Das Fechtbuch

Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte
der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst
in den Fechtbüchern des mediterranen und westeuropäischen Raumes
vom Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der
Philosophie (Dr. phil.) genehmigte Abhandlung

vorgelegt von

Heidemarie Bodemer

aus Göppingen

Hauptberichter:	Professor Dr. Reinhard Steiner
Mitberichter:	Professor Dr. Felix Heinzer
Tag der mündlichen Prüfung:	25. April 2008

Institut für Kunstgeschichte

2008

SUMMARY

The goal of this dissertation was to reveal the history of development of artistic illustration describing the art of fencing in fencing books until the end of the 18th century and to research development and changes contingent to history, on basis of the most important and still existing books.

The presented works, beginning with Codex MS I.33 from the Royal Armouries Leeds, reveal how the art of fencing in regards to fencing books became a special discipline within the court arts. This happened step by step due to the successive progress of writing. Even though the production of manuscripts was tied to courts and only addressed a certain audience, the knowledge of the fencing art was passed on by the fencing masters in the entire European region due to their mobility.

In the course of the analysis the major structural change of warfare, its causes in late Middle Ages as well its inevitable influences on the fencing art are revealed. The fencing art changed from its original necessity due to its practical aspect of self-defence to an education- and upbringing- ideal, and over the course of leisure enjoyment to todays sport of fencing. The high value of Johann Liechtenauer's teachings even in the Late Middle Ages is demonstrated. The presented fencing books proof that Johann Liechtenauer's fencing art had an amazing impact until the 16th century. Liechtenauer's words: vor und nach, die zway ding, sind aller kunst ain vrspung, as an expression of the tactical behaviour, which distinguishes the art of fencing, found its way into many fencing books later. Liechtenauer's zedel is still present as the traditional background in the discussed illustrated codices Hans Talhofer, Paulus Kal, Hans Lecküchner and Albrecht Dürer. The manuscripts designed in the Liechtenauer tradition all follow the same traditional scheme until the beginning of the 16th century including the fencing book of Jörg Wilhalms (Cod.Cmg 3711, BSB München).

However, the GLADIATORIA manuscripts show that the fencing art was not only and entirely represented by Liechtenauer. Other traditional transmission paths existed, which were primarily determined for royal initiators. Due to the pursuit to capture the entire knowledge in the field of the fencing art, compilations like the work of Paulus Hector Mair emerged. Even if we only had the work of

Paulus Hector Mair in regards to fencing we could imagine almost the entire outlook on wrestling and fencing in the 14th and 15th century up to 1560, on foot as well as on horses. It was Mair's ambition to preserve the history of the marital arts during his time. He compiled what had been past and his two-volume works is an unsurpassable retrospective of the illustration of the fencing art in the first epoche.

The national fencing schools, their preferred weapons and their typical fencing techniques, which developed at the beginning of the 16th century, were captured by the decisive fencing books. Their development, which was different in each European country due to regional factors and the national sensation, is revealed. Due to wars and trade the newly developed Italian style of fencing came to Germany by fencing masters, which belonged in previous times to the travelling folks. The discussed books proof that, similar to dancing, first Italy and then France become the leading schools. Around 1750 the German fencing school, influenced by the French, was looked upon as the best in entire Europe. The fencing book of Anthon Friedrich Kahn from 1739 provides a reflection of that.

In the context of epochal and social changes the illustration of the fencing art changed accordingly. This had influence on the equipment of fencing books. Often they combine in a characterizing way the courtly level and the practical use, when they are meant to be instructive. That's exactly what makes them special. The illustration of fencing was developed accordingly to the changes of styles and the current views of art as well as illustrating techniques. Just as any piece of art has to be seen within its context, and every time brings up different pieces of art, the development of forms of fencing books always has to be seen within this context.

In the context of useful arts a literature with illustrations emerged, which treasured a knowledge that was traditionally carried on over centuries even though there were cultural historical changes. The fencing books are preservers of artistry, which did not serve the satisfaction of elementary needs for living, but rather game, sports and entertainment. However, at the same time they served the need of representation of royals and ambitious bourgoise. The charisma which some of them have, creates what Walter Benjamin described as Aura, and in addition with traces readers of former centuries as well as time itself left, they are for todays observers (as a fencer) an inspiring and inexhaustible theme.

INHALT

Teil A	**EINLEITUNG**	**11**
Kapitel I	Vorbemerkungen	13
1	Einführung in das Thema	13
2	Gegenstand der Untersuchung und Vorgehensweise	14
3	Stand der Forschung und Problemstellung	16
3.1	Bibliographien	17
3.2	Monographien und Faksimiles	18
4	Quellenlage, heuristische und terminologische Probleme	20
Teil B	**FECHT-KUNST**	**23**
Kapitel I	Das Fechten, die Fechtkunst und deren historische Entwicklung	25
1	Das Fechten – Wort- und Begriffsgeschichte	25
2	Die Fechtkunst – kunsttheoretische Reflektionen	27
3	Die Fechtkunst – ihre historische Entwicklung	40
3.1	Antike	41
3.2	Frühes Mittelalter	44
3.2.1	Gerichtliche Zweikämpfe	45
3.3	Mittelalter	47
3.3.1	Das Rittertum	47
3.3.2	Die mittelalterlichen Waffen	48
3.3.3	Das Turnierwesen	51
3.3.4	Das Waffenrecht der Städte und deren Kriegsführung	54
3.3.5	Die Bildungsvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft	57
3.3.6	Der soziale Stand der Fechtmeister als Träger der Fechtkunst	58
3.3.7	Die deutschen Fechterzünfte	58

3.3.8	Die spätmittelalterlichen Waffen	60
Kapitel II	Das Fechtbuch als schriftliche und bildkünstlerische Überlieferung der Fechtkunst	63
1	Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen des Fechtbuchs	64
2	Entwicklung der Komponenten des Fechtbuchs	69
2.1	Text und Illustration	69
2.2	Widmung und Vorrede	72
2.3	Schrift, Sprache und literarische Form der spätmittelalterlichen Fechthandschriften	73
2.4	Die Funktionen der Illustration	76
2.4.1	Technische Funktionen	77
2.4.2	Schmückende Funktionen	79
2.5	Die bildkünstlerische Darstellung der Fechtkunst – ästhetisch betrachtet	80
Kapitel III	Chronologie und Systematik der Fechtbücher	83
1	Codex MS I.33, Royal Armouries Leeds	83
2	Johann Liechtenauer und dessen Lehre	102
3	Die illustrierten handschriftlichen Fechtbücher	109
3.1	Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia, Duellatorum in armis – sine armis – equester – pedester di Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco	109
3.1.1	Codex MS Ludwig XV 13, Getty Museum Los Angeles	111
3.1.2	Codex MS M 383, Pierpont Morgan Library New York	114
3.2	Die Fechtbücher der *GLADIATORIA*-Gruppe	118
3.2.1	Codex Ms germ.quart.16, Jagiellonische Bibliothek Krakau	118
3.2.2	Codex KK 5013, Hofjagd- und Rüstkammer Wien	121
3.3	Paulus Kals Fechtbücher	123
3.3.1	Codex Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München	124
3.4	Hans Talhoffers Fechtbücher von 1443–1467	139

3.4.1	Ambraser Codex KK 5342, Hofjagd- und Rüstkammer Wien	140
3.4.2	Codex icon. 394a, Bayerische Staatsbibliothek München	143
3.5	Codex Wallerstein, Cod. I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg	153
3.6	Albrecht Dürers Fechtbuch, Cod. HS 26 – 232, Albertina, Graphische Sammlung Wien	161
3.7	Hans Lecküchners Kunst des Messerfechtens	171
3.7.1	Codex Pal. Germ. 430, Universitätsbibliothek Heidelberg	171
3.7.2	Codex Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München	172
3.8	Jörg Wilhalms Fechtbücher	181
3.8.1	Codex 3711, Bayerischen Staatsbibliothek München	182
3.9	Gregor Erharts Fechtbuch, E 1939.65.354, RL Scott Collection Glasgow Museums	184
3.10	Die Fechtbücher von Paulus Hector Mair	186
3.10.1	Codex icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München	186
3.10.2	Codex icon 393-II, Bayerische Staatsbibliothek München	196
4	Exkurs: Bedeutung neuer Erfindungen in Bezug auf die Fechtbücher	201
5	Gedruckte Fechtbücher	202
5.1	Das Egenolphsche Fechtbuch: Der Altenn Fechter anfengliche Kunst	204
6	Anfänge nationaler Fechtschulen in der Neuzeit in Abwandlung der Scuola italiana; die Italienische, Französische und Deutsche Fechtschule, dokumentiert in gedruckten Fechtbüchern, deren Autoren die diversen Schulen repräsentieren	210
6.1	Anfänge einer italienischen Fechtschule Die Fechtbücher der italienischen Meister Achille Marozzo, Camillo Aggrippa, Nicoletto Giganti und Capo Ferro	210
6.1.1	Die Fechtbücher des Achille Marozzo	211
6.1.2	Opera Nova de Achille Marozzo	212

6.1.3	Die Fechtbücher des Camillo Aggrippa	220
6.1.3.1	Trattato di scientia d'arme	221
6.1.3.2	Trattato di scienza d'arme	223
6.1.3.3	Die Fechtbücher des Nicoletti Giganti	233
6.1.3.4	Scola overò teatro	233
6.1.3.5	Fechtschul	234
6.1.4	Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma di Ridolfo Capo Ferro	236
6.2	Die Gründung einer französischen Fechtschule	239
6.2.1	Traicté contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule, mère de toutes armes. Composé par Henry de Sainct-Didier.	240
6.3	Der Beginn einer deutschen Fechtschule	244
6.3.1	Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen vnnd Adelichen kunst des Fechtens von Joachim Meyer	244
7	Der Siegeszug der Stoßwaffen von der Renaissance bis zur Moderne. Die gedruckten Fechtbücher herausragender Meister	256
7.1	Die italienische Fechtschule	256
7.1.1	De lo schermo overo scienza d'arme di Salvator Fabris	256
7.1.2	Künstliches Fechtbuch von Sebastian Heussler	257
7.1.3	La scherma illustrata composta da Giuseppe Morsicato Pallavicini	260
7.2	Die französische Fechtschule	261
7.2.1	L'exercice des armes ou le maniement du fleuret par Le Perche du Coudray	262
7.2.2	Le maître d'armes par Le Sieur de Liancour	265
7.3	Die spanische Fechtschule	270
7.3.1	Académie de l'espée de Girard Thibault	270
7.3.2	Traité des armes di Pedro de Heredia, E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums	287
8	Erneuerung des Fechtens in Deutschland	289

8.1	Neuer Discurs von der rittermeßigen und weltberühmten Kunst des Fechtens... von Joachim Köppe	289
8.2	Fecht- Ring und Voltigierbuch von Johann Georg Paschen	291
9	Die deutsche Schule als Verfeinerung der französischen Schule, die aus der italienischen hervorgegangen ist	295
9.1	Die deutsche Fechtmeisterdynastie Kreussler	295
9.2	Anfangsgründe der Fechtkunst...	296
9.3	Leib-beschirmende und Feinden Trotz-bietende Fecht-Kunst... von Johannes Andreas Schmidt	299
10	Höhepunkt der Stoßfechtkunst – der Fleuretismus	300
10.1	Die Fechtbücher des Angelo Domenico Malevolti	300
10.1.1	L'école des armes	300
10.1.2	The School of Fencing... – L'école des armes...	302
Kapitel IV	Ausblick	309
1	Das Säbelfechten	309
1.1	Die Säbelfechtkunst von Friedrich Schulze	311
1.2	Das studentische Mensurfechten	313
1.3	Die Hiebfechtkunst von Ludwig Caesar Roux	314
2	Das Sportfechten	314
Teil C	**ZUSAMMENFASSUNG**	**319**
Teil D	**ANHANG**	**325**

TEIL A

EINLEITUNG

KAPITEL I

Vorbemerkungen

1 EINFÜHRUNG IN DAS THEMA

Das Fechtbuch gehört zu den Gebrauchsschriften, die eine besondere Gruppe in der Fachliteratur darstellen.[1] Fechtbücher sind eine doppelt bemerkenswerte Literaturgruppe. Sie sind erstens auf das begleitende Bild angewiesen und stellen an den Illustrator hohe Anforderungen bezüglich der Wiedergabe der damit verbundenen Bewegungsstudien. Zweitens sind sie zugleich repräsentativ für die höfische Grafik, denn die Kunst des Fechtens zählt seit Beginn des 16. Jahrhunderts zum obligatorischen Bestandteil der Ausbildung der adligen Jugend.

Der zeitliche Rahmen der Untersuchung umfasst ca. 500 Jahre. Das erste überlieferte Fechtbuch, der Codex MS I.33, heute in den Royal Armouries in Leeds, stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Den Höhepunkt der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst in Fechtbüchern findet man um ca. 1770. Die Beschränkung auf Fechtbücher bis Ende des 18. Jahrhunderts wird daher auch damit legitimiert, dass kurz vor 1800, wie erwähnt, der Höhepunkt der bildkünstlerischen Darstellung erreicht war, und dass von da an Gebrauchsillustrationen in den Fechtbüchern verwendet wurden, die ohne künstlerische Qualität auszukommen scheinen. Als Ausblick wird auf die Weiterentwicklung der Fechtkunst und ihrer Darstellung bis zum Sportfechten eingegangen. Ein Katalog erfasst jedes illustrierte Fechtbuch, das bezüglich des behandelten Zeitraums recherchiert werden konnte, wobei jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Die Recherche bezieht sich auf den mediterranen und westeuropäischen Raum.

1. Der Begriff Fechtbuch wird als Gattungsbegriff in Bezug auf Hand- und Druckschriften angewendet.

An Fechtbüchern interessiert nicht nur ihre Tauglichkeit für das Erlernen des Fechtens und die zunehmende Differenzierung der Disziplin und ihrer Lehrmethode, sondern auch die Art und Weise, in der Schrift und Bild für den Unterricht in der ursprünglich mündlich-praktischen Vermittlung der zum Fechten benötigten Fertigkeiten eingesetzt werden.

2 Gegenstand der Untersuchung und Vorgehensweise

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist das Fechtbuch, das als schriftliche und bildkünstlerische Überlieferung der Fechtkunst analysiert wird. Merkmale, Überlieferungstradition und Funktionen des Fechtbuchs, die es von anderen Gattungen unterscheiden, werden untersucht. Es geht insbesondere darum, die Entwicklungsgeschichte der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst im mediterranen und westeuropäischen Raum vom Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts anhand von Beispielen darzustellen. Dem Vorverständnis der Thematik dienen die allgemeinen Überlegungen zu den diversen Komponenten des Fechtbuchs wie zu den Funktionen, zur Technik, Taktik sowie zur Theorie der Fechtkunst.

Grundlage der Untersuchung ist ein Bestand von etwa 330 illustrierten Fechtbüchern aus dem mediterranen und westeuropäischen Raum, die aus dem behandelten Zeitraum erhalten sind. Sie befinden sich teils in Privatbesitz, teils in öffentlichen Bibliotheken und Archiven.[2] Zahlreiche Fechtbücher sind nur fragmentarisch erhalten, die Rekonstruktion ihres ursprünglichen Zustands ist oft nicht mehr möglich. Eine gewisse Anzahl der in Frage kommenden Fechtbücher wird als *pars pro toto* repräsentativ für besonders ausgeprägte Gruppen innerhalb der Gesamtentwicklung vorgestellt, in Bezug auf die Ikonographie sachlich erschlossen und entsprechend ihrer Gemeinsamkeiten in Bezug auf das gattungsbestimmende Kriterium, die Lehrhaftigkeit befragt. Es werden Zusammenhänge zwischen den traditionellen Gruppen aufgezeigt, insbesondere der in der Tradition Liechtenauers stehenden und solchen, für die es noch einen anderen Überlieferungszweig gibt. Es wird untersucht, ob sich aus dem Bestand ein Kanon ablesen lässt.

2. Diese Anzahl entspricht dem derzeitigen Stand der Forschung. Im Katalog werden diese Hand- und Druckschriften einzeln aufgeführt.

Anhand von 35 Hand- und Druckschriften aus dem überkommenen Bestand und mit Blick auf die Entwicklung der Waffen wird zugleich der Wandel der Fechtkunst und deren Darstellung in Bild und Text aufgezeigt. Vorab kann festgestellt werden, dass der Schwerpunkt der Fechtbuchproduktion in Deutschland, Italien und Frankreich lag. Die Auswahl der hier besprochenen Werke richtet sich nach dem innovativen Gehalt und der damit einhergehenden Prominenz des Werks. Diese ist auch dadurch bestimmt, dass es Initialwerke gibt, denen sich Nachfolgewerke anschlossen. Im Folgenden werden daher vor allem diese Initialwerke eingehender beleuchtet.

Die Auswahl der Illustrationen aus diesen Werken erfolgt weitgehend unter dem Gesichtspunkt, dass motivisch gleichartige Abbildungen herangezogen wurden, an denen die Unterschiede in Bezug auf die künstlerische Qualität deutlich hervortreten. Unter dem Aspekt des Gebrauchs wird zuerst die Entwurfsqualität der Fechtbücher betrachtet, die sowohl explizit über die Programmatik als auch implizit über die Text- und Bildausstattung formuliert wird. Bezüglich der Codices werden keine Monographien, sondern jeweils eine Kurzbeschreibung erstellt, ferner die derzeit gültige Bibliothekssignatur, Datierung, Mundart, Schriftart, der Umfang, das Format der Blätter und soweit möglich die Geschichte der Handschrift notiert.

Für die Beurteilung der bildkünstlerischen Ausstattung der Fechtbücher ist es wichtig, auch eine historische Entwicklung der Fechtkunst als kurzen Abriss vorauszuschicken. Zum Verständnis der Fechtbücher sind Studien über den historischen und sozialen Hintergrund dieser Zeitzeugnisse, ihrer Verfasser und gegebenenfalls ihrer Auftraggeber hilfreich. Die Recherchen über die Autoren erwiesen sich als besonders schwierig, wenn nicht gar unmöglich bzw. erfolglos. Die bibliographischen Einzelheiten treten daher in dieser Arbeit in den Hintergrund. Dennoch erschien es mir wichtig, wenigstens den Versuch zu unternehmen, nicht nur ihre Lehre darzustellen, sondern auch etwas über die Person der Autoren in Erfahrung zu bringen.

Die handschriftlichen Fechtbücher aus dem Spätmittelalter werden chronologisch bis zum Entstehen der nationalen Fechtschulen im 16. Jahrhundert behandelt, da jede andere Art des Aufbaus undurchführbar erschien. Im Folgenden werden dann die verschiedenen Schulen und deren Entwicklung anhand entsprechender Fechtbücher, die sie repräsentieren, aufgezeigt. Daraus wird ersichtlich, dass

sich das Fechten in jedem europäischen Land aufgrund der gegebenen Verhältnisse anders entwickelte.

Da es nicht Absicht der Untersuchung war, auch einen umfassenden waffen- und kostümkundlichen Überblick zu leisten, erschien es mir sinnvoll, mich auf die Beschreibung der Fechtwaffen zu beschränken, bei denen technische Innovationen im betrachteten Zeitraum nachgewiesen werden konnten, die auch eine Änderung der Waffenführung zur Folge hatten.

Bei den Abbildungen ist zu berücksichtigen, dass diese die Erscheinung der Originale teilweise nur mangelhaft wiedergeben können. Sie sind stark verkleinert, bei den Malereien sind oft Tonwerte durch die Aufrasterung verfälscht und Details vernichtet. Bei vielen Abbildungen habe ich mich für ein Wiedergabeverfahren auf der Basis von Mikrofilmkopien entscheiden müssen. Für alle Formatangaben gilt Höhe x Breite.

Die Zitate folgen in der Regel den Hand- und Druckschriften. Die Wiedergabe ist buchstabengetreu, wobei folgende Regeln zu beachten sind: Die Segmentierung von Versen erfolgt durch Strich, Satzzeichen wurden nicht ergänzt. Hinzuzufügende Buchstaben oder Wörter, die nicht mehr lesbar sind, wurden in eckige Klammern, ausgelassene Textteile der Zitate in runde Klammern gesetzt.

3 Stand der Forschung und Problemstellung

Die Bedeutung der Fechtbücher als Literaturgattung ist ansatzweise erkannt und untersucht worden. Ihre waffenkundliche und allgemein kulturhistorische Bedeutung wurde dagegen schon des öfteren gewürdigt. (u.a. von Max Jähns)[3] In der kunsthistorischen Forschung stellen die Fechtbücher noch ein Novum dar, eine Aufarbeitung ist bisher nicht erfolgt. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema ist aber sinnvoll, weil Fechtbücher künstlerisch interessante Hand- und Druckschriften sind, die wegen der Qualität und Eigenart ihrer Illustrationen einen höheren Bekanntheitsgrad durchaus verdienen.

3. Jähns, Max: *Geschichte der Kriegswissenschaften vornehmlich in Deutschland*, München und Leipzig 1890, S. 368–374.

Diese Arbeit, die sich mit der Entwicklungsgeschichte der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst bis Ende des 18. Jahrhunderts auf der Basis des heutigen Forschungsbestandes befasst, versteht sich als aktueller Forschungsbericht.

3.1 Bibliographien

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurde damit begonnen, die große Zahl der Fechtbücher zu dokumentieren.[4] Zu den wichtigsten deutschen Bibliographien gehören Gustav Hergsells im Jahr 1896 erschienenes Werk über die Fechtkunst im 15. und 16. Jahrhundert.[5] Sein Werk stieß auf außergewöhnlich große Resonanz. Zu erwähnen sind auch die Werke Karl Wassmannsdorffs, der zu seiner Zeit der profundeste Kenner dieses Zweigs der mittelalterlichen Fachliteratur war. Er bezeichnete die Fechthandschriften als die älteste deutsche Turnliteratur.[6] Ausländische Bibliographien prominenter Fechtmeister erschienen nahezu im gleichen Zeitraum: Von Arsène Vigeant: *La Bibliographie de l'escrime ancienne et moderne* von 1882,[7] von Egerton Castle: *Schools and masters of fence* von 1885,[8] von Jacopo Gelli: *Bibliografia generale della scherma* von 1895[9] und von Carl Albert Thimm: *A complete bibliography of fencing and duelling* von 1896[10]. Hellmuth Helwig verfasste 1996 einen Essay: *Die deutschen Fechtbücher. Eine bibliographische Übersicht.*[11] Die neueste Fecht-Bibliographie ist 2005 von Pardoel Henk, *Fencing A Bibliography Edition 01,* als Ergänzung seiner früheren Ausgabe mit dem Titel: *The complete bibliograhy of the art and sport of fencing*, erschienen.[12]

4. Aus der Vielzahl der Bibliographien werden nur die für das Thema wichtigsten angeführt.
5. Hergsell, Gustav: *Die Fechtkunst im XV und XVI Jahrhunderte*, Leipzig 1896.
6. Wassmannsdorff, Karl: *Sechs Fechtschulen der Marxbrüder und Federfechter aus den Jahren 1573–1614*, Heidelberg 1870, S. 1.
   Wassmannsdorff, Karl: *Das um das Jahr 1500 gedruckte erste deutsche Turnbuch*, Heidelberg 1871.
   Wassmannsdorff, Karl: *Turnen und Fechten in früheren Jahrhunderten*, Heidelberg 1890.
7. Vigeant, Arsène: *La Bibliographie de l'escrime ancienne et moderne*, Paris 1882.
8. Castle, Egerton: *Schools and masters of fence from the Middle Ages to the eighteen century*, Nachdruck, London 1969.
9. Gelli, Jacopo: *Bibliografia generale della scherma*, Milano 1895.
10. Thimm, Carl Albert: *A complete bibliography of fencing and duelling as practised by all European nations from the Middle Ages to the present day*, New York 1896.
11. Helwig, Hellmuth: *Die deutschen Fechtbücher. Eine bibliographische Übersicht*. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 22. Jahrgang, Heft 52, Frankfurt 1966.
12. Pardoel, Henk: *Fencing A Bibliography Edition 01*, Amsterdam 2005.
    Paradoel, Henk: *The complete bibliography of the art and sport of fencing*, Kingston, Canada 1981.

3.2 Monographien und Faksimiles

Ein Teil der behandelten Fechtbücher ist in Monographien im Rahmen der Fachprosaforschung behandelt und philologisch erschlossen worden, wobei es im Wesentlichen um die Sicherung und das Verständnis der handschriftlich oder gedruckt überlieferten Texte ging. Kunsthistorische Aspekte sind, wenn überhaupt, nur am Rande behandelt worden. Dennoch wird auf die einzelnen Arbeiten verwiesen.

Gustav Hergsell, Historiker und Fechtmeister, gab 1887–1889 Lichtdruck-Faksimiles über Hans Talhoffers Handschriften heraus.[13] Er sah in Hans Talhoffer den bedeutendsten deutschen Fechtmeister, ihm verdanken wir die Transkription der Talhofferschen Texte. 1965 promovierte Martin Wierschin über *Meister Johann Liechtenauers Kunst des Fechtens* in der Fassung Sigmund Ringecks.[14] Für ihn als Philologen war es von besonderem Reiz, »das äußere Zeichen mittelalterlicher Ritterschaft, die Führung und Handhabung der Waffen, die in der epischen Dichtung einen so breiten Raum einnimmt, in ihrer Ausformung durch die mittelalterlichen Fechthandschriften zu untersuchen«.[15] Sein Anliegen war auch die philologische Erschließung der Fechtersprache einer mittelalterlichen Fechthandschrift. Wierschins Arbeit enthält ein umfangreiches fachsprachliches Glossar zum besseren Verständnis der Fachterminologie und zur Bedeutung der Fechtaktionen, das der Ergänzung der Wörterbücher dient. 1983 behandelte der Historiker Hans-Peter Hils *Die Handschriften des oberdeutschen Fechtmeisters Hans Talhoffer*[16] und 1987 ebenfalls *Meister Johann Liechtenauers Kunst des langen Schwerts.*[17] Hils erweiterte in seiner Arbeit den schon von Wierschin angelegten Katalog mittelalterlicher deutschsprachiger Fechthandschriften. Er unternahm auch den Versuch, die von Liechtenauer abhängigen Handschriften in einem Stemma aufzuzeigen.[18] Hils um-

13. Hergsell, Gustav: *Talhoffers Fechtbuch aus dem Jahre 1467, Gerichtliche und andere Zweikämpfe darstellend*, Prag 1887, *Talhoffers Fechtbuch (Ambraser Codex) aus dem Jahre 1459*, Prag 1889 und *Talhoffers Fechtbuch (Gothaer Codex) aus dem Jahre 1443*, Prag 1889.
14. Wierschin, Martin: *Meister Johann Liechtenauers Kunst des Fechtens*, München 1965.
15. Wierschin, Vorwort.
16. Hils, Hans-Peter: *Die Handschriften des oberdeutschen Fechtmeisters Hans Talhoffer, Ein Beitrag zur Fachprosaforschung des Mittelalters.* In: Codices manuscripti, Jahrgang 9/1983, Heft 3, Wien 1983.
17. Hils, Hans-Peter: *Meister Johann Liechtenauers Kunst des langen Schwerts*, Frankfurt 1987.

fassendes Werk über Liechtenauer gilt als Standardwerk. 1987 erschien von Hils ein Aufsatz mit dem Titel: *Gladiatoria – Über drei Fechthandschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.*[19] Eine Monographie erschien von Hans-Peter Hils über den Codex I.6.4°2 mit dem Titel: *Fecht- und Ringbuch/Vermischtes Kampfbuch.*[20] Friedrich Dörnhöffer gab nach der Auffindung des Manuskripts im Jahr 1910 *Albrecht Dürers Fechtbuch* als Faksimile heraus.[21] Francesco Novatis Faksimile-Ausgabe des Fechtbuchs von Fiore dei Liberi, *Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia*, erschien 1902 in Bergamo.[22] Ein Reprint zu Capo Ferros Fechtbuch: *Gran simulacro dell'arte e dell'uso della scherma* wurde 2000 von Gérard Six herausgegeben.[23] Von Jeffrey L. Forgeng erschien 2003 das Faksimile des Codex MS I.33 mit dem Titel: *The Medieval Art of Swordsmanship, A Facsimile & Translation of Europe's Oldest Personal Combat Treatise, Royal Armouries MS I.33*. Forgeng macht ausführliche Angaben zur Geschichte der Handschrift und datiert diese aufgrund stilistischer Merkmale der Illustrationen auf das späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert.[24] 2005 wurde von Gérard Six das Faksimile: *L'Académie de l'espée de Girard Thibault d'Anvers* aufgelegt.[25] Eine Reprint-Ausgabe über Filippo Vadis Fechtbuch erschien 2005 in Rimini.[26] Ein Faksimile über das Fechtbuch Hans Czynners von 1538 erschien 2006 in Graz.[27] Ein Beitrag über die Entwicklungsphasen der europäischen Fechtkunst wurde 1953 von dem Wiener Fechtmeister Karl Lochner in überblickshafter Form veröffentlicht.[28]

18. Hils 1987, S. 171.
19. Hils, Hans-Peter: *Gladiatoria – Über drei Fechthandschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, In: Codices manuscripti, Jahrgang 13, Wien 1987.
20. Hils, Hans-Peter: *Codices figurati – Libri picturati 2, Fecht- und Ringbuch/Vermischtes Kampfbuch*, Augsburg Universitätsbibliothek Cod. I.6.4°2, München 1991.
21. Dörnhöffer, Friedrich: *Albrecht Dürers Fechtbuch*. In: Jahrbuch 27, Heft 6, der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien-Leipzig 1910.
22. Novati, Francesco: *Flos Duellatorum in armis · sine armis · equester · pedester. Il Fior di Battaglia di Maestro Fiore dei Liberi da Premariacco*, Bergamo 1902.
23. Six, Gérard: R. Cappoferro, *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma*, Reprint, Paris 2000.
24. Forgeng, Jeffrey L.: *The Medieval Art of Swordsmanship, A Facsimile & Translation of Europe's Oldest Personal Combat Treatise*, Royal Armouries MS I.33, Union City, California 2003, S. 5ff.
25. Six, Gérard: *L' Académie de l'espée de Girard Thibault d'Anvers*, Paris 2005.
26. Cardini, Franco: *Vadi, Fillipo, Maesto d'armi del XV secolo, L'arte cavallersesca del combattimento*. A cura di Marco Rubboli e Luca Cesari, Rimini 2005.
27. Bergner, Ute, Giessauf, Johannes: *Würgegriff und Mordschlag. Die Fecht- und Ringlehre des Hans Czynner (1538) Universitätsbibliothek Graz MS 963*, Graz 2006.
28. Lochner Karl, E.: *Die Entwicklungsphasen der europäischen Fechtkunst*, Wien 1953.

Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung waren mittelalterliche Fechtbücher im Rahmen eines Kolloquiums, *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter*, von 1989. Jan-Dirk Müller behandelte *Hans Lecküchners Kunst des Messerfechtens*, *Liechtenauers Kunst des langen Schwerts, Hans Talhoffers Bilderhandschriften* und *Egenolffs Alte Fechter*.[29] Ein weiterer Beitrag von Jan-Dirk Müller zu *Lecküchners Kunst des Messerfechtens* als Fallstudie für den Übergang von gelehrtem Schulwissen zu einem anwendungsbezogenen Wissen für Laien war Gegenstand eines Sonderforschungsbereichs an der Universität Münster.[30] Seine Studien sind in literarischer Hinsicht ein wichtiger Beitrag zum besseren Verständnis der Fechtkunst. Eine zum Textverständnis hilfreiche Transkription der Fechthandschrift Hans Lecküchners (Cgm 582) ist von Carsten und Julia Lorbeer u.a. seit 2006 online im Internet verfügbar.[31]

Trotz dieser Forschungsbeiträge, deren einzelne Ergebnisse Eingang in umfassendere Darstellungen der Geschichte der Fechtkunst gefunden haben, sind Fechtbücher in Bezug auf ihre bildkünstlerische Gestaltung noch nicht in ihrer Gesamtheit bearbeitet worden.

4 Quellenlage, heuristische und terminologische Probleme

Die wichtigsten Quellen sind die Fechtbücher selbst. Soweit es mir möglich war, habe ich die Fechthand- und Druckschriften im Original eingesehen. Die Quellenlage erwies sich für diese Arbeit zum Teil nicht gerade günstig. Zum einen ergaben sich erhebliche Probleme bei der Materialbeschaffung durch die Verstreutheit der noch vorhandenen Quellen in Archiven und Bibliotheken des In- und Auslandes

29. Müller, Jan-Dirk: *Bild – Vers – Prosakommentar am Beispiel von Fechtbüchern, Probleme der Verschriftlichung einer schriftlosen Praxis*. In: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, hg. von Keller, Hagen, München 1992.

30. Müller, Jan-Dirk: *Wissen für den Hof. Der spätmittelalterliche Verschriftlichungsprozeß am Beispiel Heidelberg im 15. Jahrhundert. Hans Lecküchners Messerfechtlehre und die Tradition. Schriftliche Anweisungen für eine praktische Disziplin*, München 1994.

31. Lorbeer, Carsten und Julia, Heim, Johann, Brunner, Robert, Kiermayer, Alexander: *Johannes Lecküchner. Das ist herr hannsen Lecküchner von Nürnberg künst vnd zedel ym messer*. Transkription der Fechthandschrift cgm 582 http://www.pragmatische-schriftlichkeit.de/cgm582.html.

und die damit erschwerte Einsichtnahme in die Originale. Zum anderen erforderten die bibliographischen Angaben unbedingt eine Überprüfung und Revision. So helfen in der Regel auch die Quellennachweise in der einschlägigen Literatur bis etwa zum Zweiten Weltkrieg nicht weiter, denn für sie gilt, dass die Angaben aufgrund der Kriegsverluste und der mit der Umgliederung der Inventare bzw. Besitzwechsel verbundenen Neuaufnahmen in jedem Einzelfalle erneut zu überpüfen sind. Ein weiteres Problem stellen die irgendwann in Sammelcodices eingebundenen, einschlägigen zeitgenössischen Handschriften dar, deren Erschließung über Inventarverzeichnisse sich oft schon deswegen als schwierig erweist, weil sie chronologisch falsch unter dem jeweiligen Hauptwerk des Codex subsumiert worden sind. Zahlreiche Fechtbücher weisen oft weder einen zeitgenössischen Titel vor, noch nennen sie den Autor. So erscheinen die oft vorgenommenen Zuordnungen und auf zeitgenössische Termini zurückgehende Titulierungen ziemlich willkürlich. Denn Benennungen wie beispielsweise *Vermischtes Kampfbuch*[32] geben durchaus nicht immer deutliche Hinweise auf den Inhalt.

Im Hinblick auf die hier zu behandelnde Thematik erscheint es in besonderer Weise geboten, begriffliche Klärungen vorzunehmen. Der Gebrauch der fachspezifischen Termini erfolgte oft unsystematisch und erschwert von daher das heutige Verständnis erheblich. In Bezug auf die spätmittelalterlichen Texte kommen noch sprachlich-semantische Schwierigkeiten solche Texte verstehend zu lesen hinzu.

32. Codex Wallerstein Cod. I.6.4°2 Universitätsbibliothek Augsburg.

TEIL B

FECHT-KUNST

KAPITEL I

Das Fechten, die Fechtkunst und deren historische Entwicklung

1 DAS FECHTEN – WORT- UND BEGRIFFSGESCHICHTE

Unter Fechten versteht man im heutigen Sinn einen sportlichen Zweikampf mit Hieb- und Stichwaffen (Säbel, Degen oder Florett), wobei die jeweilige Waffe sowohl zum Angriff, als auch zur *Parade*[33] mit einer Hand geführt wird. Zur Zeit der Entstehung der Fechtbücher (ab Ende des 13. Jahrhunderts) benutzte man noch eine Vielzahl so genannter Blankwaffen[34] – Waffen, die im Nahkampf allein durch die Kraft des menschlichen Armes gebraucht wurden. Die Handhabung der Blankwaffen wurde bei geeigneten Fechtlehrern erlernt und außer in Übungs- und Schaugefechten auch im Einzelkampf auf Leben und Tod Mann gegen Mann, sowie in der Schlacht gegen viele geführt.

Das Wort Fechten bedeutete immer schon kämpfen, es war nicht allein nur auf den Kampf Mann gegen Mann bezogen, sondern war auch ganz allgemein im Sinne von »sich abmühen, eifrig streben, die Hände anstrengen« gemeint.[35] Auch in der Umgangssprache spricht man heute noch vom Ausfechten = Streiten bis zu einer Entscheidung. Die erste literarische Stelle, noch in altgermanischer Form des Wortes *feheta,* findet sich in einem der ältesten germanischen Sprachzeugnisse, im Hildebrandlied.[36]

33. Parade ist die Klingenbewegung, mit der der Angriff abgewehrt wird.
34. Blankwaffen sind Waffen, die im Nahkampf allein durch die Kraft des menschlichen Arms gebraucht werden. Sie gehören ins Sachgebiet der Trutzwaffen. Je nach Art der Wirkung gibt es vier Gruppen: Stichwaffen, Hiebwaffen, Schlagwaffen und Stoßwaffen.
35. Grimm, Wilhelm und Jacob: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Leipzig 1854, Stichwort Fechten, Sp. 1387.
36. Im Hildebrandlied – fragmentarisches Heldenlied eines unbekannten Verfassers – , um 800 entstanden – fol. 1r, heißt es: *eo feheta ti leop – ihm war das Fechten immer zu lieb. Das Hildebrandlied*, Faksimile der Kasseler Handschrift mit einer Einleitung von Brosznski, Hartmut, Kassel 1985, fol. 1r, Zeile 22.

Die allgemeine Auffassung des Begriffes Fechten ist eine empirische: Es wird von den Meisten geglaubt, den Begriff richtig zu definieren, indem man sagt, die Fechtkunst sei in erster Linie die Kunst des Parierens. Diese Ansicht, wenn auch nicht richtig, hat zweifellos eine ehrwürdige Vergangenheit, denn bereits im frühen Mittelalter verwendeten die Italiener das deutsche Wort *Schirmen* mit der sprachlichen Wurzel *Schirm* und bildeten daraus *Schermire* = Fechten. Daneben existiert noch das reflexive Verb *schermirsi* in der ursprünglichen Bedeutung von sich verteidigen. Die Franzosen bildeten auf analoge Weise ihr *escrime*, die Spanier dafür *esgrima.* Hans-Peter Hils führt zu den beiden Begriffen *Schirmen* und *Fechten* in der Einleitung zu *Meister Johann Liechtenauers Kunst des langen Schwerts* aus: »schirmen bedeutet auch fechten mit Schwert und Schild, aber auch beschützen, behüten, beschirmen. Aus dieser Schutzfunktion leitet sich auch der kämpferische Aspekt des Schirmens ab, nämlich der Selbstschutz des Kämpfers vor den Schlägen des Gegners mit dem eigenen Schild, während der Terminus ›fechten‹ ganz allgemein als Kämpfen und jeden kämpferischen Umgang mit Waffen verstanden werden muß. Der Begriff ›schirmen‹ datiert jedoch historisch aus einer Zeit, in der die Maße des Schwerts seinen ausschließlich einhändigen Gebrauch nicht nur erlaubten, sondern geradezu forderten; der Schild war dabei neben dem Helm die wichtigste Defensivwaffe. In der Entwicklung der Fechtkunst und ihrer literarischen Fixierung wird ›schirmen‹ dann zunächst aber auf jeden sachgemäßen Umgang mit Waffen übertragen und steht eine Weile synonym zu ›fechten‹, bevor es endgültig zugunsten des letzteren aufgegeben wird.«[37]

Der Fechtmeister hieß *Schirmmeister*, die Fechtschüler nannte man *Schirmknaben.*[38] Entsprechend wurde das stumpfe Übungsschwert als *Schirmschwert* bezeichnet.[39] *Schirmen* bedeutete decken gegen Angriff und Schädigung.

37. Hils 1987, S. 8.
38. Jähns, S. 366.
39. Schultz, Alwin: *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*, Leipzig 1889, S. 165.

2 DIE FECHTKUNST – KUNSTTHEORETISCHE REFLEKTIONEN

Mit dem Fechten wird oft der Terminus Kunst verbunden. So stellt sich die Frage: Worin liegt eigentlich die Kunst?

Zunächst ist davon auszugehen, dass der mittelalterliche Begriff *ars* sehr viel umfassender war als es der moderne Begriff Kunst ist. Die Fechtkunst gehörte nach der klassischen Einteilung der Künste, die bis zum hohen Mittelalter galt, nicht zu den *artes liberales*, den *sieben freien Künsten*,[40] sondern zu den *artes mechanicae*, den *unfreien Künsten*. Dazu zählte man in der Regel ebenfalls sieben Künste, die so genannten Eigenkünste, d.h. handwerkliche oder dienende Künste der auf Gelderwerb angewiesenen Stände. Bei diesen Eigenkünsten gab es eine festgelegte Reihenfolge: 1. Handwerk, 2. Kriegswesen, 3. Seefahrt mit Erdkunde und Handel, 4. Landbau und Haushalt, 5. Wald und Tiere, 6. Heilkunde und 7. die Hofkünste.[41] Zu den Hofkünsten zählte man alle der eigenen oder fremden Unterhaltung dienenden Fertigkeiten und Veranstaltungen.

Die Renaissance bringt eine Veränderung des Kunstbegriffes der *artes mechanicae* mit sich. Kunst wird als Ausdruck des *ingeniums*, als Produkt von Wissen betrachtet, vom Status der *artes mechanicae* befreit und in den Kanon der *artes liberales* aufgenommen. Eine Kunst, eine *ars*, hieß *liberalis*, wenn sie eines freien Mannes würdig war, wenn sie also nicht mit roher körperlicher Arbeit verbunden war und nicht mehr um des Lohnes willen betrieben wurde. Diese *ars* entspricht einer Tugend, einer *virtus*, die sich in einer unverwechselbaren Begabung, im *ingenium* äußert. Die Ausübung der Tugend ist die *inventio*, die Erfindung.[42]

Hinsichtlich der Fechtkunst führt diese *inventio* insofern zur Kunst, dass der Fechter alle zum Begriff Fechten gehörenden Elemente als Teile völlig beherrscht und in der Ausübung (im Fechtkampf) frei einsetzt und miteinander verbindet, dass daraus ein Ganzes entsteht, wie ein Künstler aus zahlreichen Elementen und Details ein Ganzes als Kunstwerk formt. Das geistige Verflechten der einzelnen Teile ist die Kunst, so dass jedes Element mit den anderen harmoniert und diese

40. Die sieben freien Künste setzen sich aus den drei formal-sprachlichen Künsten des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und aus den vier mathematischen Wissenschaften des Quadrivium (Arithmetik, Musik, Geometrie, Astronomie) zusammen.
41. Eis, Gerhard: *Mittelalterliche Fachliteratur*, Stuttgart 1962, S. 1.
42. Warnke, Martin: *Hofkünstler, zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 52.

sich gegenseitig unterstützen und ergänzen, bzw. eins aus dem anderen sich entwickelt, und wenn alles auch physisch perfekt ausgeführt wird. Damit bezeichnet das Wort Fechtkunst im weitesten Sinn eine begriffliche Zusammenfassung der Theorie und der praktischen Geschicklichkeit in der Führung der Handwaffen. Im engeren Sinn wird unter Fechtkunst die Theorie und vollkommene praktische Geschicklichkeit in der geistvollen Führung von Blankwaffen, besonders im Einzelkampf, Mann gegen Mann, verstanden, ganz gleich welcher Art von Waffe man sich dabei bedient. Daher ist auch der Kampf mit Keulen, Streitäxten, Piken, Lanzen, Hellebarden, Sensen, Sicheln, der uralte Faustkampf samt der Ringkunst, in die Darstellung der Fechtkunst im Rahmen der Fechtbücher integriert.[43]

Das moderne Sportfechten wird auch heute noch als Kunst des Angriffs und der Verteidigung mit einer Waffe definiert.[44] Seit jeher wird die Kunst der Fechter vielfach in diesem o.e. etymologischen Sinne gesehen, indem man als besonders evident wahrnimmt, dass diejenigen, die sich bewaffnet gegenüber stehen, ihr Hauptaugenmerk darauf richten, die Hiebe oder Stöße ihres Gegners abwehren zu können. Dabei ist doch das *Parieren* eine Aktion zweiten Ranges, die erst durch einen Angriff als Antwort hervorgerufen wird. Der Angriff, die Attacke, ist eine Funktion des geistigen Tätigseins und des Entschlusses zum Energieeinsatz. Wenn die landläufige Auffassung also dem mechanischen, passiven Element der Verteidigung das Übergewicht über den Angriff gibt, steht sie im Widerspruch zum wahren Geist der Fechtkunst, in deren Wesen man aber nur durch Studium aller im Fechten vorkommenden Elemente eindringen kann. Dabei heißt Fechten einfach: Den Gegner in die Unmöglichkeit zu versetzen, schaden zu können. Die Fechtkunst ist die Kunst, die die besten Mittel lehrt, die zum Ziel führen. Es gibt kein besseres Mittel, als das, dem Angriff zuvorzukommen; kurz gesagt gilt eine alte typisch deutsche Fechterregel: Die beste *Parade* ist der Hieb. Dies trifft aber nur dann zu, wenn man annimmt, es sei erlaubt und möglich, im richtigen Augenblick loszuschlagen und beide Gegner seien gleich stark: Dann wird der mit Erfolg den Hieb setzen, der in die Offensive geht. In der Praxis ist aber die *Parade* das wirksamste Mittel, um die Mängel, die bei der Ausführung des Angriffs aus welchen

43. *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaft und Künste*, hg. von J.S. Ersch, J.G. Gruber, Nachdruck Graz 1971, Erstausgabe Leipzig 1845, Stichwort Fechtkunst, S. 190/191.
44. *Encarta Enzyklopädie 97*, Artikel Fechtsport.

Gründen auch immer auftreten, wieder gut zu machen. In realen Fechtkämpfen, d.h. in der Praxis zeigt sich, dass weder der gleichzeitige Angriff gemäß der Theorie noch das permanente *Parieren* zum Erfolg führt, sondern dass die Kunst des Fechtens, die beiden o.g. Elemente integrierend, darin besteht, zu treffen, ohne selbst getroffen zu werden.[45] Dieser Grundsatz steht seit dem 18. Jahrhundert für die Definition der Fechtkunst. In Zedlers Lexikon aus dem Jahr 1735 wurde die Fechtkunst unter dem gleichen Aspekt gesehen und wie folgt definiert: »Eine rittermäßige Übung, welche lehret, wie man mit Vortheil den Degen nach der Kunst führen, und also seinem Gegner einen Streich anbringen, sich aber vor seinen Streichen geschicklich beschützen soll. Dazu gehöret (...) daß man sich ein anständiges Lager[46] und Positur[47] angewöhnet, (...) seinen Gegenhieb oder Stoß hurtig anzubringen wisse, daß man sich niemals aus seinem Vortheil setzen und Blöße geben möge«.[48] Diese Definition der Fechtkunst als »die Fertigkeit, den Degen geschickt zu gebrauchen« steht auch am Beginn des Fechtbuchs von 1739 von Anthon Friedrich Kahn.[49]

Johann Georg Paschen schreibt in der Einleitung zu seinem Fechtbuch: »Das Fundament im Fechten ist nichts anders / als alle Posituren und Lager / welche gut oder nicht gut seyn zu unterscheiden (...). Die beste Positur im Fechten ist / so man haben kan / wenn man die Füsse etwas weit von einander setzet / den Leib und Kopff zurückhält / die beyden Knie beuget / auff diese Art kannstu auf deinen Füssen fest stehen / leichtlich stossen...«[50]

---

45. Unter Treffen versteht man das Anbringen von Hieben und Stößen auf der gegnerischen Trefffläche. Dabei reicht es nicht aus, stets den richtigen Augenblick zum Angriff wählen zu können, sondern vor jeder Aktion die unmittelbaren Folgen einzukalkulieren und auf die entsprechenden Paraden und Riposten vorbereitet zu sein. Voraussetzung ist die Kenntnis aller nur irgend möglichen Aktionen des Fechters und die Übung in denselben.
46. Lager oder Leger (von mittelhochdeutsch legen, sich lagern) sind die Garden oder Einladungen mit der Waffe, die zu Beginn eines Kampfes eingenommen werden.
47. Positur ist die zweckmäßige Stellung, die mit einer geschickten Lage des Fechtarms verbunden ist.
48. Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universallexikon*, Bd. 9, F, Nachdruck der Originalausgabe von 1735, Graz 1961, Stichwort Fechtkunst, Sp. 397.
49. Anthon Friedrich Kahn: *Anfangsgründe der Fechtkunst*, Göttingen 1739, Cap. I, Sig. 881/FA 5150K 12 der Universitätsbibliothek Würzburg.
50. Johann Georg Paschen: *Fecht-, Ring- und Voltigierbuch. Kurtze jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stosz und Hieb*, Hall/Sachsen 1667, Sig. ElBv 104 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, S. 2.

Bis zum Ende des Mittelalters war Fechten unverzichtbares Überlebenstraining für den Ernstfall, für Ehrenhändel und für gerichtliche Zweikämpfe.[51] Das Fechten mit den schweren Waffen war zwar anfangs noch verhältnismäßig kunstlos, da ein Kampf durch die Wucht des Angriffs und die Güte der Waffen entschieden wurde, also oft schon die Körperkraft und eine bessere Klinge ausschlaggebend waren. Aber unter Gleichbegabten trug der besser Ausgebildete immer häufiger den Sieg davon. Die richtige Beherrschung der blanken Waffe nahm schließlich den Rang einer Kunst ein. Im ältesten erhaltenen Fechtbuch, einer illustrierten Handschrift von ca. 1270, dem so genannten Codex MS I.33, ist schon von Fechtkunst, der *ars dimicatoria*, die Rede, die als Anordnung von sieben Schlägen beschrieben wird.[52]

Nach dem Verlust der militärischen Bedeutung des abendländischen Rittertums in der Folge eines tief greifenden Wandels der wirtschaftlichen, technischen, sozialen und politischen Verhältnisse seit Beginn des 14. Jahrhunderts wurde das Bürgertum die führende Gesellschaftsschicht. Es orientierte sich noch lange am Adel und seinen Idealen. Impulse zur Schaffung einer europäischen Fechtkunst gingen vom Bürgertum aus. Die Kunst des Fechtens war aus dem ehemals hermetisch abgeschlossenen Bereich der Hofkünste herausgebrochen und ging zu einem großen Teil in die Hand des spätmittelalterlichen Bürgertums über. Die Zeit von etwa 1400–1450 bezeichnet der Fechtmeister Karl Lochner infolge der unterschiedlichen Versuche, die mit größtem Eifer betrieben wurden, eine brauchbare Methode der Fechtkunst zu finden, die Epoche des *Sturm und Drangs*.[53] Ein Beispiel, das aus dieser Zeit stammt, ist das Fechtbuch *Flos Duellatorum* des Fiore dei Liberi da Premariacco von 1410.[54]

In den gleichen Zeitraum fällt die folgenreichste technische Entwicklung in der Geschichte der Kriegskunst: die Feuerwaffe. Sie geht auf die in Europa bisher nicht exakt lokalisierbare Entdeckung des Schießpulvers zu Beginn des 14. Jahrhunderts zurück.[55] Nach dieser Erfindung wurden die Waffen umgestaltet, und

51. Der gerichtliche Zweikampf spielte im Spätmittelalter eine bedeutsame Rolle. Hierauf wird später noch ausführlich eingegangen.
52. Codex MS I.33, Royal Armouries Leeds, fol. 1r.
53. Lochner 1953, S. 10.
54. Das Fechtbuch ist in drei Fassungen noch erhalten, auf die noch eingegangen wird.
55. Nach einer Legende soll das Schießpulver von dem Freiburger Mönch Berthold der Schwarze erfunden worden sein.

auch das Fechten erfuhr einen Wandel. Die Schutzwaffen[56] konnten den Schusswaffen nicht mehr standhalten. Mit Wegfall der Panzerung wurde der Weg für die Entwicklung einer neuen Fechtweise als zivile Übung frei. Es wurde eine Verletzlichkeit in Kauf genommen, die man durch eine neue Fechttechnik und neue, abenteuerlich aussehende Ausgangspositionen auszugleichen versuchte, die den Fechter befähigen sollten, jedem Angriff im Sinne der heutigen *Aktionen in das Tempo*[57] zu begegnen. Die Ausgangsstellungen oder *Garden*, die zu Beginn des Kampfes eingenommen wurden, führten zu phantastischen Positionen und wurden mit bizarren Namen bedacht, die schwer oder gar nicht zu übersetzen sind. Die *Leger* oder *Garden* werden in *Hauptleger* und in *Beyleger* eingeteilt. Die *Hauptleger* werden wie folgt bezeichnet: *Tag* oder *Oberhut*, *Ochs, Ober* und *Pflug*. Die *Beyleger* heißen: *Zornhut, Brechfenster, Langort, Schrankhut, Einhorn, Schlüssel, Eisenport und Wechsel.*[58] In der Geschichte des Fechtens nennt man diese Epoche, die Zeit der *bizarren Garden.*[59] In diese Zeit gehört beispielsweise das Fechtbuch von Hans Talhoffer von 1467.[60]

Hans Sachs,[61] der selbst ein begeisterter Fechter war, beschrieb 1545 in seinem Gedicht: *Der Fechtspruch* sehr treffend diesen Wandel:

»Ich bitt Euch, sagt mir auch
weil kempfen nit mehr ist im Brauch
Was ist die Kunst des
Fechtens nütz?
Er sprach: deiner Frag bin
ich überdrütz
Lass Fechten gleich nur Kurzweil sein,
ist doch die Kunst löblich und fein«.[62]

56. Zu den Schutzwaffen gehören Helm, Panzer und Schild. Sie dienen zum Schutz des eigenen Körpers und sind gelegentlich auch Angriffswaffen, z.B. Stechschilder. Der Schlag mit dem Schild, der so genannte Schiltschlag, wurde im Codex MS I.33 gelehrt, vgl. fol. 32v.
57. Das Tempo ist der richtige Augenblick, das timing. Die Zeitwahl ist die Seele des Fechtens, der richtige Moment, in dem sich der Fechter entscheidet, die Initiative zu übernehmen, was bedeutet, dass die Reaktionszeit des Gegners zum eigenen Vorteil genutzt wird.
58. Zum besseren Verständnis der Fachterminologie und zur Bedeutung der Aktionen wird auf das Glossar von Martin Wierschin verwiesen, vgl. Wierschin S. 174ff.
59. Hergsell 1896, S. 47.
60. Cod. icon 394a der Bayerischen Staatsbibliothek München.
61. Gemeint ist der Handwerkerdichter Hans Sachs (1494–1576)

Angehörige der bürgerlichen Gesellschaften betrieben das Fechten jetzt in weit geringerem Maße, übten sich im Schießen mit Feuerwaffen und bildeten Schützengilden. Letzte Anhänger des Fechtens waren nun fast ausschließlich Adlige.

An Adelsschulen hielt sich das Fechten als notwendiger Bestandteil einer ritterlichen oder adligen Erziehung, da der Adel sich das Vorrecht herausnahm, in allen so genannten Ehrenhändeln durch den Degen[63] sich selber Recht zu verschaffen.[64] Diese Entwicklung führte dazu, dass der kriegerische Aspekt immer mehr zugunsten eines kunstvolleren Fechtens zurücktrat. Die so genannten *Mordstücke*,[65] wie beispielsweise in Talhoffers Fechtbuch von 1467 (Cod. icon 394a), Tafel 34, (Abb. 43) gelehrt, die auf Arm- und Beinbruch oder gar auf das Leben zielen, treten zunächst in den Hintergrund und verschwinden am Ende fast ganz.

Ende des 15. Jahrhunderts erhielt das Fechten eine zusätzliche Bedeutung, es wurde als Leibeserziehung aufgefasst und gehörte zum selbstverständlichen Bestandteil der Fürstenerziehung. Das Training für den Ernstfall wandelte sich im Spätmittelalter darüber hinaus zum Spiel, wobei sich der Begriff Spiel auf die Erfahrung des eigentlich Nicht-Notwendigen bezog. Der Fechter wurde zum *homo ludens*[66], zum spielenden Menschen. Der Kulturhistoriker Johan Huizinga hat den Ursprung von Kultur, auf reichhaltige Quellen gestützt, in das Spiel verlegt, weil das Entzücken, die extreme Anteilnahme und feierliche Ergriffenheit vom Spiel – in allen Formen von Kunst, sportlichen Wettkämpfen und Religion – ausgelöst werden. Der Fechtkampf wurde zum Kampfspiel, also zu einer zweckfreien Betätigung des Körpers, nicht zum Kampf ums Dasein, sondern zur Selbstentfaltung und Selbstgestaltung. Durch eine gesteigerte Anteilnahme, die über das reine Spiel hinausgeht, ergibt sich die Illusion des Ernstfalls, dass es mehr als ein Spiel sei. Huizinga spricht unter Bezugnahme auf Platon vom »heiligen Ernst«.[67]

62. Auszug aus dem Gedicht, vgl. Schröder, Max: *Deutsche Fechtkunst. Handbuch des Deutschen Fechtsports*, Berlin 1938, S. 11.
63. Der Degen war die Duellwaffe, eine Seitenwaffe mit gerader Stoßklinge von ca. 90 cm mit mannigfachen Griffformen. Diese Seitenwaffe war inzwischen ein Teil der Kleidung des adligen Mannes geworden; sie wurde alltäglich auch zu zivilen Kleidern getragen.
64. *Allgemeine Enzyklopädie* 1971, S. 202.
65. *Mordstücke* nannte man Fechtstücke zur Einübung des Mordschlags, der ein Schlag mit dem Knopf des Schwerts war. Das Schwert wurde umgekehrt, also am Klingenende angefasst.
66. Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956, S. 25.

Der Humanismus brachte keinen Bruch mit der spätmittelalterlichen Leibeskultur, vielmehr kam es zu einer Ausweitung des Fechtens, bedingt durch einen geistigen Umbruch in Bezug auf das neue Selbstverständnis des Menschen mit einer völlig neuen Grundeinstellung zum Leben und zur Welt. Mit der endgültigen Auflösung der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung wurde die individuelle Persönlichkeit aufgewertet. An die Stelle mittelalterlicher Demut traten nun Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein. Pädagogik und Kunst wurden davon entscheidend beeinflusst. Die Entwicklung begann zuerst in Italien, erfasste dann etwa um 1450 auch weite Teile der Länder nördlich der Alpen und wurde zu einer gesamteuropäischen Bewegung. Der Mensch wurde sich zunehmend seines Geistes und der eigenen Kraft bewusst. Charakteristisch für diese Veränderungen war die wachsende gesellschaftliche Mobilität. Diesen Wandel reflektiert die bildende Kunst. Hatten Malerei und Graphik bis dahin ein illusionäres Abbild der Welt vermittelt, so wollten sie nun den Menschen wirklichkeitsgetreu darstellen. Dieses humanistische Welt- und Lebensgefühl wurde auch zur grundlegenden Voraussetzung für die Ausweitung und Differenzierung spätmittelalterlicher Leibesübungen. Das Fechten diente nicht ausschließlich militärischen Zwecken, sondern wurde auch zum Spaß betrieben. Eine bunte Vielfalt von Gymnastik, höfisch-aristokratischen und städtisch-plebejischen Spielen etablierte sich in den Städten, darunter vor allem der Umgang mit Fechtwaffen.[68] Was sich bei den Vorführungen der Fechter und Akrobaten als Form höfischer Selbstdarstellung andeutete, erreichte bei den Turnieren die Dimension öffentlicher Repräsentation.

Im kaiserlosen Italien waren die Fürstenhöfe und Stadtrepubliken bemüht, sich politisch zu rechtfertigen, setzten bewusst auf höfische Repräsentation und veranstalteten Turniere. Dieses Bedürfnis nach Auszeichnung und Selbstdarstellung besaßen zahlreiche überragende Persönlichkeiten. Auch die reichen italienischen Patrizier, die die Mitte zwischen Bürgertum und Adel einnahmen, orientierten sich am Lebensstil des Adels und strebten nach Vergnügen und Prachtentfaltung.[69]

67. Huizinga bezieht sich auf *Platon, Gesetze* VII 803 C–D, wo es heißt: ... »man solle den Ernst an das Ernsthafte rücken« ... und weiter »die ernsten Dinge müsse man treiben, um der Spiele willen«.
68. Kühnst, Peter: *Sport, eine Kulturgeschichte im Spiegel der Kunst*, Amsterdam 1996, S. 13.
69. Jacob Burckhardt schreibt diesbezüglich; »endlich nehmen die ersten Medicis sich des

Seit Mitte des 14. Jahrhunderts wurde in Italien die Debatte über die Bedeutung von *arma, leges* und *litterae* geführt, die sich auf die antike Tradition *sapientia et fortitudo* bezog.[70] Das Ergebnis der Debatte war, dass *ars* und *mars* die Garanten einer guten Regierung darstellen.[71] Begonnen wurde die Debatte über das Ideal *arma et leges* von Juristen. Im Laufe des 15. Jahrhunderts schalteten sich Humanisten und Mediziner ein und weiteten die Debatte um das Ideal *arma et litterae* aus.[72] Im 16. Jahrhundert erfuhr das Ideal eine weitere Ausdeutung durch Künstler, die ihre eigenen Disziplinen in das Modell integrierten. Im Unterschied zu den Gelehrten, die dieses Thema literarisch behandelten, argumentierten die Künstler im Medium des Bildes.[73] Fürstenerziehung hatte zum Ziel, sowohl auf dem Gebiet der Waffenführung, als auch auf dem Gebiet der Wissenschaften kompetent zu sein. Das Erziehungsideal der jungen Adligen hieß *arma et litterae*. Neben dem traditionellen Kanon der *artes liberales* gehörten nun auch die *artes mechanicae* zum Bildungsspektrum eines Fürsten. Das Ideal *arma et litterae* implizierte somit nicht nur die Notwendigkeit einer umfassenden Ausbildung des Fürsten zum Zwecke der guten Regierung, sondern auch die Aufforderung zur Protektion jener Personen, die diese entsprechenden Disziplinen ausübten. Einen anschaulichen Eindruck vom Hofmilieu kann man aus einigen literarischen Quellen gewinnen. Baldassare Castiglione beschreibt in seinem *Libro del Cortegiano*[74] die Lebensart des gelehrten Hofmanns – des *Gentiluomo* – , der zum gesellschaftlichen Leitbild der Epoche wurde.

Dem Ideal eines guten Herrschers zu genügen, betätigten sich die Fürsten auch als Mäzene und förderten entsprechend dem Bildungsspektrum Kunst, Literatur, Wissenschaften und die Kriegskunst. Künstler und Fechtmeister fanden Anstellun-

---

Turnierwesens mit einer wahren Leidenschaft an, als wollten sie, die unadligen Privatleute, gerade hierin zeigen, dass ihr geselliger Kreis jedem Hofe gleichstehe«, vgl. Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hg. von Kaegi, Werner, Leipzig 1930, S. 262.

70. Antike Quellen, auf die sich diese Debatte bezog, sind u.a. die *Ilias* von Homer und der *Staat* von Platon. Für Homer stellte die Ausgewogenheit beider Vermögen eine Voraussetzung wahren Heldentums dar. Platon forderte die Vereinigung von sapientia und fortitudo in der Person des Herrschers, vgl. Platon, *Staat*, 473 c–d.

71. Brink, Claudia: *Arte et Marte, Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/Berlin 2000, S. 13.

72. Brink 2000, S. 19.

73. Brink, S. 107.

74. *Il Libro del Cortegiano* ist zwischen 1508–1516 entstanden, kam aber erst 1528 heraus, vgl. Castiglione, Baldassare: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, Nachdruck Berlin 1996.

gen an den Fürstenhöfen. Das Interesse an der Kriegs- und Fechtkunst zeigt sich in zahlreichen Publikationen seit Beginn der Renaissance.

Die Fechtkunst wird in älteren Fechtbüchern von deren Autoren als Wissenschaft, vor allem von den Italienern als *scientia d'arme* bezeichnet; wie bei Camillo Aggrippa in seinem Fechtbuch *Trattato di scientia d'arme* von 1553. Um die Fechtkunst von der Ebene der mechanischen Künste auf die der freien Künste zu heben, muss man ihr eine theoretische, also eine wissenschaftliche Grundlage, eine *scientia*, verschaffen.[75]

Die Fechtkunst beruht nun auf den wissenschaftlichen Theorien der Mathematik und Physik und auf den Grundsätzen der Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers, sie wird eine spekulative Wissenschaft, ein Werk des Verstandes, die in der Kenntnis der geeigneten Techniken und der taktischen Möglichkeiten des *Attackierens*, *Parierens* und *Ripostierens* und in deren praktischer Beherrschung begründet ist.[76] Man erkennt, dass man nicht mehr allein durch Nachahmen berühmter Fechtmeister die Kunst erlernen kann, sondern dass man die Grundlagen der Technik auch mit dem Verstand begreifen und umsetzen muss.

Gefochten wurde mit leichten Waffen, mit dem Degen und dem Rappier.[77] Das Fechten mit dem Degen, der das Schwert endgültig abgelöst hatte, führte zur Stoßfechtkunst, die auf einer wissenschaftlichen Basis mit einem diffizilen Regelwerk, entstand. Die ursprünglich zweischneidige Schwertklinge mit ihren beiden scharfen Schneiden zwischen zwei Mittelrippen wurde durch das Weglassen einer der zwei Rippen zur dreikantigen leichteren Degenklinge gestaltet.[78] Eine weitere Klingenreduzierung führte zum Rappier, einer reinen Stoßwaffe.

Die absolutistische Adelsgesellschaft, die weiterhin die privilegierte Gesellschaftsschicht war, entwickelte auch in Frankreich und Deutschland wie in Italien ein spezifisches Leitbild, den *galant homme*, den Kavalier. Von ihm wurden staatspolitisch oder wirtschaftlich wertvolle Leistungen erwartet. Voraussetzung dafür waren einerseits Kenntnisse im Militärwesen und andererseits musste er auch den

75. zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen* Bd. II, Frankfurt 1974, S. 161.
76. *Allgemeine Enzyklopädie* 1971, S. 191.
77. Das Rappier (unterschiedliche Schreibweise auch Rapier) hat eine etwas schlankere Stoßklinge, gleicht aber sonst dem Degen.
78. Lochner, Karl, E.: *Waffenkunde für Sportfechter und Waffenliebhaber*, Wien 1960, S. 34.

Anforderungen des gehobenen aristokratischen Lebens gerecht werden. Dazu gehörten alle höfischen Gesellschaftsformen, unter anderem das Reiten und das Fechten. Diese gesellschaftliche Entwicklung begann um 1600 und fand ihre Vollendung im Laufe des 17. Jahrhunderts. Die Fechtkunst wurde in Frankreich unter italienischem Einfluss stilisiert und erhielt zunehmend zeremoniellen Charakter. Der Soziologe Henning Eichberg nennt diese neue Art des Fechtens eine »zierliche« geometrische Stoßfechtkunst, die sich zunehmend den Formen des höfischen Tanzes nähere.[79] Das Fechtbuch des Franzosen de Liancour *Le maître d'armes* von 1686, auf das noch eingegangen wird, stellt das Kavaliersfechten höfischer Art mit einer zierlichen Seitenwaffe, dem Florett,[80] vor.

Um diesen Anforderungen zu genügen, wurden auch in den deutschen Städten Ende des 16. Jahrhunderts erste Erziehungsanstalten, die Ritterakademien[81] gegründet, in denen junge Adlige in Religion, Wissenschaften, guten Sitten und ritterlichen Übungen ausgebildet und für den Kirchen- und Staatsdienst vorbereitet wurden. Die adligen Übungen des Reitens, Fechtens, Tanzens und militärischen Exerzierens entsprachen dem Bildungsprogramm, das die Universitäten den bildungssuchenden jungen Adligen noch nicht anbieten konnten und wollten.[82] Das Programm der Ritterakademien zeigte ein breites Spektrum an körperlichen Exerzitien. Vielfalt und Stellenwert erklären sich aus den Ansprüchen der Offiziersausbildung und aus der hohen Wertschätzung des Sports[83] im gesellschaftlichen Leben des Adels.[84]

Nach dem 30-jährigen Krieg, der, wie die übrige Entwicklung in Deutschland, auch die Fechtkunst weit zurück warf, war die Zeit des populären Fechtens vorbei. Die Fechterzünfte in den Städten verfielen. Übrig blieb das Fechten des Adels und

79. Eichberg, Henning: *Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien*. In: Zeitschrift für Historische Forschung, 4. Bd., Berlin 1977, S. 29ff.
80. Das Florett wurde ursprünglich als Übungswaffe für das Degenfechten erfunden, entwickelte sich aber in der Folge zu einem selbständigen Waffentyp. Als ungefährliche Waffe mit einer flexiblen Klinge, deren Spitze mit einem Schutz versehen war, ermöglichte das Florettfechten ein Duell ohne Verletzungsgefahr zu simulieren.
81. Der Gründer der ersten deutschen Adelsschule im Jahre 1575 war der Kurfürst Friedrich III. von der Pfalz, vgl. Wassmannsdorff 1890, S. 2.
82. Conrads, Norbert: *Ritterakademien der frühen Neuzeit. Bildung als Standesprivileg im 16. und 17. Jahrhundert*, Göttingen 1982, S. 324.
83. Der Begriff Sport stammt aus dem Englischen, kommt von to disport = sich vergnügen. Sport bedeutet somit angenehmer Zeitvertreib, Amüsement, Erholung und Zerstreuung.
84. Bohus, Julius: *Sportgeschichte, Gesellschaft und Sport von Mykene bis heute*, München 1986, S. 93.

der vielfach adligen Offiziere und Studenten. Sie wurden jedoch weiterhin von bürgerlichen Fecht- und Exerzitienmeistern geschult. In Deutschland beispielsweise von den Mitgliedern der Fechtmeisterfamilien Kreussler und Roux. Das Duellwesen,[85] der neue Kavalierssport, blühte nach dem Ende des 30-jährigen Krieges auf. Wie eine Seuche hatte es sich von Frankreich aus über ganz Europa verbreitet. Sein Auftreten stand in enger Verbindung zu einer neuen komplizierten Fechtkunst, die die leichtere Waffe, den Degen, voraussetzte. Mit dem Degen blitzschnell zu hantieren, um auch etwaige körperliche Unterschiede auszugleichen, war eine exklusive Kunst, die eine gründliche Ausbildung erforderte und Geld kostete.[86]

Im 18. Jahrhundert erfolgte eine Umwandlung der Standeskultur in eine »nationale Kultur für Jedermann,«[87] die zu einer Wiederbelebung der Fechtkunst durch die Philanthropen führte. Der Leibeserziehung kam eine Schlüsselfunktion zu.[88]

Durch sportliche Disziplin sollte der Körper fähig werden, dem Geist und dessen Zielen zu dienen. Johann Christoph Friedrich GutsMuths (1759 – 1839) Schrift *Gymnastik für die Jugend* wird Grundlage der neuen Gymnastik mit dem Bildungsideal von harmonischem Gleichgewicht der geistigen und leiblichen Kräfte.[89] Das Fechten – bisher nur die Fertigkeit, die Angriffe des Gegners auf vorteilhafte Art abzuwehren – wurde eine echte gymnastische Übung, die im hohen Maße dazu beitrug, die Entwicklung der körperlichen Kraft und Gewandtheit zu unterstützen. Eindeutig sind hierzu GutsMuths anthropologische Aussagen/Fragen:

85. Das Duell von lat. duellum war ein freiwillig vereinbarter Kampf, der zwischen zwei Gegnern nach festen Regeln und in Anwesenheit von Zeugen (Sekundanten) ausgefochten wurde.
86. Seitz, Heribert: *Blankwaffen*, Bd. I, Braunschweig 1965, S. 253.
87. Bernett, Hajo: *Die pädagogische Neugestaltung der bürgerlichen Leibesübungen durch die Philanthropen. Beiträge zur Lehre und Forschung der Leibeserziehung*, hg. vom ADL, Schorndorf 1971, S. 43.
88. Neues Erziehungsideal der Philanthropen war die Harmonie von Körper und Geist. Die Philanthropen traten für eine Erziehung ein, die geistig, körperlich und sozial gesunde Bürger hervorbringen sollte. Es würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen, auf die Gesamtstruktur des pädagogischen Gedankenkreises der Philanthropen einzugehen.
89. GutsMuths, Johann Christoph Friedrich: *Gymnastik für die Jugend, enthaltend eine praktische Anweisung zu Leibesübungen*. In: Studientexte zur Leibeserziehung, Band 7, hg. v. Fetz, Friedrich, Frankfurt 1970, S.146.

> »Ist denn das Fechten nothwendig nur die Fertigkeit Angriffe des Gegners mit dem Degen auf vortheilhafte Art abzuwehren und ihn, unter eigener Sicherung, damit zu verletzen? – oder auch eine echte gymnastische Uebung, die dazu in hohem Grade beyträgt, die Entwicklung der körperlichen Kraft und Gewandtheit zu unterstützen, und sich in Gefahren mancher Art zu beschirmen?«[90]

Wie die italienischen Fechtmeister in der Renaissance, die an den einflussreichsten Fürstenhöfen lehrten, trugen die deutschen Philanthropen die Idee von einer natürlichen und zweckgerichteten, also letztlich aufgeklärten Sportkultur über die Grenzen hinaus.[91] Unter dem Einfluss der französischen Aufklärung, insbesondere durch das Wirken von Jean-Jacques Rousseau und seines revolutionären Buchs *Emil oder Über die Erziehung*[92] von 1762 entwickelten sich aufgrund der idealistischen Vorstellungen des Menschenbildes auch pädagogische Theorien, durch die die Leibeserziehung zunehmende Bedeutung gewann.[93]

Mit Ausbruch der Französischen Revolution wurde die Entwicklung des Stoßfechtens gestoppt. Degen und Florett wurden als aristokratische Embleme aus dem allgemeinen Leben verbannt. Das Fechten mit den althergebrachten Stoßwaffen, Degen und Florett, geriet in Deutschland für einige Zeit ganz in Vergessenheit. In studentischen Kreisen entwickelte sich eine neue Art des Fechtens, das Hiebfechten. Die feste Mensur mit der Hiebwaffe (dem Schläger) kam bei den Schlagenden Verbindungen der Universitäten in Gebrauch. Die Hiebe wurden kunstlos nach Kommando aus dem Handgelenk geschlagen. Karl E. Lochner bezeichnet diese Zeit unter dem Blickwinkel des studentischen Fechtens als *Handgelenksära*.[94] In Bezug auf die fechterische Entwicklung muss man die sich daraus ergebende Fechtweise als einen Rückschritt im deutschen Kulturraum bezeichnen. Allen Versuchen zum Trotz konnte mit dem schweren Säbel im Gegensatz zum Florett und Degen keine Fechtkunst entstehen. Erst in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts glückte es dem Mailänder Fechtmeister Giuseppe Radaelli für das Säbel-

90. GutsMuths, S. 146.
91. Kühnst 1992, S. 103.
92. Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*; in deutscher Fassung besorgt von Schmidts, Ludwig, 13. Ausgabe, unveränderter Nachdruck, Paderborn 2001.
93. Rousseau und seine Anhängerschaft vertraten die Ansicht, dass Vernunft sich nur durch Handeln und Erkenntnis, das heißt nur über die Sinne entwickeln könne, dass deshalb die Ausbildung des Körpers und die Leibesübungen unverzichtbar seien.
94. Lochner 1960, S. 37.

fechten ein System zu schaffen, das die Fechtkunst mit einer neuen Hiebwaffe auf eine entsprechende Basis stellte. In der Geschichte des Fechtens wird die Zeit von 1870 – 1913 nach ihm *Radaellismus* benannt.[95]

Der Modernisierungsprozess aufgrund vieler technischer Errungenschaften seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts führte auch zu großen Veränderungen des Alltagslebens. Als Reaktion auf die französische Fremdherrschaft kam es in Deutschland zu einer Bildungsreform, die sich den allseitig gebildeten und mit der Nation verbundenen Bürger als Ziel setzte. Das Fechten wurde gesellschaftlich eingebunden und als beliebtes Freizeitvergnügen des Adels, des gehobenen Bürgertums und der Studenten betrieben. Die wechselvolle Entwicklung der Fechtkunst in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert spiegelt sich in den Fechtbüchern der diversen Mitglieder der Fechtmeisterdynastien Roux und Kreussler, auf die noch eingegangen wird, wider.

Die Fechtkunst gehörte im 19. Jahrhundert zur Turnkunst. Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852)[96] räumte ihr die erste Stelle unter allen Turnkünsten ein, besonders weil hier »Geist gegen Geist kämpft«, wie er argumentierte.[97] Erkannt wurde, dass Fechten für die Entwicklung und Erhöhung der physischen Kraft des Menschen, für die Gesundheit, Stärke und Gewandtheit des Körpers höchst wirksam war.[98] Seit dieser Zeit gehört Fechten, mit nur wenigen Ausnahmen zum Sport und orientiert sich an der Idee des Spielerischen, des Zweckfreien und Vergnüglichen. Für philosophisch Gebildete ist Fechten mit all seinen vielseitigen Aspekten der spielerisch analoge Modellfall des Überlebenskampfes überhaupt. Die ästhetische Seite des Fechtens macht den Sport für ein breites Publikum anziehend.

95. Den Begriff *Radaellismus* verwendet ebenfalls Karl Lochner, vgl. Lochner 1953, S. 32.
96. Friedrich Ludwig Jahn entwickelte aufbauend auf GutsMuths um 1810 das von ihm so genannte Turnen.
97. Zitiert nach der *Allgemeinen Enzyklopädie* 1971, S. 193.
98. GutsMuths, S. 147.

3 DIE FECHTKUNST – IHRE HISTORISCHE ENTWICKLUNG

In einem kurzen Abriss wird die Entwicklung ihrer Bedingungen und Wirkungen von den prä-literarischen Epochen bis zum Entstehen der ersten Fechthandschriften im Spätmittelalter aufgezeigt.[99]

Über das Alter der Fechtkunst und darüber, wer deren Erfinder war, ist man sich nicht einig. Nahezu jeder Fechtmeister seit dem Mittelalter fühlte sich dazu berufen, sich in seinem Werk über die geschichtliche Entwicklung des Fechtens zu äußern. So oft aber darüber geschrieben wurde, so unterschiedlich waren entsprechend dem jeweiligen Kenntnisstand der Autoren auch deren Ansichten.

Noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts war man der Ansicht, dass in der europäischen Antike und im Mittelalter sowohl innerhalb ihres militärischen wie auch ihres sportlichen Lebens eine Fechtkunst im heutigen Sinn unbekannt war. Karl Lochner nennt als Ursache hierfür das ständige Bestreben, die Schutzwaffen zu verstärken. Er schreibt: »An eine Verfeinerung des Trutzwaffengebrauchs, der Handhabung der blanken Waffe wie Speer, Schwert und Dolch sei nicht gedacht worden, da diese gegen die Schutzwaffen stets machtlos blieben«.[100] Hierzu sei angemerkt, dass archäologische Entdeckungen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (ägyptische Wandmalerei und Reliefs, griechische Metallarbeiten und Reliefs, etc.) belegen, dass sehr wohl eine Fechtkunst existierte. Waffentechnische Untersuchungen widerlegen auch Lochners Begründung, denn gerade der Zwang, trotz immer stärkerer Panzerung einen Gegner entscheidend zu treffen, führte zu den Anfängen der im 17. und 18. Jahrhundert dann am höchsten entwickelten Kunst des Stoßfechtens: Wenn man mit der Brachialgewalt des Schwerthiebes nichts mehr ausrichten konnte, half nur eine neue Fechtweise, ein exakter Stoß in die Lücken der Panzerung. Um die Waffe präzise führen zu können, musste man das Gefäß[101] und die Klinge derselben verändern. Der Zeigefinger umfasste nun den Teil der

99. Dieser Teil ist relativ ausführlich behandelt, da er als Erläuterung für das Verständnis der Fechtkunst wichtig ist.
100. Lochner 1953, S. 7.
101. Griffteile und Handschutz ergeben das Gefäß und machen die Waffe verwendungsfähig. Die einzelnen Teile sind bei den verschiedenen Waffen und Fechtschulen unterschiedlich, bestehen aber im Wesentlichen aus dem Knauf, dem Griffholz und den Stangen und Bügeln für den Handschutz. Daneben bot das Gefäß noch die Möglichkeit, dekorativ zu wirken, und die gesellschaftliche Stellung des Trägers entsprechend hervorzuheben.

Klinge unmittelbar vor der Parierstange, wobei die Klinge insgesamt schlanker und leichter, sowie spitzer geformt und der vom Finger umgriffene Teil, stumpf zum *Ricasso* (stumpfen Teil der Klinge) ausgeführt wurde, so dass die geänderten Eigenschaften einen genaueren und schnelleren Stoß erlaubten. Zum Schutz des vor der Parierstange befindlichen Fingers wurde an Letztere ein Ring als so genannter Fingerbügel angeschmiedet. Die Weiterentwicklung der Klingenreduzierung bezüglich Querschnitt und Länge und des immer komplizierteren Bügelsystems führte vom Schwert zum Degen, vom groben Hieb zum eleganten Stoß, zur Fechtkunst.

3.1 Antike

In den ersten Hochkulturen, die jeweils an den großen Strömen entstanden, wie die erste Hochkultur der Hindus am Indus, wie die der Sumerer an Euphrat und Tigris und die der Ägypter am Nil, focht man im Ernstfall mit Bronzeschwertern und zu Übungszwecken mit Holzschwertern oder Papyrusstengeln.

Es gibt frühe Darstellungen des Stockfechtens als Wandmalerei in ägyptischen Gräbern. Abb. 1 zeigt das Stockfechten als Dekoration in einem Grab, der Stätte für das Leben im Jenseits, als Fresko vor der Statue Thutmosis III. dargestellt. Die Ägypter betrieben das Stockfechten mit besonderer Begeisterung. Gefochten wurde mit ca. 1 m langen Stöcken, die als Griff am unteren Ende einen Querast hatten und am oberen Ende durch eine Metallauflage verstärkt waren. Das Stockfechten wurde in offiziellen Wettkämpfen im Angesicht des Pharao ausgeübt. Das ist ein Indiz für den hohen Stellenwert desselben in der ägyptischen Gesellschaft. Das ägyptische Stockfechten war im Prinzip ein Hiebfechten. Zum Vergleich mit dem modernen Fechtsport ließe sich am ehesten das Säbelfechten heranziehen.

Die Griechen fochten in mykenischer Zeit mit Bronzeschwertern und in klassischer Zeit mit eisernen Schwertern; wobei die Griechen der Frühzeit, die Homer in der *Ilias* besingt, die Lanze bevorzugten.[102] In der *Odyssee* berichtet Homer aber auch von Kämpfen mit Schwertern.[103] Kampfszenen auf Keramiken und Reliefs

102. Nitschke, August: *Bewegungen im Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1987, S. 65, Homer, *Ilias*, 13, 339.

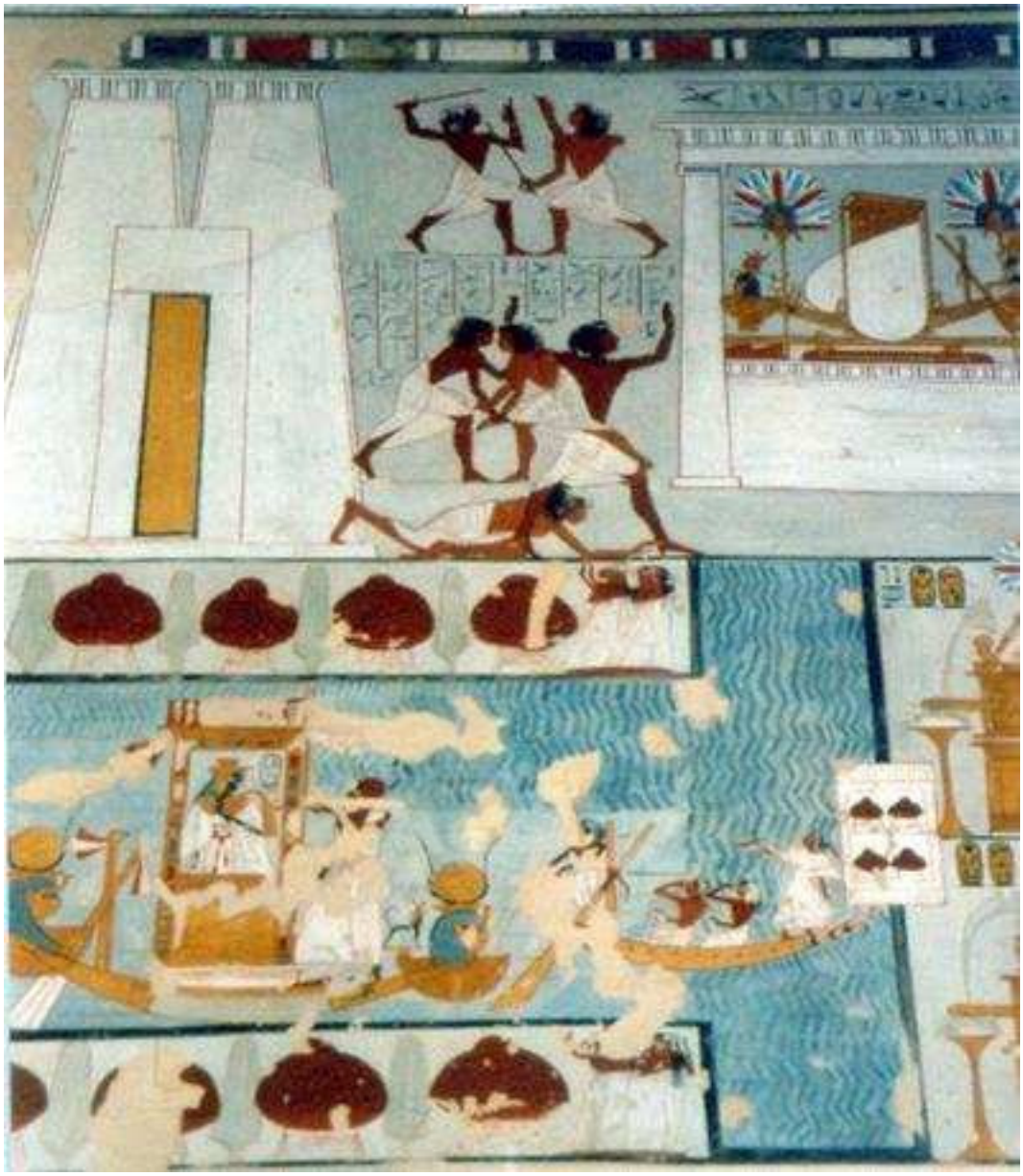


Abbildung 1: Wandbild aus dem Grab des Amenmoses, 19. Dynastie. Das Wandbild befindet sich heute im Metropolitan Museum New York, eigene Aufnahme.

sind überliefert. Sportliche Wettkämpfe hatten in mykenischer Zeit bereits eine zentrale Bedeutung. Obwohl die Waffenkämpfe dieser Epoche den Grundstein zu den später so beliebten athletischen Disziplinen wie z.B. des Speer- und Diskuswerfens legten, wurden bei den Olympischen Spielen[104] keine Kampfspiele durchgeführt, da solche dem olympischen Frieden widersprochen hätten.

103. Homer, *Odyssee*, 4, 257.
104. Spätestens seit dem Jahr 776 v. Chr.

Im archaischen Zeitalter, bedingt durch den gesellschaftlichen Umbruch und Auflösung der aristokratischen Werteordnung, werden dem alten Adelsideal, der kämpferischen Tüchtigkeit (*agathon*), männlich-schöner und körperlich-tüchiger Helden als neue Werte Tüchtigkeit im Geschäftswesen und vor allem Weisheit (*sophia*) gegenübergestellt. Der Kampfsport als Leibeserziehung verliert an Bedeutung. Eine Ausnahme bildeten die Pythagoräer. Sie waren davon überzeugt, dass körperliche Übung sich auf das seelische Befinden des Menschen positiv auswirke.[105]

In der klassischen Epoche werden die alten Ideale wieder aufgegriffen. Der ideale Mensch (*kaloagathos*) vereinigt Tüchtigkeit mit geistiger und körperlicher Schönheit. Begriffe wie *gymnasion* entstehen, was ursprünglich die Bezeichnung für sportliche Tätigkeiten aller Art war, später bürgerte sich der Begriff zunächst für Übungsstätten und dann für die Schule schlechthin ein.[106] Im Zeitalter des Hellenismus gibt es bezüglich der Entwicklung der Leibesübungen eine entscheidende Wende. Mit der Errichtung des hellenistischen Diadochenreichs und der damit verbundenen Ausbreitung griechischer Kultur wird auch das griechische Gymnastikwesen zu einer weit über Griechenland hinausgreifenden Erscheinung. Gymnastik wird allgemein in erster Linie als Mittel zur Verbesserung des körperlichen Wohlbefindens betrieben, die agonale Gymnastik[107] wird zur Angelegenheit einer kleinen Elite.[108] Der Berufsstand der Athleten entsteht. Darunter verstand man Sportler, die sich ausschließlich dem Wettkampf und seiner Vorbereitung widmeten.[109]

Bei den Römern spielte die körperliche Ertüchtigung im Dienste der militärischen Erziehung mit einem entsprechenden Ausbildungsprogramm eine herausragende Rolle. Ein Jahrhundert vor Christus gab es bei den Römern bereits nachweislich schriftlich festgehaltene Regeln für Angriff und Verteidigung. Belegt ist, dass Julius Caesar die Legionäre im Waffenhandwerk ausbilden ließ.[110] Die römischen Legionäre handhabten in der Zeit der Republik das kurze Stichschwert, den *gladius*. Später, unter Kaiser Augustus, kam die längere *spatha*, das Schlachtschwert

105. Bohus, S. 21, 22.
106. Bohus, S. 26, 27.
107. agonal von griech. agon = Wettkampf.
108. Bohus, S. 35, 36.
109. von 500 – 1000 n. Chr.
110. Schröder, S. 13.

als bevorzugte Waffe der germanischen Söldner in Gebrauch. Der Schwertkampf vollzog sich unter dem unumgänglichen Schutz von Schild und Helm, so dass eine kunstvolle Waffenführung nicht in Betracht kam. Hoch entwickelt war jedoch die Fechtkunst der römischen Gladiatoren. Für ihre Ausbildung sorgten die *lanistae*, die zu den ältesten Fechtmeistern zu zählen sind.[111] Die hohe Wertschätzung des Fechtens beschreibt der antike Autor Plinius in seiner *Naturkunde* im Zusammenhang mit Gladiatorenbildnissen. Er berichtet über Fechterspiele, die ein kulturelles Ausdrucksmittel seien. Er schreibt weiter: »Darin bestand bereits seit vielen Jahrhunderten der höchste Sinn der Malerei. Fechterspiele aber zu malen und öffentlich auszustellen begann man erst seit C. Terentius Lucanus. Dieser ließ zu Ehren seines Großvaters, (...) drei Tage lang dreißig Fechterpaare auf dem Forum auftreten und stellte ein Gemälde <dieser Kämpfe> im Hain der Diana auf.«[112]

3.2 Frühes Mittelalter

Im germanischen Mittelalter bildeten Kampf und Waffenführung den Mittelpunkt der Ausbildung. Erziehungsideale der jungen Männer waren Härte, Mut, Ausdauer, Kraft und Geschicklichkeit im Umgang mit Waffen. Wie weit die Anfänge der Fechtkunst bei den Germanen zurückreichen, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Uralte Schwerttänze sind zweifellos ein Beweis für Ansätze einer Fechtkunst, denn sie setzten zumindest einen kunstvollen Umgang mit den Schwertern voraus. Tacitus erwähnt den Waffentanz junger Männer, die unbekleidet zwischen Schwertern und Speeren in die Höhe springen.[113]

111. Boeheim nimmt an, dass die römischen Kaiser sich durch die Leidenschaft der Germanen für Kampfspiele, (Schwerttänze etc.), die Tacitus in der *Germania* beschreibt (Kap. 24), zur Einführung der Gladiatorenkämpfe veranlasst sahen, vgl. Boeheim, Wendelin: *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig 1890, Reprint der Originalausgabe hg. von Henning, Volker, Holzminden, S. 517.

112. Plinius C. Secundus d. Ä:. *Naturkunde*, lateinisch-deutsch, Buch XXXV, hg. und übersetzt von König, Roderich in Zusammenarbeit mit Winkler, Gerhard, Düsseldorf-Zürich 1997, S. 49.

113. Tacitus, Publius Cornelius: *Germania*, hg. von Fehrle, Eugen, Heidelberg 1959, Kap. 24.

Im *Walthari–Lied* wird über eine ausgefeilte Fechtkunst mit Schwert und Lanze, Schlachtschwert (*spatha*) und Kurzschwert (*sax*) sowie die brillante Taktik eines *Kämpen* berichtet. Dass solches zum Gegenstand der Dichtung wurde, lässt den Schluss zu, dass sowohl der Barde als auch seine Zuhörer sich in der Kunst des Fechtens auskannten.[114] Die germanischen Völker bevorzugten das Hiebschwert, ein zweischneidiges Langschwert, das sie von den Römern übernahmen.[115]

Der Besitz einer hochwertigen Waffe war von existentieller Bedeutung. Brach die Klinge beim Hieb, war dies fast immer gleichbedeutend mit dem Tod ihres Trägers. Die Sagenhelden gaben ihren Waffen, denen nach der Sage übernatürliche Kräfte innewohnten, als mythischen Wesen sogar Namen.[116] Waffenmeister lehrten ihren Helden den Umgang mit der Waffe.

3.2.1 Gerichtliche Zweikämpfe

Eine Besonderheit des mittelalterlichen Rechtssystems waren die gerichtlichen Zweikämpfe. Waren in einem Prozess die Indizien nicht ausreichend und eine gütliche Beilegung gescheitert, konnte das Gericht einen gerichtlichen Zweikampf anordnen, ausgehend von der Ansicht, dass Gott dem Unschuldigen zum Sieg verhelfen würde. Dieser altgermanische Brauch des gerichtlichen Zweikampfs, das Kampfordal als Beweismittel, war seit der Karolingerzeit verbreitet[117] und wurde trotz kirchlicher Verbote noch im Hochmittelalter praktiziert.[118] Im gerichtlichen Zweikampf sollte die gerechte Sache siegen, weil Gott auf der Seite des Gerechten steht.[119] Im ältesten deutschen Rechtsbuch, dem *Sachsenspiegel*, ist überliefert, dass die einfachen Freien als Kämpfer ungepanzert zum Kampf erscheinen sollten, außerdem sollten Haupt und Füße bloß sein.[120] Die adligen Kämpfer trugen dagegen

114. Das *Walthari-Lied*, eines unbekannten Verfassers, aus dem 10. Jahrhundert, nacherzählt von Grimm, Jacob, Wiesbaden 1919, S. 11ff.
115. Dieses Hiebschwert hat eine Länge von 750–900 mm und eine Breite von 50–60 mm und einen spitzbogigen Ort, vgl. Lochner 1960, S. 25.
116. Siegfried nannte sein Schwert Balmung, jeder kennt den Namen Excalibur als Schwert des König Artus, Dietrich von Berns Schwert hieß Nagelring, Rolands Schwert hieß Durandel, das Karls des Großen Joyeuse.
117. Der Beginn der gerichtlichen Zweikämpfe ist nicht exakt gesichert, erste Erwähnungen gab es schon bei den germanischen Völkern, vgl. Wierschin, S. 64.
118. Im Jahr 1460 soll der letzte gerichtliche Zweikampf stattgefunden haben, vgl. Huhle, Henner u. Brunck Helma: *500 Jahre Fechtmeister in Deutschland*, Frankfurt, 1987, S. 21.
119. Schlichtegroll, v. Nathanael: *Talhofer, ein Beytrag zur Literatur der gerichtlichen Zweikempfe im Mittelalter*, München 1817, S. 13.
120. Eike von Repgow: *Sachsenspiegel*, Buch I, 63, § 4. Cod. Guelf 3.1 Aug. 2°. Der Sach-

den vollen Harnisch. Da ein Harnisch für ein Schwert nahezu undurchdringlich war, lehrten die Fechtmeister Techniken, um auch gepanzerte Gegner zu bezwingen, was beispielsweise aus den Fechthandschriften von Hans Talhoffer und Paulus Kal hervorgeht. Den Kontrahenten wurde ausreichend Zeit gegeben, sich bei einem Fechtmeister auf den Kampf vorzubereiten. Gerichtliche Zweikämpfe fanden obligatorisch bei allen Verfahren statt, die einen öffentlichen Friedensbruch zum Grunde hatten. Talhoffer gibt in seinem Fechtbuch von 1459[121] sieben Fälle an, welche durch einen gerichtlichen Zweikampf entschieden werden. Er sagt: »Das erst ist Mort. Das ander Verrathernüss. Das dritte Ketzerey. Das vierd wölcher an sinen Herrn trüloss wirt. Das fümfft üm sancknüss in stritten oder sumfft. Das sechst um valsch. Das siebent da ainer Junckfrowen oder Frowen benotzogt.«[122] Das Fechtbuch des Hans Talhoffer von 1467[123] geht am ausführlichsten auf die verschiedenen Arten des gerichtlichen Zweikampfs ein.[124] Es gab auch den Berufskämpfer, den man *Vorfechter* oder *Kemphe* nannte und den man in bestimmten Fällen bei derartigen Auseinandersetzungen dafür gewinnen konnte, an eigener Statt zu kämpfen.[125] In bestimmten Fällen mussten auch Geistliche gerichtliche Zweikämpfe bestreiten.[126] Zwischen Mann und Frau fanden ebenfalls gerichtliche Zweikämpfe mit besonderen Regeln statt.[127]

Selbst Tote konnten noch, wenn sie beschuldigt waren, durch Vorfechter posthum verteidigt werden.[128] Besondere Privilegien bezüglich eines gerichtlichen Zweikampfes besaßen im schwäbisch/bayrischen Raum die Städte Hall (Schwäbisch Hall), Würzburg, Ansbach und Nürnberg. Die wichtigsten überlieferten Fechthandschriften des Spätmittelalters sind in *schwäbisch-bairischer*[129] Mundart

senspiegel geht auf eine verlorene Stamm-Handschrift zurück, die zwischen 1292–1295 entstanden sein soll, vgl. Ausstellungskatalog Hannover 1989: *Wolfenbütteler Cimelien*, hg. von Ganz, Peter u.a., Hannover 1989. S. 198.

121. Cod. KK 5342 der Hofjagd- und Rüstkammer Wien.

122. Hergsell 1889, S. 21.

123. Cod. icon 394a der Bayerischen Staatsbibliothek München.

124. Cod. icon 394a, Tafel 68 – 73, Tafel 104 – 169, Tafel 242 – 250.

125. Es war bestimmten Personen, z.B. Witwen, Jugendlichen oder gebrechlichen Menschen erlaubt, einen Vorfechter zum Zweikampf zu stellen, vgl. Majer, Friedrich: *Geschichte der Ordalien, insbesondere der gerichtlichen Zweikämpfe in Deutschland*, Jena 1795, S. 246.

126. Jacobs, Fr. und Ukert, F.A.: *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglichen öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, Bd. III, Leipzig 1838.

127. Majer, S. 270ff.

128. Majer, S. 251.

129. alte mittelalterliche Form für bayrisch.

abgefasst. Daraus ist zu schließen, dass sie aus dem süddeutschen Raum stammen.[130] Der Ort des Zweikampfs wurde vom Richter bestimmt. Dieser Kampfplatz wurde mit Schranken umgeben. Rüstung und Waffen der Kämpfer waren gesetzlich festgelegt. Für jeden Kämpfer wurde eine Totenbahre bereitgestellt, als Zeichen, dass es bei dem Kampf um Leben und Tod gehe. Vor dem Kampf wurden Eide abgelegt seitens des Klägers, dass seine Beschuldigung wahr sei und seitens des Beklagten, dass er unschuldig angeklagt sei. Dabei berief man sich auf Heilige,[131] die man zugleich um Hilfe ersuchte, wie beispielsweise auf fol. 5v der (Abb. 24) Handschrift des Paulus Kal dargestellt.[132] Zur Beendigung des Kampfes war es aber nicht unbedingt nötig, dass einer der Kämpfer getötet wurde, insbesondere wenn Berufskämpfer im gerichtlichen Zweikampf antraten. Es war oft schon genug, wenn einer sich dazu bekannte, besiegt zu sein. Die Beendigung des Zweikampfs hing darüber hinaus vom Ermessen des Kampfrichters ab, der für Ruhe und Ordnung zu sorgen und die vom Recht geforderte Strafe zu vollziehen hatte.[133] Ende des 15. Jahrhunderts war die Zeit der gerichtlichen Zweikämpfe weitgehend vorbei.

3.3 Mittelalter

3.3.1 Das Rittertum

Für die Geschichte des Fechtens waren die Entstehung des Ritterstandes im 11. und 12. Jahrhundert und damit die Entfaltung einer höfischen Kultur, die mit den großen kirchlichen Reformbewegungen und der Idee der Kreuzzüge zusammenhing, von ausschlaggebender Bedeutung. Die Ursprünge des Rittertums lagen im Kriegswesen: Der Ritter = Reiter[134] war der bewaffnete Krieger zu Pferde.[135] Bei den Rittern unterschied man zwei Gruppen, die erste umfasste mit Fürsten, Grafen

130. Zu diesem Typus gehören die Fechtbücher Talhoffers, Kals und der Codex Wallerstein.
131. Insbesondere auf den Heiligen Georg.
132. Cgm 1507 der Bayerischen Staatsbibliothek München.
133. Majer, S. 268.
134. Die Bezeichnung Ritter geht auf das althochdeutsche Verb ritan = reiten zurück.
135. Goetz, Hans-Werner: *Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, München 1986, S. 177.

und Herren den freien Adel. Die zweite Gruppe repräsentierte den jüngeren Adel, dessen Mitglieder als ehemals Unfreie in Diensten des Altadels aufgestiegen waren. Sie bildeten die Machtbasis der im Königtum gipfelnden feudalen Gesellschaft.[136] Der Ritteradel entwickelte ein Standesethos, das den Kriegerberuf idealistisch überhöhte. Es gab eine genau definierte Standeshaltung mit Ritualen. Im Vordergrund der ritterlichen Erziehung stand die Vermittlung von Eigenschaften und Fertigkeiten, die für den Kriegsdienst notwendige Voraussetzung war. Das Fechten gehörte zum Standardrepertoire der ritterlichen Ausbildung. Bereits mit sieben Jahren trat der Knabe als Page, mit zwölf oder vierzehn Jahren dann als Knappe in den Dienst eines Ritters. Er lernte neben den Leibesübungen – Laufen, Springen, Bogenschießen und Speerwerfen – auch Fechten mit Schwert und Schild, sowie den Gebrauch der Lanze. Nach Abschluss der Ausbildung wurde er als Bekräftigung seiner Meisterschaft zum Ritter geschlagen. Dies war eine symbolische Handlung. In einer feierlichen Zeremonie, der *Schwertleite*, wurde dem Knappen das Schwert, das von einem Priester geweiht worden war, unter Ermahnungen an die erhaltene Lehre übergeben und umgegürtet.[137] Die kirchliche Weihe des Schwerts bildete die Voraussetzung für die Übertragung des Begriffs der *militia christi* auf die Ritterschaft.[138] Der christliche Ritter, der *miles christi*, wurde zum Leitbild der Epoche. Nach der *Schwertleite* folgte der Ritterschlag, ein Schlag mit der Hand oder dem Schwert auf den Nacken, oder mit der flachen Klinge auf die linke Schulter. Jetzt durfte der neue Ritter, der *Schwertdege*, an Turnieren teilnehmen.[139]

3.3.2 Die mittelalterlichen Waffen

Die Lanze mit dem Lanzenfähnlein (baniere) ist neben dem Schwert im Verlaufe des 12. Jahrhunderts die charakteristische Waffe des Ritters.[140] Beim Ritt wird sie senkrecht, in einer Halterung getragen, beim Angriff waagrecht gegen den Feind

136. Schmidtchen, Volker: *Kriegswesen im späten Mittelalter. Technik, Taktik, Theorie*, Weinheim 1990, S. 54, 55.
137. Goetz, S. 179.
138. Schmidtchen 1990, S. 57.
139. Schultz, S. 190.
140. Die Lanze des Ritters war ca. 3 m lang, für den Kampf bestand sie aus zähem Holz (meist Esche), für das Turnier aus leicht splitterndem Nadelholz, vgl. Lehnhart, Ulrich: *Kleidung & Waffen der Früh- und Hochgotik*, Wald-Michelbach 2003, S. 93.

gerichtet, der aus dem Sattel gehoben werden soll.[141] Es gilt, den Gegner mit der Lanze entweder auf den Helm unter das Kinn zu stoßen oder gegen die Mitte des Schildes unter den Schildbuckel.[142] Dies erfordert große Geschicklichkeit und Sattelfestigkeit beim Reiten. In der Zeit um 1000 wird die Lanze auch noch als Wurfspieß verwendet.[143] Sind die Lanzen zersplittert, wird mit dem Schwert aufeinander eingeschlagen. Hier fängt die Variabilität der damaligen Fechtkunst an, denn nun muss mit der gleichen Waffe angegriffen und abgewehrt werden. Trotzdem ist das Schwert seit je die Waffe mit dem höchsten Prestige- und Symbolgehalt. Es wird mit größter Sorgfalt hergestellt und entsprechend den finanziellen Möglichkeiten seines Besitzers zusätzlich mit Schmuck verziert. Als weitere Bewaffnung trägt der Ritter ab dem 13. Jahrhundert noch den Dolch. Dabei handelt es sich um einen *Gnadgott*, mit dem der Todesstoß versetzt wird.[144]

Außerdem führt der Ritter einen Streitkolben, manchmal auch eine Streitaxt mit sich. Als Schutzkleidung tragen die Ritter Handschuhe und ein mit einer Kapuze versehenes Kettenhemd aus ineinander verflochtenen, genieteten Ringen, darunter zum Schutz der Haut ein Stoffhemd, das Wams.[145]

Das Tragen von Fechtwaffen, insbesondere des gotischen Schwerts, gehörte noch im 13. Jahrhundert zum Privileg des Adels.[146] Teile der Ritterrüstung dienten nicht nur dem Schutz, sondern auch dem Schmuck und der Repräsentation. Die Helme wurden mit Ziemirden geschmückt, Schilde mit Wappen bemalt, ein Waffenrock[147] wurde über dem Harnisch getragen. Das Zeitalter der Kreuzzüge (in den Jahren 1096 – 1270) führte infolge der teilweisen Übernahme islamischer Waffenschmiedekunst zu einer Verstärkung der Schutzwaffen, also der Panzerung. Anfangs kam der Ringpanzer, später der Kettenpanzer in Gebrauch.[148] Die Rüs-

141. Goetz, S. 181.
142. Schultz, S. 167.
143. Entsprechende Darstellungen gibt es auf dem Teppich von Bayeux aus dem 11. Jahrhundert.
144. Von ital. misericordia = Mitleid. Dieser Dolch ist ein ca. 42 mm langer Panzerstecher mit spitzer Klinge, vgl. Lehnhart 2003, S. 95.
145. Goetz, S. 181.
146. Das gotische Schwert hat eine schlankere Klinge mit einer ausgeprägten Spitze, die auch zum Stoß geeignet war, ferner hat das gotische Schwert einen besseren Handschutz.
147. Der Waffenrock hieß auch Wappenrock, wenn er mit den Wappenfarben geschmückt war. Er war ärmellos, in der Mitte gegürtet und reichte vom Hals bis unter die Knie.
148. Der Kettenpanzer besteht aus einer Reihe von größeren Eisenplatten, die auf eine Unterlage aus festem Stoff aufgenietet sind. Das Gewicht beträgt ca. 5 kg.

tungen wurden nach und nach durch Eisenplatten auf der Brust verstärkt. Durch die Verstärkung der Schutzwaffen (Kettenpanzer und Topfhelm)[149] wurde die Rüstung immer schwerer. Die Tendenz ging bis zur völligen Verhüllung von Mann und Pferd. Der Gebrauch der Waffen wurde immer unbequemer und strapaziöser. Zu Fuß konnte man die schwere Rüstung kaum noch tragen. Verwendet wurde das romanische Schwert.[150] Es hatte panzerbrechende Funktion, der Hieb war wichtiger als der Stich. Zu den Schutzwaffen gehörte der Schild, der infolge der Vollrüstung immer kleiner wurde.

Das Fechten war im hohen Mittelalter äußerst primitiv und nicht zu vergleichen mit dem Fechten früherer und auch späterer Zeiten, in denen nicht die gepanzerten Ritter, sondern vornehmlich Fußkämpfer die Heere bildeten. Mit diesen schweren Waffen konnte keine eigentliche Fechtkunst im heutigen Sinn entstehen. Erkannt wurde aber, dass außer Kraft große Geschicklichkeit, also viel Übung mit dem Umgang der Waffe notwendige Voraussetzung war. Diese Art Fechtkunst preist Hartmann von Aue im *Iwein*:

»Die Übung lehrt auch den feigen Mann,
dass er bei weitem besser kann, Fechten,
als der kühnste Degen,
der diese Kunst nicht mochte pflegen,
hier war vereinet Kunst und Kraft.«[151]

In einer Wandmalerei der Burg Rodenegg wurde das Heldenepos des *Iwein* bildlich umgesetzt.

Die Abb. 2 zeigt die damals übliche Fechtweise mit dem mittelalterlichen Schwert, das fast ohne Ausnahme als Hiebwaffe mit einer Hand gebraucht wurde. Dargestellt ist die Kampfszene, wie *Iwein* dem König *Askalon* mit einem Schwerthieb den Helm spaltet und ihn damit tödlich verwundet. Der Zyklus wird auf ca. 1220 datiert und gilt als ein frühes Beispiel profaner Wandmalerei. Dass ein ikonographisches Formenrepertoire zu Kampfdarstellungen existierte, ist bis dato nicht belegt.

149. Der Topfhelm war nur mit einem Sehschlitz versehen, man konnte nicht gut sehen und noch schlechter hören, so dass der Ritter einen Begleiter und Aufpasser brauchte, der ihn vor Gefahren warnte, vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur, Literatur und Gesellschaft im Mittelalter*, München 1986, Bd. 1, S. 222.
150. Das romanische Schwert hat eine Länge von 80–90 cm und einer Breite von 6–7 cm, einen kurzen Griff, eine gerade Parierstange und einen abgerundeten Ort.
151. Hergsell 1896, S. 5ff.

Abbildung 2: Szene aus dem Wandzyklus der Burg Rodenegg, aus: Pintarelli, Silvia Spada: Fresken in Südtirol, München 1997, S. 102.

3.3.3 Das Turnierwesen

Das Turnier (von *tournoi*)[152] ist im 11. Jahrhundert in Frankreich entstanden. Es wurde Anfang des 12. Jahrhunderts auch in Deutschland üblich.[153] Schließlich wurde das Turnier zum Sammelbegriff aller Arten ritterlichen Kampfspiels. An den Höfen und in den Städten entwickelte sich bereits im frühen 12. Jahrhundert ein reger Turnierbetrieb als Ausdruck ritterlicher Lebensgestaltung.[154] Aber nicht nur Adlige, sondern auch reiche und vornehme Bürger, die »Ritterschaft üben« wollten, beteiligten sich auf Einladung der Fürsten bereits seit Ende des 13. Jahrhunderts an Turnieren.[155] Das Turnier diente neben der Waffenübung auch dem

152. Das Wort hat die Bedeutung von raschem Wenden, Schwenken des Pferdes. Aus dem französischen Wort entstanden im deutschen Mittelalter die Bezeichnungen tournament, turnir.

153. Otto von Freising beschreibt in seinen *Gesta Frederici* zum Jahr 1127 ein solches Kampfspiel, das man jetzt gewöhnlich *Turnier* nennt. Otto von Freising: *Gesta Frederici seu rectius Chronica*, hg. von Schmale, Franz-Josef, Berlin 1965, S. 158.

154. Anlässe zum Turnier boten sich bei Hochzeiten, kirchlichen Festen, insbesondere auch beim Besuch des Herrschers und an Fastnacht.

Vergnügen und der Selbstdarstellung des Rittertums und der ritterlichen Gesellschaft. Es wurde mehr und mehr zu einer Angelegenheit der finanziell leistungsfähigen Oberschicht des Adels. Die Ursprünge des Turniers liegen im alten Kampfspiel als Übung für den Ernstfall. Bereits die Spartaner und Römer erkannten die Vorteile des von früher Jugend an betriebenen Waffentrainings. Die Turniere des Mittelalters gelten als Weiterführung dieser Tradition militärischer Übungen zur Repräsentation. Das Turnier war ein Kampf zweier Parteien in je einem Waffengang mit Lanze und Schwert. Aus der höfischen Dichtung des deutschen Mittelalters sind alle wesentlichen Elemente eines ritterlichen Turniers zu entnehmen.[156] Bei den Turnieren gab es zwei Kampfformen, den *Buhurt*, einen Gruppenschaukampf ohne den vollen Harnisch mit stumpfen Waffen nach dem Vorbild einer Reiterschlacht und den *Tjost*, einen Einzelkampf in voller Rüstung zu Pferd mit der Lanze als Höhepunkt des Turniers.[157]

Beim *Tjost* unterschied man zwei Formen, das *Rennen*, bei dem die Lanzen eine scharfe Eisenspitze hatten und gefährliche Verletzungen verursachen konnten, und das *Stechen*, bei dem die Lanzen einen stumpfen, meist dreizackigen Aufsatz aus Holz, gelegentlich auch aus Metall trugen, welcher *Krönlein* genannt wurde. Die reglementierten Einzelkämpfe (Tafelrundenturniere) zu Pferd werden meistens von einem festlichen Rahmen umgeben, der aus nachgespielten Szenen bekannter Artusromane besteht.[158] Wegen der Gefährlichkeit und der vielen Unglücksfälle bei Turnieren kam es zu einer Reihe kirchlicher Verbote, die aber nicht viel Beachtung fanden. Im Spätmittelalter wurde dieses Verbot wieder aufgehoben, nun gab es sogar Turniere im kirchlichen Umfeld.[159]

Das Turnier wird Metapher des Lebens, entsprechend dem Bibelzitat Hiob 7,1 »militia est vita hominis super terram iob VII«. Die lutherische Übersetzung des Mottos lautet: »Mus nicht der Mensch jmer im Streit sein auff Erden«.[160]

155. Kurras, Lotte: Ritter und Turniere. *Ein höfisches Fest in Buchillustrationen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1992, S. 6ff.
156. Grundlegend hierzu: Barber, Richard und Barker, Juliet: *Die Geschichte des Turniers*, Düsseldorf und Zürich 2001, S. 21.
157. Goetz, S. 197.
158. Czerwinski, Peter: *Die Schlacht- und Turnierdarstellungen in den deutschen höfischen Romanen des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin 1975, S. 8.
159. Die Kirche verbot häufig Turniere, da sie darin eine blasphemische Herausforderung des göttlichen Willens ohne militärische Notwendigkeit sah. Von der Reformation herausgefordert, tolerierte die Kirche die Kämpfe und instrumentalisierte sie als vorzügliche Schule für den Kampf um Glauben und gegen die Ungläubigen.

Abbildung 3: fol. 115, Emblembuch des Anulus, Barptolemaeus der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8° Poet. lat. rec. I 5720, S. 115, aus: Kurras 1992, S. 5.

Die Vignette in Abb. 3 enthält die wichtigsten Elemente des ritterlichen Turniers; den Schaukampf im *Tjost* vor einem Publikum. Das alttestamentliche Motto und das erläuternde Epigramm steigern es zugleich zum Sinnbild des menschlichen Lebens überhaupt. Dargestellt sind zwei Turnierreiter in Rüstung samt Helmbusch, die mit eingelegter Lanze auf ebenfalls gerüsteten Pferden gegeneinander rennen. Das lateinisch-griechische Epigramm nennt Gott als obersten Kampfrichter. Die Tafel enthält am unteren Bildrand die für diesen Kampf geltenden Regeln. Der Begriff Ritterschaft hatte im Mittelalter auch die Bedeutung von Turnier. In dieser Wechselbeziehung bedeutet das Zitat auch: »Ritterlicher Kampf ist das menschliche Erdenleben«.[161]

160. Kurras 1992, S. 5.

Unter Kaiser Maximilian I. erreichte das Turnierwesen eine späte Blütezeit. Die alte Ritterherrlichkeit wurde wiederbelebt. Kaiser Maximilian (1459 – 1519) hatte von Jugend an eine leidenschaftliche Zuneigung zum Waffenhandwerk und wird als der *letzte Ritter* bezeichnet.[162] Zum Selbstverständnis des europäischen Adels gehörte, dass er sich als Ritterstand begriff. Das Turnier gehörte zu allen repräsentativen Akten, zu Hoffesten, Funeralien und dergleichen mehr. In den Residenzstädten fanden große prächtige Turniere mit eigens dafür gegründeten Turniergesellschaften statt. Neben den ritterlichen Turnieren gab es als Zeichen des im stärker werdenden bürgerlichen Selbstbewusstseins Grotesk- und Scherzturniere der städtischen Handwerker. Auch diese Veranstaltungen und Schaukämpfe nahmen im öffentlichen Bewusstsein einen bedeutenden Rang ein.

3.3.4 Das Waffenrecht der Städte und deren Kriegsführung

Die Waffentüchtigkeit ging Schritt für Schritt auf das Bürgertum als Träger der neuen Kultur über. Den Bürgern war das Waffenhandwerk zur notwendigen Grundlage in den Kämpfen gegen Raubritter und Landsknechte geworden. Sie nutzten das ihnen zugestandene Waffenrecht zur Gründung von Fechtergesellschaften. In bürgerlichen Kreisen, insbesondere bei den städtischen Handwerkern, entwickelte sich eine Fechtweise, die vor allem durch den Verzicht auf Panzerung zu wesentlich kunstvolleren Formen des Fechtens als denen der Ritter führte. Entwickelt wurde eine Fechtweise als zivile Übung zu Fuß, bei der auch ohne Harnisch und Helm, nur mit dem Schwert und dem kleinen Schild (*Buckler*) gekämpft wurde.[163] Eine interessante, weit reichend parallele Entwicklungsgeschichte ist bei der Fechtkunst und Dichtkunst zu erkennen. Wie sich die Poesie von den Höfen und Burgen zu den Handwerkern der Städte flüchtete und endlich bei den Meistersingern eine Heimstätte fand, so traten den ritterlichen Turnieren des Mittelalters die bürgerlichen Waffenspiele der Fechtschulen gegenüber. Wie einst die alten Sän-

161. Kurras 1992, S. 20.
162. Diese triviale Floskel vom *letzten Ritter* verdankt ihre Entstehung vor allem dem Grafen Auersperg (Pseudonym: Anastasius Grün), der Maximilian in seinem Werk: *Der letzte Ritter* so bezeichnete, vgl. Müller, Jan-Dirk: *Gedechtnus, Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982, S. 11.
163. Dies zeigt bereits das früheste Fechtbuch, der Codex MS I.33, der um 1270 entstanden ist und auf den später eingegangen wird.

ger von Ort zu Ort gewandert waren, so wanderten die Fechtmeister von Ort zu Ort und hielten *schul*, um ihren Ruf zu verbreiten.[164] Die *schul* wurde nach strengen, zuvor festgelegten Regeln auf den großen Plätzen der Städte abgehalten und übte starke Anziehungskraft auf die Bevölkerung aus.[165] Nach dem Vorbild der Zünfte organisierten sich Fechtergesellschaften, die im Laufe der Zeit mit Privilegien ausgestattet wurden.[166]

Sowohl die kriegswissenschaftliche Literatur, als auch die Fechtliteratur erlebte im Spätmittelalter eine Blütezeit. Der im späten Mittelalter erfolgte Wandel, der nicht nur durch das Aufkommen der Feuerwaffen, sondern auch durch den Aufstieg des Fußvolks zu einer schlachten- und kriegsentscheidenden Truppengattung gekennzeichnet war, bot Anlass für eine Fülle von Lehrschriften, die sich diesen Problemen widmete und in die wiederum von den Autoren eigene Kriegserfahrungen eingebracht wurden.[167] Die praktischen Kriegserfahrungen der Verfasser wurden zur Grundlage für theoretische Überlegungen zur Fechtkunst. An der Verbreitung der neuen Fechtkunst in Deutschland hatten die seit Anfang des 16. Jahrhunderts erschienenen deutschen Fechtbücher ihren Anteil. Den städtischen Fechtmeistern ging es um die *ritterliche wer*. Dies betonen sie in ihren Lehrschriften, sie knüpfen bewusst an ritterliche Tradition an.[168] Die Fechtbücher zeigen die veränderte Kriegsführung seit Mitte des 15. Jahrhunderts.

Der Kampf zu Fuß, der lange Zeit vernachlässigt worden war, wurde wiederbelebt. Die Reiterei hatte nur noch unterstützende Funktion im Rahmen des Gesamteinsatzes aller miteinander verbundenen Waffen. Dies bedeutete auch einen Wandel im Trutzwaffengebrauch. Kaiser Maximilian förderte die Ausbildung der Landsknechte, der ersten deutschen Infanterie. Es ist überliefert, dass er auch gelegentlich selbst den Landsknechtspieß trug.[169] Das Schwert des 12. und 13. Jahrhunderts wurde am Griff so verlängert, dass es mit anderthalb oder mit zwei Hän-

164. Dörnhöffer, S. XV.
165. Unter dem Wort schul verstand man nicht nur den Fechtunterricht, sondern vor allem ein öffentliches Schaufechten auf den Marktplätzen der Städte. Fechtschulen waren auch fester Bestandteil bei Festlichkeiten, wie z.B. Fürstenhochzeiten, Reichstagen u.ä.
166. Kaiser Friedrich III. verlieh am 10. August 1487 den Marxbrüdern ein Privileg, das in späteren Jahren mehrmals bestätigt wurde. Hierauf wird noch später eingegangen.
167. Schmidtchen 1990, S. 295.
168. Assion, Peter: *Altdeutsche Fachliteratur*, Berlin 1973, S. 155.
169. Erben, Wilhelm: *Maximilian I. und die Landsknechte*. In: Historische Zeitschrift, 116. Bd., München und Berlin 1916, S. 54ff.

den geführt werden konnte.[170] In den freien deutschen Reichsstädten, die Waffenrecht hatten, nahm das Fechten im 15. Jahrhundert einen raschen Aufschwung. Durch einen Beschluss des bayerischen Landtags von 1507[171] wurde in jeder Stadt das gemeine Volk durch bewährte Kriegsmänner geschult, wie der Langspieß zu handhaben war.[172] Der Landsknecht, der neue Stand, der das Rittertum nach und nach ablöste, kämpfte zu Fuß mit dem Langspeer, auch Spieß oder Pinne genannt, und mit dem Katzbalger.[173] Er trug keine komplette Rüstung mehr, sondern legte sich nur Teile des Plattenharnisch am Rücken, an den Oberarmen und an der Brust an. Als Kopfschutz trugen die Landsknechte die Sturmhaube. Wams und Kniehosen waren mit einer Vielzahl von Schlitzen versehen.[174] Das Fechtbuch *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen vnnd Adelichen kunst des* Fechtens des Joachim Meyer von 1570, auf das noch eingegangen wird, zeigt umfassend die Fechtweise der Landsknechte. Der Beruf des Landsknechts war durch gute Entlohnung attraktiv geworden.[175] Als Eliteeinheiten führten sie den Bidenhänder[176] in der Weise, dass sie damit eine Bresche in die Lanzen des Gegners schlagen konnten. Der neuzeitliche Infanterist unterschied sich vom Ritter dadurch, dass er in der Regel ungepanzert zu Fuß und ohne Schild den Langspeer mit beiden Händen führte, wodurch er einerseits beweglicher, andererseits darauf angewiesen war,

170. Die Griffe waren anfangs gerade so lang, dass eine Faust darin Platz hatte. Im 15. Jahrhundert änderte sich die Griffform; zuerst erhielt der Griff in der Mitte eine Verkröpfung, dann wurde das Stück unterhalb des Nodus zum eigentlichen Griff, und das obere Stück verlängerte und verjüngte sich so weit, dass der Griff zu anderthalb Händen entstand.

171. Hobohm, Martin: *Machiavellis Renaissance der Kriegskunst*, 2 Bde., Berlin 1913, S. 391.

172. Der Spieß ist die ursprünglichste Stangenwaffe, die im Massenkampf und später als Turnierwaffe eingesetzt wurde. Er hat eine Länge von 210 cm und ist eine reine Stoßwaffe mit einer eisernen lanzettförmigen Spitze. Der Schaft – Griff – für die Hand bestand in der Regel aus imprägniertem Eschenholz.

173. Der Katzbalger war die charakteristische Waffe der deutschen Landsknechte. Der Name kommt daher, dass die Landsknechte sich oft ihr Schwert nicht in eine Scheide, sondern in ein Katzenfell steckten. Der Katzbalger ist ein Hiebschwert mit zweischneidiger Klinge, ca. 70 cm lang, hat eine S- oder 8-förmig geschwungene Parierstange, vgl. Seitz 1965, S. 173.

174. Dies brachte der Mode den Namen Schlitzmode ein, vgl. Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 2000, S. 179.

175. Der Landsknecht hatte ein Einkommen von 50 fl. im Jahr, das Zweieinhalbfache desjenigen eines normalen Handwerkers.

176. Der Bidenhänder kam im 14. Jahrhundert aus der Schweiz, er wird, wie der Name sagt, wegen seines Gewichts und der Länge, mit zwei Händen geführt; er ist ca. 1,5 – 1,80 m lang und 2,5 kg schwer. Er entwickelte sich aus dem Anderthalbhänder durch Verlängerung des Gefäßes.

eine gegnerische Bedrohung mit der eigenen Waffe abwehren zu können. Wenn die Speere lang genug und die Reihen der Fußkämpfer dicht geschlossen waren, konnte eine solche Truppe nahezu unbezwingbar sein, sie hatte auch von der Reiterei nichts zu fürchten.[177] Die veränderte Kriegsführung im 15. und 16. Jahrhundert ließ die festliche Zurschaustellung der Ritterturniere *ad absurdum* geführt erscheinen. Der Adel bevorzugte weiterhin das Kämpfen in voller Rüstung, im kompletten Plattenharnisch, wie die Ritter des Hochmittelalters. So entwickelten sich zwei Fechtstile parallel nebeneinander.

3.3.5 Die Bildungsvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft

Die Bürger orientierten sich an den Bedürfnissen des praktischen Lebens. Weil Kriege und Friedenszeiten ständig einander ablösten, sahen sich Bürger und Bauern genötigt, immer bereit zu sein, zur blanken Waffe zu greifen, und so ist es verständlich, dass das Erlernen einer überlegenen, beweglichen Kampfweise, ungewappnet und ohne Pferd, sich für diese Stände als notwendig erwies. Damit vollzog sich eine umstürzende Neuerung in der ursprünglich zur kämpferischen Schulung des Ritters gehörenden Fecht- und Ringkunst. Diesem Wandel und allen mit ihm verbundenen Begleitumständen verdanken wir die entscheidenden Impulse für eine immer populärer werdende Fechtkunst, zu deren Interessierten nun auch einfache Bürger gehörten. Turniere an Fürstenhöfen und Waffenspiele der Fechtschulen motivierten dazu, Fechten zu lernen. Wie Rittersöhne schon immer, wurden jetzt auch Bürgersöhne und Handwerksgesellen im Gebrauch der Waffen ausgebildet. Seit etwa 1350 entstanden in Deutschland erste bürgerliche Fechtergesellschaften, an denen Fechtmeister, die kriegserfahren waren, unterrichteten.[178] Fechten wurde zur Volkskunst, am Unterricht nahmen aber auch Adlige teil. Da die Beherrschung des Waffenhandwerks nach wie vor lebensnotwendig war, gehörte das Fechten zum unverzichtbaren Bestandteil der Ausbildung junger Adliger.

177. In der Schlacht bei Sempach von 1386 wurden die burgundischen Ritter von ihren schlecht gerüsteten Gegnern, den Schweizer Bauern, vernichtend geschlagen. Grundlegend zu den Erscheinungsformen des Krieges: Schmidtchen 1990.

178. Ähnliche Bildungen von Fechtergesellschaften hat es vermutlich auch in Italien und Spanien gegeben, vgl. Gaulhofer, Karl: *Die Fußhaltung, ein Beitrag zur Stilgeschichte der menschlichen Bewegung*, Kassel 1930, S. 77.

3.3.6 Der soziale Stand der Fechtmeister als Träger der Fechtkunst

Nach der Überlieferung in den Fechtbüchern ergibt sich bezüglich der sozialen Stellung der Fechtmeister ein zwiespältiges Bild. Die Fechtmeister, *Schirmmeister* genannt, gehörten in der Frühzeit zu den wenig angesehenen fahrenden Leuten. Sie zogen von Ort zu Ort und boten ihre Künste als Ausbilder oder als Schaufechter an. Im Laufe des 15. Jahrhunderts etablierten sie sich im renommierten Bürgertum und gewannen maßgebende Vertrauensstellungen als Berufsfechtmeister sowohl in den Städten als auch an den Fürstenhöfen.[179] Bei Festlichkeiten, wie Hochzeiten, Geburtstagen etc. stellten die Fechtmeister ihre Fechtkunst öffentlich vor. Chroniken berichten von solchen kurzweiligen Veranstaltungen. Der Zusammenschluss zu Fechtergesellschaften hatte zur Folge, dass sich dort Fechtmeister etablierten, die dem Handwerkerstand angehörten und Fechten als Nebenbeschäftigung betrieben.[180] Im 16. Jahrhundert führten sie die Tradition auf einer etwas anderen Ebene fort, in Richtung Spektakulum und Gaudium.[181] Ab dem 17. Jahrhundert wurden fest besoldete Fechtmeister an den Fürstenhöfen, Universitäten und örtlichen Fechtschulen angestellt.[182]

3.3.7 Die deutschen Fechterzünfte

Im Jahre 1487 gründeten ein Hauptmann und vier Fechtmeister in Frankfurt die »gemeine Bruderschaft unserer lieben Frauen der reinen Jungfrau Mariens und des heiligen und gewaltsamen Himmelsfürsten Sankt Marxen« (Markus).[183] Diese Fechtergesesellschaft wurde volkstümlich *Marxbrüder* genannt; ihr Schutzheiliger war Sankt Markus.[184] Später nannte sich die Gesellschaft »von Sanct Marco und Löwenberg«.[185] Die *Marxbrüde*r genossen erhebliches Ansehen. Am 10. August 1487 wurden sie von Kaiser Friedrich III. mit einem zunftmäßig organisierten Pri-

179. Wie z. B. Fiore dei Liberi, auf den noch eingegangen wird.
180. Ein solcher Fechtmeister war der Hutmacher Jörg Wilhalm, auf den noch eingegangen wird.
181. Wierschin, S. 60.
182. Wie z.B. Salvatore Fabris, der Fechtmeister am Hof Christian IV. in Kopenhagen war.
183. Huhle, S. 27.
184. In der christlichen Ikonographie gibt es nach meinen Recherchen keinen Hinweis darauf, weshalb gerade Markus der Schutzheilige war.
185. Der geflügelte Löwe ihres Wappens steht mit den Hinterbeinen auf den zwei der drei Berge, die das Wappen aufweist, daher der Name Löwenberg.

vileg ausgestattet, das Kaiser Maximilian im Jahre 1512 bestätigte. Sie erhielten die »sonnder gnad, daz nu hinfür allennthalben inn dem heiligen Reiche sich neymannd ein Meister des Swerts nennen, schul halten, noch vumb gelt Lernen sol, es sey dann zuvor von den Meistern des Swerts in seiner kunst probiert und zugelassen«.[186] Spätere Bestätigungen des Privilegs erfolgten 1566 durch Maximilian II. und 1579 durch Rudolf II.[187] Die Ernennung zum *Meister des Schwerts* erfolgte jährlich bei der Herbstmesse nach abgelegter Prüfung und *Empfang der Heimlichkeit* (Kenntnis gewisser Kunstgriffe).[188] Unter den *Marxbrüdern* waren immer die gleichen Berufsstände vertreten.[189] Daneben gab es noch andere sogenannte freie Fechtervereine, deren berühmtester der *Freifechter von der Feder vom Greifenfels* war. Ihr Patron war der Hl. Veit; ihr Wappen ein Greif. Im Jahre 1570 wurde die erste Bruderschaft der *Federfech*ter mit dem Sitz in Prag gegründet. Am Veitstag hielten sie ihre Meisterprüfungen ab. Kaiser Rudolf II. bestätigte das Privileg offiziell am 7. März 1607. Sie erhielten ihren Namen von der *Feder*, einem Umgangswort für das Rappier, das ihre bevorzugte Waffe war.[190] Auch ihnen gehörten Handwerker mit bestimmten Berufen an.[191] Neben den *Marxbrüdern* und *Federfechtern* gab es noch die *Lux-Brüder*, eine Bruderschaft des Heiligen Lukas. Von ihnen stammen die so genannten *Klopffechter* ab.[192] Die Fechtschulen der *Marxbrüder* und *Federfechter* führten in Deutschland zur Blüte der Fechtkunst. Sie verbreiteten sich über ganz Deutschland und hatten in fast jeder Stadt ihre Vertreter. Die Meister hielten, wo es ihnen gestattet wurde, als *Meister des langen Schwerts* ihre Fechtschule ab. Im Verteidigungssystem der Stadt hatten die Fechterzünfte eine besondere Funktion, sie bildeten die Bürgerwehr und trugen im Kriegsfall die Hauptlast der Verteidigung. Voraussetzung dazu war der sichere Umgang mit geeigneten Waffen.[193] Aus dem wehrorientierten Übungsbetrieb entwickelten sich

186. Urkunde, UBG A 69 Nr. 1, Archiv der Stadt Frankfurt, vgl. Wassmannsdorff 1870, S. 1.
187. Castle, S. 29.
188. Jähns, S. 367.
189. Bei den *Marxbrüdern* waren angesiedelt: Bäcker, Feilenhauer, Hammerschmiede, Kürschner, Posamentierer, Rotgießer, Schellenmacher, Sägeschmiede, Häfner und Tuchmaler, vgl. Huhle, S. 32.
190. Castle, S. 30.
191. Zu den *Federfechtern* gehörten Drahtzieher, Drechsler, Färber, Feuermäuerkehrer, Goldschmiede, Gürtler, Hutmacher, Klipper (Klempner), Messerschmiede, Nadler, Heftleinmacher, Schlosser, Schneider, Schreiner, Schuhmacher, Uhrmacher, Seiler, Windenmacher und Zinngießer, vgl. Huhle, S. 32
192. Castle, S. 31.

sehr bald sportliche Formen des Umgangs mit der blanken Waffe. Erst gegen Mitte des 17. Jahrhunderts verlor das städtische Fechten seine Bedeutung infolge der ständig abnehmenden bürgerlichen Wehrfähigkeit. Die Verteidigung strategisch wichtiger Orte ging auf die militärischen Garnisonen der immer zentralistischer geführten Staatswesen über.[194] Die Folge war, dass die Fechterzünfte verfielen. Es kam zur Gleichsetzung Fechten = Betteln, weil die Fechtmeister nicht mehr fest angestellt waren und für Geld ihre Kunst auf Jahrmärkten vorführten. Der Niedergang der Fechtkunst spiegelt sich auch im Nachlassen der Fechtschulen wider, die Ende des 17. Jahrhunderts ganz aufhörten.[195] Als Ersatz für die in Auflösung begriffenen Fechterzünfte entstanden verschiedentlich örtliche Fechtschulen, die von fest angestellten und besoldeten Fechtmeistern geleitet wurden.[196]

3.3.8 Die spätmittelalterlichen Waffen

In den Zünften wurde mit spezifisch deutschen Waffen gefochten, neben dem Bidenhänder vor allem mit dem langen Messer, dem Fechtmesser und dem Dusack,[197] einer hölzernen, aus einem Stück gefertigten Waffe, der ersten sportlichen Blankwaffe. Der Dusack war in Fechtergesellschaften sehr beliebt und verdrängte bald völlig das Messer. Er gestattete ein schnelleres und lebhafteres Fechten, was in Deutschland zum ersten Ansatz einer Fechtkunst im heutigen Sinn führte. Ferner wurde mit dem Dolch, der Hellebarde, der halben Stange, der langen Stange oder dem Spieß gefochten. Das Fechtbuch von Joachim Meyer von 1570[198] gibt einen umfassenden Einblick mit welcher Vielzahl von Waffen in den Fechtergesellschaften gefochten wurde. Auch landwirtschaftliche Geräte, wie Sense, Axt, Hacke und Dreschflegel ließen sich als Waffen verwenden. Die Verwendung bäuerlicher Gerätschaften als Waffen, muss jedoch als aus der Not geborene Sonderform betrach-

193. Bohus, S. 75.
194. Lochner 1953, S. 18.
195. Die letzte Fechtschule fand am 21. November 1698 in Nürnberg statt, vgl. Huhle, S. 50.
196. Lochner 1953, S. 18.
197. Der Dusack ist eine kurze hölzerne säbelartige, wahrscheinlich aus Böhmen eingeführte Übungswaffe. Der Dusack ist 60–70 cm lang, 4–5 cm breit, 2 – 2,5 cm dick mit Griffloch versehen; unklar ist, ob der Name twosax = Doppelmesser oder großes Messer bedeutet.
198. Res 4 Gymn 26vt der Bayerischen Staatsbibliothek München.

tet werden. Übungen für den Kampfgebrauch mit derartigen Waffen zeigt beispielsweise Paulus Hector Mair in seinem Fechtbuch.[199]

Abbildung 4: Kapitel VI/Tafel 8, aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München

Die Abb. 4 zeigt das Fechten mit Sensen, einer beliebten Waffe der Bauern für den Fall der Selbstverteidigung. Sie trägt die lateinische Überschrift: »SVPERNA INCISIO CONTRA INFERIOREM«.

199. Cod. icon 393-I/II der Bayerischen Staatsbibiliothek München.

KAPITEL II

Das Fechtbuch als schriftliche und bildkünstlerische Überlieferung der Fechtkunst

Obwohl Fechten eine Disziplin ist, die, das gilt auch bis heute, fast ausschließlich durch mündliche Unterweisung und praktische Übung und nicht mittels einer Lehrschrift erlernt wird, gab es bereits im Spätmittelalter erste schriftliche Aufzeichnungen, die meist von den selbst im Waffenhandwerk geübten Fürsten in Auftrag gegeben wurden. Der Jahrhunderte lang geübten Weitergabe von Mund zu Mund wird durch die Schrift eine zuverlässigere Form der Tradierung zur Seite gestellt. Die Schrift tritt aber nicht anstelle der Praxis, sondern als deren Ergänzung hinzu. Zum besseren Verständnis werden die Fechtbücher entsprechend dem Grundsatz der Didaktik, dass Anschaulichkeit das Lernen erleichtert auch mit Illustrationen versehen.

Im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK) wird unter der Rubrik Fechtbuch ausgeführt: »Das Fechtbuch unterrichtet, nach Waffenarten geordnet, geübte Fechter, einen Zweikampf – auch im Ordal – erfolgreich zu bestehen; möglicherweise ist es zugleich Lehrbuch für F. meister (Johannes Lichtenauer z.B. wandte sich Ende 14. Jh. gegen »unstudierte« F. meister, die nur auf Schaukämpfe aus sind; (...) Mit dem Wechsel der Anlässe und F. gewohnheiten wandelte sich der Inhalt des Fb: bei den gedruckten Fb überwog bald die Vermittlung des reglementierten »richtigen« Fechtens.«[200]

Im Fechtbuch wachsen zwei Sachgebiete zusammen, das Fechten einerseits und die Buchgestaltung andererseits. Jedes Gebiet durchläuft eine eigene Entwicklung in Abhängigkeit ihrer sie bestimmenden Faktoren. Zusammen ergeben sie je-

200. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK), begonnen von Otto Schmidt, Bd. 7, München 1981, Sp. 907.

weils ein Ganzes, das Fechtbuch. Fechtbücher gehörten als Fachliteratur[201] anfangs zur höfischen Literatur. Im Rahmen der spätmittelalterlichen Fachliteratur nehmen sie eine Sonderstellung ein, denn sie bilden einen neuen Zweig der Literatur, der sich nicht, wie die Epen und die Lyrik, der »Sehnsucht nach schönerem Leben« und dem »Traum von Heldentum und Liebe«[202] hingibt, sondern der sich ganz realistisch um die Erfassung alltäglicher Probleme wie eben auch um das Kämpfen bemüht.[203] Sie sind einerseits Bestandteile der Hofkünste und dienen der Selbstdarstellung der Fürsten. Andererseits sind sie volkssprachliches Gebrauchs-Schrifttum. Die Fechtbücher sind für einen eingeschränkten, privilegierten Benutzerkreis bestimmt. Sie wurden von Fechtmeistern verfasst, die meist aus dem bürgerlichen Stand kommen und dienten in der Regel deren Selbstdokumentation, sowie der Archivierung und Weitervermittlung aller nach Waffenarten geordneten mittelalterlichen Kampfkünste.

1 Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen des Fechtbuchs

Jan Dirk-Müller, führt in seinem Beitrag, *Bild-Vers-Prosakommentar*, zu den mittelalterlichen Fechtbüchern treffend an: »Fechtbücher bilden alles andere als ein ›homogenes Corpus‹. Das einzige gemeinsame Kriterium ist ein inhaltliches und selbst das ist fragwürdig, wenn man die vorerst geringe Ausdifferenzierung von Fachschrifttum bedenkt.«[204]

Erste Fechtbücher sind seit Ende des 13. Jahrhunderts nachweisbar.[205] Von einigen wenigen reinen Texthandschriften des 14. Jahrhunderts abgesehen, entstanden Anfang des 15. Jahrhundert vermehrt Bilderhandschriften. Anonym verfasste Manuskripte sind im 15. Jahrhundert beinahe die Regel, von den Autoren ist meist

201. Der Begriff Fachprosa bürgerte sich ein; darunter versteht man im weitesten Sinne alles nichtdichterische Schrifttum geistlichen und weltlichen Inhalts, vgl. Eis, S. 1.
202. Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1975, Überschrift zum 2. und 5. Kapitel.
203. Hils 1983, S. 97.
204. Müller 1992, S. 251.
205. Codex MS I.33, Royal Armouries Leeds.

nur der Name, über die Maler ist in der Regel überhaupt nichts bekannt. Zahlreiche Fechtbücher enthalten neben der Anleitung zum Fechten, auch mantische, astrologische, militärtechnische, historische und standesethische Texte und auch Sprichwortwissen.

Jedes Fechtbuch ist für sich ein Unikat. In der Textgestaltung sind die Fechtbücher uneinheitlich. Es gibt fortlaufend gereimte Verslehren,[206] ein in Merkversen konzentriertes Regelwissen, ergänzt durch deren Prosaauslegungen,[207] Prosabeschreibungen von Bewegungsabläufen samt Bildfolgen mit und ohne Beischriften[208] sowie registerartig zusammengestellte Termini und Kunstregeln.[209] Jeder Typus kann für sich auftreten, doch meist ist es eine Kombination aus mehreren.[210]

Maßgebliches Kriterium für Lehrschriften war das Lehren und Lernen der Fechtkunst. Dabei unterscheiden sich die diversen Fechtlehrer und Fechtmeister durch besonders eklatante didaktische Formen bei der Vermittlung des Lehrstoffes. Die Lehrmethode, die Didaktik, äußert sich in praktischen Fragen. Das *Was und Warum* ergibt sich aus der Persönlichkeit und spezifischen Fähigkeit des jeweiligen Fechtlehrers (Autor). Die Lehrinhalte werden illustrativ aufgrund bewährt gefundener Lernziele, Unterrichtsmethoden und Unterrichtshilfen vermittelt. Usus sind die im imperativen Stil gehaltenen schriftlichen Anweisungen, durch eine bestimmte Prozedur ein gewünschtes Ergebnis zu erzielen, wie beispielsweise die der Illustration beigefügte Anweisung im Codex Wallerstein, fol. 8v (Abb. 48).[211] Die modellhaft dargestellten Unterrichtsbeispiele (die Fechtstücke mit ihren Kunstgriffen) vermitteln im Sinne einer Didaktik als Wissenschaft des Lehrens und Lernens Einblick in die Fechtkunst.

Die Ausführung und Gestaltung ist einerseits vom Adressaten abhängig, an den sich das Fechtbuch richtet, andererseits von den technischen Möglichkeiten, die die zunehmende Verschriftlichung bietet und nicht zuletzt vom ständigen Wandel der Gesellschaft, der Waffentechnik und dem jeweiligen Zeitstil, in den alles zuvor genannte einfließt.

206. Wie das Fechtbuch des Fiore dei Liberi.
207. Zu diesen Typen gehört beispielsweise das Fechtbuch Hans Lecküchners.
208. Wie beispielsweise die auf Talhoffer zurückgehenden Codices.
209. Wie das *Egenolphsche Fechtbuch*.
210. Müller 1992, S. 251.
211. Codex I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg.

Die nachhaltigste Schrift über das Fechten stammt von Meister Johann Liechtenauer mit seinen gereimten Merkversen, den sogenannten *zedeln*. Er verfasste die *Kunst des langen Schwerts*, die in einer Sammelhandschrift von 1389 von dem Pfaffen Hanko Döbringer überliefert ist.[212] Auf Liechtenauers Text nehmen viele spätere Fechtbuchautoren Bezug. Die sparsamen, schriftlich fixierten Regeln dienten den späteren Fechtbüchern als Grundgerüst zu ihren Illustrationen.

Die Fechtkunst wird, wie oben erwähnt, zur Gruppe der Eigenkünste der *artes mechanicae* und innerhalb derer zu den Hofkünsten gerechnet. Im Rahmen der Hofkünste ist die Fechtkunst nicht nur lebensnotwendige Voraussetzung des Lebens als Ritter, sondern dient darüber hinaus als Spiel, zum einen der Unterhaltung und zugleich zum anderen der Selbstdarstellung adliger und bürgerlicher Kreise. Norbert Elias setzt die sich »zivilisierende Tendenz der Leibesübungen« bei seinen Untersuchungen anhand des *Mittelalterlichen Hausbuchs* für die Zeit um 1475 an.[213]

Die Fechtkunst hatte sich Ende des 15. Jahrhunderts vom Kriegswesen emanzipiert, sie »konservierte« traditionelle Kampfformen und pflegte ein Kampfritual bei öffentlichen Turnieren und Fechtschulen, das sich von der Kampfweise auf dem Schlachtfeld wesentlich unterschied.[214] Demzufolge unterschieden sich die Fechtbücher ganz wesentlich von den Kriegsbüchern, die als Reaktion auf die zunehmende Technisierung des Kriegshandwerks eine Darstellung überlieferter Techniken in Wort und Bild bieten. Sie haben eine längere Tradition als die Fechtbücher; Schriften zur Kriegskunst gab es nachweislich schon in der Antike.[215]

212. Codex GNM 3227a des Germanischen Museums Nürnberg; es handelt sich um eine reine Texthandschrift.

213. Norbert Elias erklärte aus Befunden der Geschichte von Tanz und Sport diesen Zivilisationsprozess, vgl. Elias, Norbert u. Dunning Eric: *Sport im Zivilisationsprozess, Studien zur Figurationssoziologie*, hg. von Hopf, Wilhelm, Berlin 1983, S. 48ff.

214. Assion, S. 152.

215. Eine bekannte Quelle ist die *Epitoma rei militaris* des spätrömischen Autors Flavius Renatus Vegetius. Diese Handschrift wurde das ganze Mittelalter hindurch bis ins 18. Jahrhundert rezipiert und in Volkssprache übersetzt; vgl. Müller 1994, S. 172, 173. Am Beginn der Entwicklung der mittelalterlichen Kriegskunst steht der *Bellifortis*, (der Kampfstarke) um 1405 entstanden, von Konrad Kyeser aus Eichstätt, der in drei Exemplaren überliefert ist. (Codex Ms. philos. 63 Cim, Codex Ms. philos. 64a Cim der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Insbrucker Codex Hs. FB 32009 des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum).

Als Lehrschriften für die Theorie des Fechtens benötigt wurden, stellten die Fechtbücher neben der Praxis eine zusätzliche Hilfe zum Lernen dar. Was in ihnen aufgeschrieben wurde, ist notwendig unvollständig und auf zusätzliche mündliche Kommunikation angelegt. Ein Bestreben, das gesamte Wissen auf dem Gebiet der Fechtkunst zu erfassen, ließ oft auch Kompilationen entstehen, die enzyklopädischen Charakter haben. Eine solche Kompilation ist Paulus Hector Mairs Fechtbuch.[216]

Fechtbücher repräsentieren[217] einen besonderen Typus im spätmittelalterlichen Gebrauchsschrifttum, nämlich den einer Handlungsanweisung für den professionellen Gebrauch. Adressaten sind zum einen Fechtmeister, die ihre Kunst um Lohn vor Fürsten und Herren zeigen und vornehme Schüler unterrichten müssen. Zum anderen sind es Fürsten, die Fechtbücher zur Repräsentation und manchmal auch zur *memoria* in Auftrag geben.[218] Dass illustrierte Fechtbücher *adliger memoria* dienen können, wird auch durch den Plan Kaiser Maximilian I. mit seinem dritten Gedenkbuch[219] bestätigt, wo es heißt: »vermerckt die gefechtstück, so die Kay. May. selbs angegeben hat mit geschrifft und gemäl in ein puech zu bringen«.[220]

Der größte Teil der erhaltenen Hand– und Druckschriften ist eine Mischform, die repräsentative und praktische Elemente vereint. Die Codices sind häufig als Prachtausgaben gestaltet und befinden sich im Besitz hochgestellter Persönlichkeiten. Man kopierte die spätmittelalterlichen Fechthandschriften noch bis ins 17. Jahrhundert, wie z.B. das Fechtbuch Hans Talhoffers.[221] Das erste Fechtbuch wurde 1516 in Wien gedruckt; es stammt von André Paurnfeindt.[222]

216. Cod. icon 393-I der Bayerischen Staatsbibliothek München.
217. Repräsentation bedeutet im mittelalterlichen Sinn vor Augen stellen, d.h. die Darstellung einer Person durch Bilder im Sinne einer neuen Form der Repräsentation von Herrschaft oder Berufsstand wie z.B. die Handschrift des Paulus Kals, Codex Cgm 1507 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Auf Bl. 5r und 5v wird der Fechtmeister als Repräsentant und der Herzog als Schüler und Auftraggeber dargestellt.
218. *Memoria* bedeutet Erinnerung, zum einen an eine bestimmte Person oder einen Fechtkampf, wie z.B. der Codex von 1443, XIX 17.3 von Hans Talhoffer, der für den Junker Luitpold von Königsegg zur Vorbereitung eines gerichtlichen Zweikampf gefertigt wurde. Zum andern bedeutet *memoria* auch Gedächtnis im Sinne eines literarischen Bildes einer Herrscherpersönlichkeit und deren Geschichte zum Nachruhm sowie Sicherung und Erneuerung historischer Überlieferung.
219. Dörnhöffer, S. XVIII, Cod. 2900 der k.k. Hofbibliothek Wien.
220. Müller 1992, S. 273.
221. Cod. Guelf 125.16 Extrav. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
222. Das Fechtbuch hat den Titel: *Ergrundung Ritterlicher Kunst der Fechterey*. Das einzige

Entsprechend dem mittelalterlichen Brauch waren die ersten Handschriften ohne ein Titelblatt nur mit einem Schutzumschlag versehen, wie beispielsweise die o.e. Handschrift von Paulus Kal.[223] Erst in der Zeit des Buchdrucks erhalten die Fechtbücher, auch die Handschriften, aufwendig gestaltete Titelblätter mit Bildschmuck als Aushängeschild, die vorab schon Einblick in die Zielsetzungen des Werks geben und einen Adressatenkreis ansprechen.[224] Bei Achille Marozzos Fechtbuch von 1536, das noch Gegenstand der Untersuchung sein wird, finden wir erstmals ein Titelblatt. Seit dem 16. Jahrhundert befinden sich auch häufig in den Fechtbüchern Porträts der Autoren oder des Fürsten, dem sie gewidmet sind, wie beispielsweise im Fechtbuch des Camillo Aggrippa von 1568,[225] auf das noch eingegangen wird.

Ende des 16. Jahrhunderts entstehen verschiedene nationale Fechtschulen, die überwiegend auf der Lehre italienischer Fechtmeister aufbauen. Ihre Fechtbücher haben nahezu den gleichen formalen und inhaltlichen Aufbau und greifen zwar auf einschlägige Bildmotive zurück, erweitern jedoch ihr Repertoire aufgrund neuer individueller Erfahrung.

Neben Fechtbüchern gibt es seit dem späten 15. Jahrhundert auch Turnierbücher, die ausschließlich der Repräsentation und *adligen memoria* dienen. Sie unterscheiden sich ganz wesentlich von den Fechtbüchern hinsichtlich ihres Zwecks und ihrer Gestaltung. Dass Turnierbücher hauptsächlich erst dann angelegt wurden, als die Blütezeit des Turnierwesens bereits vorbei war, ist für die romantisch verklärte Anschauung ritterlichen Wesens im Spätmittelalter charakteristisch.[226] Bei den Turnierbüchern gibt es verschiedene Kategorien, persönliche, die von Turnieren eines einzelnen berichten, historische und genealogische Turnierbücher, die für Adelsfamilien die Turnierfähigkeit dokumentieren.[227]

überlieferte Exemplar befindet sich heute in der RL Scott Collection, Glasgow Museums. Es ist mit 34 ganzseitigen Holzschnitten ausgestattet, vgl. Helwig, S. 1408.

223. Cgm 1507 der Bayerischen Staatsbibliothek München.

224. Um 1470 wurde das Titelblatt in das Buch aufgenommen, um 1520 war das mit Umrahmung geschmückte Titelblatt fester Bestandteil des Buches, vgl. Lexikon des gesamten Buchwesens, Bd. III, hg. von Karl Löffler u.a., Leipzig 1937, S. 404.

225. *Trattato di Scientia d'Arme*.

226. Assion, S. 152.

227. Turnierbücher sind u.a. überliefert von Marx Walther, *Turnierbuch und Familienchronik*, 1506–1511, Cgm 1930 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Grundlegend zur Tradition und den Formen der Turnierbücher ist das Buch von Lotte Kurras, *Ritter und Turniere*, 1992.

2 ENTWICKLUNG DER KOMPONENTEN DES FECHTBUCHS

2.1 Text und Illustration

Ein kurzer Blick in die Geschichte der Buchkunst zeigt, dass das Buch in der Anfangszeit, sofern es sich an die Allgemeinheit richtete, einer bildlichen Unterstützung bedurfte, da es in der Frühzeit des Buchs wenige Menschen gab, die über Schriftkenntnis verfügten. Bilder allein und in Verbindung mit Schrift galten schon Papst Gregor I. für Belehrung und Erziehung als besonders geeignet.[228]

Das Bild sollte den Text illustrieren, es war eine Verständigungshilfe, mit der man ohne viele Erklärungen lesen und verstehen konnte. Bereits in den frühen handschriftlichen Codices gab es Bilder – als Pinsel- oder Federzeichnung – zum Schmuck und besseren Verständnis, zum Einprägen, sowie um einen Text als besonders interessant hervorzuheben, ganz allgemein also mit der Zielsetzung, dass sich der Leser und Betrachter eine bessere Vorstellung von dem Gelesenen machen könne.[229] Das Bild war zu einer der Schrift meist gleichgestellten Form der Mitteilung geworden, wie es schon Richard von Fournival im Prolog zum *Bestiaire d'amour* um die Mitte des 13. Jahrhunderts mit einem berühmten Gleichnis beschrieben hatte: Es führen zwei Wege zum Gedächtnis und zwar »peinture und parole«. Bild und Wort seien die Wege, Auge und Ohr die Türen.[230]

Fechtbücher bestehen seit dem Mittelalter mit wenigen Ausnahmen aus den Komponenten Text und Bild. Auch mit der Einführung des Bilddrucks änderte sich nichts daran, den Fechtbüchern eine angemessene Bebilderung zu geben. Als Gebrauchsschrifttum für Fechtmeister und Fechtschüler sollten sie vor allem die Theorie, insbesondere die komplizierten Bewegungsabläufe erläutern und für die Praxis anschaulich machen. In der Relation der beiden Medien gibt es jedoch unterschiedliche Schwerpunkte. Manchmal sind die Bilder in den Text eingefügt,

228. Brief Gregor I. an Bischof Serenus von Marseilles, zitiert nach Höpel, Ingrid: *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt 1987, S. 12, 13.

229. Wissenschaftliche Bücher, die meist in Latein geschrieben waren, konnten auch ohne Illustrationen auskommen. Häufig wurden dort abstrakte Themen theologischer und philosophischer Art behandelt, die gar nicht illustriert werden konnten.

230. Augustyn, Wolfgang: *Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck in Deutschland – Versuch einer Skizze aus kunsthistorischer Sicht*. In: Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, hg. von der Herzog August Bibliothek, hg. von Dicke, Gerd und Grubmüller, Klaus, Bd. 16, Wiesbaden 2003, S. 10.

manchmal als eigene Einheit davon abgesetzt. In der Buchillustration ist das Verhältnis zwischen Bild und geschriebenem Text ein ganz besonderes. Ihrer Begrifflichkeit nach dient die Illustration der Erhellung und Inspiration, wie auch der Erklärung eines Textes, der veranschaulicht werden soll. Sie steht damit in einem viel stärkeren Maße als andere Kunstwerke in ganz engem Zusammenhang mit dem Text. Ihre Funktion wird üblicherweise auch als Dienst an diesem bezeichnet.[231] Die Illustration wird zu einer Art visueller Glosse.[232] Beide Medien stehen zwar in direktem Zusammenhang, sind aber nicht austauschbar. Der Text ist Grundlage für die Bilder und ordnet sie zu einem größeren Zusammenhang. Die Bilder sollen die Aussagen des Textes wie Dokumente unterstützen. Zur Wirkung eines Bildes führt Walter Koschatzky in seinem Buch: *Die Kunst der Grafik*, aus: »Das Bild ist immer von Wirkung; ist es doch stets, auch in seiner naivsten Form sinnfälliger als das gedruckte Wort: es spricht nicht nur von Realität, es ist vielmehr identisch mit ihr«.[233]

Im Unterschied zu liturgischen Codices wurden die Illustrationen in den Fechthandschriften als Federzeichnungen, bisweilen auch als Pinselzeichnungen ausgeführt. Dies entsprach der traditionellen Unterscheidung, die man bei der Ausstattung von Handschriften bestimmter Textgattungen zu beachten hatte.[234]

Durch die wachsende Schriftkenntnis und Lesefähigkeit aller Volksschichten stieg im 13. und 14. Jahrhundert das Interesse an Fachschriften rapide an. An Fürstenhöfen und in Klöstern entstand ein breites Schrifttum, u.a. auch Fechthandschriften. Diese waren aber nicht nur für den Hof, sondern durch ihre Thematik auch für den Alltagsgebrauch aller am Fechten Beteiligten bestimmt, also auch für Laienkreise in den Städten. Diese Fechtbücher waren ihrer Funktion entsprechend oft praktisch und meist schlicht aufgemacht. Das neue Interesse am Fachschrifttum eröffnete dem Bild als Illustration, Kommentar und Repräsentationsmittel ganz neue Möglichkeiten.[235] Die Bilder sind nicht mehr nur bloßes An-

231. Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: *Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration*. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLI, Wien 1988, S. 41.
232. Glosse von lat. glossae, bedeutet Kommentar.
233. Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik, Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg 1972, S. 18.
234. Augustyn, S. 13.
235. Grundlegend hierzu: Curschmann, Michael: *Pictura laicorum litteratura. Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmit-*

schauungsmittel als Lektüreersatz für Analphabeten, sondern werden gerade durch ihre visuelle Demonstration zu Lehr- und Lernbildern. Gegenüber der bloßen Benennung und Beschreibung haben sie den Vorzug größerer Anschaulichkeit. Ausgehend vom nacherzählbaren Vorgang wird ein Darstellungsverfahren entwickelt, das mittels Veranschaulichung, Zerlegung und Sequenzierung zur Lehrpraxis führt. Die gemalten Figuren werden zu Redefiguren, mit ihrem Aussehen und ihrer Handlung wenden sie sich an den Betrachter, so dass dieser die unterschiedlichen Phasen der Fechtaktion erkennen und sich einprägen kann. Ein ikonographisches Programm der Bildersprache bezüglich bestimmter Fechtstellungen und Fechtübungen entwickelte sich beispielsweise bereits im Codex MS I.33, Royal Armouries Leeds Ende des 13. Jahrhunderts, geriet aber wieder in Vergessenheit und ist erst Anfang des 15. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der namentlich bezeichneten Fechtmeister,[236] die im Auftrag von Fürsten Texte zur Kriegstechnik und zum gerichtlichen Zweikampf verfassten, wieder zu finden. Dass es Vorlagen aus Musterbüchern gegeben hat, die Quelle für die Künstler waren, beweisen unter anderem auch erhaltene Illustrationen aus dem *Großen Kartenspiel des Meisters E.S.* von 1463 und die Illustration *Gaukler- und Artistenbild* (Abb. 5) aus dem *Mittelalterlichen Hausbuch.*[237]

Die Figuren auf Abb. 5 sind auf dem hügeligen Wiesengrund wie auf einer Spielkarte übereinander gestaffelt, sie haben keine Verbindung zur Landschaft. Zwei Fechter, mit Bidenhänder[238] bewaffnet, treten im Vordergrund gegeneinander an. Der mit einer Stange bewaffnete Fechtmeister, steht zwischen ihnen, um notfalls in den Kampf einzugreifen. Am Boden liegen je zwei gekreuzte Stangenwaffen und zwei Dolche.

---

telalter bis zum Codex Manesse. In: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, hg. von Keller, Hagen, München 1992, S. 212.

236. Wie z.B. Fiore dei Liberi.

237. Graf zu Waldburg-Wolffegg, Christoph: *Das Mittelalterliche Hausbuch*, München/New York 1997, S. 73. Das *Mittelalterliche Hausbuch* gehört von Text und Illustration her in eine Tradition von Sammelhandschriften, die Planeten, Kriegskünste etc. behandeln, vgl. König, Eberhard: *Der Hausbuchmeister*, Kommentarband zum Faksimile von 1997, S. 163

238. Der Bidenhänder ist 1.10 – 1.40 m lang und ca. 4 kg schwer. Er hat einen entsprechend großen Griff für zwei Hände, wuchtige Parierstangen und Parierhaken, die Klinge ist sägeblattähnlich geschliffen.

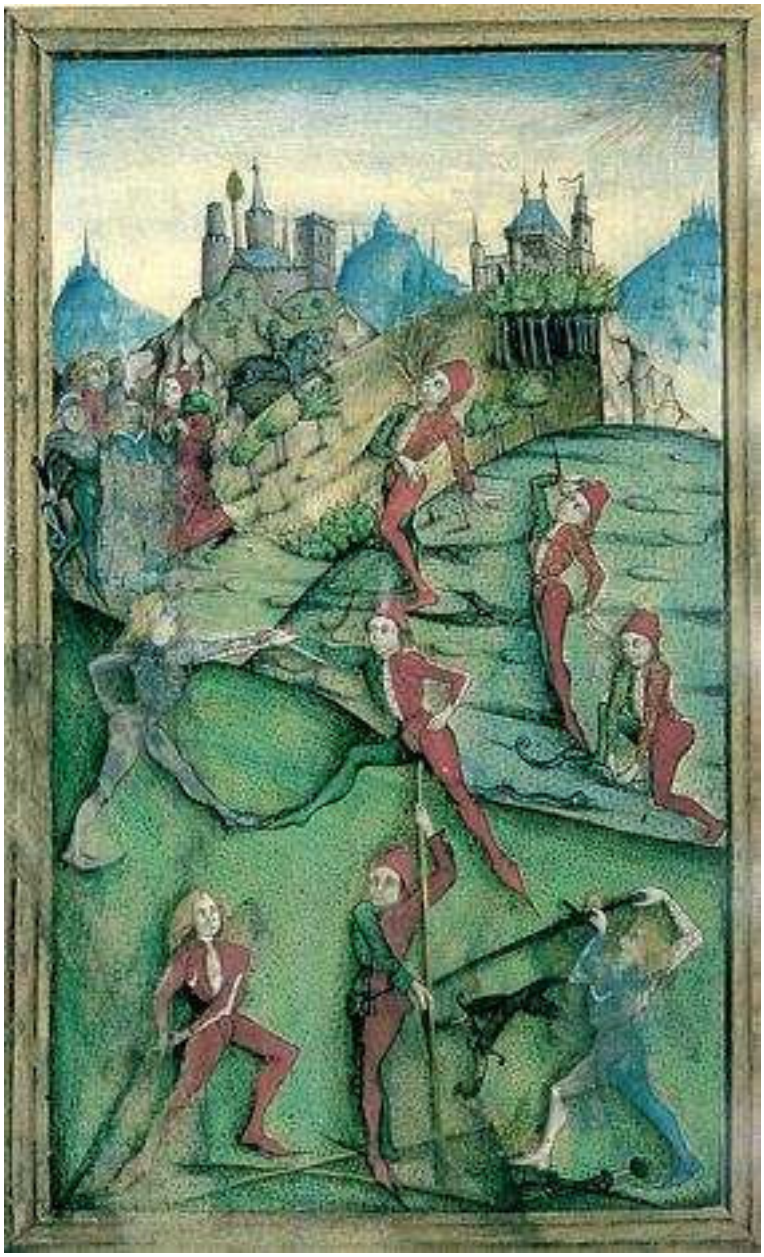


Abbildung 5: fol. 3r aus: Faksimile zum *Mittelalterlichen Hausbuch*, Graf zu Waldburg-Wolffegg, Christoph, München/New York 1997, S. 73.

2.2 Widmung und Vorrede

Die meisten Fechtbücher enthalten zahlreiche Rahmentexte. Als Vorrede wird mit einigen Worten die Geschichte und Theorie der Fechtkunst und die Art der zu handhabenden Fechtwaffen behandelt. Die Widmung an den Auftraggeber dient dazu, die Fechtkunst in einen politischen und repräsentativen Rahmen zu situieren. Angesichts der zeitgenössischen militärischen Erfahrungen wird die Verbindung von ritterlichen Tugenden (Fechtkunst) und Politik als notwendige Bedin-

gung der Herrschaftssicherung vom Fürsten als dem politisch Verantwortlichen gefordert. Die Kenntnis der Waffentechnik, der alten *ritterlichen* Kunst, soll Mittel für die Krisenbewältigung sein.[239] Widmung und Vorwort erzeugen oft ein Beziehungsgeflecht von Gönnern, Förderern und Konkurrenten.[240] Durch die Widmung wird deutlich, dass ein Adressat sich erkenntlich gezeigt hat und seine schützende Hand über das Werk hält. Ein Beispiel dafür ist das Fechtbuch des Anthon Kahn *Anfangsgründe der Fechtkunst* von 1739. Die Vorrede an den Leser enthält grundsätzliche Feststellungen über die Fechtkunst und ihre Geschichte und zeigt, was das Werk im Einzelnen verspricht.

2.3 Schrift, Sprache und literarische Form der spätmittelalterlichen Fechthandschriften

In den Fechtbüchern wurde dem bisher allgemein vorherrschenden Mündlichkeitsprinzip, der Schriftgebrauch pragmatisch zur Seite gestellt.[241] Das Wissen wurde durch die Schrift objektiviert und konserviert. Diese gestattete eine Standardisierung und Institutionalisierung der Kunstpraxis.[242] Durch Text und Illustration wird vor Augen gestellt,[243] was man bisher in sich hatte.[244] Sprache wird durch Schrift standardisiert, vorausgesetzt, dass nicht nur Laute, sondern auch Bedeutungen fixiert sind. Die Schrift wird als ›Schrift-Sprache‹ zur pädagogischen Disziplinierung der ›Sprechsprache‹ eingesetzt.[245] Die Schrift ermöglicht ein Handeln in neuen Raum- und Zeithorizonten und schafft ein neues Kommunikationsmedium. Das Entstehen und die rapide Zunahme des Fachschrifttums im Dienste prak-

239. wie z.B. das Fechtbuch des Joachim Meyer von 1570.
240. Walther, Karl-Klaus: *Die Drucke des 17. Jahrhunderts – Betrachtungen zu ihren Bestandteilen*. In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, Deutscher Buchdruck im Barockzeitalter Teil 1, Jahrgang 24, Wiesbaden 1997, S. 377. Ebenso Artikel »Widmungsvorreden« im Lexikon des gesamten Buchwesens, Bd. 3, Leipzig 1937, S. 576.
241. Als pragmatisch sind alle Formen des Gebrauchs von Schrift und Text zu sehen, die unmittelbar zweckhaftem Handeln dienen oder die menschliches Tun durch Bereitstellung von Wissen anleiten wollen, vgl. Keller, Hagen: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen. Einführung zum Kolloquium in Münster 17.–19. Mai 1989*, München 1992, S. 1.
242. Müller 1992, S. 262.
243. Joachim Meyer schreibt in der Vorrede an den Leser in seinem *Fechtbuch*. »damit sich solche junge Fechter (...) für Augen gestellt« (fol. 5v).
244. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Ritter, Joachim, Bd. 8, Artikel »Schrift«, Sp. 1423, Basel/Stuttgart 1974 ff.
245. Ritter, Bd. 8, Sp. 1421,1422.

tischer Lebensbewältigung waren Ausdruck der Entwicklung, die zu einer »pragmatischen Wende« führten.[246]

Auftraggeber für das Fachschrifttum waren in der Regel weltliche Fürsten, die als Gönner in Erscheinung traten. Ihre neue Rolle als Förderer der Literatur muss in historischem Zusammenhang gesehen werden. Die Fürsten in dieser Zeit entwickelten, die königlichen Repräsentationsformen nachahmend, einen eigenen Herrschaftsstil. Gerade die volkssprachliche Dichtung stand im Mittelpunkt der Förderung.[247] Am Kaiserhof wurde in der Dichtung noch vorwiegend die lateinische Sprache verwendet, die Volkssprache jedoch an den Fürstenhöfen. Latein als Bildungssprache wich immer mehr zugunsten der »inzwischen reif gewordenen Volkssprache« zurück.[248]

Nicht nur an Fürstenhöfen und in den Schreibstuben der Klöster sondern auch in aufstrebenden Städten entstehen Fechthandschriften hauptberuflicher Fecht- und Ringmeister. Im Gegensatz zur Literatur der *freien Künste* (*artes liberales*) wird auf dem Gebiet der *mechanischen Künste* bevorzugt die Muttersprache verwendet und Latein vermieden. Dabei überwiegt die Prosa in der Muttersprache, doch werden auch Verse als mnemotechnisches Hilfsmittel verwendet.[249] Die Sprache in Lehrschriften hatte didaktische Funktion, es sollte neben Gebildeten gleichermaßen auch ein Publikum angesprochen werden, das nicht so sprachgewandt war und einen volkssprachlichen Prosatext oder Merkvers in imperativer Form besser verstand. In den frühen deutschen Fechthandschriften werden Merkverse verwendet, die, wie bereits erwähnt, auf den ältesten bekannten Fechtmeister Johann Liechtenauer zurückgehen. Seine Lehre, die »den alten grund und kern aller kunsten des Fechtens«[250] enthält, wurde in paarweise gereimten Versen, den *zedeln*,[251] aufgezeichnet. Der Begriff *zedel* bürgerte sich in der Fechtersprache ein. Die Verse mit ihren Wort- und Begriffsprägungen, die knapp gehalten und ver-

246. Keller, S.1–7.
247. Bumke, Bd. 2, S. 654.
248. Mazal, Otto: *Buchkunst der Gotik, Buchkunst im Wandel der Zeiten*, Graz 1975, S. 16.
249. Durch Verwendung der Muttersprache war die Verbreitung der Fachliteratur gesichert.
250. Mscr. Dresd. 487 (Cod. C 487) »meister liechtenawers kunst des Fechtens mit deme swerte...« der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Bl. 13.
251. *zedel* = lat. schedula, meint in der Regel eine flüchtigere Art der Aufzeichnung auf Einzelblättern. Denkbar ist, dass es sich ursprünglich um lose Aufzeichnungen handelte, die im praktischen Unterricht benutzt wurden.

schlüsselt waren, wurden mit Hilfe von *Glossen* verständlich gemacht. Der *zedel* – auch *text* genannt – in Reimen und die *Glosse* in Prosa wechselt sich regelmäßig ab. Diese Darstellung, verschlüsselte Verse und Prosaauslegung, ist Tradition für das Lehrverfahren der frühen deutschen Fechtbücher. Der flüchtige Aufschrieb, der *zedel*, wird durch die *Glosse* weiter fortentwickelt zum *biechlin* (Buch). Der ältere Meister verschwindet in dem jüngeren als Glied einer langen Kette. Die beiden Textteile werden auch graphisch durch Zwischenräume oder Hervorhebung der Schrift voneinander getrennt und auch gestisch mit Anweisungen, wie beispielsweise mit *merke* verstärkt.[252] Die Verse in Schriftform haben größere Nähe zum mündlichen Vortrag. Sie fassen zusammen, was der Meister dem Schüler bereits beigebracht hat und dienen als Erinnerungsstütze für das bereits Gelernte. Die Fechtmeister bedienten sich bei ihren Anweisungen neben einem unumgänglichen Maß an Fachwörtern auch einer Sprache, die nur dem Eingeweihten verständlich sein sollte. Diese verdeckte Rede war Absicht.[253] Der Kern der Kunst sollte *verporgen* sein und nicht *gemayn* werden, wie Liechtenauer es formuliert hat.[254] Der *zedel* in der knapp gehaltenen Fachsprache, der nur Eingeweihten verständlich war, hat Arkancharakter. Er stammt aus dem mündlichen Sprachgebrauch und war seit dem Hochmittelalter Tradition. Die *Fechtzedel* verlieren an Bedeutung und werden allmählich Zeugnisse einer, unter Einfluss der Schrift, zerfallenden Gedächtniskultur. Der Informationsgehalt wird wegen der oft verstümmelten Wiedergabe in der schriftlichen Überlieferung immer geringer.[255] Durch die immer häufiger hinzugefügten *Glossen* und vor allem durch die deutliche Darstellung der Fechtaktionen in den Illustrationen geht der Arkancharakter allmählich verloren. Der Bedeutungsverlust beweist, dass Liechtenauers Verse durch ihre mündliche Form in keiner Weise geschützt waren. Die Struktur der Verse, deren Reste in den ältesten Handschriften immerhin noch schwach zu erkennen sind, wird verwischt und führt zu jenem Bedeutungsverlust. Die Fechtlehre wird daher nicht mehr aus dem Wortlaut der Verse, sondern mehr und mehr aus den Kommentaren zu den Versen entnommen. Auf Liechtenauers Lehre und ihre Bedeutung wird noch eingegangen.

252. Cod. C 487, Bl. 11r.
253. Die verdeckte Rede in den Texten bezeichnet man als Arkansprache, von Arcanum = lat. Geheimnis.
254. Cod. C 487, Bl. 10v.
255. Müller 1992, S. 263.

In den Fechthandschriften von Paulus Kal[256] und Hans Talhoffer[257] wird weitgehend auf den Text verzichtet. Den Illustrationen werden in der Regel nur noch kurze Zitate hinzugefügt. Die Beischrift beschreibt aber nicht den Vorgang, sondern bezeichnet ihn nur. Somit erhält der Text die Funktion einer Bewegungsbezeichnung und konkretisiert beim Betrachter, der Vorwissen besitzen muss, die durch die Illustration hervorgerufene Bewegung.

2.4 Die Funktionen der Illustration

Ausschlaggebend für die Form der Illustration ist der Zweck, zu dem sie verwandt wird. Bei den Fechthandschriften steht oft die Absicht des Auftraggebers zu repräsentieren im Vordergrund. Größter Wert wird deshalb auf die Kunst der Darstellung mit Blick auf die Prachtentfaltung gelegt. Das Bedürfnis nach einer Textüberlieferung steht erst an zweiter Stelle. Innerhalb der Bildgestaltung sind verschiedene Akzentuierungen möglich. Neben der systematischen Differenzierung der Funktionen der Illustration, die ganz allgemein in jedem Fechtbuch ihren Zweck erfüllen, wird durch den signifikanten Blickwinkel jeder Epoche mit der entsprechenden Betonung und Hervorhebung der als besonders wichtig empfundenen Elemente auch eine historisch tradierte Reihenfolge dieser Funktionen deutlich.[258] Zu unterscheiden ist eine technische, belehrende Akzentuierung, die sich auf den Gegenstand bezieht und eine schmückende oder unterhaltende, die den Rahmen hervorhebt im Sinne des *Horaz' schen aut prodesse ... aut delectare.*[259]

256. Cod. Cgm 1507 der Bayerischen Staatsbibliothek München.
257. Cod. icon 394a der Bayerischen Staatsbibliothek München.
258. Es gab im Mittelalter eine auf Augustinus zurückgehende Unterscheidung in der bildlichen Darstellung der drei Schauweisen, durch die Augen, durch den Geist (in der Vorstellung) und durch den Verstand, vgl. Nida-Rümelin, Julian u. Betzler, Monika: *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 38ff.
259. Horaz, Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica – Die Dichtkunst*, lat.-dt., übersetzt und mit einem Nachwort versehen, hg. von E. Schäfer, Stuttgart 1972, 333.

2.4.1 Technische Funktionen

Das Bild erläutert und präzisiert die Textaussage, die eine Menge Fachtermini enthält.

Um verstanden zu werden, muss der Fachterminus eindeutig sein. Die geforderte Definition wird von den Illustrationen geleistet. Das Hauptaugenmerk gilt nicht nur der bloßen Wiedergabe der Technik des Fechtstücks, sondern auch der darzustellenden Kongruenz. An den Illustrator wurden hohe Anforderungen bei der Wiedergabe der Fechtübungen und der damit verbundenen Bewegungsstudien gestellt. Es galt, für die Texte und ihre fachsprachlichen Wortprägungen eine kongeniale Bildsprache, eine Art »Vulgarikonographie« zu entwickeln.[260] In der Regel wurden die Illustrationen nach dem lebenden Vorbild gezeichnet. Inhaltlich waren die Illustrationen durch das literarisch formulierte Programm und die ikonographische Tradition vorgegeben.[261] Dies bedeutet, dass die Handschriften ikonographisch nicht zwangsweise identisch sein müssen und dennoch einer gemeinsamen Überlieferung angehören können. Es ist davon auszugehen, dass die Illustratoren auf Vorlagensammlungen und Musterbücher einzelner Werkstätten zurückgriffen.

Manchmal sind Schreiber und Illustrator identisch, meist aber herrschte in den Schreibstuben Arbeitsteilung.[262] Vereinfachte Bildtypen, die einzelne Personen repräsentieren,[263] wurden geschaffen, sie sollten einen hohen Informationsgehalt haben und leicht wieder erkannt werden. Die Fechtaktion und ihre Bedeutung müssen für den Betrachter ganz klar erkennbar sein. Im Codex MS I.33 werden beispielsweise auf fol. 1r (Abb. 6) in anschaulicher Weise Fachtermini, hier die vier *Huten*,[264] erklärt.

---

260. Curschmann verwendet diesen Begriff für die Bildersprache volkssprachlicher-weltlicher Texte, Curschmann 1992, S. 220.
261. Ab Mitte des 15. Jahrhunderts gehen viele Fechtbücher auf die Fechtzedel Johann Liechtenauers zurück.
262. Hutter, Heribert: *Die Handzeichnung, Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien 1966, S. 8.
263. Also den Fechtmeister und den Fechtschüler.
264. Als *Hute* bezeichnete man eine Ausgangsstellung, auch Einladung genannt, d.h. eine Position der waffenführenden Hand, bei der man dem Gegner eine Blöße bietet, um ihn zu einem Stoß in diese zu verleiten. Der Ausdruck beruht auf der Vorstellung der schützenden Wachsamkeit, die der Fechter in den Huten einnimmt.

Die Fechtpraxis wird im Bild durch den Fechtmeister verkörpert. Talhoffer repräsentiert in seinem Fechtbuch die Fechtkunst und vermittelt sie seinen Schülern weiter. Er wird zum Träger der Fechtkunst (Cod. icon 394a, Tafel 270, Abb. 39). Meist treten die agierenden und reagierenden Personen, Fechtlehrer und Fechtschüler, als typisierte Personen in Erscheinung. Mittels Illustration demonstriert und erläutert der Meister das Übungsstück, das *stuck*. Das Bild setzt den Text nicht nur in eine andere Sprache um, es geht auch über diesen hinaus, da es den Rezipienten direkt anspricht. Das Bild drückt einen Sinn aus, es ist stets in seiner naivsten Form sinnfälliger als das geschriebene oder gedruckte Wort. »Es spricht nicht nur von Realität, es ist vielmehr identisch mit ihr«.[265]

Die Illustration wird wie der Text in der Regel von links nach rechts gelesen. Zweck der Illustration ist es, mit bildkünstlerischen Mitteln den Sachverhalt zu präzisieren und den Inhalt des Textes wiederzugeben. Durch signifikante Körperhaltungen bzw. Stellungen wird die Fechtaktion durch die Illustrationen dem Schüler verständlich und für sein Gedächtnis einprägsamer gemacht. Das Bild wird zur Erinnerungsfigur für das Gedächtnis. Es erhält mnemotechnische Funktion, da Bilder in der Gedächtniskunst einen höheren Rang haben als im Wort genannte Begriffe. Im Rahmen der Mitteilung und Auslegung wird auch das Bild als didaktisches Mittel eingesetzt. Der Meister führt die Fechtaktionen wirklichkeitsnah vor Augen, auch was passiert, wenn die Aktion fehlerhaft ist. Der Fechtmeister gibt die Handlungsanweisung, die oft sogar über den Text hinausführt, sichtbar durch Gebärden, Körperhaltung und Position der Waffe wieder. Der Schüler befolgt die Anweisung, indem er die entsprechend geforderte Gegenaktion ausführt. Dies kann eine *Parade*, eine *Finte*[266] oder ein *Tempostoß*[267] sein. Die Lektion wird für den Betrachter, der ein gewisses Maß an Vorwissen hat, erkennbar. Die Präzisierung der Textaussage ist beispielsweise in den Illustrationen in Talhoffers Fechtbuch von 1467,[268] Tafel 33 (Abb. 42) klar erkennbar. Die Anweisung eines *Mordschlags*, Schlag mit dem Knauf auf den Kopf, ist durch entsprechend signifikante Bewegungen dargestellt.

265. Koschatzky 1972, S. 18.
266. Die *Finte* ist ein Angriff zum Schein auf eine bestimmte Körperpartie, für die es eine bestimmte Parade gibt. Diese *Parade* wird umgangen und der Treffer gesetzt.
267. Der *Tempostoß* erfolgt in die Verzögerung des gegnerischen Angriffs.
268. Cod. icon 394a der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Die Fechtübung, als Handlung im Raum, steht im Vordergrund. Das Bild kann wesentlich prägnanter als die Sprache den Handlungsraum mit darstellen. Die Fechtübung wird in eine Ordnung gebracht, durch das Bild memoriert, präsent gehalten und kann nachgeahmt werden. Dabei stellt sich als wichtigste Anforderung an das Bild, das Wesentliche, den Kernpunkt der Aktion zu zeigen. Die Illustrationen des Codex MS I.33, z. B. fol. 18v, (Abb. 11) zeigen dies ganz deutlich.

Mit einer großen Anzahl von Bildern lässt sich auch der Bewegungsablauf, in einzelne Phasen zerlegen und dadurch besser veranschaulichen. Die verschiedenen Zeitstufen stehen meist als Einzelbilder, oder manchmal auch in einer Folge auf der Bildebene nebeneinander. Einen solchen Bewegungsablauf in einzelnen Phasen zeigt Camillo Aggrippa im *Trattato di scientia d'arme* in zahlreichen Illustrationen. Insbesondere wird auf fol. 4 und 5 (Abb. 79) die Abfolge der vier *guardie* (*Garde*n) demonstriert. Der Bewegungsablauf, in vier verschiedene Zeitstufen unterteilt, ist auf einer Bildfläche nebeneinander dargestellt. Jede Bewegung ist aus der vorhergehenden entwickelt und kann leicht nachvollzogen werden.

2.4.2 Schmückende Funktionen

Das Bildprogramm wird oft zur Darstellung des herrschaftlichen Glanzes durch szenische Gestaltung, durch schmuckvoll gestaltete Waffen, Rüstungen und Bekleidung, historische Reminiszenzen und Bildkombinationen, die einen erzählenden Zug erhalten, erweitert. Eine Fülle an Beispielen hierfür findet man im Fechtbuch Paulus Hector Mairs.[269]

Eine weitere Funktion der Bildbeigabe ist der reine Buchschmuck, der sowohl die Handlung einleiten kann, als auch der Einstimmung des Betrachters dient, der aber auch überhaupt nichts mit dem Text zu tun haben muss. Dazu gehören Titelbilder, Lombarden und Initialen, Bordüren in den Textseiten, Kopf- und Fußleisten, Druckersigneten und -vignetten.[270] Das Fechtbuch des Paulus Hector Mair ist diesbezüglich beispielhaft. In einigen Fechtbüchern sind die Fechtaktionen vor Hintergrundkulissen dargestellt, wie z.B. in Hans Lecküchners Fechtbuch.[271] Die

269. Cod. icon 393-I u. II der Bayerischen Staatsbibliothek München.

270. Signeten wurden anfangs am Schluss, später auf dem Titel angebracht. Sie sind häufig künstlerisch geformt, vgl. Jahn, Johannes: *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1989, S. 193. Vignetten sind als kleine ornamentale oder figürliche Beigaben der gedruckten Buchseite beigegeben, vgl. Jahn, S. 884.

Kunstfertigkeit des Schreibers zeigt sich in den kunstvoll verzierten Majuskeln, die dem Textabschnitt als kalligraphische Initiale vorangestellt sind. Sie ist durch Größe hervorgehoben und mit Rubrizierung und oft mit auslaufenden Zierstrichen versehen, wie z.B. im Fechtbuch des Fiore dei Liberi.[272] Sofern der dem Text vorangestellte Initialbuchstabe mit figürlichen Darstellungen versehen ist, stellt er in der Regel eine äußere Verbindung zwischen Text und Bild her.

Auf Wunsch der Auftraggeber wurden die Holzschnitte oft auch von Hand koloriert, wie beispielsweise bei einer Ausgabe des Fechtbuchs von Joachim Meyer (Abb. 90).

Wie in den Handschriften fehlen bei den Frühdrucken Titelblätter. Titelblätter, die den Namen des Autors enthalten, sind eine Erfindung frühneuzeitlicher Literatur. Vorher übernahm deren Funktion meist das Vorwort (wie im Fechtbuch von Paulus Kal, Cgm 1507). Angaben über Drucker und Druckort sind meist im Kolophon zu finden, wie unter anderem beim bereits erwähnten Fechtbuch des Joachim Meyer. (Bl. XLVII)

2.5 Die bildkünstlerische Darstellung der Fechtkunst – ästhetisch betrachtet

Die Fechthandschriften sind auf das begleitende Bild angewiesen und stellen an den Illustrator hohe Anforderungen bezüglich der Wiedergabe der Bewegungsstudien. Diese sollen den Leser belehren, überzeugen und auch erfreuen.[273] Die Illustrationen sind nicht nur reines Anschauungsmittel, sondern auf bestimmte Gesichtspunkte des Gefallens hin orientiert und auf eindrucksvolle Weise ästhetisch, wie das z. B. in vollendeter Weise in der *L' école des armes* des Angelo Malevolti von 1765[274] der Fall ist.

Bezüglich der künstlerischen Qualität der Illustration stellte man schon in der Antike die Forderung an die Darstellung, dieselbe so naturgetreu und lebensecht wie möglich auszuführen, dass eine Nachahmung der Handlung erfolgen konnte.

271. Cgm 582 der Universitätsbibliothek Heidelberg.
272. Cod. MS Ludwig XV 13, Getty Museum Los Angeles.
273. Burke, Peter: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, aus dem Englischen von Kaiser, Reinhard, Berlin 1992, S.123.
274. *L' école des armes* von 1765 ist als Faksimile zugängig, Sig. 476.344 der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Aristoteles hat in seiner Poetik anlässlich der Bestimmung der Tragödie auf den richtigen Aufbau der Darstellung einer Handlung hingewiesen.[275]

Das *Horaz' sche ut pictura poesis*[276] galt als Leitmotiv für den künstlerischen Ausdruck. Im Mittelalter wurden die antiken Theorien weniger beachtet, gelangten aber seit der Früh-Renaissance zu hoher Bedeutung.

Im Zentrum der illustrierten Fechtszenen steht der Mensch als Fechter, der jeweils im Stil seiner Zeit dargestellt ist und agiert. Der Form- und Vorstellungswandel in Bezug auf den künstlerischen Ausdruck ist bekanntlich vielfältig verwurzelt. Seit der Renaissance wird vom bildenden Künstler gefordert, dass sich in der Handlung des Menschen (Fechters) auch sein Charakter, Eifer und seine Geschicklichkeit, etc. zeigt. Es genügt nicht mehr, nur die Umrisse des Gesichts und des Körpers des Fechters darzustellen, sondern es wird vom Künstler auch gefordert, im gestalteten Werk Empfindungen und Erlebnisse darzustellen und sie dem Betrachter zu vermitteln. In der bildkünstlerischen Verkörperung gilt es, die Aktionen, Gedanken und Gemütsbewegungen mit zu erfassen. Die von Alberti und Leonardo in ihren Kunsttraktaten geforderte Übereinstimmung von *moto della mente* und *moto del' corpo* ist für den künstlerischen Ausdruck seit der Renaissance maßgeblich. Der menschliche Körper als Ausdrucksfläche reflektiert auf eigene Weise seine Zeit und wird zum »historischen Ausdrucksmedium«.[277] Anhand von Bild-zu-Bild-Vergleichen lässt sich in den Fechtbüchern die Veränderung der Gestaltungsprinzipien von Ausdruckshaftigkeit erkennen. Aufschlussreiche Beispiele sind diesbezüglich der *Codex Wallerstein*, fol. 14v, Abb. 51, im Vergleich mit *Albrecht Dürers Fechtbuch*, Tafel 43, Abb. 52, Nr. 5 und mit Jörg Breus Tafel 95/ Kapitel I aus Hector Mairs Fechtbuch, Abb. 64.

Die Autoren der Fechtbücher waren bemüht, das Praktisch-Pragmatische mit einer ästhetischen Form zu verbinden, um dadurch auch ihrer hohen Wertschätzung der Fechtkunst Ausdruck zu verleihen. Sie wählten unter den ihnen zur Verfügung stehenden Künstlern den aus, der diesen besonderen Ansprüchen am ehesten genügte, wie z. B. Hector Mair den Jörg Breu d.J., Joachim Meyer den Tobias

275. Aristoteles: *Poetik*, Übersetzung, Einleitung und Anmerkung von Gigon, Olof, Stuttgart 1961, Kap. 6, S. 31ff.
276. Horaz, *Ars poetica*, 361–362.
277. Steiner, Reinhard: *Prometheus, ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, München 1991, S. 223ff.

Stimmer und Girard Thibault die besten Graveure seiner Zeit. Selbst Künstler wie Albrecht Dürer und Gregor Erhart spürten Motive des Fechtens auf und verfassten selbst illustrierte Fechtbücher. So haben die Illustrationen in den Fechtbüchern entsprechend unterschiedlichen ästhetischen Gehalt. Die Bandbreite reicht vom reinen Anschauungsmittel in dienender Funktion bis hin zum Kunstwerk. Bei der ästhetischen Betrachtung ist zu berücksichtigen, dass es zwar einen inhaltlichen Kanon für die Darstellung der Fechtkunst gab, der durch Regeln und technische Vorschriften deren Umfang begrenzte. Die Künstler konnten jedoch ihre eigene subjektive Sichtweise in Bezug auf die bildkünstlerische Ausdrucksdarstellung des Körpers zeigen, bzw. im Falle der besonderen Vorstellung eines Auftraggebers auch dessen Wünschen nachkommen.

KAPITEL III

Chronologie und Systematik der Fechtbücher

1 DAS FRÜHESTE ÜBERLIEFERTE HANDSCHRIFTLICHE FECHTBUCH AUS DEM MITTELALTER, DER CODEX MS I.33, ROYAL ARMOURIES LEEDS

Aus dem Hohen Mittelalter ist nur eine einzige Fechthandschrift überliefert. Sie steht am Anfang der zu untersuchenden Reihe. Es handelt sich um den Codex MS I.33.

Die Handschrift ist nicht datiert, sie ist vermutlich um 1270 in der Schreibstube eines fränkischen Klosters entstanden.[278] Die Bilderhandschrift besteht aus 32 doppelseitig illustrierten und mit Text beschriebenen Pergamentblättern, die ein Format von 30 x 23 cm haben. Bei den Illustrationen handelt es sich um Federzeichnungen, die mit Wasserfarben koloriert sind. Die Kolorierung von Zeichnungen mit Wasserfarben war im 13. Jahrhundert bei illustrierten Werken der profanen Literatur üblich. Jedes Blatt ist in eine obere und in eine untere Bildzone aufgeteilt.[279] Über den Illustrationen befindet sich der lateinische Text. Dargestellt sind 38 Kampfszenen mit je zwei Fechtern.

Die exakte Entstehungszeit der Handschrift, Autor und ein etwaiger Auftraggeber sind nicht bekannt.[280] Nach einem Vermerk auf fol. 7r, unten, war die Hand-

278. Der Wiener Historiker Alphonse Lhotsky hat in einer handschriftlichen Expertise das Manuskript auf das späte 13. Jahrhundert datiert und vermutet als Schreiber den Sekretär des Bischofs von Würzburg, vgl. Hils 1987, S. 85. Würzburg war ein wichtiger Bischofssitz, Bischöfe der relevanten Zeit waren Berthold I. von Henneberg (1267–1274) und Berthold II. von Sternberg (1274–1287). Der Herausgeber der Faksimile-Ausgabe von 2003, Jeffrey Forgeng, datiert die Handschrift aufgrund stilistischer Merkmale der Illustrationen auf das späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert; vgl. Forgeng, S. 5ff.

279. Der Typus des doppelzonigen Bildes ist im Bereich der lateinischen Handschriften, vor allem in Psaltarien überliefert.

280. Es gibt keinen Schreibereintrag und keinen Hinweis auf den Herkunftsort, Jeffrey Forgeng geht von mindestens drei Schreibern aus, S. 11.

schrift im Besitz des Johannes Herbart von Wirzburck, wechselte später in den Besitz des Herzogs Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Anhalt und wurde im Jahre 1579 durch Heinrich Gunterrodt aus Wittenberg kopiert.[281] Die Original-Handschrift gelangte in den Besitz der Herzöge von Sachsen-Gotha, verschwand im 2. Weltkrieg, 1950 über das Londoner Antiquariat Sotheby aus Privatbesitz erworben und befindet sich heute in der königlichen Sammlung in Leeds.[282] Die Abschrift befindet sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.[283]

Der Codex MS I.33 ist in Latein geschreiben und als Lehrbuch für den praktischen Gebrauch bestimmt. Das Verhältnis Text und Bild ist ausgewogen, der Text beschreibt, welche Fechtaktion gelehrt wird. Zum leichteren Einprägen der Aktion wird ein Merkvers in Leoniner Hexametern beigefügt. Auf die Bedeutung gereimter Merkverse für die Fechtkunst wurde bereits eingegangen, hier ist diese Gepflogenheit zum ersten Mal schriftlich dokumentiert. Der lateinische Text ist mit einigen eingefügten deutschen Fachwörtern (wie z. B. *Langort*) durchsetzt. Die Schrift ist hochgotisch, wie seit Mitte des 13. Jahrhunderts üblich, und ist mit brauner Tinte sorgfältig auf vorgezeichneten Linien angebracht. Die Anfangsbuchstaben, die Lombarden, jedes Textabschnitts sind rubriziert. Sie haben meist zwei- oder dreifache Zeilenhöhe. Ein Kreuzsymbol (*signum crucis*) markiert jeweils eine neue Lektion.[284]

Gegenstand des Lehrbuchs ist ausschließlich das ungepanzerte Fechten mit *Einhandschwer*t und *Buckler*.[285] In jedem Fechtstück sind zwei Fechter dargestellt. Der Lehrer (*sacerdos*), ein Mönch, an der Tonsur zu erkennen, erteilt einem jungen Mann (*scolaris*, auch *discipulus* oder *clientus* genannt) Fechtunterricht.[286] Die

281. Auf Gunterrodt geht vermutlich die Bezeichnung I.33 zurück.
282. Hils 1987, S. 85.
283. Mscr Dresd. C 15
284. im Text mit (†) angegeben.
285. Als *Buckler* bezeichnet man einen kleinen Faustschild mit Stechbuckel. Es ist eigentlich eine Defensivwaffe, die jedoch nicht nur zum Blocken und Fangen der gegnerischen Klinge gedacht war, es konnte aber auch offensiv als Schlagwaffe sowohl mit der Fläche, als auch mit der Kante genutzt werden.
286. Die Klöster hatten im Spätmittelalter unter anderem auch die Aufgabe für die Unterweisung der Laien zu sorgen. Auf diese ungewöhnliche Beschäftigung eines fechtenden Mönchs scheint das ironische Zitat hinzuweisen, das in gotischer kursiver Schrift auf fol.1r am oberen Rand später eingefügt wurde. »Non audet stygius pluto tentare, quod aude (t) Effrenis monachus plenaque dolis anus« – »Der stygische Pluto wagt nicht zu versuchen, was der ungezügelte Mönch wagt, und die listenreiche Alte«. Dieser Vers wird Aeneas Sylvius, dem späteren Papst Pius II. (1405–1464) zugeschrieben, vgl. Rathgeber, Georg: *Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha*, Gotha 1835, S.

Fechter sind mit kurzem romanischem Schwert und Buckler bewaffnet. Sie tragen keine Rüstung, nur eine ungemusterte klerikale Robe mit Kapuze, weiße Handschuhe mit Stulpen, Beinlinge und Stiefeletten. Die Roben sind (vermutlich mit einem Gürtel) hochgeschürzt, um mehr Bewegungsfreiheit zu gewährleisten. Der Lehrer hat auf allen Illustrationen die Kapuze vom Kopf heruntergezogen, der Schüler hat sie dagegen immer aufgesetzt.[287]

Die Fechtlehre, als Prosatext, beginnt auf der ersten Seite (Abb. 6) ohne Überschrift und ohne Prolog über der oberen Illustration wie folgt:

> »Notandum quod generaliter omnes dimicatores, sive omnes homines habentes gladium in manibus, etiam ignorantes artem dimicatoriam, vtuntur hijs septem custodijs, de quo habemus septem versus«.
>
> »Es ist zu sehen, dass normalerweise alle Fechter und alle Menschen, die ein Schwert in Händen haben, auch wenn sie über die Fechtkunst unwissend sind, sich folgender sieben *Huten* bedienen, zu denen wir sieben Verse haben«.[288]

Dann folgen die Verse:

> »Septem [cust]odie sundt sub brach' incipiende; Humero dextrali datur alter, terna sinistro; Capiti da quartam, da dextro latere qui[nta]m; Pectori da sextam, postrema sit tibi l[angort]«.[289]
>
> »Sieben *Huten* gibt es: Unter dem Arm die anfängliche, der rechten Schulter ist die zweite zugeteilt, die dritte der linken, dem Kopf gib die vierte, gib der rechten Seite die fünfte, der Brust gib die sechste, als letzte sei dir der *Langort*«.

Über der unteren Illustration steht folgender Text geschrieben:

> »Notandum quod ars dimicatoria sic describitur; Dimicatio est diversarum plagarum ordinatio & diuiditur in septem partes vt hic«.
>
> »Es ist zu sehen, dass die Fechtkunst folgendermaßen beschrieben wird: Fechten ist die Anordnung verschiedener Schläge und besteht aus sieben Teilen wie hier«.

92.

287. Vermutlich erfolgte die Differenzierung zur besseren Unterscheidung zwischen Lehrer und Schüler.

288. Der lateinische Text liegt als Transkription zusammen mit einer englischen Übersetzung von Forgeng vor. Zum besseren Verständnis füge ich eine (möglichst wörtliche) Übersetzung des lateinischen Textes ins Deutsche bei.

289. In [...] wurden Ergänzungen des Textes angegeben, die verloren oder nicht mehr lesbar sind.

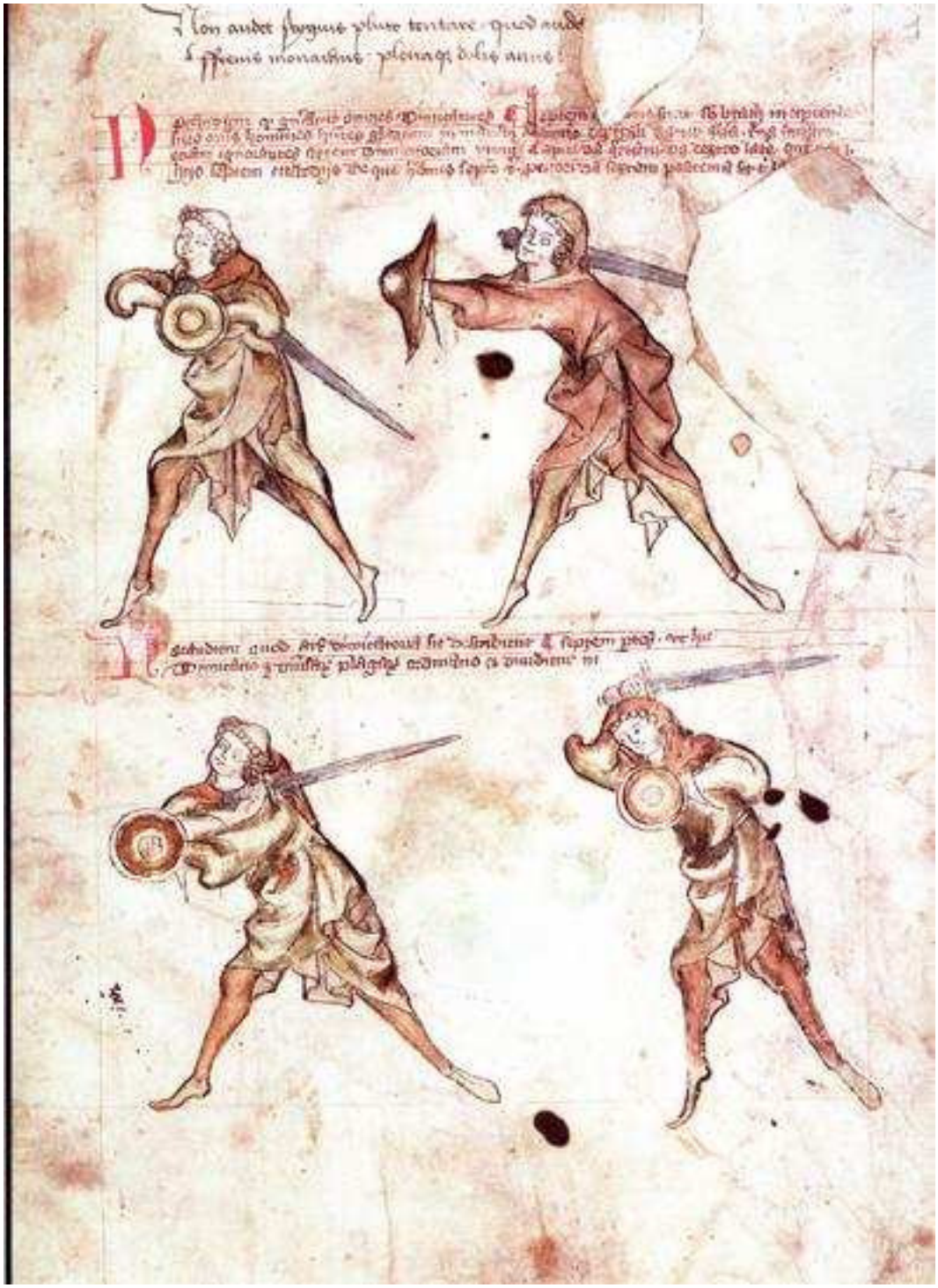


Abbildung 6: fol. 1r (p.1) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

Wie im Text geschrieben, werden in anschaulicher Weise (Abb. 6) die ersten 4 *Huten* also die *Prim, Second, Terz* und *Quart*, abwechselnd vom Lehrer und Schüler ausgeführt, bildlich dargestellt.

Auf fol. 1v (Abb. 7) werden die drei weiteren *Huten*, die das System der sieben Einladungen vervollständigen, beschrieben und bildlich dargestellt.[290]

Der Prosatext hebt besonders die 7. *Hute* hervor, wenn es da heißt:

> »Nota quod totus nucleus artis dimicatorie consistit in illa vltima custodia, que nuncupatur langort; preterea omnes actus custodiarum siue gladij determinantur in ea, i. finem habent, & non in alijs; vnde magis considera eam supradi[c]ta prima«.
>
> »Merke, dass der ganze Kern der Fechtkunst in dieser letzten *Hute* liegt, die *Langort* genannt wird und alle Aktionen der Verteidigung oder (überhaupt) des Schwertes in ihr enden und nicht in den anderen. Daher bedenke sie ist bedeutender als die oben genannte erste«.[291]

Die Fechtkunst, bemerkt der Autor, besteht im Herausfordern von bestimmten Hieben, aber das Wesentliche der Kunst liege in der letzten Hute, dem *Langort*, die deshalb oft geübt werden muss. Bei dieser Ausgangsstellung wird das Schwert nach vorne unten gehalten, um zu einem sofortigen Fußstoß ins *Tempo* bereit zu sein, wenn der Gegner aus seiner Einladung nach oben geht.

Zum Einprägen folgt dann der Vers:

> »Tres sunt que preeunt, relique tunc fugiunt; Hec septem partes ducuntur per generales; Oppositum clerus mediumque tenet lutegerus«.
>
> »Es sind drei, die vorangehen, die übrigen fliehen sodann. Diese sieben Teile werden von den Gewöhnlichen (Fechtern) ausgeführt. Der kämpfende Mönch hält das Gegenüberliegende und Lutger das Mittlere«.[292]

Der anonyme Autor geht an seine Aufgabe ganz unbefangen und für die Zeit ungewöhnlich methodisch heran, indem er bei den Fechtschülern gar nichts voraussetzt (*ignorantes artem dimicatoriam*),[293] und es für eine ganz natürliche Art und Weise hält, ein Schwert in die Hand zu nehmen. Die Fechtkunst wird mittels Bild, Prosatext und Vers dargestellt. Die Technik der Fechtkunst wird sowohl im

290. Leider ist die Illustration beschädigt, sodass die fünfte Hute unvollständig ist.
291. Der Langort ist eine Ausgangsposition mit gesenktem Schwert .
292. Lutger ist der Name des Schülers.
293. Fol. 1r.

Abbildung 7: fol. 1v (p.2) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

Text, als auch in der bildlichen Darstellung präzise dargestellt. Der Autor teilt die Fechtbewegungen in die o.e. Ausgangsstellungen und Hiebe ein. Schrittweise wird die Lehre durch aufeinander folgende Kampfszenen im Aufbau rhetorisch ausgezeichnet und entsprechend visuell dargestellt und vermittelt. Die Abb. 8 und die folgenden zeigen die entsprechenden Ausgangstellungen und Hiebe.

Der Text der oberen Szene entspricht der oberen Illustration. (Abb. 8)

> »Hic vero, cum esset sacerdos in actu superius ligandi, informat scolarem quid sit faciendum aduersus hec, videlicet *stichslac*, quod generaliter ducere consueuit«.
>
> »Hier allerdings, ist der Priester dabei, oben zu binden und belehrt er den Schüler, was dagegen zu machen ist, nämlich einen *stichslac*, was er normalerweise auszuführen rät, hier im Beispiel gezeigt«.[294]

(†) Mit der unteren Szene beginnt eine neue Folge von Übungen.

> »Hvmero dextrali datur altera i. custodia. & nota quod tam rector custodie quam obsessor eiusdem sunt in eodem actu vt supra exemplo proximo«.
>
> »Der rechten Schulter ist die zweite gegeben, d.h. die zweite *Hute*. Und merke, dass sowohl der, der die *Hute* ausführt, als auch der, der sie versetzt, in derselben Stellung sind, wie oben im vorigen Beispiel«.[295]

Auf der unteren Illustration (Abb. 8) wird folgende Fechtaktion geübt: Der Lehrer links versetzt als Gegenaktion mit einem geschwungenem Hieb. Der Schüler erwartet diesen Gegenangriff mit dem Schwert in hoher *Quart* und unter der schwertführenden Hand hindurch mit dem Schild in *Quart*.

Die Kampfweise der Epoche war das Fechten mit dem *Einhandschwert*, das vor allem zum Angriff und nicht zur Abwehr verwendet wird, bzw. man verteidigt sich, indem man dem Angriff durch einen Gegenangriff begegnet. Der Schild wird in erster Linie zum Schutz der schwertführenden Hand gebraucht.

---

294. Die Klingen(an)bindung ist ein Fechterausdruck und bedeutet das Festhalten der gegnerischen Klinge, der Stichschlag ist ein kombinierter Schlag mit Schwert und Schild.

295. Mit *Versetzen* ist die Aktion in das *Tempo* des gegnerischen Angriffs gemeint, um damit den Angriff abzuwehren. Eine *Parade* war noch nicht bekannt.

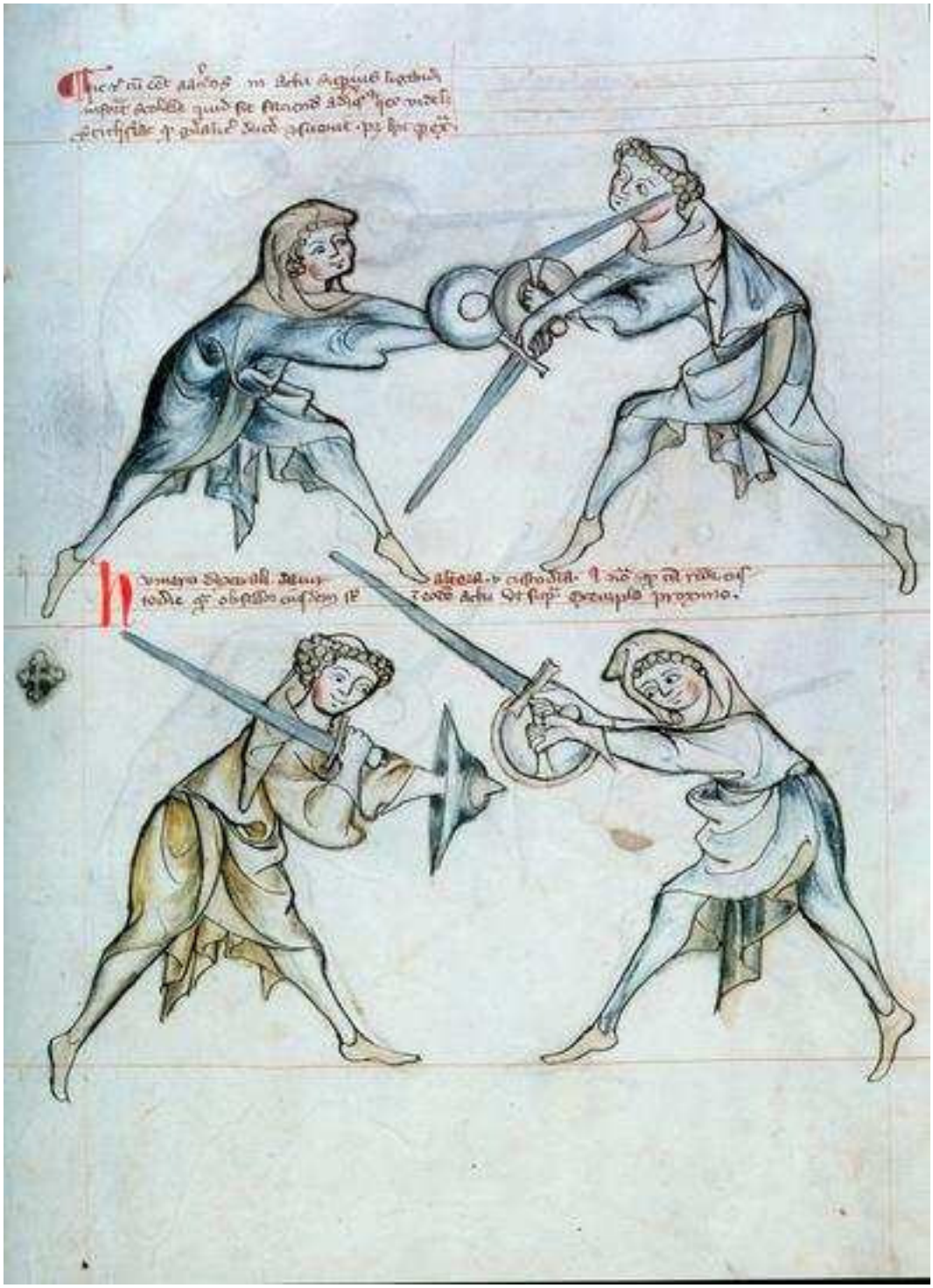


Abbildung 8: fol. 1or (p.19) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

Text der oberen Szene der Abb. 9:

»Hic sacerdo obmisit omnes actus, tam ligandi religandi & hoc in exemplum suorum scolarium, vt possint dischere quid sit faciendum. Scolaris vero inuadendo eum [ducit] illum actum qui ponitur hic in exemplum«.

»Hier vermeidet der Priester jegliche Bindung oder Konterbindung und zwar als Beispiel für seine Schüler, damit diese lernen können, was man tun soll. Der Schüler allerdings greift ihn an und führt die Aktion aus, wie hier als Beispiel gezeigt wird«.

(†)Text der unteren Szene:

»Eadem custodia & alia vero obsessio, & est illa qued appellatur *halpschilt*, prius tacta contra primam custodiam, videlicet sub brach«.

»Dieselbe *Hute*, aber mit einem anderen Gegenangriff, dieser wird *Halbschild* genannt, als Versatz, zuerst behandelt. Er richtet sich gegen die erste *Hute*, nämlich die unter dem Arm«.

Text der oberen Szene der Abb. 10:

»Notandum quod scolaris prius in exemplo immediate precedenti fecit ligaturam super gladium sacerdotis; hic sacerdos appropinquat erigendo gladium & scutum propter proteccionem capitis«.

»Es ist zu sehen, wie der Schüler zuerst – im unmittelbar vorangehenden Beispiel – über dem Schwert des Priesters angebunden hat. Der Priester nähert sich, indem er Schwert und Schild zum Schutz des Kopfes anhebt«.

Text der unteren Szene:

»Hic scolaris recepit shiltslac & ex contrario plagam infert sacerdoti«.

»Hier erhält der Schüler einen *Schildschlag* und als Konter fügt er dem Priester einen Schlag zu«.

Text der oberen Szene der Abb. 11:

»Hic recipit ligatus i. inferior gladium et scutum superioris«.

»Hier ergreift der *Gebundene*, d.h. der *untere*, Schwert und Schild des *oberen*«.

Abbildung 9: fol. 10v (p.20) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

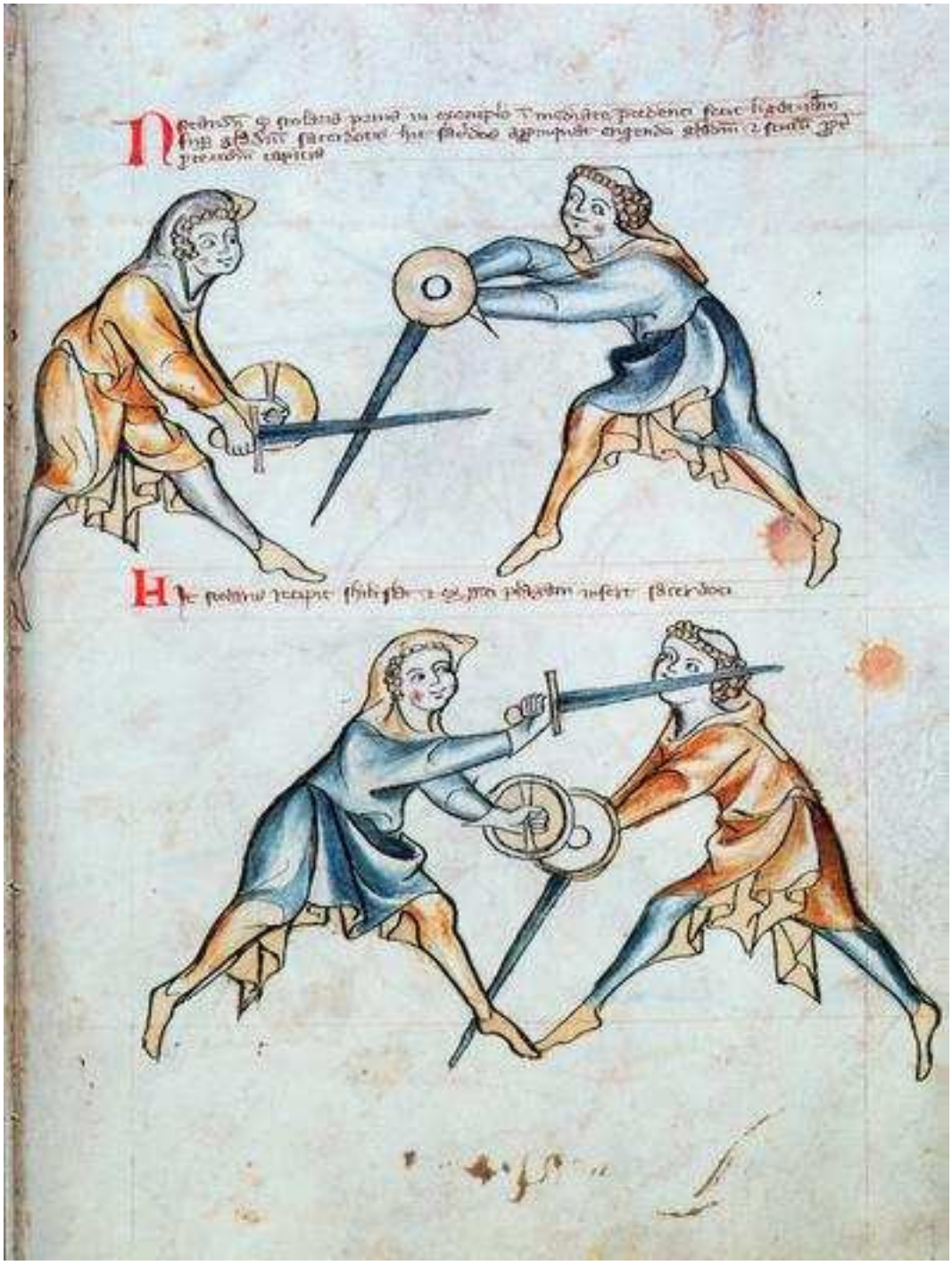


Abbildung 10: fol. 18r (p.35) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

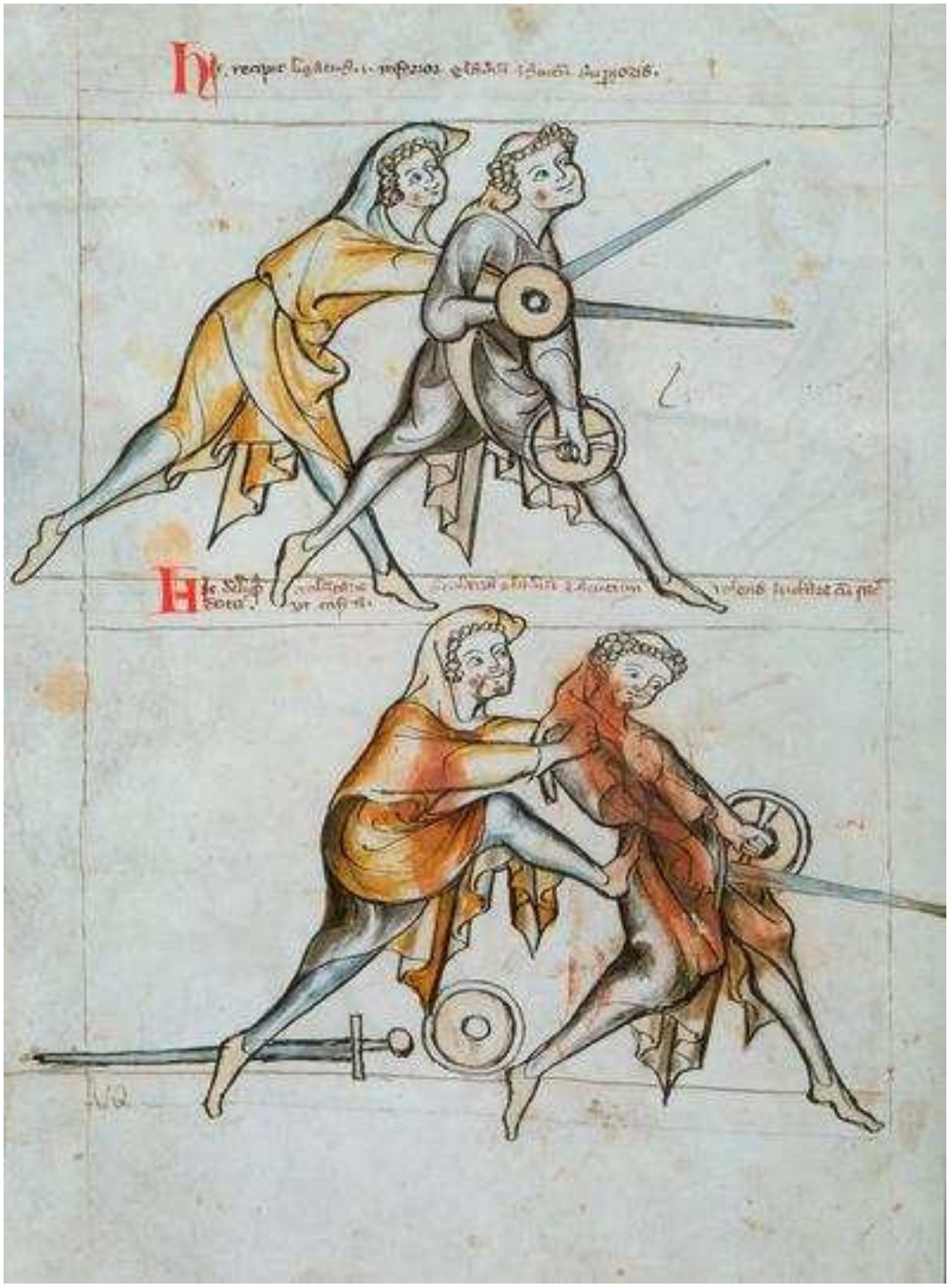


Abbildung 11: fol. 18v (p.36) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

Text der unteren Szene:

»Hic dereliquit voluntarie scolaris gladium & scutum, volens luctare cum sacerdote vt infra«.

»Hier lässt der Schüler absichtlich Schwert und Schild los und will mit dem Priester ringen, so wie unten gezeigt«.

Textbeischrift obere Szene Abb. 12:

»Svperius sacerdos deprehensus fuit per scolarem in modum luctationis, quod sacerdos hic defendit vt patet per exemplum«.

»Oben (also in der vorherigen Szene) packte der Schüler den Priester, und zwingt ihn zum Ringkampf, was der Priester, wie im Beispiel gezeigt, verhindert«.

(†)Text der unteren Szene:

»Hic resumitur iterum illa custodia vltima, que ducetur per scolarem. Contrarium vero ducet sacerdos, & est vna ligatura de illis quatuor ligaturis, videlicet subligacio in sinistra parte, vt hic patet per ymagines«.

»Hier wird wieder dieselbe letzte (siebte) *Hut*e eingenommen, die vom Schüler geführt wird. Der Priester kontert, und es ist eine von jenen Bindungen, nämlich die *untere* von links, wie in den Bildern gezeigt«.

Auf den beiden letzten Illustrationen, fol. 32r und fol. 32v (Abb. 13 und 14) nimmt eine Frau Fechtunterricht. Sie wird mit *Walpurgis* bezeichnet und ist durch langes Haar und längere Robe als Frau gekennzeichnet.

Text der oberen Szene der Abb. 13:

»Notandum quod hic resumitur custodia prima, videlicet sub brach', cuius obsessio est specificata custodia secunda sacerdotis, locata in humero dextro; & nota quod regentis custodiam statim erit schuzin, nulla mora interposita, alioquin ex parte aduersarij ducetur halpschilt, quod erit regenti custodiam valde perniciosum; & ex hijs generantur omnia que habuntur de prima custodia, de quibus habetur in primo quaterno«.

»Es ist zu sehen, dass hier die erste *Hute* wieder eingenommen wird, nämlich unter dem Arm, deren *Versatz* ist die spezielle zweite *Hute* des Priesters auf der rechten Schulter, und beachte, dass der, der die *Hute* führt, sich sofort schützen muss, ohne Verzögerung, sonst wird vom Gegner *Halbschild* ausgeführt, was für ihn, der die *Hute* führt, sehr ge-

Abbildung 12: fol. 19r (p.37) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

Abbildung 13: fol. 32r (p.63) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

fährlich sein kann. Und aus dieser Situation heraus, entstehen all' die Aktionen, die mit der ersten *Hute* zu tun haben, um die es im ersten Teil (des Buchs) geht.«

Text der unteren Szene:

»Hic sacerdos qui regebat custodiam ducit schutzin, quod erit proptereo quia prior erit paratus; & est bene consulendum quod obsidens statim ligat super gladium ipsius regentis custodiam quod hic obmittitur ut patet per exemplum«.

»Der Priester, der die *Hute* ausführte, führt hier *Schützen*, deshalb, weil er als erster bereit sein will. Es ist gut beraten, dass der Versetzer sofort anbindet über dem Schwert dessen, der die *Hute* ausführt. (was hier ausgelassen wird) wie im Beispiel gezeigt«.

Text der oberen Szene der Abb. 14:

»Hic e[runt] ligaciones superius [?superiores] & inferiores que [sepius?] ducte sun[t..... Vnde] versus: Ligans ligati, ce[tera]«[296].

»Hier werden die Bindungen, oben und unten, wie sie oft geübt werden ausgeführt, entsprechend dem Vers: ›*Ligans ligati contrarij sunt & irati / ligatus fugit ad partes laterum, peto sequi.*‹«.

Text der unteren Szene:

»Ex hijs super[ioribus] allegacionibus sacerdos Walpurgis[297] recipit schiltslac, quia erat superior prius parata«.

»Aus diesen oben genannten Bindungen erhält Walpurgis einen *Schiltschlag*, als Konter, weil sie zuerst oben gestoßen hat (auf den Kopf zielte).«

Die dargestellte Fechtaktion auf Abb. 14 ist wie folgt zu verstehen: Hier werden von der Schülerin Bindungen und Wechselbindungen gegen den *Langort* des Fechtlehrers ausgeführt. Infolge dieser Bindungen kann *Walpurgis* die Initiative übernehmen und den Moment, in dem sie die Oberhand, d.h. eine *Quartbindung* von oben gewonnen hat, sofort mit einem *Quart-Klingenschlag* die Klinge des Lehrers nach unten schlagend beseitigen und dann einen Stoß nach dem Kopf des Gegners mit Erfolg ausführen, den der Fechtlehrer mit einem *Schildschlag* kontert.

296. Der Text dieser Seite ist beschädigt und deshalb schwierig zu lesen.

297. Das Wort sacerdos wurde durchgestrichen und das Wort Walpurgis darüber geschrieben. Bei der dargestellten Figur handelt es sich eindeutig um eine Frau, mit dem Namen Walpurgis.

Abbildung 14: fol. 32v (p.64) aus: Forgeng, Faksimile Cod. MS I.33

Das Buch zeichnet sich durch eine unmittelbare lebensnahe Praxis aus. Wenn uns aus einer Zeit, in der es noch äußerst wenig Fachschrifttum gibt, schon eine solche Kompetenz, eine *creatio ex nihilo*, gegenübertritt, liegt der Schluss nahe, dass eine weitgehende Entwicklung zu diesem Niveau hingeführt hat, deren weitere schriftliche Zeugnisse jedoch offenbar verloren gegangen sind.

Die Illustrationen entsprechen der Zeit um 1270. Die Figuren sind gemäß dem mittelalterlichen Menschenbild ohne Charakteristik und Mimik dargestellt. Ausdrucksmittel ist eine lebhafte Gebärdensprache. (fol. 18v, fol. 19r Abb. 11 und 12) Der Gewandstil der Figuren ist durch den spätromanisch-frühgotischen Zackenstil gekennzeichnet. Entsprechend dem Farbstil der Spätromanik werden die Zeichnungen mit Rot, Braun, Grün (Blau) und Gelb koloriert. Die Farbe hat nicht nur flächenfüllende, sondern auch modellierende Funktion. Die Schattierungen sind teilweise mit Aquarellfarben, teilweise nur mit der Tinte des Pinsels in Form von Lavierungen angelegt. Dem Künstler ist es gelungen, die Figuren bei der Durchführung ihrer Fechtaktionen als harmonische Komposition darzustellen. Die Fechter stehen sich in ¾-Ansicht gegenüber; ein Darstellungsprinzip zur Charakterisierung der Mittlerrolle, die ein Lehrbuch haben soll. Die Fechter nehmen jeweils eine Position ein, die einen bestimmten Hieb oder Stich in Abhängigkeit von einer bestimmten Einladung charakterisiert. Die Figuren haben klare schwarze Umrisslinien, so dass die ausdrucksstarken Bewegungen, also die Fechtaktionen, auch ohne Beischriften gut erkennbar sind. Der Faltenwurf der Gewänder ist entsprechend dem Zeitstil hart und schematisch gezeichnet, ohne die Körperformen plastisch hervortreten zu lassen. Die Bilder heben sich klar und deutlich von der Bildfläche ab.

Buchmaler dieser Zeit kannten die Regeln korrekten Zeichnens noch nicht. Sie zeichneten den Gegenstand nicht nach, sondern übertrugen ihn in eine andere Sprache. Der Zeichner wollte kein Abbild der menschlichen Gestalt, sondern Menschentypen im Stil seiner Zeit darstellen.[298] Er war bei der Anfertigung der Illustrationen auf sein Fachwissen angewiesen. Es war ihm wichtiger, die Fechtstellungen und Gebärden, die *Huten* des Lehrers und des Schülers, eindeutig zu zeigen, als sich um die Raumverhältnisse oder eine individuelle Personendarstellung zu

298. Kautzsch, Rudolf: *Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späten Mittelalter*, Straßburg 1894, S. 8ff.

kümmern. Die schematischen Zeichnungen folgen dem Zeitstil, einer stilisierten Formensprache mit einheitlichem Farbstil der Spätromanik. Die Illustrationen stellen innerhalb der profanen Buchmalerei eine bewundernswerte Glanzleistung ihrer Zeit dar. Sie entsprechen dem Grundsatz der mittelalterlichen Ästhetik, sie sind belehrend und erbauend. Jede Ausgangsposition der Kämpfer, jeder Hieb und jeder Gegenhieb sind für den sachkundigen Betrachter klar erkennbar und darüber hinaus geistvoll.

Der Codex MS I.33 ist ein weitgehend voll entwickeltes Fechtbuch vermutlich ohne Vorgänger.[299] Autor und Buchmaler dieser Bilderhandschrift verfügten bereits über ein wohldurchdachtes System einer Fechtlehre, die ganz methodisch mittels sieben zweckmäßigen Einladungen und Hieben erfasst und auch bildkünstlerisch dargestellt wurde. Die Illustrationen wirken auf den Betrachter nicht wie eine Anleitung zum Kampf auf Leben und Tod, sie sind mehr Übung oder ein höfisches Spiel.[300] Der Codex MS I.33 liefert den Beweis, dass zum einen schon Ende des 13. Jahrhunderts in Kulturzentren Aufzeichnungen im Bereich des Fachschrifttums erfolgten und zum anderen, dass man bereits an einer methodischen Lehre der Blankwaffenführung arbeitete, die im völligen Gegensatz zur ritterlichen Kampfkunst stand. Nicht der überrüstete, in seinem Panzer völlig unbewegliche Ritter war das kämpferische Vorbild, sondern der ohne Rüstung und zu Fuß agierende Kämpfer, der sein Schwert so kunstvoll beherrschte, dass es bereits Angriffs- und zugleich auch Verteidigungswaffe war. Aus den Darstellungen wird weiter deutlich, dass der Fechtlehrer auch allergrößten Wert auf exakte und dynamische Beinarbeit gelegt hat.

Inspirationsquellen und mögliche ikonographische Vorbilder für die Kampfdarstellungen sind vor allem in der romanischen Wandmalerei (wie z. B. in den Fresken der Burg Rodenegg, Abb. 2) und in den im 13. Jahrhundert entstandenen illustrierten Ritterromanen zu finden. Deshalb ist anzunehmen, dass es Musterbücher für die Maler gab, wie beispielsweise das *Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt*.[301] Die Entstehung des Werkes im Umkreis eines Klosters oder einer Domschule, die Zentren der Buchkunst waren, legt eine solche Annahme nahe.

299. Dies entspricht dem Stand der heutigen Forschung.
300. Dies geht auch aus einigen Beischriften hervor, der Konzeptor verwendet oft das Wort Spiel (ludus), so z.B. auf fol. 3v.
301. *Ms fr. 19093* der Bibliothek National in Paris, hg. von Hahnloser, Hans R., Graz 1972.

Die in den nachfolgenden Fechtbüchern dargestellte Fechtkunst des 15. Jahrhunderts umfasste alle erdenklichen Kampfarten, das *Bloßfechten* (ohne Rüstung), das *Rossfechten* (im Sitzen zu Pferd), das *Kampffechten* (mit Rüstung), ernste Gottesgerichtskämpfe und auch Übungen, die sportlichen Charakter hatten. Jede der Kategorien enthielt ihr eigenes charakteristisches Repertoire an Technik und Taktik. Basis für alles Fechten war das Führen des langen Schwerts, das als Anderthalbhänder gebraucht wurde, und dessen Grundtechniken in der Handhabung der Leger oder Huten und der Hiebe bestanden. Jedoch wurde auch ein detailliertes Repertoire der Techniken für alle anderen Blankwaffen entwickelt. Stets gehörten Entwaffnung und Ringen ebenfalls zur Fechtkunst.[302]

2 Johann Liechtenauer und dessen Lehre

Die Fechtliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts im süddeutschen Überlieferungsraum besteht im Wesentlichen aus mehr oder weniger ausführlichen Kommentaren der Fechtlehre Johann Liechtenauers.[303] Zum richtigen Verständnis dieses Tatbestandes muss man vor allem die Bedeutung des Meisters erkennen. Liechtenauer war der älteste namentlich bekannte Meister einer Fechtschule.[304]

Liechtenauer war selbst nicht literarisch tätig, von seiner eigenen Hand ist keine einzige Zeile überliefert. Seine Lehre, *meister liechtenawers kunst des Fechtens mit deme swerte*, ist, wie bereits ausgeführt, in einer Sammelhandschrift von 1389 unter dem Titel: *Fechtschule des Meister Johann Liechtenauer*, überliefert, die der Pfaffe Hanko Döbringer zusammengetragen hat.[305] Vermutlich war dieser selbst Schüler des Meisters. Liechtenauers Lehre ist in einem weiteren Werk mit dem Titel: *hie hept sich an die ritterlich kunst des langen schwerts* überliefert.[306] Die Hand-

302. Das Ringen war wie das Fechten eine ritterliche Übung, die Geschicklichkeit und Kraft erforderte; es war oft eine Fortsetzung des Kampfes mit der Waffe. Nach Verlust oder Bruch der Waffe wurde der Kampf ohne Waffen beendet.
303. Der Codex MS I.33 war offensichtlich eine einmalige Handschrift und den Fechtmeistern des 15. Jahrhunderts nicht bekannt.
304. Er stammt vermutlich aus dem Raum Nürnberg.
305. Codex GNM 3227a des Germanischen Museums Nürnberg. Als Pfaffe bezeichnete man gebildete Geistliche. Ein Laie, der Wissen besaß, wurde auch Pfaffe genannt, selbst wenn er keine Tonsur trug, aber schriftkundig war, vgl. Bumke, S. 682.

schrift wurde von Sigmund ain Ringeck, dem Schirmmeister des bayerischen Herzog Albrecht III. (1438–1460), vermutlich im Jahre 1440 kommentiert.[307] Beide Manuskripte sind reine Text-Handschriften.

Über die Fechtmeister, die aus der Fechtschule Liechtenauers hervorgingen, gibt der o.e. Codex GNM 3227a von 1389 und das Fechtbuch des Paulus Kal Aufschluss.[308] In Paulus Kals Fechtbuch ist von *Liechtenauers geselschafft* die Rede.[309] Die sechzehn ihm bekannten Meister, die sich auf Liechtenauer berufen, werden dort sogar namentlich aufgeführt. Zur *geselschafft* gehören aber nicht nur Zeitgenossen, sondern auch Meister verschiedener Generationen. *geselschafft* ist hier als eine Kette von Lehrer-Schüler-Verhältnissen zu verstehen, die durch den gemeinsamen Bezug auf den Meister Liechtenauer geknüpft ist und die im heutigen Sinn einer Institution entspricht. Der *zedel* Liechtenauers, ist die Urkunde, auf die sich die Mitglieder der *geselschafft* berufen.[310]

Liechtenauers Lebensdaten sind nicht bekannt. Als weitgereister und erfahrener Mann, wie sich Liechtenauer selbst bezeichnete, beherrschte er die Kunst des Fechtens bis ins kleinste Detail. Liechtenauer führt an, dass er das Wissen nicht selbst erfunden hat, sondern dieses weit verstreute Erfahrungswissen mit vielen Regeln zu einer *Kunst* zusammengetragen hat. Liechtenauer war also nicht Urheber der *Kunst des langen Schwerts*, sondern nur ihr prägender Vermittler. Die *Kunst des langen Schwerts* hatte sich schon lange Zeit vor Liechtenauers Lebenszeit entwickelt und wurde von wandernden Meistern in ganz Europa verbreitet.[312]

Abb. 15 zeigt den Altmeister Liechtenauer. Als Schüler des von ihm verehrten Meisters sah sich Peter von Danzig veranlasst, diesen auf fol. 3r seines Fechtbuchs würdevoll mit *langem Schwert* und *tegen*[313] in einem geschlossenen Raum sitzend darzustellen.

306. Codex Mscr. Dresd. C 487, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Bl. 2r.
307. Eine eindeutige Datierung lässt sich nicht vornehmen, vgl. Wierschin, S. 83.
308. Cgm 1507 der Bayerischen. Staatsbibliothek München.
309. Cgm 1507, Bl. 2r.
310. Müller 1994, S. 364.
311. Das Fechtbuch von Peter von Danzig ist in Ingoldstadt entstanden. Die Papierhandschrift besteht aus 119 Bl. Es handelt sich um eine Texthandschrift bzw. eine Kompilation Liechtenauerscher Fechttradition mit drei Federzeichnungen auf den ersten Seiten.
312. Hils 1983, S. 14.
313. Der *tegen* war ein langer zweischneidiger Ritterdolch.

Abbildung 15: Johann Liechtenauer, fol. 3r aus Cod. 44 A 8, Peter von Danzig, Fechtbuch von 1452, Bibliotheca dell' Academia Nazionale de Lincei e Corsiniana Rom.[311]

Die Lehre Liechtenauers, festgehalten in den *zedeln*, sind 211 paarweise gereimte Verse zu einzelnen Fechtstücken. Zuvor war die mündliche Tradierung die Regel. Der *zedel* diente beim Unterricht als Stütze, band die praktische Übung aber an ein verbindliches Vokabular und Bewegungsrepertoire zurück.[314] Die ursprüngliche Textgestalt von Liechtenauers Werk ist heute nicht mehr vollständig

314. Müller 1994, S. 364.

rekonstruierbar. Die Verse werden zu kleineren Gruppen zusammengefasst, mit deren Hilfe die verschiedenen Hiebe und Stiche memoriert werden. Verschriftlicht werden also nicht die sprachlichen Anteile des Unterrichts, wie etwa Zurufe oder mündliche Erklärungen, wie sie bis heute in der Praxis des Fechtunterrichts üblich sind, sondern Verse, die die Namen bestimmter Stellungen mit den dafür typischen Haltungen und Bewegungen knapp benennen.

Die Kriegsführung hatte sich geändert, also war nicht mehr der gepanzerte, weitgehend unbewegliche Kämpfer für Liechtenauer maßgeblich, sondern der zu Fuß agierende Kämpfer mit dem langen Schwert, das mit zwei Händen geführt wurde. Dieser musste sein Schwert so kunstvoll beherrschen, dass es Angriffs- und Verteidigungswaffe zugleich war. Liechtenauer, bzw. sein Schüler Ringeck, der dessen Werk herausgegeben hat, waren Praktiker und richteten ihre Lehre an den Fechtschüler. Die Verse treten nur zur informellen Kommunikation des Unterrichts hinzu. Die praktische Anweisung erscheint als Auslegung einer mündlichen Rede und der in ihr verwendeten Kernbegriffe. Es ist das Modell des Lehrer–Schüler–Verhältnisses.

Liechtenauer verwendete in seiner Lehre eine Fachterminologie, die nur Eingeweihten verständlich sein sollte. Die knappen Verse bestehen aus Fachwörtern und absichtlich dunklen, unverständlichen Redewendungen, die so genannten *haimlichkeiten*. Solche Formulierungen geschahen absichtlich und sollten nur dem Eingeweihten verständlich sein. Die *Kunst*, das Basiswissen des Fechtens, sollte ausdrücklich verborgen, innerhalb der Zunft gewahrt bleiben und vor Weitergabe geschützt werden,[315] wie beispielsweise die Anweisung für eine Reihe von Fechtaktionen: *zorn haw – krump – zwerch – haw hat schiller mitt schnaittler*.[316] Der Uneingeweihte liest hier nur Kauderwelsch. Für den Eingeweihten war es die Anweisung für die Folge von fünf Hieben mit dem langen Schwert, die aus den Einladungen geschlagen wurden, nämlich: *Zornhau, Krumphau, Zwerchhau, Schielhau* und *Scheitelhau*.[317] Solche kurz gefassten und nur für Insider zu verstehende Begriffe waren einer festgelegten Bewegung mit der Waffe zugeordnet. Solche Kommandos gibt es auch heute noch beim Training und beim Coachen in Wettkämpfen. Der Hang zu regelrechter Kompliziertheit hat also eine lange Tradition im Fechten.

315. Nur wer Fechten gelernt hat, erhält in den Versen ein Gerüst der Kunst.
316. Zur Bedeutung verweise ich auf das Glossar von Wierschin, S. 174ff.
317. Der Eingeweihte verbindet z.B. mit Zornhau eine eindeutige Fechtaktion, einen mit großer Kraft geführten Hieb.

Die Lehre Liechtenauers wird schulbildend für fast zwei Jahrhunderte Fechten nicht nur im süddeutschen Raum, sondern auch in Italien. Zahlreiche spätere Lehrmeister berufen sich direkt oder indirekt auf die Kunst Liechtenauers. Sie kommentieren und entschlüsseln die Verse oder den Text Liechtenauers mit *Glossen* und fügen Eigenes hinzu. Ringeck, der Verfasser des Codex C 487, sagt, er habe die erläuterungsbedürftigen *zedel* seinerseits »glosiert und ausgelegt als hie in disem biechlin her nach geschryben stät«. (Bl. 10v, Abb. 16)

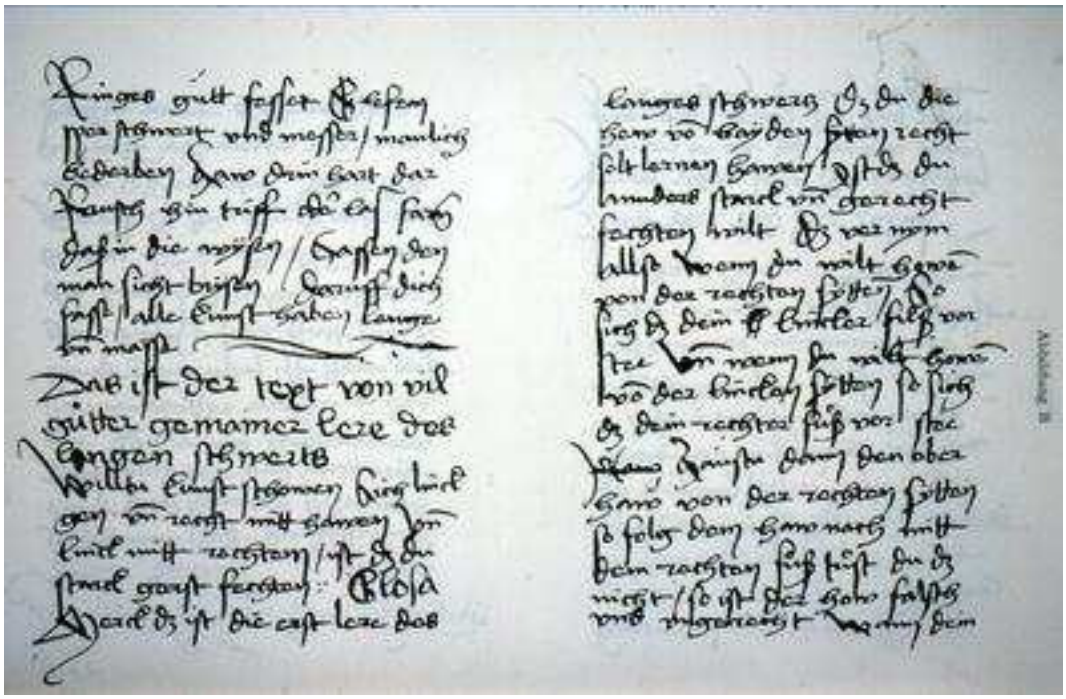


Abbildung 16: Bl. 10v/11r aus: Codex Mscr. Dresd. C 487 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aus Wierschin, Abb. B

Der Fechtlehre geht als Vorrede eine Art Adelslehre voraus, die Prinzipien des ritterlichen Verhaltens in Erinnerung ruft. Liechtenauers Worte nehmen Bezug auf das ritterliche Bildungsideal und dessen Sittenlehre. Die Frauen zu ehren, ritterlich zu sein und die Kunst zu erlernen, wird dem jungen Fechter in der Vorrede empfohlen. »Jungk ritter lere / gott lieb haben frowen jha eren / So wechst dein ere / über ritterschaft vund lere, kunst die dich ziert und in kriegen zu eren hoffiert«. Mit *jungk ritter* sind als Adressat seiner Lehre nicht die berufsmäßigen Fechter, sondern junge Adlige, die das Fechten erst lernen wollen, angesprochen, also nicht nur der Kreis der Eingeweihten. Liechtenauers Absicht war, das Fechten auch einem größeren Interessentenkreis vertraut zu machen. Damit wird die *Kunst des langen Schwerts* in den größeren Zusammenhang höfischer Erziehung gestellt.

Der Codex 487 besteht aus 148 Blättern und hat das Format 15 x 11,5 cm, der Schriftspiegel 10,5 x 8 cm. Der Text ist auf Papier, den neuen Beschreibstoff, einspaltig in *Bastarda* geschrieben, auch wo es sich um gereimte Merkverse handelt. Die Textgliederung erfolgt durch Zwischenüberschriften, Absätze und Größerschreibungen einzelner Wörter und Wortgruppen. Diese sind mit roter Tinte, der übrige Text in schwarzer Tinte geschrieben. Die Initialen der Textabschnitte sind etwas größere Majuskeln und mit kleinen Schnörkeln versehen. Schriftart, Lautstand und Orthographie weisen auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.[318] Der Dialekt weist auf den schwäbisch-bayrischen Entstehungsraum hin, auf das Gebiet in dem die kaiserlich privilegierten Kampfgerichte ihren Sitz hatten.

Auch die Form von Liechtenauers Lehre, *zedel* – oder manchmal auch *text* – genannt, und *Glosse*, wird Tradition. Mit Liechtenauer erhält die Fechtkunst einen Repräsentanten, vor allem wird sie ab da verbindlich tradierbar, seine Fechtlehre wird zum Kanon. Dieser Kanon, d.h. der Corpus von Regeln war ein von vielen Bedingungen abhängiger und Wirkung erzeugender Prozess. Da er von gewisser Dauer war, gewann er den Rang von »Geschichtsmächtigkeit«.[319] Man kann sich für die eigene Lehre auf die kanonischen Worte des Meisters berufen, die nicht von Mund zu Mund weitergegeben werden, sondern in seinen *zedeln* nachprüfbar vorliegen. An diese Autorität kann grundsätzlich jeder individuelle Lernvorgang zurück gebunden werden.[320] Die gereimte Lehre Liechtenauers entstammt ursprünglich – um einen Begriff von Assmann aufzunehmen – aus dem »kommunikativen Gedächtnis«, einem informell von Person zu Person weiter gegebenen Wissen.[321] Durch Liechtenauers Verse wird dieses Wissen Bestandteil des »kulturellen Gedächtnisses«. In Form von gebundenen Texten werden die für die Gemeinschaft wichtigen Wissensbestände vor dem Vergessen bewahrt und »von wenigen für die vielen« verwaltet.[322] Liechtenauer erkannte und beschrieb das Grundprinzip der Fechtkunst, dass man Fechten am besten aus der Übung lernt... »*merke* das vnd wisse, (...) man is wol mag zeigen vnd weisen mit der kunst wenn

318. Wierschin, S. 83.
319. Eine Auseinandersetzung mit der Vielschichtigkeit dieses Begriffes und dem Kanon in der Kunstgeschichte bietet Reinhard Steiner in seinem Essay: *Idea del tempio della pittura, Giovanni Paolo Lomazzo und die Enstehung des kunstliterarischen Genres der »Kanonschrift«*. In: Kunstforum Bd. 162, Rossdorf 2002, S. 96–101.
320. Müller 1992, S. 261.
321. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992, S. 37ff.
322. Müller 1992, S. 262.

vbunge is besser wenne kunst, denne vbunge tawg wol ane kunst aber kunst tawg nicht wol ane vbunge«.[323] Die Transkription lautet wie folgt: ... Übung ist besser als Kunst, denn deine Übung taugt wohl ohne Kunst, aber Kunst taugt nicht wohl ohne Übung.

Liechtenauer sah die Fechtkunst unter dem Aspekt des Kampfes auf Leben und Tod. Er hat nicht nur verstanden, wie man ficht und die allgemeinen Kampfgrundsätze herausgearbeitet, sondern hat auch eine Methode für die Schulung zum Kämpfen allgemein entwickelt; wie z.B. dass der Gegner stets beobachtet werden soll. Gerade das taktische Verhalten der Fechter und ihre Charakterschulung war ihm ein Anliegen; man soll im Fechten Maß halten, nicht zu weit schreiten, den Gegner täuschen und gleichzeitig seine eigene Absicht verbergen. Viele der Anweisungen Liechtenauers für taktisches Verhalten, das die Kunst ausmacht, wurden von späteren Fechtmeistern übernommen, wie z. B. der Zweizeiler: *vor und nach, die zway ding, sind aller kunst ain vrsprung.*[324] Das Merkwort *vor* verbindet eine Anzahl von Bewegungen der Offensive, mit denen man dem Gegner zuvorkommen kann; das Merkwort *nach* ist die Verteidigung gegen die Hiebe, also die Defensive. Derjenige, der sich im *vor* befindet, bestimmt den Kampfesverlauf und entscheidet ihn leichter zu seinen Gunsten.

Fechten war – und ist es bis heute – eine Fertigkeit, die primär nicht durch die Schrift, sondern durch Vorzeigen, Übung und mündliche Anleitung erlernt wird. Aus dieser Erkenntnis, dass Fechten mit seinem Bewegungsablauf besser durch Zeigen gelernt wird als durch umfangreiche Erklärungen, ist verständlich, dass die späteren Fechtbücher nicht nur als Texthandschriften, sondern als Bilderhandschriften, die den Bewegungsablauf visuell zeigen, hergestellt wurden.

Die Bildgestaltung verlangte vom Künstler außer reicher Phantasie und Erfindungsgabe auch die Fähigkeit, Handlungsabläufe, Gebärden und Ausdrucksformen in darstellbare Szenen zu übertragen. Im 15. und 16. Jahrhundert gab es geradezu eine Flut von Fechtbüchern. Es waren anfangs noch individuell gestaltete, meist großformatige Handschriften auf Pergament mit kurzen Gebrauchstexten, die zur Erläuterung mit Bildern versehen wurden. Obwohl die Fechterei auch in bürgerlichen Kreisen immer beliebter wurde, dominierten zunächst Auftragsarbei-

323. Bl. 15r – Codex C 487.
324. Bl. 4r – Codex C 487.

ten der Fürsten, die repräsentativ und aufwendig als Bilderhandschriften gestaltet worden sind. Statt Pergament wurde als Beschreibstoff das billigere Papier verwendet.[325] Es entstanden im frühen 15. Jahrhundert Handschriften auch für größere Schichten der Gesellschaft, die nicht Lesen und Schreiben konnten, was sich unter anderem vor allem in der Entstehung der Armenbibeln manifestierte. In der Folge dieser Entwicklung, die zeitlich im deutschsprachigen Raum noch zur Spätgotik gerechnet wird, die sich aber einerseits bereits wieder an der antiken Kunst zu orientieren begann, andererseits noch die kraftvolle zeichnerische Spontaneität eines karolingischen Meisterwerks, wie etwa des Utrecht-Psalters[326] von 820–840 zum Vorbild nahm, entstand um 1400 ein absichtlich anspruchslos gestalteter aber bildkräftiger Zeichenstil.

3 Die illustrierten handschriftlichen Fechtbücher

3.1 »Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia, Duellatorum in armis – sine armis – equester – pedester« di Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco

Von Fiore dei Liberi sind heute noch mindestens drei unterschiedliche Handschriften bekannt.[327] Eine befindet sich im Getty Museum in Los Angeles,[328] ein weiteres Manuskript in der Pierpont Morgan Library New York.[329] Das dritte Exemplar ist heute verloren oder befindet sich in unbekanntem Besitz. Es wurde ursprünglich nach seinem einstigen Besitzer als *Pisani-Dossi-Codex* bezeichnet. Diesen Text editierte Francesco Novati und brachte 1902 in Bergamo eine Faksimileausgabe heraus.[330] Dieser Codex soll der umfangreichste gewesen sein und be-

325. Die Papierherstellung ist seit Ende des 14. Jahrhunderts nachweisbar.
326. Ms. 32 der Universitätsbibliothek Utrecht.
327. Ursprünglich soll es noch zwei weitere Exemplare des Fechtbuchs in der Herzoglichen Bibliothek in Ferrara gegeben haben, heute aber als verloren gelten, vgl. von Euw, Anton und Plotzek, Joachim, M: *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Bd. 4, Köln 1985, S. 286.
328. Signatur MS Ludwig XV 13. Der Codex befand sich ehemals in der Sammlung Ludwig.
329. Signatur MS M 383. Zur Provenienz der Handschrift wird auf den Online-Katalog der Bibliothek Corsair verwiesen.
330. Ein Exemplar befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sig. K

stand ursprünglich aus 36 Blättern mit 281 Zeichnungen.[331] Die Frage nach dem Verbleib der Originalhandschrift bzw. nach dem Verhältnis der drei erhaltenen Manuskripte zueinander kann nicht eindeutig beantwortet werden.[332]

Fiore dei Liberi gibt im Vorwort[333] Aufschluss über seine Herkunft[334] und auch darüber, dass er seine Fechtkunst in Deutschland während der langen Jahre seiner Wanderschaft bei einem schwäbischen Meister Johannes gelernt hat.[335] Daraus ist zu schließen, dass er möglicherweise ein Schüler des Johann Liechtenauer war. Fiore dei Liberi ist seit 1383 als Fechtmeister in Udine, ab 1399 in Padua nachweisbar. Ab 1400 trat er als militärischer Berater und Fechtmeister in den Dienst des Herzogs Nicolò III. d'Este am Hof in Ferrara (1393–1441) ein und unterrichtete die Prinzen in der Waffenführung. Um 1409 sind die Bilderhandschriften über die Kunst des Fechtens und des Duells in Venedig oder Padua entstanden.[336] Alle drei Handschriften Fiore dei Liberis sind in venezianischem Dialekt in Versform geschrieben, obwohl die Schreibweise zum Teil stark differenziert.[337] Sie sind bewusst als kleine Kunstwerke gestaltet. Text und Illustration ergänzen sich und bilden eine künstlerische Einheit. Die Illustrationen sind ein typisches Beispiel für die oberitalienische Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts/ zu Beginn des 15. Jahrhunderts und stilistisch im Zusammenhang mit etwa gleichzeitig entstandenen Zeichnungen der Schüler des großen veronesischen Meisters Altichiero da Zevio zu sehen.[338]

Fiore dei Liberi behandelt systematisch zahlreiche Arten von Waffenkämpfen, ferner den Ringkampf, den waffenlosen Kampf gegen Dolchfechter, Speer gegen Speer, Speer gegen Streitkolben, Luzernerhammer, Reitspeer, Schwertkampf Berittener, Ringkampf Berittener, Lanzenführen Berittener gegeneinander, sowie gegen Fußkämpfer, den Fußkampf Dolch gegen Schwert und auch Phantasiekämpfe. Die

2574.
331. von Euw, S. 284.
332. von Euw, S. 285/286.
333. Der Prolog ist in lateinischer Sprache in Hexametern geschrieben.
334. Fiore dei Liberi ist in der Zeit zwischen 1340 und 1350 in Premariacco bei Cividale/Friaul geboren, um 1420 gestorben.
335. Fiore die Liberi gibt an, von »magistro Johane dicto suueno …« das Fechten gelernt zu haben, vgl. Novati, S. 193.
336. Laut Angabe von Novati soll aufgrund eines Eintrags im *Pisani-Dossi-Codex* soll das Fechtbuch am 10. Februar 1409 – nach unserer Zeitrechnung 1410 – vollendet worden sein, vgl. von Euw, S. 284.
337. Als Ort der Entstehung wird Oberitalien angenommen, vgl. von Euw, S. 287.
338. von Euw, S. 287.

Bilderfolgen sind nach Waffenarten geordnet zusammengestellt. Auf jeder Seite sind meist vier verschiedene Fechtlektionen mit Fechterpaaren dargestellt, darüber der erläuternde Text in Versform.[339] Es ging dem Autor darum, sein Wissen über die Fechtkunst in eine Ordnung zu bringen und vor allem seiner Liebe zu dieser Kunst gebührenden Ausdruck zu verleihen.

3.1.1 Codex MS Ludwig XV 13, Getty Museum Los Angeles

Der Codex, der sich heute im Getty Museum in Los Angeles befindet, besteht aus 47 Pergamentblättern mit älterer Folierung im Format 28,1 x 20,7 cm. Die Handschrift ist auf Wunsch des Herzogs Nicolò III. d' Este entstanden und diesem auch gewidmet, wie aus dem Einleitungstext auf fol. 3r hervorgeht. Der chronologische Besitzerwechsel ist ungeklärt. Bis zum 18. Jahrhundert befand sich die Handschrift in verschiedenen venezianischen Bibliotheken. Die Blattzählung beginnt mit fol. 3r, dem Vorwort (bis fol. 4v). Die Illustrationen mit Textbeischriften beginnen auf fol. 8r. Sie sollen von einem Zeichner stammen.[340] Der Text ist in Versform in italienischer Sprache in *Rotunda*[341] mit brauner Tinte geschrieben, am Beginn jedes Textabschnitts stehen Lombarden, abwechselnd mit roter oder blauer Tinte größer hervorgehoben.

Abb. 17 zeigt zwei Fechtkämpfe zu Pferd als eine Übung für das Turnier. Je ein Kämpfer ist mit der Lanze ausgerüstet, der andere Kämpfer mit dem Schwert. Gekämpft wird mit einer Hand, die andere Hand führt das Pferd am Zügel. Die obere Abbildung zeigt links den Fechtmeister, durch Goldkrone und Band am Knie gekennzeichnet,[342] der mit der Lanze einen mit Schwert und Rüstung bewaffneten ebenfalls berittenen Kämpfer angreift. Die untere Szene zeigt den nahezu gleichen Kampf aus umgekehrter Perspektive, der linke Kämpfer – jetzt in Rüstung – mit

339. Was nicht nur auf ein höfisches, sondern auch auf ein städtisches Publikum schließen lässt.

340. von Euw, S. 287.

341. Die *Rotunda* wurde in dieser Zeit mit Vorliebe von den Italienern verwendet. Die Rundungen bestimmter Buchstaben sind nur geringfügig gebrochen, z. B. beim –b-, vgl. Mazal, Otto: *Palaeographie und Palaeotypie: Zur Geschichte der Schrift im Zeitalter der Inkunabeln*, Stuttgart 1984, S. 39.

342. Die Differenzierung der Figuren erfolgt durch bestimmte hervorgehobene Merkmale, wie Goldkrone und goldenes Band um das linke Knie beim überlegenen Kämpfer (Fechtmeister). Vermutlich als Ausdruck der hohen Wertschätzung, die er als Fechtmeister am Hof des Fürsten genoss.

Abbildung 17: fol. 44v, Cod. MS Ludwig XV 13, Getty Museum Los Angeles, aus: von Euw, Anton: Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Bd. 4, S. 285.

dem Schwert und der Rechte mit der Lanze treten gegeneinander an. Für den Betrachter ist die Fechtszene gut erkennbar; der Schwertkämpfer erwartet in hoher

Einladung den Stoß des Fechtmeisters mit der Lanze. Ganz lehrbuchmäßig wird der Kampf aus zwei verschiedenen Blickwinkeln gezeigt. Fiore dei Liberi geht es darum, zu zeigen, dass der Kämpfer mit der Lanze dem Kämpfer mit dem Schwert überlegen ist, selbst wenn dieser gerüstet ist.

Fiore dei Liberi gibt im Vorwort auch an, dass er nicht nur lesen und schreiben, sondern auch zeichnen könne. Alle Illustrationen sind technisch hervorragend und stilistisch einheitlich ausgeführt. Ob die qualitätsvollen Zeichnungen von Fiore dei Liberis eigener Hand stammen, ist jedoch nicht gesichert. Sie lassen jedenfalls auf einen oberitalienischen Künstler schließen, der auch technisches Wissen in Bezug auf die Fechtkunst hatte. Die künstlerischen Mittel für Fiore dei Liberis Bilderhandschriften standen in der Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit in einer Form zur Verfügung, die seinen Intentionen voll entsprach.[343] Die Äquivalenz von Text und Zeichnungen kommt im Fechtbuch Fiore dei Liberis ganz deutlich zum Ausdruck.[344]

Pferde und Kämpfer sind durch Schraffuren plastisch dargestellt. Zaumzeug und Trense, sowie Hinterzeug des Sattels mit Riemen sind präzise wiedergegeben.[345] Möglicherweise scheute sich der Meister, das komplexe Liniengefüge der Binnenzeichnungen mit Farbe zu belegen und fügte nur dort Farbe hinzu, wo ihm eine Differenzierung wichtig erschien. Von künstlerischer Besonderheit sind die Schraffuren, die, sofern sie verstärkt sind, Schatten erzeugen und auch Bewegung darstellen. Die Linie verleiht den Figuren Gestalt, oft ist es nur eine vereinfachende, abstrahierende Linie, die eine lebendige Darstellung bringt. Um so meisterhaft zeichnen zu können, war die Beherrschung von Perspektive und Proportion, von Statik und Dynamik, von Licht und Schattendarstellung selbstverständliche Voraussetzung für den Künstler. Die Kämpfer wirken in Bezug auf ihre Köpfe sehr klein, aber im Verhältnis zu ihren Pferden zu groß. Was für den modernen Betrachter putzig und unrealistisch aussieht, entspricht aber dem zierlichen Stilideal der Gotik.

343. Es ist denkbar, dass Fiore dei Liberi selbst Schreiber und Zeichner der Handschrift war.

344. Die Zeichnung hat in Bezug auf ihre Gestaltung Ähnlichkeit mit Zeichen. Die Kunst der Zeichnung kann auch stets eine Zeichenkunst sein, die formal, wie auch funktionell, der Schrift verwandt, vgl. Ausstellungskatalog München 1986: *Meisterzeichnungen aus sechs Jahrhunderten. Die Sammlung Jan Woodner*, München 1986, S. XIV.

345. Die Sättel sind mit gurtartigen Bauchriemen befestigt. Um beim Reiten nicht nach vorne oder hinten zu rutschen, sind sie mit einem Vorder- und Hinterzeug versehen, das aus reich verzierten Riemen besteht.

3.1.2 Codex MS M 383, Pierpont Morgan Library New York

Dieser Codex ist entweder ein unvollständiges Exemplar oder ein bewusst gewählter Auszug; es wird davon ausgegangen, dass verschiedene Lagen verloren gegangen sind und die heute erhaltenen Blätter Teil einer umfangreicheren Handschrift waren. Das lässt sich auch aufgrund der alten Blattzählung (unten in der Mitte der Blätter) eruieren. Das Buch besteht heute aus einer dekorativen, mit Initiale und verzierter Randleiste versehen, Titelseite, 20 Blättern mit 124 Zeichnungen, davon sind 108 vollständig ausgeführt und die restlichen als unvollendete Entwürfe. Drei Seiten sind davon reine Textseiten als Vorwort, 32 Seiten weisen Federzeichnungen mit Textbeschriften über den Zeichnungen auf, die von zwei unterschiedlichen Händen stammen.[346] Das Beschreibmaterial ist Pergament im Format 27 x 18 cm.

Das Fechtbuch beginnt mit Kampfarten zu Pferd. Abb. 18 zeigt das *Rossfechten* von zwei Reiterpaaren mit dem langen Schwert.

Fol. 12v und fol. 13r (Abb. 19 und 20) zeigen die Ausgangsstellungen, die *Garden*, die zu Beginn des Kampfes eingenommen werden sollen. Die linearen Zeichnungen in diesem Codex und die gereimten Beischriften entsprechen denen des Codex MS Ludwig XV 13. Das Manuskript zeigt erhebliche Gebrauchsspuren, teilweise sind die Illustrationen stark verblasst, der Text beschädigt und schwer zu lesen. Mit Ausnahme der Krone, die vergoldet ist, und der Eisenteile der Waffen des Fechtmeisters, die mit Silber koloriert sind, weisen die Illustrationen keine weiteren Farben auf.[347] Diese Art der fast monochromen Illustration wurde nicht als unfertig empfunden, sondern galt als ästhetisch gleichwertig zur kolorierten und war darüber hinaus ein Zeugnis für die Könnerschaft des Künstlers. Die Fechtbuchillustrationen Fiore dei Liberis sind stilistisch gesehen ein eindrucksvolles Beispiel für die Zeit des Übergangs von der idealen Kunstweise des 14. Jahrhunderts zu dem neuen realistischen Stil des 15. Jahrhunderts, der sich mit verblüffender Schnelligkeit im Norden wie im Süden Europas gleichzeitig vollzog.

346. von Euw, S. 287.
347. Die ursprünglich mit Silber ausgeführte Kolorierung ist nahezu ganz verloren und erscheint heute schwarz.

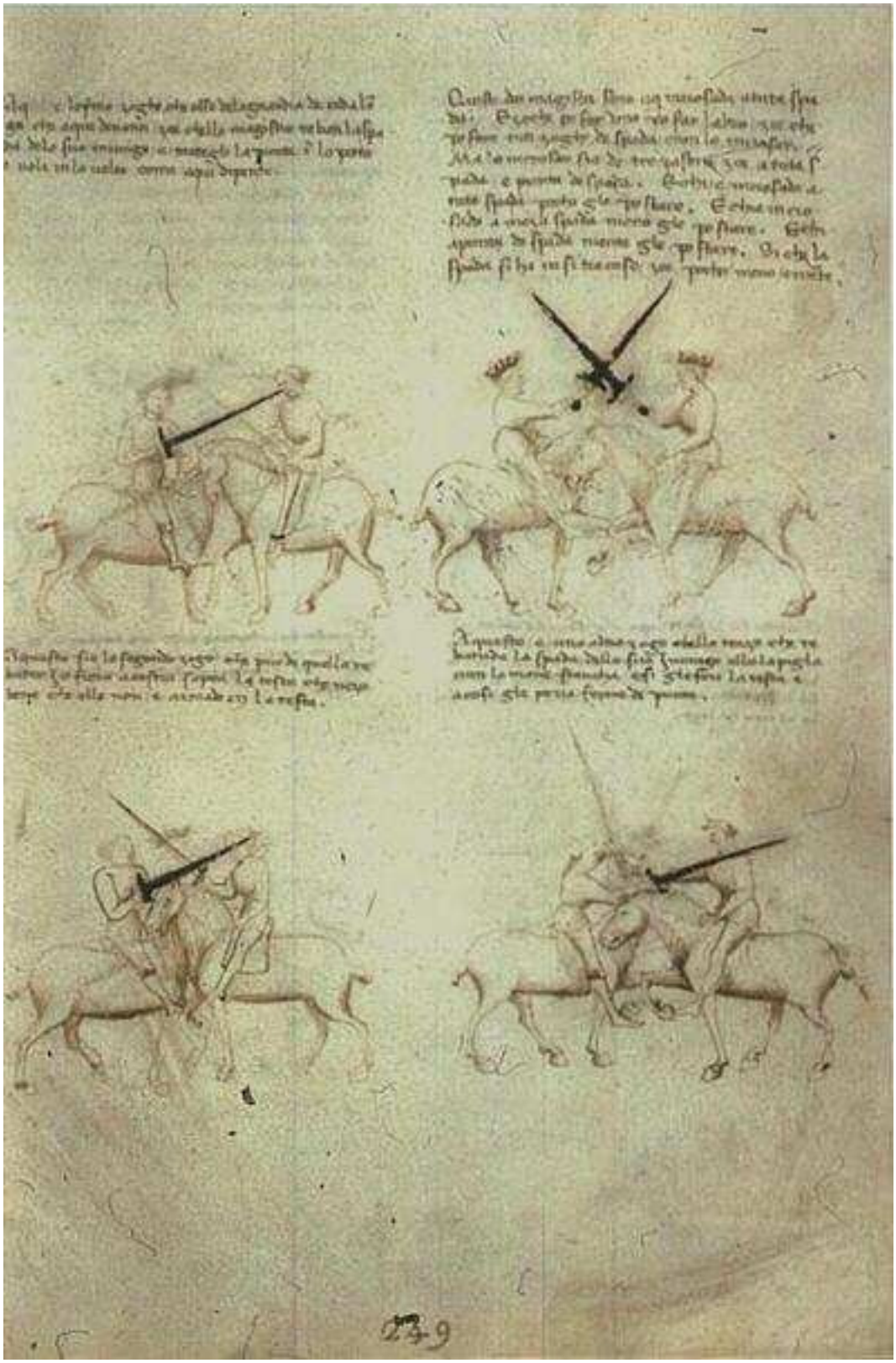


Abbildung 18: fol. 6v (alte Blattzählung 249) aus: Cod. MS M 383 Pierpont Morgan Library New York.

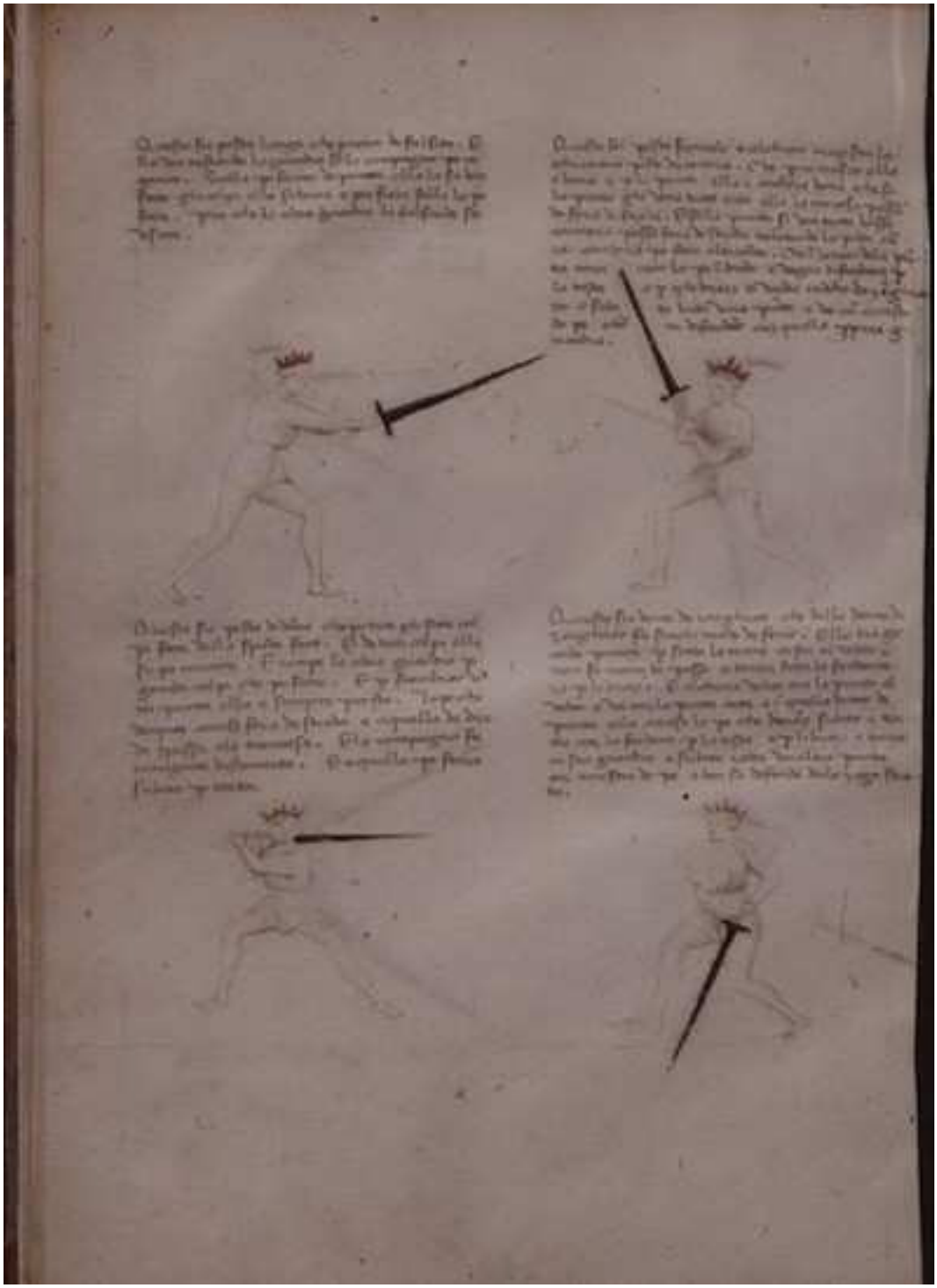


Abbildung 19: fol. 12v aus: Cod. MS M 383, Pierpont Morgan Library New York

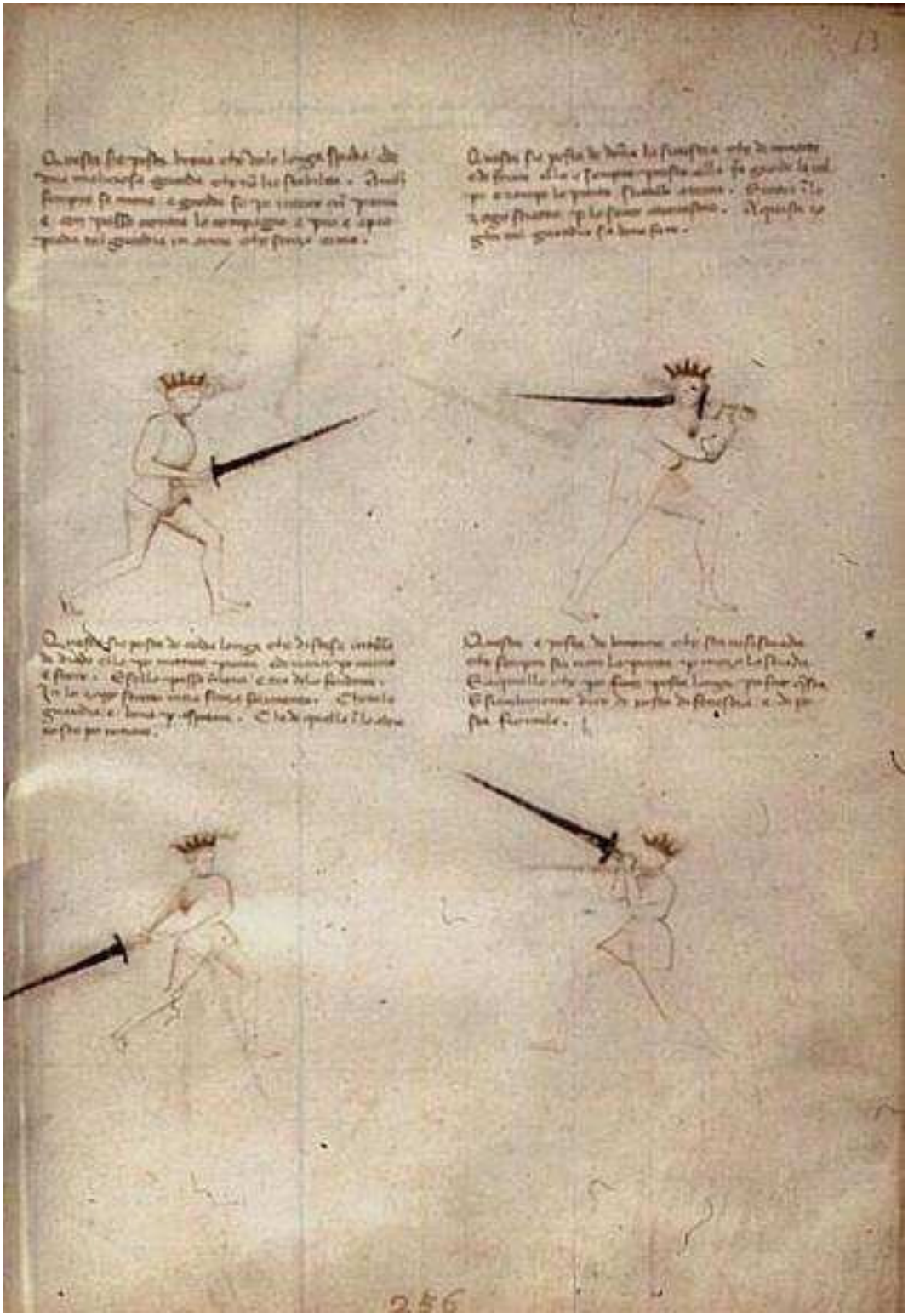


Abbildung 20: fol. 13r aus: Cod. MS M 383, Pierpont Morgan Library New York

3.2 Die Fechtbücher der *GLADIATORIA*-Gruppe

Aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts sind Fechthandschriften überliefert, die einen ganz anderen Charakter zeigen. Sie stammen aus dem Gedankenkreis der alten höfischen Kunst. Ihre Fechtkunst ist unabhängig von der Liechtenauerschen Lehre des langen Schwerts. Diese Gruppe von Handschriften wird mit ihren signifikanten Merkmalen als Corpus unter der Bezeichnung *GLADIATORIA* zusammengefasst.[348] Dazu gehört die Handschrift Ms germ.quart.16, ehemals in Besitz der Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Infolge Kriegswirren ist die Handschrift heute im Besitz der Jagiellonischen Bibliothek Krakau. Ferner zählen noch mindestens zwei weitere Handschriften zur Gruppe der *GLADIATORIA*: Die Handschrift KK 5013, im Besitz der Waffensammlung des kunsthistorischen Museums in Wien, und die Handschrift Ms membr. II 109, ehemals im Bestand der Forschungsbibliothek Schloss Friedenstein in Gotha.[349]

3.2.1 Codex Ms germ.quart.16, Jagiellonische Bibliothek Krakau

Die Handschrift mit dem Titel *GLADIATORIA*, welche dem ganzen Corpus den Namen gab, besteht heute aus 59 Pergamentblättern mit den Maßen 19,5 x 18 cm, sie sind doppelseitig beschrieben und illustriert. Insgesamt sind 116 kolorierte Federzeichnungen ohne Umrahmung mit darunter stehendem Prosatext in *bairischer* Mundart, der in *Bastarda* geschrieben ist, erhalten. Die Handschrift, die heute nicht mehr vollständig ist, wurde von mindestens zwei Schreibern und zwei Zeichnern hergestellt. Bedauerlicherweise lässt sich nicht mehr feststellen, wo sich die Werkstatt befand und aus welchem Anlass die Handschrift gefertigt wurde, da keine Angaben über Urheber, Auftraggeber oder Besitzer existieren. Auch fehlen Rahmentexte, die Aufschluss über Ort, Zeit, Motiv der Entstehung und Auftraggeber geben könnten. Aus der aufwendigen Anlage und dem inhaltlichen Konzept kann man jedoch schließen, dass möglicherweise Adlige die Handschrift als *memoria* zur abgeschlossenen Ausbildung für einen bestimmten Kampftag anfertigen ließen. Darauf weist die Formulierung auf fol. 1v hin: »Wenn du zu dem ersten mal

348. Hils 1987a, S. 1.
349. Rathgeber, S. 92. Diese Handschrift befindet sich heute vermutlich in Privatbesitz.

tritest in dye schrenck…«[350] Die Datierung wurde nach waffenkundlichen Merkmalen in die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts vorgenommen.[351]

Dargestellt sind Stücke zum Fechten mit Spieß, Schwert und Tartsche,[352] Stücke zum *Kampffechten* mit dem langen Schwert einschließlich *Kampfringen*, Stücke zum *Dolchfechten*, Stücke des *haltens*.[353] Die Kämpfer tragen den gotischen Vollharnisch mit geschobenen Schößen, darüber einen Zaddelmantel;[354] ferner den Hundsgugelhelm mit rundem Steckvisier, der in diese Zeit gehören.[355] Es fällt auf, dass sie keine Handschuhe tragen, die sonst schon wegen ihrer symbolischen Bedeutung üblich und auch bei gerichtlichen Zweikämpfen vorgeschrieben waren.

Die Illustrationen sind leicht schraffierte Federzeichnungen, die mit Wasser- und Deckfarben koloriert sind. Wie aus Abb. 21 ersichtlich, verdeutlichen die Zeichner die Dynamik des *Kampffechtens* zum einen durch weit gespreizte, meist völlig parallel von beiden voll gepanzerten Kämpfern ausgeführte Schritte und kräftig ausholende Armbewegungen der kämpfenden Gestalten und zum anderen durch hoch wehende Mäntel, Zaddelmäntel und Helmbüsche. Helme und Panzerung sind ebenso wie die Waffen äußerst fein im Detail dargestellt. Die Figuren wurden offenbar zuerst gezeichnet, frei im Raum bzw. auf der Fläche des Malgrunds agierend, danach wurde, möglicherweise von anderer Hand, die Landschaft oder ein Kampfplatz hinzugefügt, wobei als unterer Abschluss ein Rand so gewählt wurde, dass die Füße zum Teil darüber nach unten ragen. Die zuletzt ausgeführten Beischriften unterhalb dieses Randes wurden um die Füße herum oder über sie hinweg geführt. Die farbliche Gestaltung erfolgte in hellen lebhaften Farben. Es dominieren vor allem Blau, Rot, Violett und Gelb. Plastizität wird erreicht, indem an den Lichtern die Farbe ausgespart wird und in den Tiefen der Falten die Farben wesentlich intensiver aufgetragen werden. Die Rüstungen sind durchweg blau ausgemalt. Neu an den Buchillustrationen ist die Raumdarstellung. Der Raum

350. Hils 1987a, S. 8.
351. Hils 1987a, S. 1.
352. Die Tartsche ist ein viereckiger Schutzschild.
353. Unter diesen Stücken verstand man Haltegriffe zum Töten des besiegten am Boden liegenden Gegners.
354. Zaddelmäntel waren im Spätmittelalter beliebt, sie wurden über der Rüstung getragen, die Säume waren zackig ausgeschnitten, vgl. Thiel, S. 134.
355. Die deutsche Hundsgugel war ein Visiertyp, der in der Zeit von ca. 1370–1420 dominierte. Der Name geht auf die Assoziation zu einer Hundeschnauze zurück. Das Visier deckte den Hals durch den weiter herabgezogenen unteren Rand besser ab, als bei dem früheren Klappvisier, vgl. Lehnhart 2003, S. 93.

ist nicht mehr nur durch einen schmalen Streifen angedeutet, sondern wird von einem Bodenstück mit verschiedenen, zum Teil stilisierten, zum Teil naturalistisch gezeichneten Pflanzen gebildet.[356] Nach unten ist der Raum durch Federstrich abgeschlossen, eine Hintergrundsdarstellung fehlt.

Abbildung 21: fol. 11r, aus: Ms germ.quart.16, Jagiellonische Bibliothek Krakau

Der Text zu fol. 11r (Abb. 21) lautet:

> »Merckh das sechst stuckh des swerts Ob er den rechten fuesz hett gesetzt für vnd schlüg dir oben den mortdslag czu dem hawbt: So vache den schlag czwischen bayder deiner hennde auf dem swert und schreit mit deinem tencken fuesz ausserhalb seins rechten fuesz, vund greif mit deinem ort an seinen hals czu der tencken seyten So würfst du In vber ruck, als du es oben gemalet siest«.[357]

Die Formulierung im Text zu den Illustrationen, beispielsweise zu fol. 11r (Abb. 21): »Merckh das sechst stuckh des swerts. Ob er den rechten fuesz hett gesetzt für vund schlüg dir oben den mortdslag« weist auf einen bestimmten Auftraggeber und die Vorbereitung auf einen Zweikampf hin, und ferner auch auf den mnemotechnischen Aspekt, der wiederholt betont wird, wenn es in den Beischriften heißt: »als du es oben gemalet siehst«.

Folgende Fechtaktion ist erkennbar: Der rechte Kämpfer hat mit dem rechten Fuß, der noch in der Luft schwebt, zu einem *Schritt vorwärts* angesetzt und mit dem Gefäß des Anderthalbhänders einen *Mordschlag* zum Kopf des linken Ritters

356. Kautzsch geht in seinem Werk auf dieses »neue Bild der Buchillustration« um 1450 ein; vgl. Kautzsch 1894, S. 47.
357. Zitiert nach der Transkription von Hils, vgl. Hils 1987a.

ausgeführt. Der linke Kämpfer führt entsprechend der Anweisung im Text eine Konteraktion mit Erfolg durch, und zwar wie folgt: Er fährt mit seinem Schwert, das er mit beiden Händen hält – die Rechte am Griff, die Linke in der Klingenmitte, zugleich als Drehpunkt – so dazwischen, dass er zum einen den *Mordschlag* abblockt, gleichzeitig zum Gegenangriff übergeht, indem er seinen linken Fuß links an dem seines Gegners vorsetzt, sodass sein Knie unter dessen Kniegelenk gestellt wird, während er mit dem vordersten Teil seiner Klinge zum Hals des Angreifers fährt, den er jetzt nach links über sein Knie aushebeln kann, dazu noch dessen Schwung ausnutzend, wenn er mit seiner Linken zieht und sein ganzes Körpergewicht nach vorne unten links dahinter legt. So wirft er den Gegner auf den Rücken.

3.2.2 Codex KK 5013, Hofjagd- und Rüstkammer Wien

Das heute noch erhaltene Manuskript besteht aus 56 Pergamentblättern mit den Maßen 19,4 x 18,3 cm. Bezüglich ihrer Herstellung nimmt man drei Schreiber und zwei Zeichner an.[358] Teilweise sind die beiden Handschriften aus Krakau und Wien inhaltlich identisch. Hils ist nach einem Bild-zu-Bild-Vergleich zum Ergebnis gekommen, dass die Krakauer Handschrift die Leithandschrift war.[359]

Die Fechtstücke im Harnisch in der Handschrift KK 5013 sind aus der Handschrift Ms germ.quart.16 übernommen; auf diese Technik beschränkt sich die Wiener Handschrift. Die in der Krakauer Handschrift aufgeführten Stücke mit dem Kampfschild, dem Faustschild und der halben Stange sind in der Wiener Handschrift nicht vorhanden. In der Wiener Handschrift sind die Illustrationen im Vergleich zur Krakauer Handschrift in Bezug auf Details nicht so sorgfältig ausgeführt, ebenso sind die Prosatexte hinsichtlich der Bezeichnung des Fechtstücks auf den meisten Blättern unvollständig.

Der Vergleich zweier exemplarisch ausgewählter Illustrationen (Abb. 21 und 22) zeigt, dass sie auf einen Archetypus zurückzuführen sind und etwa zeitgleich entstanden sind. Der Text auf fol. 9r (Abb. 22) entspricht demjenigen der fol. 11r der Handschrift Ms germ.quart.16, jedoch fehlt die Bezeichnung des Fechtstücks wie im Ms germ.quart.16 mit »Merckch das ...« Dieser Text lautet wie folgt:

358. Hils 1987a, S. 2.
359. Hils 1987a, S. 7.

Abbildung 22: fol. 8v und fol. 9r, aus: KK 5013, Hofjagd- und Rüstkammer Wien

> »Ob er den rechten fuesz hett fürgesetzt vund schlüg dir oben den mortdslag czu dem hawbt: So vach den schlag czwischen bayder deiner hennde auf dem swert und schreit mit deinem tencken fuesz ausserhalb seins rechten fuesz, vund greif mit deinem ort an seinen hals czu der tencken seyten: So würfst du jn vuber ruck, als du es oben gemalt siest«.

Die Darstellungen der richterlichen Kämpfe sind mit großer Präzision wiedergegeben. Die Fechtszenen muten an, als ob sie eine Dokumentation des in jener Zeit üblichen Ablaufs eines Zweikampfs im Turnier wären. Es ist denkbar, dass das Fechtbuch *GLADIATORIA* ein Vorläufer, für das kurze Zeit später als neue Gattung aufkommende Turnierbuch war. Die Fechtszenen sind äußerst bewegt. Die Kämpfer lassen einen dreidimensionalen Raum erkennen, der sie umgibt. Sie sind durch den gegenseitigen Angriff miteinander verbunden. Das auf den Illustrationen immer wieder vorkommende Wappen mit rotem Bindenkreuz.[360] ist nicht das Wappen eines bestimmten Auftraggebers, sondern ein Hinweis auf St. Georg. Die *GLADIATORIA*–Handschriften repräsentieren einen eigenen Überlieferungszweig. Weder ist der Text mit Liechtenauers *zedeln*, noch sind die figürlichen Abbildungen mit der Ikonographie in Verbindung zu bringen, die in der Nachfolge Liechtenauers entstanden ist. Stilistisch haben die Illustrationen der Handschriften Ähnlichkeit mit denen einer überlieferten Handschrift *Willehalm von Orleans*,[361] die um 1441 entstanden ist.

360. Das Bindenkreuz ist das Kennzeichen der St. Georgskämpfer, vgl. Hils 1987, S. 80.
361. Nürnberger Handschrift GNM, HS 998 (z.B. fol. 227, vgl. Saurma-Jeltsch, Abb. 28.)

Ab Mitte des 15. Jahrhunderts ist wie in der Wand- und Tafelmalerei auch in der Buchmalerei eine Veränderung in der Darstellung des Menschen zu erkennen. Neue künstlerische Konventionen unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten entstehen. Das Hauptinteresse gilt einer naturalistischen Darstellung der Personen als individuelle Gestalten, samt ihrem emotionalen Verhalten und Agieren im Raum. Aber auch die übrigen Bildelemente wie Proportion, Farbgebung und Lichtbehandlung werden in der Darstellung relevant. Bei der Farbgebung treten jetzt hellere Farben auf, vorherrschend ist Rot und Blau. Die Zeichnungen werden nicht mehr gemäß der Tradition mit deckender Tempera, sondern mit Wasserfarben in Lasur- und Decktechnik koloriert. Der Maler soll die Natur sichtbar machen, also den Körper, entsprechend seinen natürlichen individuellen Gegebenheiten abbilden. Man erkannte, dass Kunst ohne Wissenschaft nichts ist, *ars sine scientia nihil est*, denn eine Kunst, die nicht auf Wissen – *scientia* – , sondern nur auf Erfahrung beruhte, fiel gleichsam in den Stand der handwerklichen Tätigkeit – der *ars mechanicae* – zurück. Das Einzelne muss nicht nur entsprechend den Proportionen und Maßverhältnissen konstruiert, sondern auch erfunden werden. Das Ganze ist das Ergebnis der zeichnerisch realisierten *inventione* und zwar im doppelten Sinn der formalen wie der ikonographischen Erfindung.[362] Innerhalb dieser Entwicklung vertritt das Fechtbuch Paulus Kals einen frühen Darstellungstypus aus Mitte des 15. Jahrhunderts.

3.3 Paulus Kals Fechtbücher

Von Paulus Kal sind vier illustrierte Fechthandschriften überliefert, die zwischen 1459 – 1479 entstanden sind.[363] Ein Exemplar, das als Leithandschrift gilt, befindet sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur Cgm 1507. Eine Abschrift des Codex Cgm 1507 besitzt die Hofjagd- und Rüstkammer Wien, Signatur Cod. KK 5126, eine weitere befindet sich in der Forschungsbibliothek Gotha, Signatur MS. Chart. B 1021[364] und ein viertes Exemplar ist im Bestand der Universitätsbibliothek Bologna mit der Signatur MS 1825.

362. Ausstellungskatalog München 1986, S. XXX.
363. Das Jahr 1479 ergibt sich für die Datierung als terminus ante quem, das Jahr 1459 als terminus post quem aus den Implikationen der so genannten Geselschaft Liechtenauers, vgl. Hils 1987, S. 88ff.
364. Beschrieben von Rathgeber 1835, S. 93.

3.3.1 Codex Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

Es handelt sich um eine auf feinem Pergament ausgeführte Prachthandschrift. Sie besteht aus 95 Blättern (4 Blätter sind leer) im Format 28,8 x 28,5 cm. Zwei Seiten enthalten nur Text, die übrigen 173 Seiten ganzseitige mit dem Pinsel ausgeführte Aquarellzeichnungen samt kurzen Beischriften in bairischem Dialekt. Entsprechend mittelalterlicher Übung hat das Fechtbuch kein eigentliches Titelblatt, nur als Schutz den üblichen Schmutztitel. Fol. 4r enthält einen späteren Eintrag in lateinischer Sprache,[365] der den Inhalt der Handschrift angibt und besagt, dass das Buch für Herzog Ludwig IX., den Reichen von Bayern-Landshut, von Paulus Kal angefertigt wurde.[366] Die Handschrift befand sich 1556 in der Kammerbibliothek Ottheinrichs und kam dann später, wie sich auch aus dem alten Provenienzvermerk im vorderen Buchdeckel ergibt, mit der kurfürstlichen Bibliothek Mannheim nach München.[367] Das Manuskript ist heute in einen restaurierten Einband mit braunem Lederüberzug eingebunden.

Auf fol. 4v befindet sich als eine Art Vorwort anzusehender Text. Paulus Kal bezeichnet sich als Schüler des Meisters Stettner, der mit 15 anderen Meistern der *geselschafft des Hanns Liechtenauer* angehörte.[368]

Vollständige Lebensdaten Paulus Kals sind nicht mehr vorhanden. Er stand als Berufsfecht- oder Schirmmeister in festen langjährigen Dienstverhältnissen an zwei Fürstenhöfen, gehörte also nicht zu den fahrenden Fechtmeistern. In der Zeit von 1450–1479 befand sich Kal im Dienste des Bayerischen Herzogs Ludwig IX. am Landshuter Hof. Nach dem Tod des Herzogs wird er ab 12.02.1480 ausweislich einer Urkunde Schirmmeister unter Erzherzog Sigmund von Österreich auf Lebenszeit. Nach einem weiteren Eintrag vom 26.11.1485 wird Kal als Sieger in einem Kampf bezeichnet.[369] Daraus ist zu schließen, dass er sich auch als Berufs-

365. »Methodus et exercitia varia, lanceis, gladius (...) est a Paulo Kal, huiusque artis peritissimo Magistro«
366. Der Hof Herzog Ludwigs IX. (1417 – 1479) gehörte zu den prächtigsten seiner Zeit.
367. Schneider, Karin: *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden 1973, S. 190.
368. Von dem erwähnten Fechtmeister Stettner ist weder eine Handschrift bekannt, noch gibt es biographische Angaben zu seiner Person. Auffällig ist, dass Hans Talhoffer, der bedeutende Fechtmeister und Zeitgenosse in dieser Liste fehlt, vermutlich weil dieser damals noch lebte. Denkbar ist aber auch, dass dies aus Konkurrenzdenken geschah.
369. Welle, Rainer: »*und wisse das alle höbischeit kompt von deme ringen.« Der Ringkampf als adelige Kunst im 15. und 16. Jahrhundert*, Pfaffenweiler 1993, S. 252/253.

kämpfer an einem gerichtlichen Zweikampf beteiligte. Paulus Kal bezeichnet sich als »ain merer der kunst das püech geordenirt in aller ritterlicher wer« und beruft sich auf »die kunst, die Liechtenawer mit seiner *geselschafft* gemacht und gepräucht hat«.[370]

Das Fechtbuch zeigt *Kampffechten* Berittener in voller Rüstung mit verschiedenen Waffen einschließlich Ringen, Kampfstücke Berittener gegen Fußkämpfer, ritterlichen Fußkampf mit verschiedenen Waffen, einen gerichtlichen Zweikampf nach fränkischem Recht,[371] einen gerichtlichen Zweikampf zwischen Mann und Frau, Übungsfechten zwischen Meister und Schüler mit verschiedenen Waffen und Ringen. Kal bedient sich zur Darstellung seiner Lehre hauptsächlich des Bildes. Er verzichtet weitgehend auf einen Text, indem er den Abbildungen nur kurze Texte, also eine zusammengefasste Kunstregel, für die jeweilige Fechtaktion beifügt. Die Beischriften sind von zwei Schreibern meist in *Bastarda* teilweise auch in *Textura* geschrieben. Die Texte sind in Bezug auf die Schriftgestaltung uneinheitlich und haben auch einen unterschiedlichen Informationsgehalt. Eingangs sind die Texte und Illustrationen narrativen Inhalts, wie die ersten drei Illustrationen des Fechtbuchs (Abb. 23, 24 und 25) zeigen, da das Fechtbuch repräsentativ ausgerichtet ist.

Auf fol. 5r (Abb. 23) ist zu sehen, dass sich der Fechtmeister Kal in Trainingskleidung vor dem gewappnet reitenden Herzog Ludwig von Bayern verbeugt. Er hält ein verschlungenes Spruchband, auf dem zu lesen ist: »Genediger herr ich gelob euch den dienst mein got vnd sein liebein muter sullen vunser helfer sei«.[372] Herzog Ludwig trägt über der Eisenrüstung einen Waffenrock, der mit dem Muster der Satteldecke des Pferdes und seines Wappens harmoniert.

Abb. 24 zeigt die Lossprechung des herzoglichen Schülers nach seiner Ausbildung. Der Herzog, mit Feldharnisch gewappnet, kniet, den viergeteilten bairischen Wappenschild mit Rauten und Löwen vor sich; hinter ihm liegt der Prunkhelm mit Krone und Adler als Helmzimier.[373] Mit der rechten Hand nimmt er vom Meister, der sich auf sein linkes Knie niedergelassen hat, das lange Schwert als äußeres Zei-

370. Cgm 1507 der Bayerischen Staatsbibliothek München, fol. 4v.
371. Der Gerichtliche Zweikampf nach fränkischem Recht wurde mit Stechschild und Kolben geführt.
372. Der Dienst am Fürsten war grundsätzlich eine »freie Tätigkeit«, kein Lohn- sondern ein Tugenddienst, der durch Eid auf wechselseitige Treue gegründet war, vgl. Warnke, S. 52.
373. Das Helmzimier war Schmuck und Erkennungszeichen.

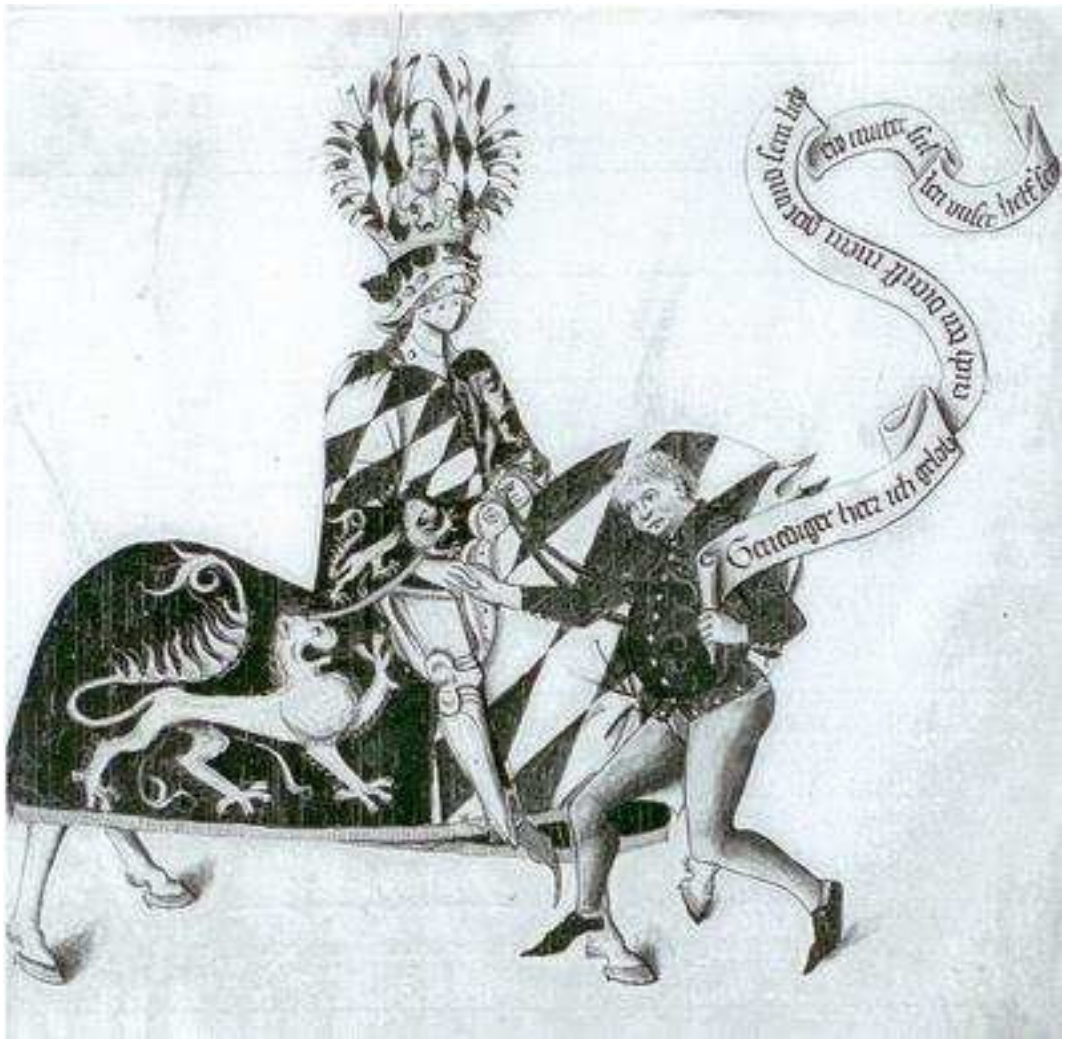


Abbildung 23: fol. 5r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

chen und Symbol der Ritterschaft entgegen. Der Text auf dem Spruchband, das Kal hält, lautet: »Nemt hin genediger herr das schwert. ir wert von der mutter gots vnd riter sant jorgen aller riterschaftf gewert«.[374] Im linken oberen Eck zeigt sich auf einer Wolke Maria mit dem Kind und der Heilige Georg als Schutzheiliger aller Ritter und Kämpfer. Beide werden als Helfer für die gemeinsame Sache angerufen.[375]

374. Der Herzog huldigt hier dem Fechtmeister, die Hierarchie scheint vertauscht. Als Fechtschüler hat der Herzog den Fechtanweisungen des Meisters zu folgen.

375. Auch hier ein Bezug auf Liechtenauer. Das Bildmotiv Maria mit Kind und der Heilige Georg stammt aus der Tradition der Speculum-Handschriften, vgl. *Speculum humanae salvationis*, Vat. Pal. lat. 413, fol. 12r, vgl. Berschin Walter: *Die Palatina in der Vaticana. Ein Bestseller des späten Mittelalters Speculum humanae salvationis, Vat. Pal. lat 413 und 1806*, Stuttgart 1992.

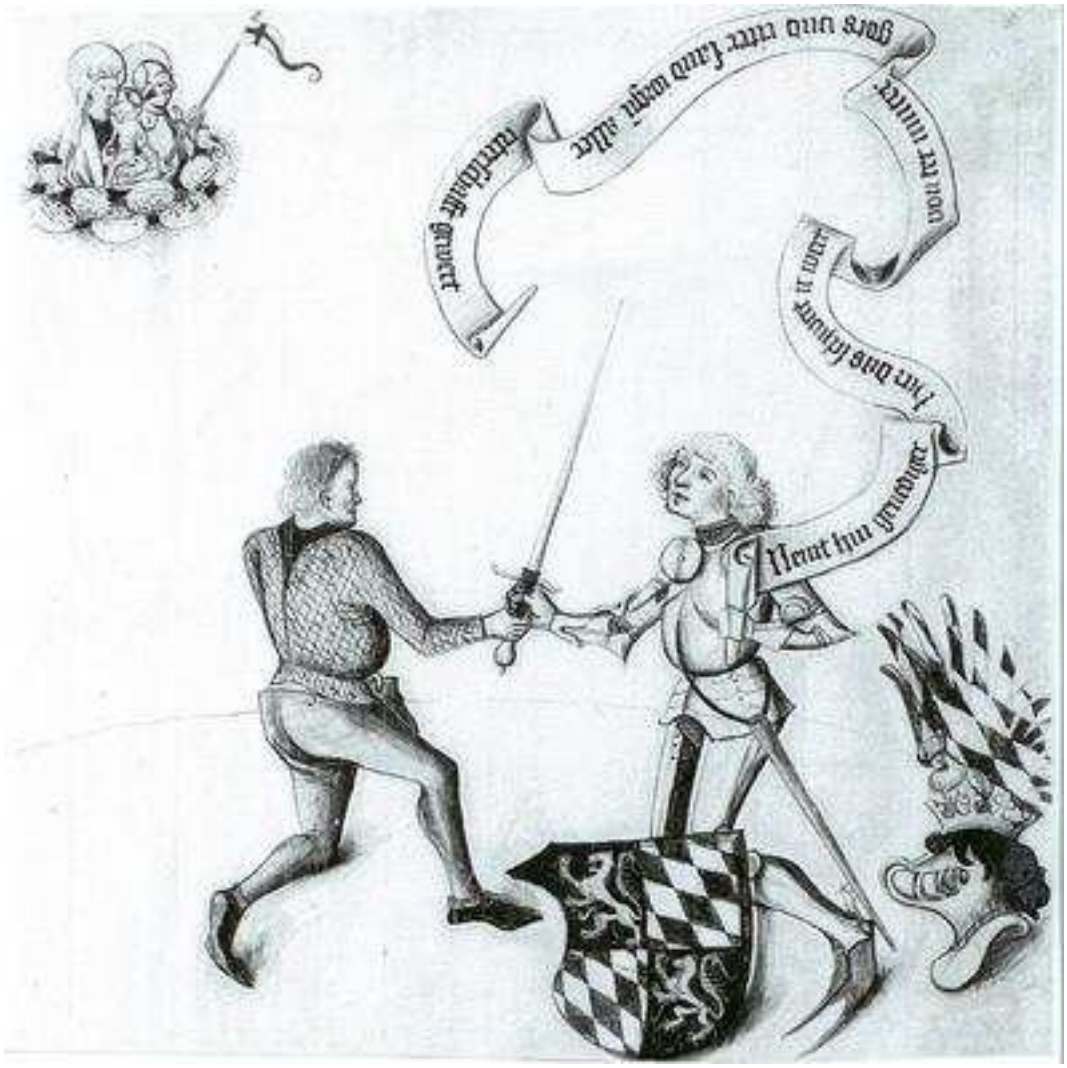


Abbildung 24: fol. 5v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

Auf Abb. 25 erscheint ein menschliches Geschöpf, das aber mit Falkenkopf, Löwenherz[376] und Hirschfüßen versehen ist. Die männliche Figur ist bis auf die Unterhose unbekleidet und mit einem langen Schwert bewaffnet. Die Figur beansprucht die volle Aufmerksamkeit des Betrachters. Das Spruchband, vom Kopf ausgehend, erläutert: »Ich hab augen als ein falk, das man mich nit beschalk, ich hab Herz als ein Leb (Löwe), das ich hin zü streb. Ich hab fues als ein hind (Hindin), das ich hin zü und dar von spring« (vor und zurück). Die Figur stellt die drei wichtigsten Fähigkeiten, die ein Fechter haben muss, dar. Diese sind der Scharfblick, der Mut und die Schnelligkeit. Es ist die bildliche Darstellung eines idealen Fechters. Kals allegorische Darstellung der idealen Fechterfigur geht auf eine mittelalterliche Vorstellungs- und Darstellungstradition zurück, auf das *Gedanken-*

376. Auf der linken Brust befindet sich ein kleiner Löwe.

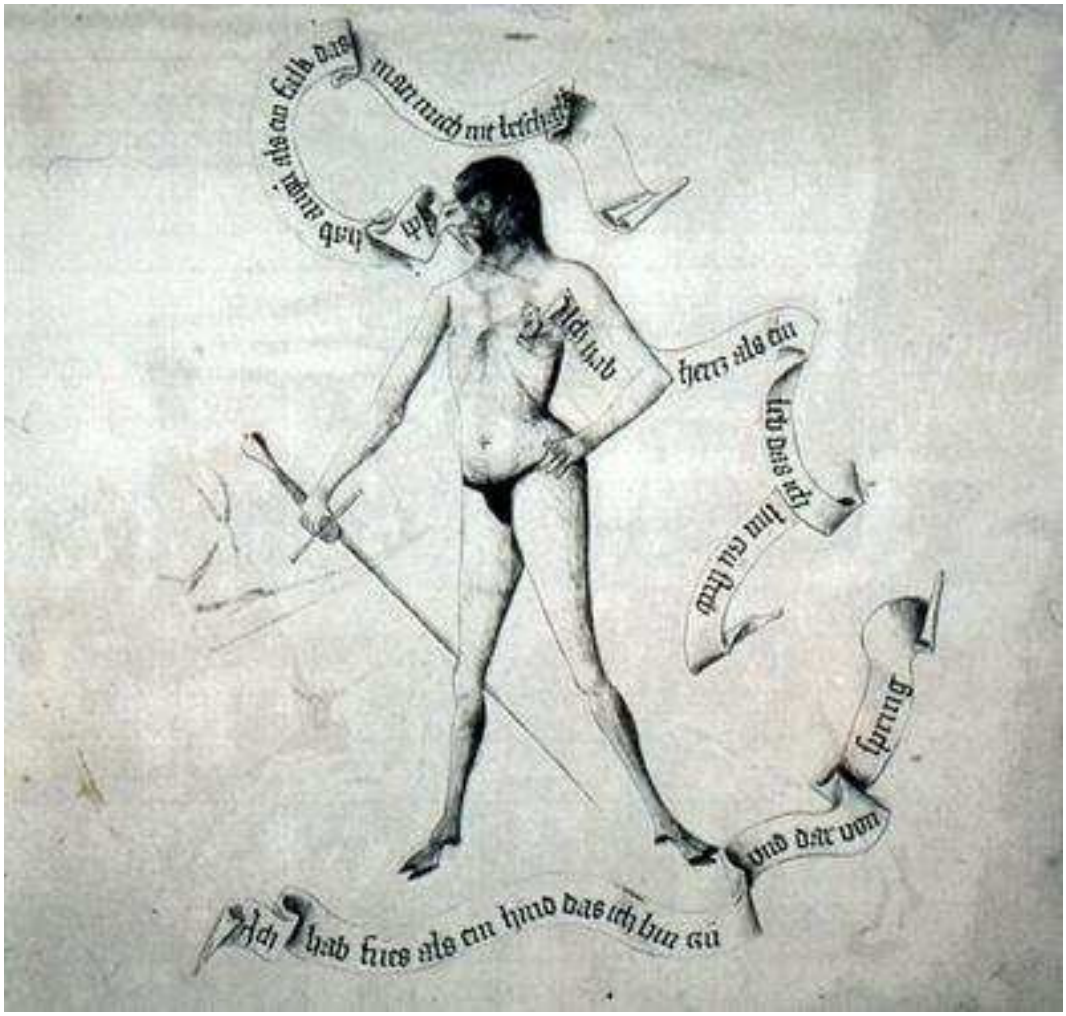


Abbildung 25: fol. 6r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

bild.[377] Ein literarisches Vorbild ist in der Spruchdichtung Reinmars von Zweter für diesen Bildtypus zu finden, der um 1235 das Idealbild des guten Mannes in zwei Sprüchen aufstellte: »Straußenaugen soll er haben und einen Kranichhals, zwei Schweinsohren und ein Löwenherz; die Hände sollen wie Adler- und Greifenklauen gestaltet sein, die Füße wie Bärentatzen«.[378] Der Buchillustrator Kals formte für seinen Zweck einen Bildtypus, der ihm im wörtlichen und übertragenen Sinn vor Augen schwebte. Die allegorische Darstellung ist ein interessantes Beispiel

377. Die bildliche Darstellung von Mischwesen gibt es seit dem 11. Jh. in Form von Laster- und Tugendallegorien. Die älteste bekannte Version einer monströsen Lasterallegorie befindet sich in der Handschrift Clm. 18158, Fol. 63r der Bayerischen Staatsbibliothek München, vgl. Curschmann, Michael: *Facies peccatorum – Vir bonus: Bild-Text-Formeln zwischen Hochmittelalter und früher Neuzeit*. In: Curschmann, Michael: Wort · Bild · Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit. Band 1, Baden-Baden 2007, S. 196.

378. Stammler, Wolfgang: *Allegorische Studien*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle 1939, S. 9.

der wechselseitigen Durchdringung von Wort und Bild in der mittelalterlichen Einbildungskraft. Wolfgang Stammler beschäftigte sich in seinem Aufsatz *Allegorische Studien* mit dem »Bild des tüchtigen Fechters«, Bl. 2a der Handschrift MS Chart. B. 1021 der Forschungsbibliothek Gotha.[379] Laut *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* handelt es sich bei dieser Illustration um ein Merkbild der »Eigenschaften des guten Fechters«.[380]

Nach den einleitenden Bildern folgen Abbildungen, die die damals geläufigen Fechtaktionen mit den verschiedenen Waffen aufzeigen. Auf jeder Seite der Handschrift wird jeweils eine Fechtszene, reduziert auf den Kernpunkt, das Übungsstück, gezeigt. Paulus Kal fokussiert mit der Beischrift, die über den Abbildungen angebracht ist, die Gesamtbewegung auf das wesentliche Hauptmerkmal derselben. Die Beischrift erklärt nicht die Bewegung, sondern erhält die Funktion einer Bewegungsbezeichnung und konkretisiert die beim Betrachter durch die Illustration hervorgerufene Bewegungsvorstellung, meist in derselben abgekürzten Form, in der der Fechtmeister bei der Lektion seine Kommandos gibt. Text und Bild setzen die Kenntnis der dargestellten Fechttechnik voraus. Die Bilder entwickeln sich sozusagen frei vom Text weiter zu Lehrbildern. Mit seinem komplexen Bildprogramm entwickelt Kal einen eigenständigen Bildarchetypus zur Veranschaulichung seiner Fechtkunst. Die Beischriften zu den Bildern sind terminologische Anleitung und sprachliche Versatzstücke aus Liechtenauers Lehre.

Wichtiger Bestandteil des Fechtbuchs sind wie erwähnt Fechtübungen zum ritterlichen Kampf zu Ross in voller Rüstung. (fol. 6v – 18r) Fol. 12v (Abb. 26) zeigt einen Zweikampf Gewappneter zu Ross mit dem Anderthalbhänder, der hier aber jeweils mit einer Hand geführt wird, die andere Hand führt das Pferd am Zügel. Die Beischriften benennen lediglich die Ausgangsstellung der Kämpfer mit bizarren Namen. Dargestellt ist links der Kämpfer *Abensperg*, rechts der Kämpfer *Gebewolf*.[381] Walter Koschatzky bemerkt zu den Illustrationen des Fechtbuchs: »Die Illustrationen zeichnen sich durch ein beträchtliches künstlerisches Niveau aus und bestechen nicht selten durch eine ausnehmend schöne Farbigkeit«.[382] Der unbe-

379. Stammler 1939, S. 10.
380. RDK 1981, S. 907.
381. Die Bezeichnungen *Abensperg* und *Gebewolf* sind keine Fachbegriffe, sondern vermutlich Personennamen der Kämpfer. (Der Name Abensperg ist als altes Adelsgeschlecht bekannt).
382. Koschatzky, Walter: *Ausstellungskatalog München 1972: Das Aquarell 1400–1950*, München 1972, S. 17.

Abbildung 26: fol. 12v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

kannte Künstler hat, wie aus Abb. 26 ersichtlich ist, die Pferde mit großer Naturtreue, das Zaumzeug mit den Stirnriemen, Trensen- und Stangenzügel, sowie das Sattelzeug mit verzierten Hängeriemen detailliert dargestellt. Im Verhältnis zu ihren Pferden sind die Kämpfer zu groß, was dem Stilideal der Zeit entspricht, wie auf der vergleichbaren Illustration fol. 44v (Abb. 17) des Fechtbuchs des Fiore dei Liberi bereits präsentiert. Die Pferde sind farblich voneinander abgesetzt, das schwarze Pferd links trägt rotes, das weiße rechts blaues Zaum- und Sattelzeug. Die Kämpfer tragen den Reiterharnisch mit Visierhaube, Beinschienen und gotische Panzerschuhe. Bezüglich der Rüstungen und Waffen gab es Musterbücher, auf die die Künstler zurückgreifen konnten. Das überlieferte *Thunsche Skizzenbuch* aus der Zeit um 1475 enthält auf fol. 8v, 9v und 10r, Kämpfer in ähnlichem zeitgenössischem Reiterharnisch.[383]

Die Malerei ist sorgfältig und kunstvoll mit dem Pinsel in gedämpften Lasur- und Deckfarben mit reichlich Blattgold ausgeführt. Die statisch wirkenden Figuren haben klare Umrisslinien, die Konturen sind mit harter Feder umrissen. Die Reiter heben sich deutlich von der Bildfläche ab. Der Maler versuchte, die Illusion einer dreidimensionalen Körperlichkeit auf der Bildfläche herzustellen. Er ging von der Seherfahrung aus und stellte Licht und Schatten mit entsprechendem Farbauftrag dar. Die lasierende Wasserfarbe bot ihm die angemessene Technik, den Figuren Lebendigkeit und Plastizität zu verleihen.

Abbildung 27: fol. 19v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

Als Überleitung vom *Roßfechten* (Reiterkampf) zum *Bloßfechten* (Fußkampf) folgt der Kampf eines Berittenen gegen einen Fußkämpfer. Fol. 19v (Abb. 27) zeigt einen berittenen Kämpfer im Harnisch, der mit dem Schwert einen ebenfalls ge-

383. Cod. a 8 der ehemaligen Fideikommißbibliothek Thun-Hohenstein in Tetschen/Böhmen, vgl. Gamber, Ortwin: *Der Turnierharnisch zur Zeit König Maximilians I. und das Thunsche Skizzenbuch*. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 53, Wien 1957, S. 33ff.

panzerten Fußkämpfer mit Lanze angreift. Die Beischrift, eine taktische Anweisung, lautet: »Also schicke dich, wann du man und Ross werfen willst«. Die kurz gefasste Anweisung des Meisters an den Schüler, den Reiter mit seinem Pferd zu Fall zu bringen, ist eindrucksvoll auf Abb. 27 dargestellt. Die Lanze wird vom Fußkämpfer zwischen die Vorderfüße des gegnerischen Pferdes gestoßen. Unter Ausnutzung der Hebelwirkung wird das Pferd seitlich umgeworfen. Der Augenblick des Fallens ist treffend dargestellt. Die Haltung des Pferdes und seines Reiters erweckt den Eindruck einer lebhaften Bewegung, eben eines wirklichen Kampfgeschehens, obgleich kein Handlungsraum dargestellt ist. Diese Fechtübung entspricht der auf Tafel 73, Kapitel XVI (Abb. 68) des Cod. icon 393-II der Bayerischen Staatsbibliothek München von Hector Mair dargestellten.

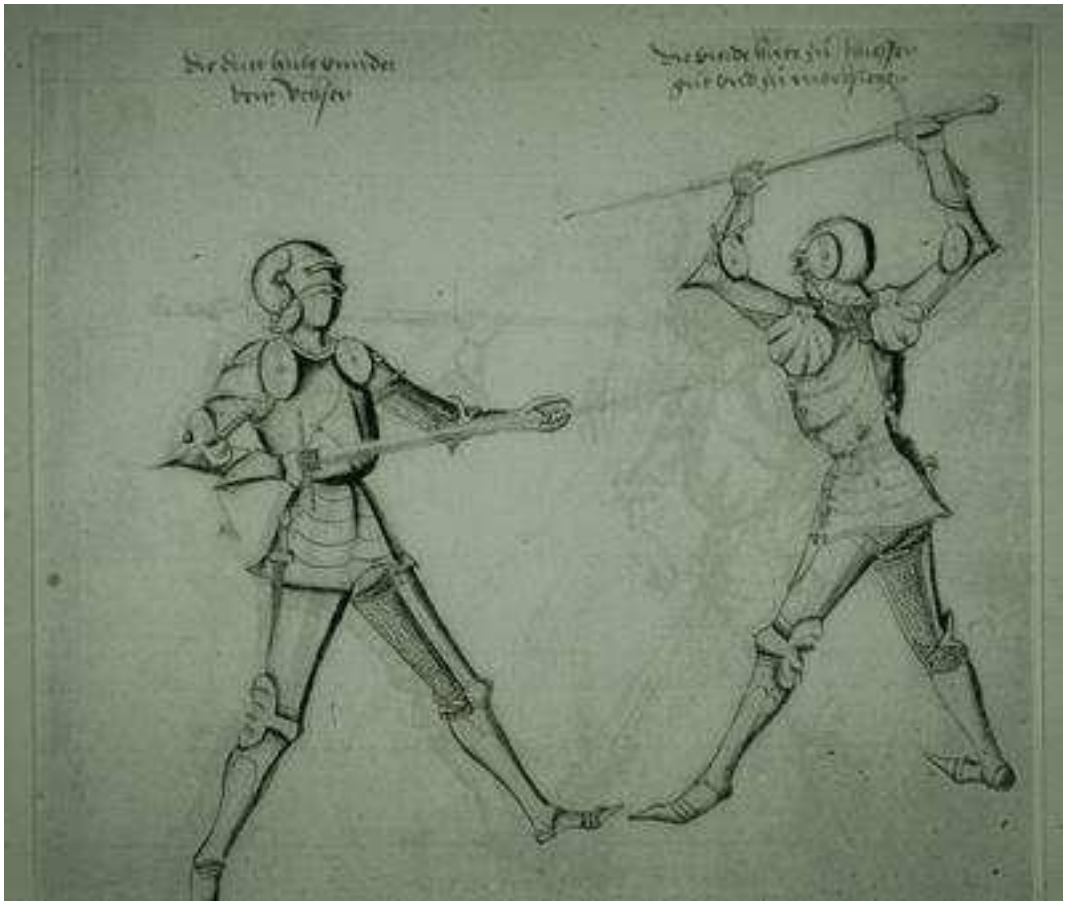


Abbildung 28: fol. 22r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

Die Beischriften der Abb. 28 lauten: »die dritte *Hute*« (...) »die vierte *Hute* zu schießen und zu mordschlagen«. Die Beischrift hat wieder bezeichnende Funktion. Die beiden gepanzerten Kämpfer bedrohen sich, der linke steht in der dritten *Hute* und hält das Schwert mit der rechten Hand am Griff, mit der linken am vor-

deren Drittel der Klinge. Er richtet die Klingenspitze auf die Brust des Gegners. Der rechte Kämpfer steht in der Ausgangsposition für den *Mordschlag*.

Die folgenden weiteren Beispiele (Abb. 29–32) zeigen das Übungsfechten zwischen Fechtmeister und Schüler. Fol. 54v (Abb. 29) hat die Beischrift: »Schlägt er dir auf das Haupt, stich ihm auf dem kürzesten Weg in die Brust«. Die Illustration gibt eine Anleitung zum taktischen Verhalten. Gezeigt wird das *Bloßfechten* – also ungepanzert – mit dem langen Schwert und dem Buckler, der beim Schüler statt des kleinen Schildbuckels eine Fratze aufweist.[384]

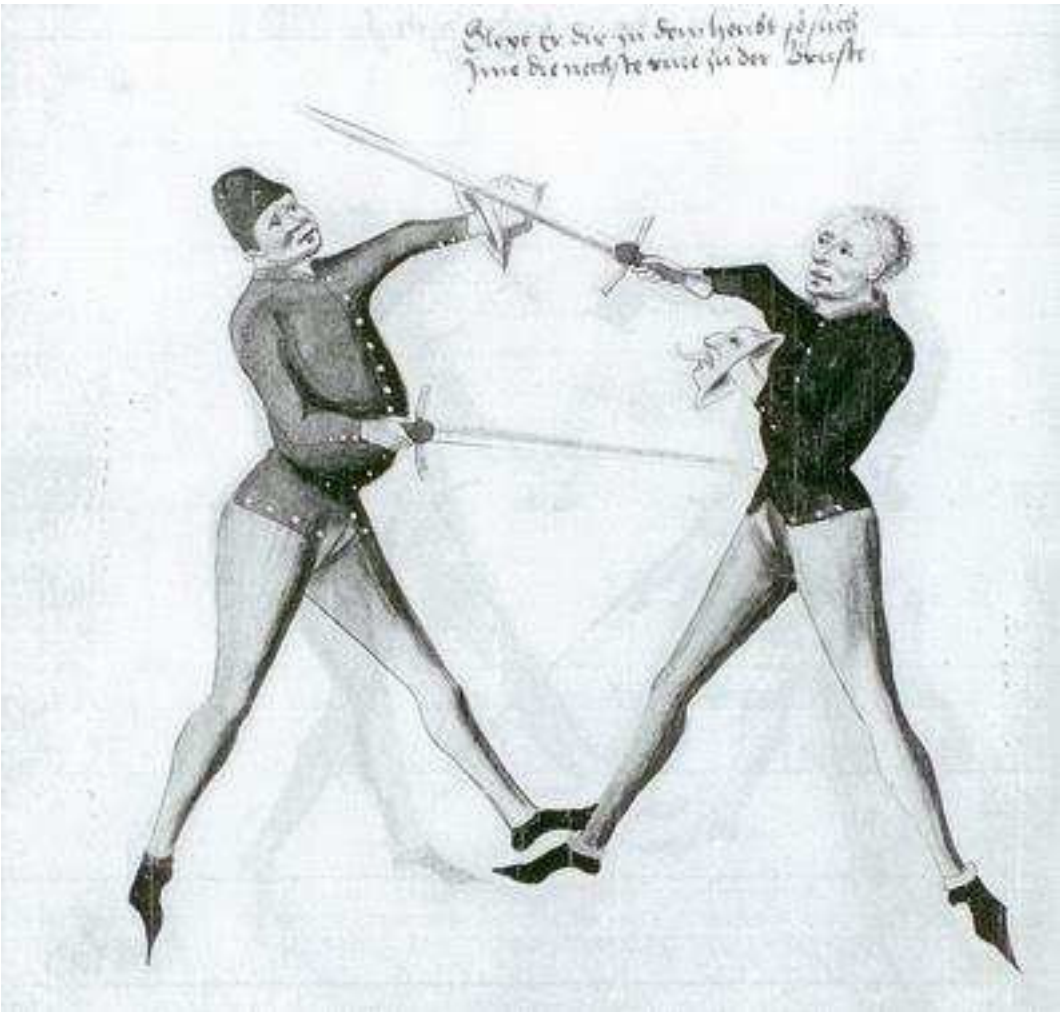


Abbildung 29: fol. 54v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

384. Die Fratze auf dem Buckler mit heraushängender Zunge ist vermutlich ein Ablenkungsmanöver, und sei es nur für den Bruchteil einer Sekunde, in der der Gegner nicht mit voller Aufmerksamkeit die Fechtaktion im Auge behält.

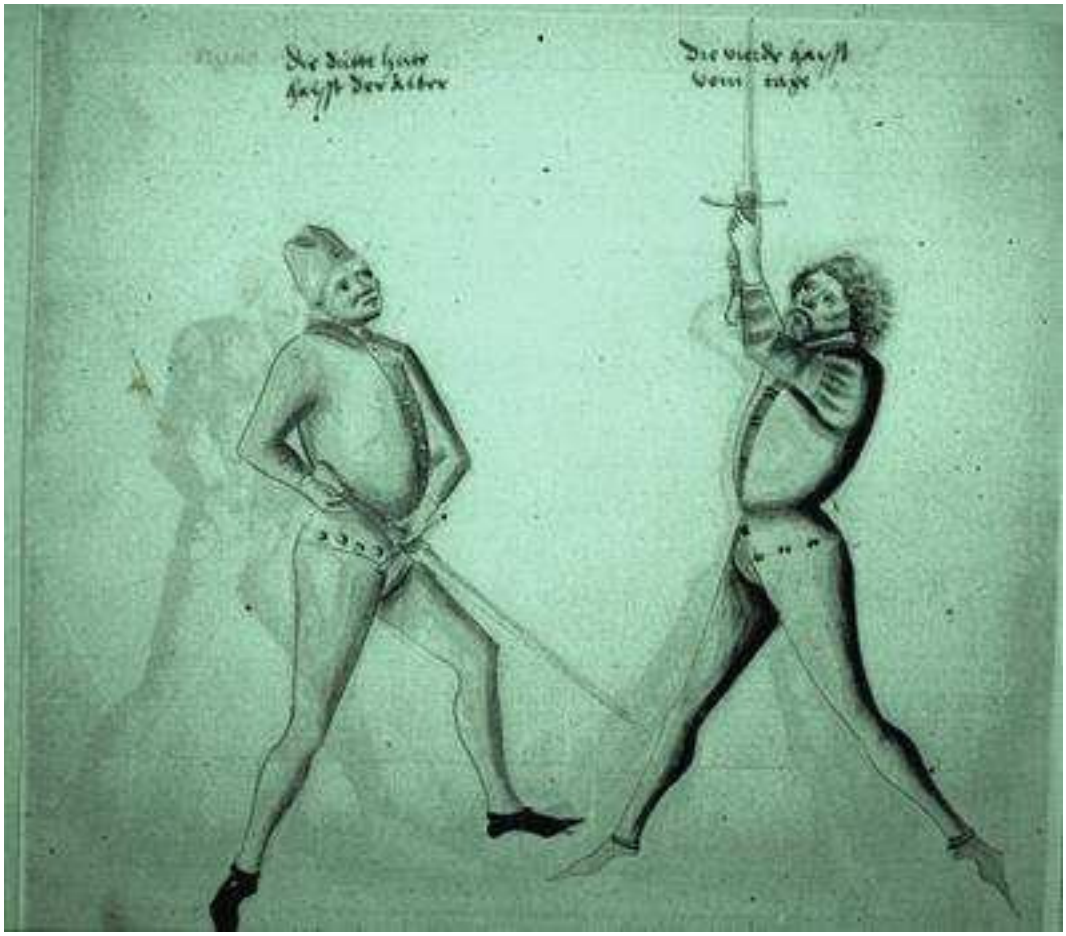


Abbildung 30: fol. 57v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

Auf Abb. 30 werden die *Huten*, hier die dritte und vierte Ausgangsstellung gelehrt. Die Illustration hat die Beischrift: »*die dritte hute heißt der alber, die vierte heißt vom tage*«.[385] Abb. 31 zeigt eine ganz fechtspezifische Aktion: Die Beischrift lautet: »nachreißen zwiefach«.[386] Der Stoß des Fechtmeisters mit dem langen Schwert wird vom Schüler mit zwei Händen pariert.

Abb. 32 gibt die Fechtaktion des gleichzeitigen Hiebes wieder, das Fechten mit dem Malchus, eine Art des Messerfechtens.[387] Die Textbeischrift lautet: »zu glei-

385. Der *alber* war eine untere Ausgangsstellung, der tag eine Auslage, aus der der Hieb von oben her geführt wurde.

386. Der Terminus nachreißen war eine kunstvolle Aktion, die einer langen Übung bedurfte.

387. Das Fechtmesser ist ein leicht geschwungenes Schwert, eine richtige Hiebwaffe, auch Malchus genannt. Der Name Malchus geht auf die Bibelstelle (Joh. 18.10) zurück, wo der Knecht des Hohepriesters Simon Petrus ein Ohr abschlug. Der Malchus ist ein Schwert mit gebogener breiter einseitig geschliffener Klinge, die vor dem Ort (Spitze) am Rücken eine konkav abgeschrägte geschliffene Einbuchtung aufweist. Da die Waffe vorwiegend zum Hieb gebraucht wird, ist das Gefäß (Griff) mit einem zurück gebogenen Knauf ausgestattet, damit die Hand auch nach einem besonders kräftigen Schwung das Gefäß noch halten kann und dem Hiebe als gezogenem Hieb eine hohe Wirkung verliehen wird.

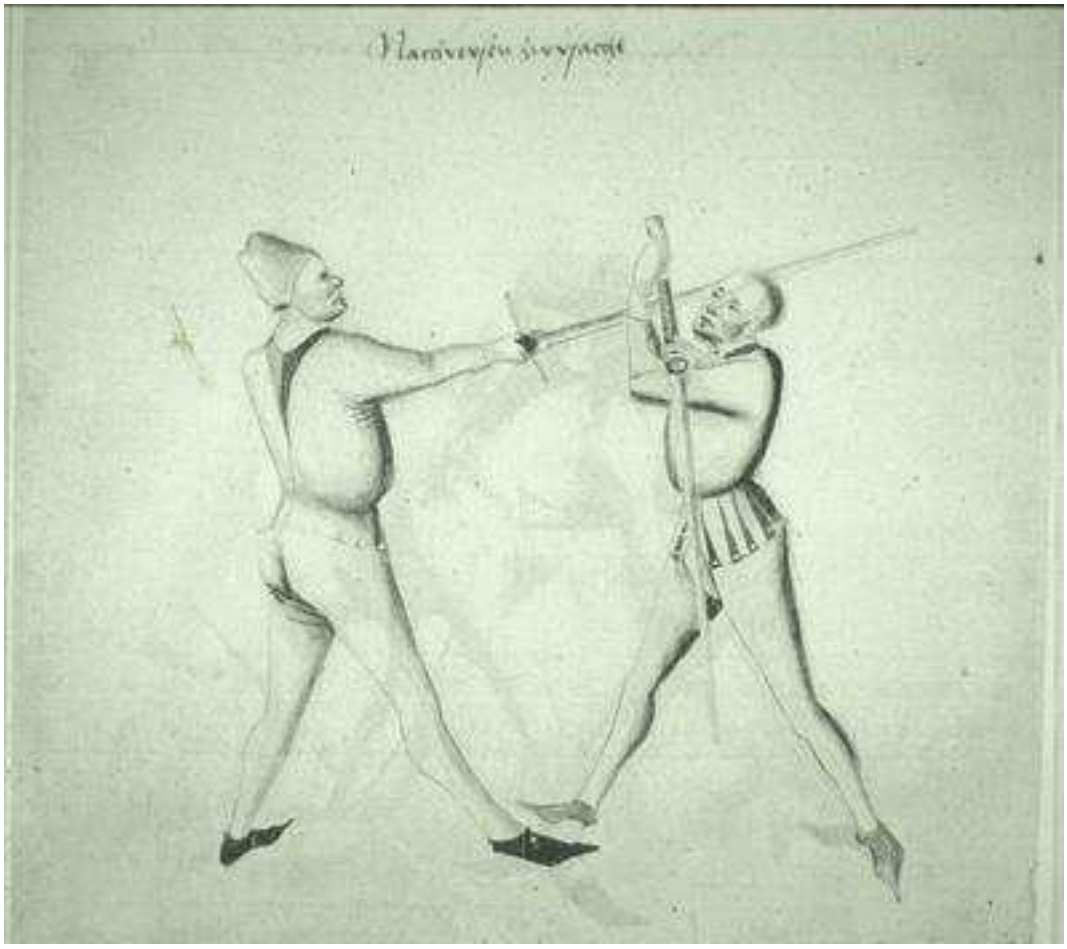


Abbildung 31: fol. 63r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

chem mit hauen zusammen«.

Die dargestellten Fechter, der Meister und seine Schüler, sind keine typisierten Personen mehr wie im Codex MS I.33, sondern Männer mit individuell ausgeprägten Gesichtern, von »bildnisartiger Lebendigkeit«.[388] Das Bemühen des Buchmalers an der realistischen Durchbildung des menschlichen Gesichts ist zu erkennen. Der Meister, der die Lektion erteilt, ist auf allen Abbildungen derselbe. Paulus Kal repräsentiert die Fechtkunst und steht selbst Modell, die Schüler dagegen wechseln, wie die unterschiedlichen Gesichter zeigen. Mehrfach erscheinen die gleichen Kämpfer, von denen der eine stets mit Kappe dargestellt, der andere barhäuptig ist. Vermutlich ist der Fechtmeister derjenige, der stets eine Kappe trägt. Auch in farblicher Hinsicht sind die Figuren klar unterschieden. Vorwiegend wird Rot und Blau als Gegenfarb-Akkord verwendet, ein in der gotischen Malerei der Zeit allgemein üblicher Brauch. Farben werden wie Bauelemente verwendet.[389] Bei aufein-

388. Kautzsch, S. 48.
389. Frodl-Kraft, Eva: *Die Farbsprache der Gotischen Malerei*. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31, Wien 1977/78, S. 117.

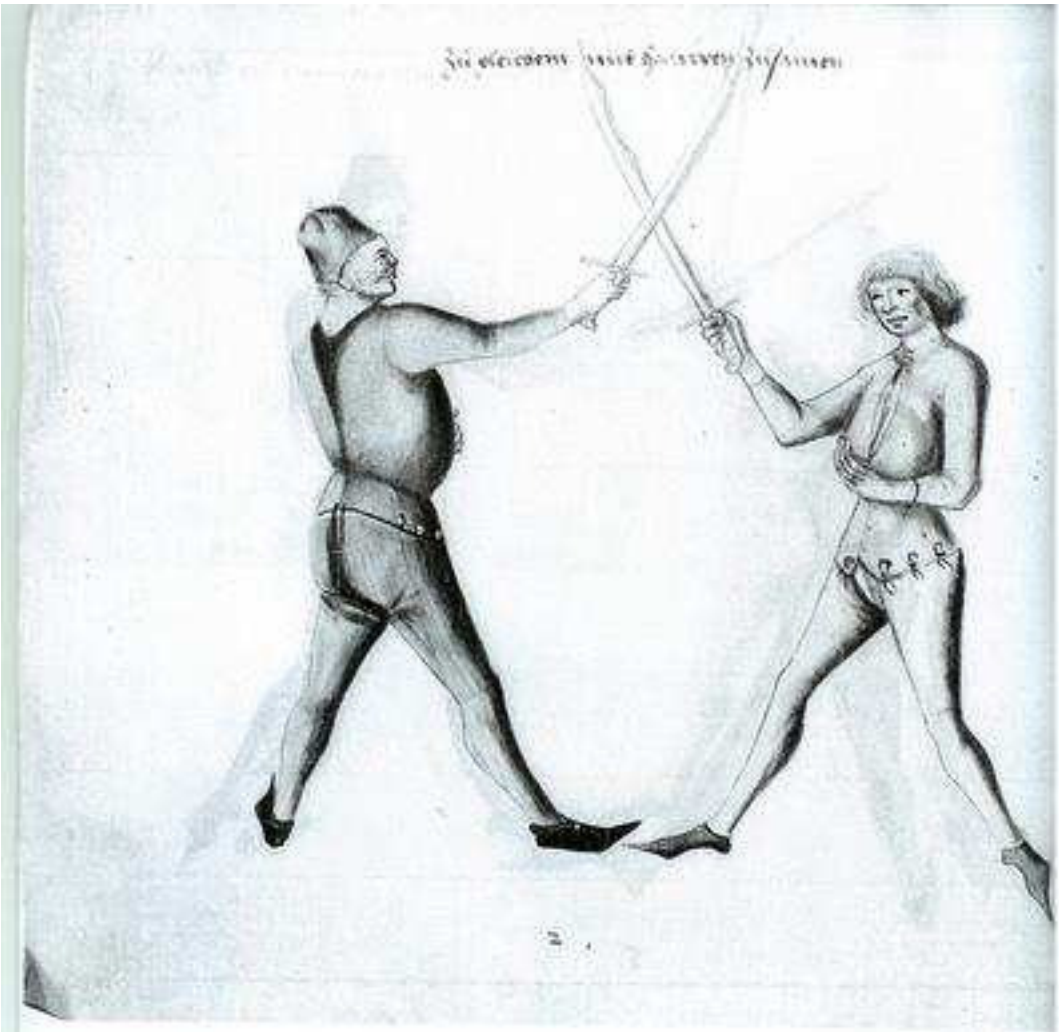


Abbildung 32: fol. 71r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

ander bezogenen Fechterpaaren werden die Farben der Gewänder vertauscht. Dadurch sind die Figuren über die Symmetrieachse hinweg miteinander verkettet. Das Farbgewebe ist in sich verspannt.[390] Die Mimik der Fechter wirkt nahezu emotionslos, nur die dunklen Pupillen erwecken den Eindruck eines lebendigen Blickes.

Die Kämpfer sind ungepanzert und tragen schlichte Kleidung, die eng anliegt und die Körperformen plastisch hervortreten lässt. Die eng anliegende Kleidung drückt die neue Körperlichkeit der Zeit aus. Die Kleidung betont den Körper, einzelne Körperteile zeichnen sich deutlich ab. Die Oberbekleidung, das Wams, ist mit einem kurzen Schoß über der Taille versehen, an den Schultern in der Art einer Trainingsjacke gepolstert. Die Kämpfer tragen enge Beinkleidung, dazu spitz

390. Frodl-Kraft, S. 136ff.

auslaufende lange Schnabelschuhe,[391] Handschuhe, ferner meist auch eine Mütze oder einen Hut als Kopfbedeckung. Im politisch zersplitterten Deutschland gab es im Spätmittelalter keinen Hof, der in der Mode tonangebend war. Es bildete sich eine Fülle lokaler Sonderformen in der Kleidung heraus.[392]

Der Handlungsraum wurde in den Illustrationen noch nicht berücksichtigt, die Figuren haben somit keine Bodenhaftung. Die Komposition ist klar, die einzelnen Fechter wirken zwar statuarisch, durch dargestellte Elemente von Bewegung und Gegenbewegung erfolgt aber die erforderliche Belebung der Darstellung des insgesamt dynamischen Geschehens. Die Figuren stehen sich in ¾-Ansicht gegenüber und sind nahezu emotionslos. Die Gesichter sind ohne Affekte dargestellt. Dem Betrachter erscheinen sie trotz der Kampfszenen psychisch völlig unbelastet, was erstaunt, da alle vorgestellten Fechtstücke immerhin den Tod des Gegners bezwecken. Eine ähnliche Figurenbeschreibung gibt es bei Norbert Elias bezüglich der Bilder des *Hausbuchmeisters*[393] mit Blick auf die Affekte. Er schreibt dort: »man spürt in der Darstellung nichts von jener Gewaltsamkeit.«[394] Bei den dargestellten Fechtern ist eine Reduktion auf ein Minimum des Ausdrucks zu erkennen. Die Figuren in Kals Fechtbuch sind emotionslos dargestellt. Kal bringt damit zum Ausdruck, dass er nicht den Kampf auf Leben und Tod darstellt, sondern das Einüben eines solchen in Form einer Lektion (fol. 63r, Abb. 31). Stilistisch zeigen die Illustrationen Ähnlichkeiten mit den Kupferstichen des *Hausbuchmeisters*. (z.B. fol. 20b und 20a, Vorbereitung zum Turnier, Cod. 63 der Fürstlich Waldburg-Wolffeggschen Bibliothek)

Fester Bestandteil der Fechtbücher des 15. Jahrhunderts sind, wie bereits erwähnt, häufig Übungen zur Vorbereitung gerichtlicher Zweikämpfe, da die Autoren meist selbst Berufskämpfer waren, wie beispielsweise Paulus Kal. Als narrativer Teil werden dabei die zeremoniellen Teile des gerichtlichen Zweikampfs gezeigt, insbesondere die Vorbereitungen zu einem solchen Kampf und das Ende desselben.

391. Lange, spitze Schnabelschuhe gab es bis zu den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts. Die Länge des Schuhs war nach sozialem Stand festgelegt, z.B. bei Fürsten war die Schuhspitzenlänge 2½ Fuß. Die Redensart, auf *großem Fuß leben*, ist auf diese mittelalterliche Schuhmode zurückzuführen; vgl. Thiel, S. 129.
392. Thiel, S. 149.
393. Cod. 63 der Fürstlichen Waldburg-Wolffeggschen Bibliothek, entstanden um 1460–1480.
394. Elias 1983, S. 68.

Abbildung 33: fol. 36v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

Die Abb. 33 zeigt die Tötung des besiegten Kämpfers, und die Haltung des Überlebenden. Die Textbeschrift als Handlungsanweisung lautet: »wie man einen Unterlegenen auf der Erde *halten* soll«. Gezeigt wird der richtige Haltegriff am besiegten Gegner. Das Töten des besiegten Gegners erfolgt durch den Nackenstreich mit dem *tegen*, den man auch *Gnadgott* nannte.

Auf Abb. 34 ist als narrative Szene das obligatorische Dankgebet des Siegers dargestellt. Vor Maria kniet ein Ritter mit Spruchband, »gelobt sey Maria und ir kint und alle die bey in wonhafft sind.« Diese kleine ausschmückende Szene entspricht dem Geist der Epoche. Eine Parallele hierzu findet sich auch in den bereits erwähnten *Speculum–Handschriften*.

Das Fechtbuch des Paulus Kal zeigt deutlich, dass die repräsentativ aufgemachte Handschrift sowohl für den praktischen Gebrauch des Übungsfechtens als auch den des *Kampffechtens* als Vorbereitung für den gerichtlichen Zweikampf, wie z.B. auf fol. 37r (Abb. 34) dargestellt, bestimmt war.

Abbildung 34: fol. 37r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München

3.4 Hans Talhoffers Fechtbücher von 1443–1467

Hans Talhoffer, ebenfalls ein Schüler Johann Liechtenauers, führte dessen Lehre weiter. In der Forschung werden bis heute zwölf Handschriften aufgeführt, von denen sechs Handschriften Originale sind, also von Talhoffer selbst veranlasst, sechs weitere gelten als Kopien davon. Zu diesen sechs Originalhandschriften gehören der Codex von 1443, MS Chart, A 558 (Gotha); der Codex von 1443, XIX 17.3 (Königseggwald); der Ambraser Codex von 1459, KK 5342 (Wien); der Codex 78 A 15 (Berlin); der Codex Thott 290 2° von 1459 (Kopenhagen) und der Codex von 1467, Cod. icon 394a (München).[395]

395. Der Codex von 1467 befand sich bis 1945 unter der Sig. MS membr. I Nr. 114 in Gotha und wurde 1951 von der Bayerischen Staatsbibliothek München erworben.

Genaue Lebensdaten Hans Talhoffers sind nicht bekannt, so dass ungefähre Daten über ihn nur aus seinen Handschriften erschlossen werden können. Er betreute als *Schirmmeister* adlige Zöglinge an verschiedenen Fürstenhöfen. Er war auch als bezahlter Lohnkämpfer (*Kemphe*) stellvertretend für Auftraggeber im gerichtlichen Kampfordal tätig und wird 1435 zum ersten Mal nachgewiesen.[396] Seine Handschriften sind nachweislich in den Jahren 1443–1467 zum Teil als Auftragsarbeiten entstanden. Talhoffer stand für die Fechtstücke in seinen Fechtbüchern selbst Modell. Er beschäftigte gleichzeitig zwei Schreiber und mehrere Zeichner und Maler.[397]

Der Cod. icon 394a von 1467 ist Graf Eberhard im Barte, dem späteren Herzog von Württemberg, gewidmet. Es wird angenommen, dass Hans Talhoffer 1467 etwa 45 Jahre alt war, also in der Zeit von 1422 bis etwa 1482 gelebt hat.[398] Dem Dialekt nach stammte Talhoffer aus dem süddeutschen Raum. Er gehörte den *Marxbrüdern* an, was aus Bl. 101v des Codex KK 5342 durch eine Kette mit einem Markuslöwen-Anhänger geschlossen werden kann. Im Codex Thott 290 2°, fol. 102r, findet man das Berufswappen Meister Talhoffers mit einer Krone, durch die zwei gekreuzte Schwerter gesteckt sind. Auf der rechten Seite befindet sich ein geflügelter Löwe, der ein Schwert trägt, und auf der linken ein Adler, der durch Spruchband verkündet: »Bedenk dich recht«. Im Cod. icon 394a fehlt dieses Wappen, vermutlich lässt sich der Meister stattdessen selbst darstellen.

3.4.1 Ambraser Codex KK 5342, Hofjagd- und Rüstkammer Wien

Der Codex wurde früher als Codex Nr. 55 Ambras geführt. Er besteht aus 65 Blättern und ist doppelseitig beschrieben. Davon sind 2 Seiten Text als Einleitung, dann folgt auf 114 Seiten die Fechtlehre mit ganzseitigen Bildtafeln. Die Seiten sind teilweise paginiert und teilweise auch mit kurzen Beischriften versehen. 14 Seiten sind leer gelassen worden. Eingebunden ist die Handschrift in einen Pergamentumschlag, auf dem sich die Worte: »Ir Ro. Kay. M...Kamphpuech Khynnseckg« als Besitzvermerk Kaiser Maximilians I., befinden. Das Buch wird deshalb

396. Verfasserlexikon: *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, hg. von Stammler, Wolfgang u.a., Bd. 9, Sp. 593, Berlin/New York 1995.
397. Verfasserlexikon, Bd. 9, Sp. 594.
398. Hils 1983, S. 110.

auch *Künigseck Kämpfbuch* genannt. Schreiber der Handschrift ist Michel Rotwyler, der Verfasser Hans Talhoffer.[399]

Die Fechtlehre wird anhand eines wirklichen Beispiels gezeigt. Dargestellt ist, wie der Junker Luitpold von Königsegg, der einen gerichtlichen Zweikampf auszufechten hatte, von Meister Talhoffer das Fechten lernt, und wie er auch infolgedessen seine Gegner im Kampf mit dem langen Schwert besiegt. Darüber hinaus lehrt Talhoffer auch das Fechten mit dem *tegen*. Die einzelnen Fechtszenen sind in einen narrativen Zusammenhang eingebunden. Das Fechtbuch hat die Funktion der *adligen memoria*. Es dient einerseits dem Junker von Königsegg zur Erinnerung an seinen Sieg und andererseits wie der frühere Codex von 1443 der Unterweisung im Fechten.

Abbildung 35: Tafel 1, aus: Codex KK 5342, Hofjagd- und Rüstkammer Wien

Abb. 35 zeigt als narrative Szene – ohne Text – das Ritual, das dem Zweikampf vorausging. Der im Fußkampfharnisch mit offenem Visier gewappnete Ritter kniet vor dem Zweikampf auf seinem Bidenhänder. Im rechten oberen Eck befindet sich ein Christusbild. Vor dem Ritter steht als Warnung ein mit schwarzem Tuch be-

399. Hils 1987, S. 78.

deckter Sarg mit weißem Kreuz, etwas oberhalb ist das Wappen der Grafen von Königsegg mit roten und goldenen schräg nach links gewendeten Feldern zu sehen. Ein leeres Spruchband befindet sich über dem Kopf des Ritters. Die narrative Darstellung der konkreten Begebenheit hat Modellcharakter, denn mittels des dargestellten Zweikampfes soll sich der spätere Benutzer auf seinen bevorstehenden Zweikampf vorbereiten.

Abbildung 36: Tafel 2, aus: Codex KK 5342, Hofjagd- und Rüstkammer Wien

Auf den folgenden Tafeln wird die Kampftechnik gezeigt. Das Fechtstück wird folgendermaßen beschrieben: »Das ist die erste Anleitung, in der man einen vorgehen lässt besonders ist es die obere nach dem Antreten und ist auch gegen den Stoß vorteilhaft. Das ist die andere Stellung im Vorteil«.[400] Die Abb. 36 stellt den Kampf mit dem Bidenhänder in der Tradition Liechtenauers,[401] den beide Kämpfer führen, dar. Beide Kämpfer tragen die gleiche Rüstung, damit keinem ein Vorteil zukommt. Beide befinden sich in der Einladung, der Rechte bereitet einen Stich, der Linke einen Hieb vor. Die Illustrationen sind mit Wasserfarben kolorierte Federzeichnungen von besonderer Feinheit. Die Fechtaktionen sind für einen

400. Die Transkription der Texte stammt von Gustav Hergsell, vgl. Hergsell 1889.
401. Das zweihändige lange Schwert war bereits voll entwickelt.

Fechtkundigen gut erkennbar. Die Figuren agieren in ¾-Ansicht im Handlungsraum, sie sind realistisch dargestellt. Beide Kämpfer tragen einen Plattenharnisch mit Kugelbrust und Schurz aus Metallplatten, ferner eiserne Beinschienen und Schuhe, entsprechend den Bedingungen des gerichtlichen Zweikampfs. Die eisernen Teile der Rüstung sind in der Illustration blau koloriert. Trotz der schweren Rüstung verfügen die Fechter über eine hohe Beweglichkeit. Der Handlungsraum wird durch einen grünen, leicht hügeligen Geländeboden angedeutet.

3.4.2 Codex icon. 394a, Bayerische Staatsbibliothek München

Die Handschrift besteht aus 137 Pergamentblättern, die Blätter sind doppelseitig beschrieben und mit 268 Bildern im Querformat 22,5 x 30 cm illustriert.[402] Die Blätter sind in einen weißen Ledereinband mit Schließe eingebunden. Laut Wappen auf Tafel 30 (Bl. 16v) wurde die Handschrift als Auftragswerk des Grafen Eberhard im Barte im Jahre 1467 gefertigt. Auf der Innenseite des Einbands befinden sich das Exlibris des Bayerischen Herzogs (»Ex Electoralis Bibliotheca Monacensis«) und ein späterer Eintrag von 1618.

Bei den Illustrationen handelt es sich um ganzseitige von 1 – 270 durchgehend nummerierte Bildtafeln. In anschaulicher Weise werden alle in Deutschland gebräuchlichen Fechtarten der Zeit gezeigt und die Aktionen mit knappen Ausdrücken benannt. Gelehrt wird das Übungsfechten Ungewappneter mit dem langen Schwert, ein gerichtlicher Zweikampf in den Schranken im Harnisch mit Spieß und langem Schwert, ferner *Kampfringen* und *Kampffechten* Ungewappneter mit Luzerner Hammer und gerichtliche Zweikämpfe mit Stechschild nach schwäbischem und fränkischem Recht.[403] Weitere Abbildungen gibt es zum Fechten Ungewappneter mit dem langen Messer sowie mit Einhandschwert und Buckler. Am Schluss steht eine Bildfolge über den Zweikampf Mann gegen Frau sowie Kampfstücke mit verschiedenen Waffen zu Ross. Die Abbildungsfolgen orientieren sich an der Handschrift von 1459 (KK 5342), die vermutlich als Vorlage diente. Es gibt aber keinen erzählenden Textzusammenhang über einen speziellen Kampf wie in

402. Ein Blatt ist unbeschrieben, die Tafeln 127 und 222 sind ebenfalls leer, so dass nur 268 Bildtafeln existieren.

403. Im gerichtlichen Zweikampf nach schwäbischem Recht wird Stechschild und Schwert, nach fränkischem Recht Stechschild und Kolben verwendet.

dem Codex von 1459. Die Darstellung zeigt eine gewandelte Interessenlage, dergestalt, dass die narrative Form der Darstellung zugunsten einer expressiven Darstellung abgenommen hat, was in der Buchillustration ein Zeitphänomen war. Talhoffer entwickelte ein eigenständiges Bildrepertoire zur Illustration seiner eigenen Fechtkunst. Kurze Beitexte erläutern in wenigen Worten, worum es jeweils geht. Für den Praktiker ist eigentlich der Text entbehrlich, da die Bilder für sich sprechen.

Die Illustrationen sind technisch hervorragende Federzeichnungen in Sepia, die mit dem Pinsel schattiert, teilweise auch laviert. Sie sind von mehreren Zeichnern ausgeführt. Nur ausnahmsweise sind die Zeichnungen koloriert.[404] Der Verzicht auf Kolorierung ist bei diesem Fechtbuch als Könnerschaft des Zeichners zu sehen, der es sich leisten kann, ohne den Zusatz der Farbe auszukommen.

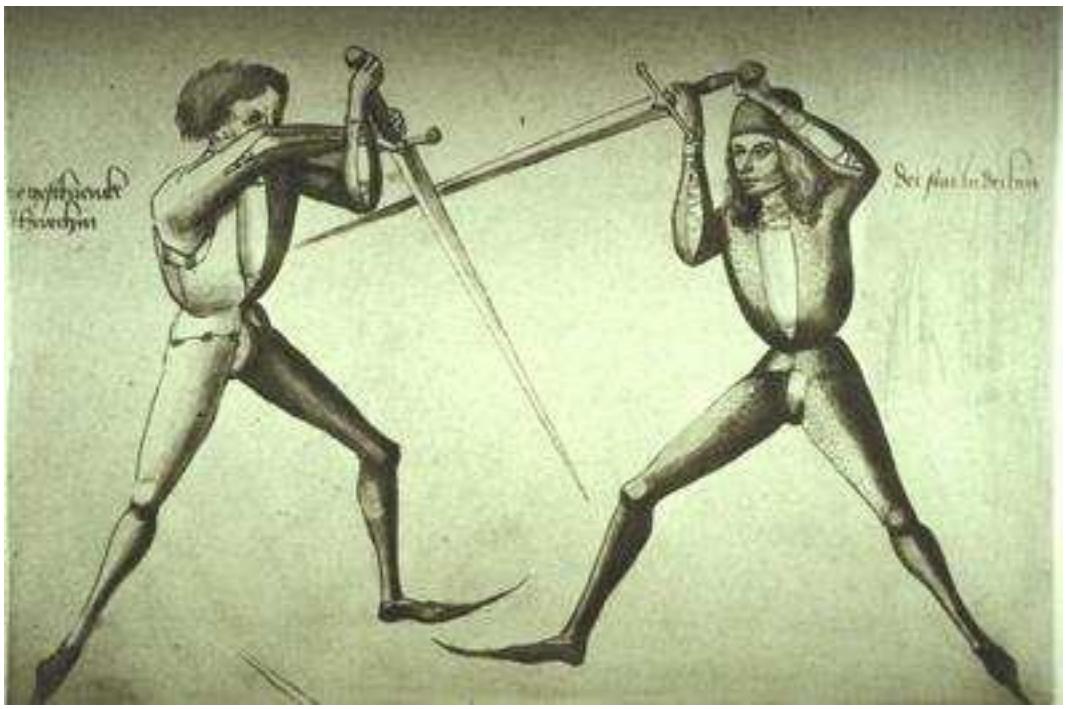


Abbildung 37: Tafel 23, aus: Hergsell 1887

Gezeigt wird auf Abb. 37 der Kampf mit dem langen Schwert (als Anderhalbhänder geführt). Die Beischriften zu der Illustration lauten: »die geschrenckt schwecin. – Der stat in der Hut«.

404. Eine Kolorierung befindet sich nur beim Wappen (Tafel 30). In Ausnahmefällen (z.B. bei Tafel 23) sind die Gesichter mit Inkarnat versehen.

Abbildung 38: Tafel 30, aus: Hergsell 1887

Die Beischrift auf der Bildtafel 30 (Abb. 38) lautet: »aus dem Anbinden wird ein Fangen mit Gewalt«.[405] Rechts auf der Tafel steht das rot/gelb(gold) angelegte Wappen des Auftraggebers, des Hauses Württemberg. Den Schild ziert ein geschlossener Helm mit aufgesetztem Horn, das Schild ist in vier Felder unterteilt, das erste und vierte Feld mit goldenem Grund enthält die Hirschstangen, das zweite und dritte Feld mit rotem Grund enthält die Barben von Mömpelgard. Unterhalb des Wappens steht die Jahreszahl 1467 in der Schreibweise der Zeit.[406] Durch das Wappen wird deutlich, dass sich die Bilderhandschrift nicht an einen anderen Meister, sondern an den adligen Schüler und Auftraggeber richtet.

Talhoffer zeigt auf den letzten vier Tafeln Kämpfe Berittener mit dem Spieß gegen die Armbrust. Auf der letzten Bildtafel 270 (Abb. 39) ist der Schlussakt eines Kampfes Berittener mit Spieß und Armbrust dargestellt.[407]

405. Unter »Anbinden« ist die Klingenbindung, unter »Fangen mit Gewalt« die Fortsetzung des Kampfs als Ringkampf zu verstehen.

406. Im Jahre 1467 war Graf Eberhard 22 Jahre alt. Er erhielt vermutlich eine Ausbildung in der Waffen-Führung bei Talhoffer vor seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem, zu der er 1468 aufbrach. Es ist davon auszugehen, dass das Fechtbuch in diesem Zusammenhang entstanden ist.

407. Die Armbrust gehört als sogenannte leichte Fernwaffe nicht zu den üblichen Fechtwaffen. Sie war seit dem 10. Jahrhundert in Mitteleuropa in Gebrauch, vgl. Schmidtchen, Volker: *Mittelalterliche Kriegstechnik zwischen Tradition und Innovation*. In: Lindgren, Uta: Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1400. Tradition und Innovation. Ein Handbuch, Berlin 1997, S. 309.

Abbildung 39: Tafel 270, aus: Hergsell 1887

Die Illustration (Abb. 39) trägt den Vermerk: »Hie ist das vor geschriebene Stuck mit der Armbrust und Spiesz vollbracht und hat in ergryffen by dem hals« und »das Buch hat angeben Hans Talhofer und selbst zu Mallen gestanden [hat]«. Meister Talhoffer gibt sich auf dieser Bildtafel als Autor und als Repräsentant der Fechtkunst zu erkennen.

Die Tafel 77 (Abb. 40) illustriert Fechtstücke mit dem langen Schwert. Die Beischriften lauten: »Zweyelstich« (Stellung zu verschiedenen Stößen) – »der recht stand in der Nott. – Der will arbeiten. – Der stat in sin vorteil on gewer« (ohne Waffen).

Die Figuren sind mit dem Pinsel künstlerisch hervorragend gezeichnet und haben Realitätscharakter. Hinsichtlich des Ausdrucks haben sie teilweise ästhetischen Überschuss. Das zeigt sich sowohl in den individuell erfassten Gesichtern, die von physischer und psychischer Anspannung geprägt sind, als auch an den Körperhaltungen entsprechend typischer temperamentvoller Bewegungen beim Fechten. Manche Figuren sprechen eine unmittelbare Sprache und sind aus sich heraus verständlich, wie etwa die abwartende Ausgangsstellung, die den Gegner zu einer beabsichtigten Aktion veranlassen soll wie z.B. in Abb. 40 (Tafel 77) zu erkennen ist. Das zeugt von einer Weiterentwicklung in Bezug auf die Figurendarstellung noch bei Kal. Das Streben des Buchmalers nach Naturnähe ist in der Fülle

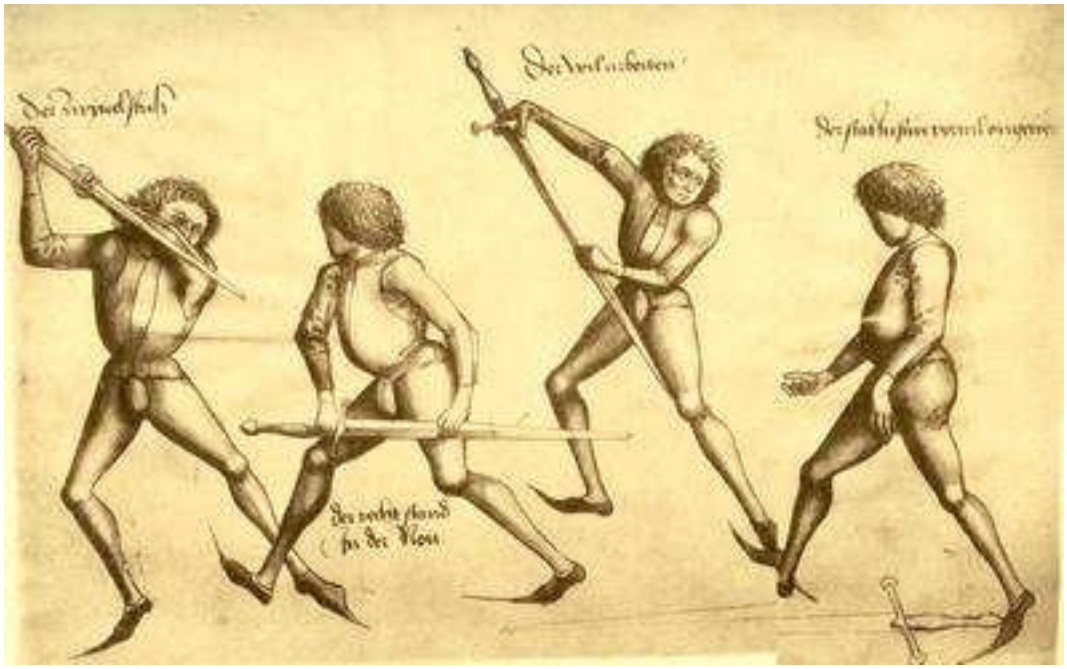


Abbildung 40: Tafel 77, aus: Hergsell 1887

der dargestellten Ausdrucksformen der Gesichter zu erkennen. Teils wird krampfhaftes Bemühen, infolge höchster Verbissenheit, im Gegensatz dazu die zur Schau gestellte Ruhe selbstverständlicher Sicherheit gezeigt. Die Bewegungen der Kämpfer, vom Impuls der Waffen führenden Hand bestimmt, sind treffend dargestellt.

Alle Figuren tragen eng anliegende Kleidung. Die Oberbekleidung, eine vorne zugeschnürte Jacke, ist zum Schutz gegen Hiebe wattiert. Dazu tragen die Kämpfer knapp sitzende lange Beinkleider, die mit einem Riemen an der engen Jacke befestigt sind; an den Füßen tragen sie überaus spitze Schnabelschuhe, an den Händen Handschuhe. Die Kleidung formt die ganze Figur, gibt ihr Spannkraft und die Bewegungsfreiheit, die ein Fechter braucht. Die Schrittbewegungen sind großzügig und schaffen den Figuren Raum. Beim Studium von Talhoffers Fechtillustrationen findet man die taktischen Regeln Liechtenauers, die den Ursprung der Fechtkunst bilden, exakt umgesetzt. Die künstlerische Leistung des Illustrators beruht auf der subtilen Verbindung des *vor* und *nach* innerhalb einer Figur entsprechend den Darstellungsprinzipien der Spätgotik, was Lebendigkeit und Bewegung der agierenden Fechter erfasst und so Handlung vermittelt. Sie befinden sich im Angriff (im *vor*) und dann sofort im Gegenangriff (im *nach*) und haben trotz dieser Bewegungen einen sicheren Stand.[408] Der Illustrator geht bei seinen Figuren nicht mehr

408. Baxandall verweist bei der Figurendarstellung der spätgotischen Bildschnitzer auf dieses Prinzip, vgl. Baxandall, Michael: *Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, München 1984, S. 179.

von einer statuarischen Haltung und einem emotionslosen Gesichtsausdruck aus, sondern erfasst ihre körperliche Bewegtheit im entscheidenden Moment einer Aktion, die zu einer bestimmten Pose wird. Man kann sie neben die *Moriskentänzer* von Erasmus Grasser[409] aus dem alten Münchner Rathaus, die um 1480 entstanden sind, stellen. Ob Buchmaler Bildschnitzer beeinflussten, oder umgekehrt, lässt sich nicht nachweisen. Man kann jedoch davon ausgehen, das die gegenseitige Beeinflussung sicherlich auf den Vorlagen aus Musterbüchern basierte.

Abbildung 41: Moriskentänzer Nr. 1 aus Hanfstaengl, Eberhard: Die Moriskentänzer des Erasmus Grasser

Erasmus Grasser hat in seinen *Moriskentänzern* (Abb. 41) die Pose, das Innehalten der Bewegung, künstlerisch festgehalten.[410] Diese Figuren zeichnen sich durch eine äußerst lebendige, ja geradezu kapriziöse Mimik und Gestik aus, die der Bildschnitzer Grasser entwickelt hat.

409. Der Moriskentanz stammt aus Spanien, er ist aus dem Schwertertanz entstanden, vgl. Hanfstaengl, Eberhard: *Die Moriskentänzer des Erasmus Grasser*, Berlin 1944, S. 4.

410. Die Pose – posa oder posata – ist ein Begriff aus den Tanztraktaten, vgl. Ränsch-Trill, Barbara: *Kult – Sport – Kunst – Symbol. Tanz im kulturellen Gedächtnis*, Schorndorf 2004, S. 99.

Talhoffer entwickelt in der Handschrift durch aufeinander folgende Bilder, die die einzelnen Phasen des Kampfes zeigen, ein Darstellungsverfahren, das mittels Zerlegung und Sequenzierung, zusammenhängende Fechtaktionsketten lehrt. Die Aufmerksamkeit wird beim Studium einer Fechtaktion schon auf die nachfolgende gelenkt.

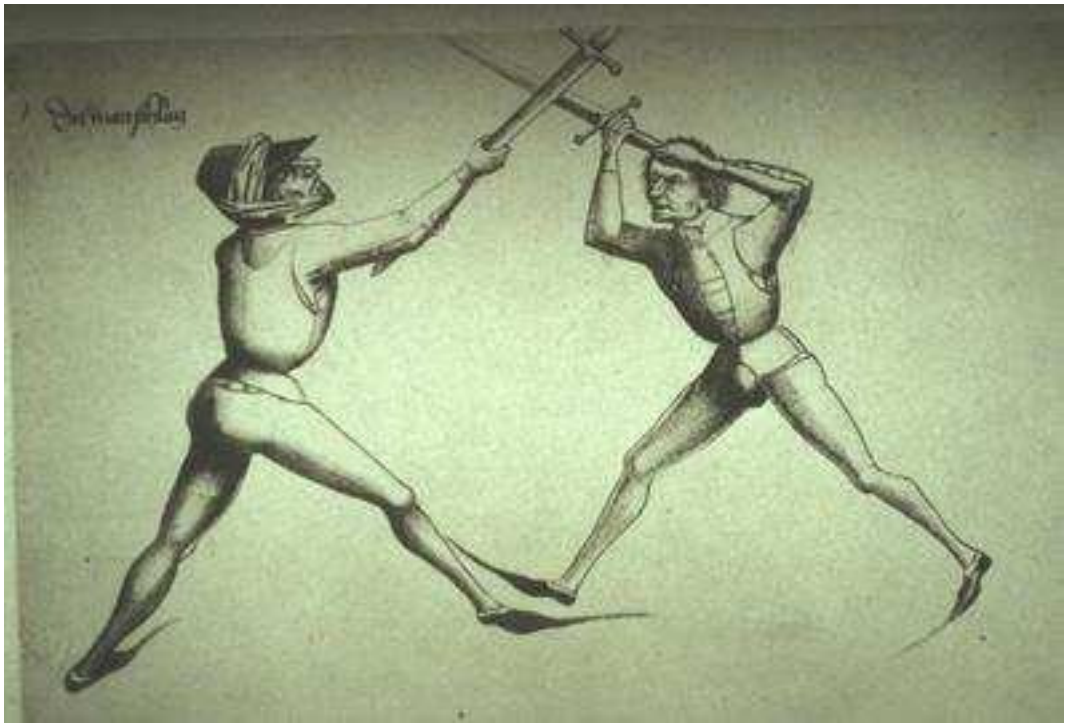


Abbildung 42: Tafel 33, aus: Hergsell 1887, Beischrift: »Der *Mortschlag*«

In Abb. 42 ist der *Mordschlag* dargestellt.

Abb. 43 zeigt die gelungene Fortsetzung des Fechtstücks aus der Tafel 33; entsprechend der Beischrift: »Den Wurf aus dem Ortschlag« (*Mordschlag*) Diese Fechtübung wird auch im Codex Wallerstein gelehrt, (fol. 11r, Cod. I.6.4°2, Abb. 49)

Die Illustration der Tafel 71 (Abb. 44) gibt eine Fechtübung zum gerichtlichen Zweikampf in Schranken mit Spieß und langem Schwert wieder. Die Beischriften lauten: »der hat geschossen« und »der Schuss ist versetzt«. Der linke Fechter wirft seinen Spieß, der Rechte wehrt den Wurf mit dem Schwert ab. Beide Kämpfer sind durch Harnisch von Kopf bis Fuß geschützt.

Die Handschrift Talhoffers bringt auf den Tafeln 104 – 169 Übungen zum gerichtlichen Zweikampf mit dem Stechschild nach schwäbischem und fränkischem Recht.[411]

411. Der übermannsgroße Stech- oder Kampfschild in Verbindung mit Schwert wurde ausschließlich im gerichtlichen Zweikampf nach schwäbischem, Schild und Kolben nach fränkischem Recht verwendet.

Abbildung 43: Tafel 34, aus: Hergsell 1887

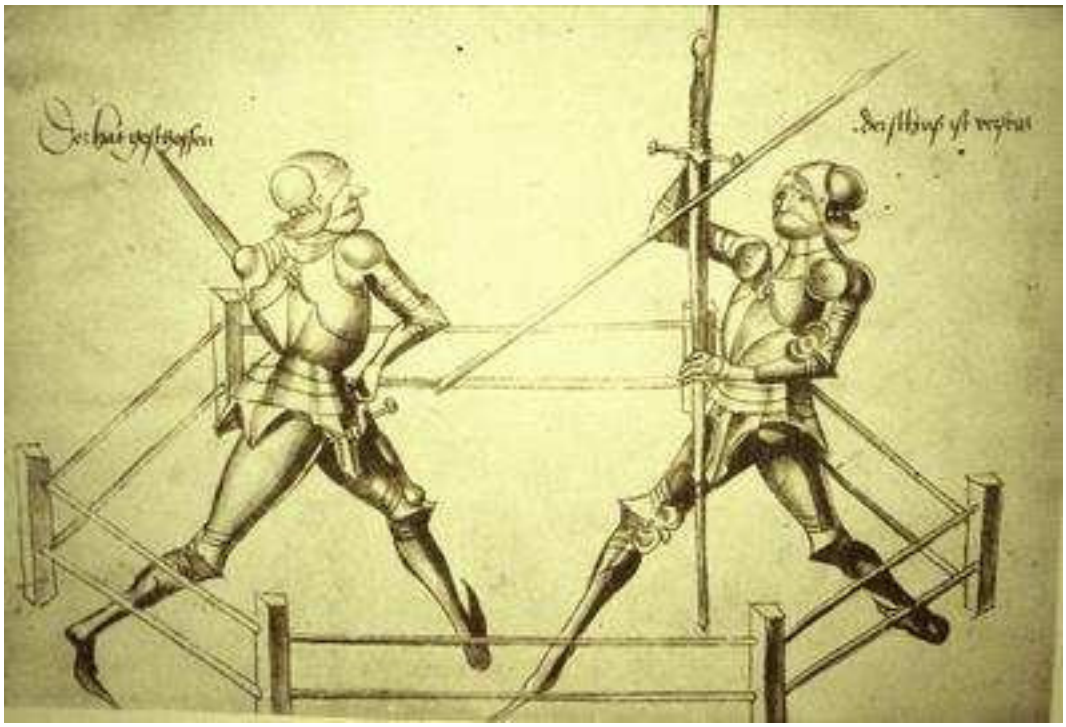


Abbildung 44: Tafel 71, aus: Hergsell 1887

Die Tafel 167 (Abb. 45) zeigt einen Zweikampf mit Stechschild, eine Kampfweise, bei der der Schild nicht nur als Schutzwaffe, sondern auch als Trutzwaffe ohne jede andere Waffe gebraucht wird. Die Kämpfenden versuchen sich gegenseitig mit der Spitze des Schildes zu verwunden. Die Beischriften der Tafel 167 lauten:

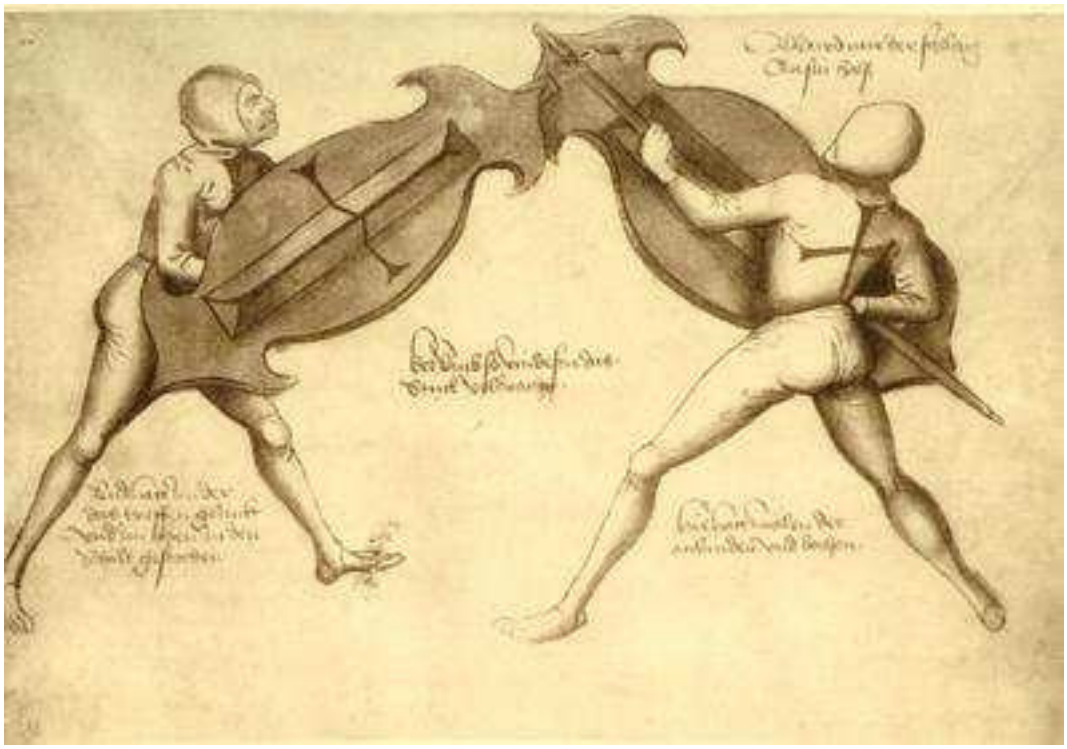


Abbildung 45: Tafel 167, aus: Hergsell 1887

»Vnd hatt im der das treffen gezuckt vnd im oben in den Schilt gestochen« – »Wurd mir der schlag an sin halsz« – »Hie hatt wöllen der anbinden vnd bochen« – »Ker vmb so vindestu das Stuck vollbracht«. Die Beischrift macht deutlich, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters hier nicht nur auf den Vorgang insgesamt, sondern auf das nachzuvollziehende *Stuck* gelenkt wird, was gegenüber einer erzählenden Bildfolge ein höheres Abstraktionsvermögen voraussetzt. Die Stechschilde sind an der inneren Seite mit einem Haken versehen, mit dem man des Gegners Schild fassen und fortziehen oder den Gegner zu Boden werfen kann. Bei diesem Zweikampf, ebenfalls in Schranken, war barfuss und eng anliegende Kleidung mit angeschnittener Kappe für den Kopf vorgeschrieben. Die Stechschilde sind mit dem Pinsel in hellbrauner Tusche laviert. Schild, Kappe, sowie Brust und Rücken des Kämpfenden sind mit einem roten Kreuz bezeichnet. Die Kämpfenden werden plastisch dargestellt, indem der Künstler mit dem Pinsel in Sepia Licht und Schatten durch Lavierung erreicht.

Die Tafel 231 (Abb. 46) gehört zu einer Bildfolge von Fechtstücken mit Schild (Buckler) und Fechtmesser. Die Beischrift bezeichnet die Übung wie folgt: »Das sind die zwei freien Stände (Positionen) mit dem kleinen Schild (Buckler) und dem Messer«. Das Übungsstück ist mit fol. 54v (Abb. 29) von Kals Fechtbuch ver-

Abbildung 46: Tafel 231, aus: Hergsell 1887

gleichbar. Die auf Tafel 231 eingeübte Bewegungsfolge findet ihre Weiterführung im Fechtbuch Paulus Hector Mairs Kapitel X/Tafel 54, fol. 79v (Abb. 67). Bei Talhoffer hat der Schild die übliche Form, einen kleinen Schildbuckel, keine Fratze wie bei Kals Darstellung.

Hinsichtlich der Motive sind die Abbildungen der Handschrift Talhoffers des Jahres 1467 mit denen der Handschrift Kals nahezu identisch.[412] Beide Fechtmeister schließen sich der Tradition Liechtenauers an, aber sie bedienen sich eines anderen Informationsträgers, sie sprechen in erster Linie durch das Bild, dem sie ganz knappe Beischriften hinzufügen. Ihre Handschriften geben uns durch die lebendigen Illustrationen eine unentbehrliche Erklärungshilfe.

Die Handschrift ist eine eigenständige Weiterführung der Lehre Liechtenauers, und als solche das Lebenswerk Talhoffers, ein umfassendes Fechtbuch, das als Lehrbuch auf die Nachahmung von Fechtstücken bezogen ist. Es gilt als das bedeutendste des 15. Jahrhunderts.

412. Die Abhängigkeit der Handschriften Kals und Talhoffers ist bisher noch ungenügend erforscht. Es ist davon auszugehen, dass es konkurrierende Meister im schwäbisch-bairischen Raum waren, beide sollen sich auch als Kampfrichter (*Grießwärtel*) und Lohnkämpfer (*kemphe*) im gerichtlichen Zweikampf betätigt haben.

Hils schreibt über Talhoffers Fechtbücher zutreffend: »In der aufwendigen Anlage der Handschriften macht sich nicht nur ein künstlerischer Gestaltungswille bemerkbar, der das »Praktisch-Pragmatische mit der ästhetisch schönen Form zu verbinden wusste, sondern es wurde auch der Grundsatz der Didaktik verwirklicht, daß Anschaulichkeit das Lernen erleichtert.«[413]

3.5 Codex Wallerstein, Cod. I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg

Der *Codex Wallerstein* wird nach einem früheren Besitzer *von Baumanns Fechtbuch*[414] genannt. Er befindet sich heute in der Universitätsbibliothek Augsburg als Codex I.6.4°2 und besteht aus zwei voneinander unabhängigen illustrierten Fechthandschriften: Teil A und B, die zusammengebunden wurden.[415] Das zusammengebundene Fechtbuch ist auf Papier geschrieben, besteht aus 109 Blättern im Format 21 x 14 cm und ist in vier Lagen gebunden. Die Blätter sind in einen schlichten Koperteinband aus braunem Leder eingebunden, der vermutlich aus dem 16. Jahrhundert stammt. Die Verfasser der Manuskripte sind anonym, Ort der Enstehung ist nicht bekannt, aufgrund des Dialekts geht man vom bayerischen Sprachgebiet aus.[416] Die erste Seite enthält den Namen des früheren Besitzers *Vonn Baumann*. In der Mitte von einer Hand des 19. Jahrhunderts der Eintrag *Fechtbuch* mit Unterstreichung. Am unteren Rand befindet sich das Exlibris »F. Öttingen Wallerstein'sche Bibliothek«, links davon die Signatur I.6.4°2. Bis 1549 befand sich der Codex, also beide Manuskripte im Besitz von Baumann, 1556 im Besitz von Paulus Hector Mair, einem der berühmtesten Sammler und Fechtbuchautoren des 16. Jahrhunderts, der einen Besitzeintrag vornahm und ein Register beifügte. Der Codex besteht aus Teil A, einem *Fecht- und Ringbuch*, das im folgenden Fechtbuch genannt wird und einem Teil B, einem *vermischten Kampfbuch*, im folgenden Kampfbuch genannt.[417] Die Fechtstücke, mitten unter Ringstücke hineingeschoben, sind nur noch bruchstückartig erhalten. Als Entstehungszeit für das Fechtbuch wird

413. Hils 1987, S. 164.
414. Der Besitzvermerk *Vonn Baumanns* befindet sich auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels.
415. vermutlich durch Hector Mair, den späteren Besitzer der Handschrift.
416. Hils 1991, S. 18.
417. Hils 1991, S. 16.

nach Kostüm und Stil die Zeit um 1470, für das *vermischte Kampfbuch* die Zeit vor 1450 angenommen.[418]

Das Kampfbuch enthält verschiedene Fechtstücke, Kämpfe mit dem langen Schwert, Kämpfe Gewappneter mit Schwert, Lanze und Dolch, Kämpfe mit Stechschild und Ringkämpfe. Nach drei Seiten mit programmatischen Illustrationen,[419] auf denen zum einen die Waffen als Gegenstand der Lehre, zum anderen deren Anwendung in einem gerichtlichen Zweikampf bezeichnet, folgen die einzelnen Fechtstücke.

Abb. 47 zeigt eine Fechterfigur von verschiedenen Waffen umgeben; rechts und links Hellebarden und Spieße, im Rücken zwei gekreuzte Schwerter. Vor der Figur stehen zwei Schwerter, deren Spitze auf die Leibesmitte gerichtet sind, ebenso zwei nach oben gerichtete Dolche, am Boden liegt links ein langes Messer, rechts ein Schwert und ein Buckler. Auf dem Blatt befindet sich der Besitzeintrag von Hector Mair: »vber khumben im 1556 jar am 26 januari paulus hector mair zu geherig«.

Das Fechtbuch enthält auf jeder Seite eine halbseitige Illustration, darunter den erklärenden Text. Das Verhältnis Text – Bild ist ausgewogen. Durch formelhafte Bezugnahme im Text, wie *als hie gemalt stet*, werden die Bilder eng an den Text gebunden. Der Text zu den Fechtaktionen ist in *Bastarda* mit brauner Tinte geschrieben. Der Text ist *bairisch*, die Schreibweise vielfältig entsprechend dem Usus der Zeit. Inhaltlich besteht das Fechtbuch aus zwei Teilen, im ersten Teil sind Fechtkämpfe und einige Ringkämpfe, im Teil 2 nur Ringkämpfe dargestellt.

Fol 8v (Abb. 48) zeigt ein Fechtstück mit der Erklärung: »item mer ein solich stuck. Wen du im nach dem elbogen stechst, verseczt er den slag, so var hoch auf mit deinen paiden henden und laß dein tencke hand varen und vall im über sein paid armen und slachs hinter dein lencke seiten und stich mit deinem swert zbischen dein und sein durch und leg im das swert an den hals, als hie gemalt stet, so prichste im den arm ab und sneist im den arm ab«.[420] Der Text ist eine direkte Aufforderung an den Betrachter, den bildlich dargestellten Vorgang nachzuahmen.

418. Dörnhöffer, S. X.
419. Programmatische Schaubilder werden auch in anderen Fechtbüchern wie beispielsweise bei Fiore dei Liberi und Marozzo verwendet.
420. Bezüglich der Wiedergabe des Inhalts der Beischriften beziehe ich mich auf Dörnhöffers Transkription, S. LXXVI ff (tencke hant bedeutet auf bairisch linke Hand).

Abbildung 47: fol. 1r aus Cod. I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg

Der Betrachter soll, vom Text angeleitet, unterschiedliche Phasen der Bewegung auf dem Bild erkennen. Das Bild ist auf diese zusätzliche Information angewiesen. Die Abbildung ist vergleichbar mit der Zeichnung auf Tafel 46, Nr. 11 (Abb. 53) aus Dürers Fechtbuch.[421]

421. Cod. HS 26 – 232 der Albertina Wien.

Abbildung 48: fol. 8v, aus: Cod. I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg

Fol. 11r (Abb. 49) zeigt Schwertfechten mit dem langen Schwert. Die Illustration ist vergleichbar mit Talhoffers Tafel 33 (Abb. 42), dem *Mordschlag*. Die Beischrift erklärt die Aktion wie folgt: »item wint dir ainer ein in das gesicht, so greif

Abbildung 49: fol. 11r, aus: Cod. I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg

pald mit deiner tencken hant in dein swerczklingen und stich uber sein swert in zu seinen hoden, als hie gemalt stet. Das ist gar ein gucz namhofcz stuck«. Der Text erläutert: Der rechte Kämpfer steht in der *Garde* und will ins Gesicht schlagen, der

linke ist gut beraten, seine Klinge mit der linken Hand zu packen und versucht über die gegnerische Klinge in den Unterleib zu stoßen.[422]

Das Fechtstück auf fol. 11v (Abb. 50) wird wie folgt beschrieben: »item ein gucz swert nehmen. Wen dir ainer oben an pint an das swert, so wint auf mit der kurczen sneid und gee vast inndes in im und greif mit deiner tencken hant in sein pint zbischen sein hent und gee mit dem knopf über sein klingen und stoß in gegen dem maul als hie gemalt stet, so nimstu im das swert«. Bei dieser Lektion greift der Rechte an, der Linke fährt dazwischen und fasst mit der linken Hand den gegnerischen Griff und schlägt ihm als Konterattacke mit dem Knauf ins Gesicht.

Die Beischrift auf fol. 14v (Abb. 51) erläutert das Bild wie folgt: »item ein gut stuck. Wenn dir ainer an das swert pint, so wint im reschlich ein und val mit dem knopf und greif mit der tencken hant in dain klingen und trit mit dem tencken fuß hinder in und leg ims swert an hals und zeuch in an rucken und stichs swert in in, als hie gemalt stet«. Diese Abbildung ist vergleichbar mit Dürers Tafel 43, Nr. 5 (Abb. 52), Cod. HS 26 – 232 der Albertina Wien.

Da bei der damaligen Fechtweise nicht selten die Waffe verloren ging, und der Kampf als Ringkampf weitergeführt wurde, gab es diesbezüglich entsprechende Anweisungen. Der Gegner sollte unterlaufen werden. Im Falle des Ernstkampfes sollte er durch Armbrüche und dergleichen unschädlich gemacht werden. In einem großen Teil der deutschen und italienischen Fechtbücher des 16. Jahrhunderts finden sich deshalb auch entsprechende Anweisungen für das Ringen.

Die Illustrationen in der Handschrift sind kolorierte, unschraffierte Federzeichnungen. Sie sind derb und lassen im Vergleich zu den gleichzeitig entstandenen Handschriften Kals und Talhoffers künstlerisch alle dort vorgefundenen Qualitäten vermissen. Sie sind nahezu ohne ästhetischen Gehalt. Die Figuren sind ohne Charakteristik und Ausdruck dargestellt. Die Zeichnungen stammen vermutlich von der Hand eines Briefmalers, etwa eines Spielkartenmachers, der sich damit begnügte, die schematischen Umrisse seiner Figuren gleichmäßig mit Farbe auszufüllen. Die Fechter tragen eng anliegende Kleidung und spitze Schnabelschuhe. Durch die Farben ihrer Kleidung, abwechselnd grün und rot gehalten, sind sie voneinander unterschieden. Der Rot-Grün-Akkord war in der gotischen Malerei der häufigste und für die gotische Malerei geradezu charakteristisch.[423] Die

422. Dörnhöffer, S. LXXVII.

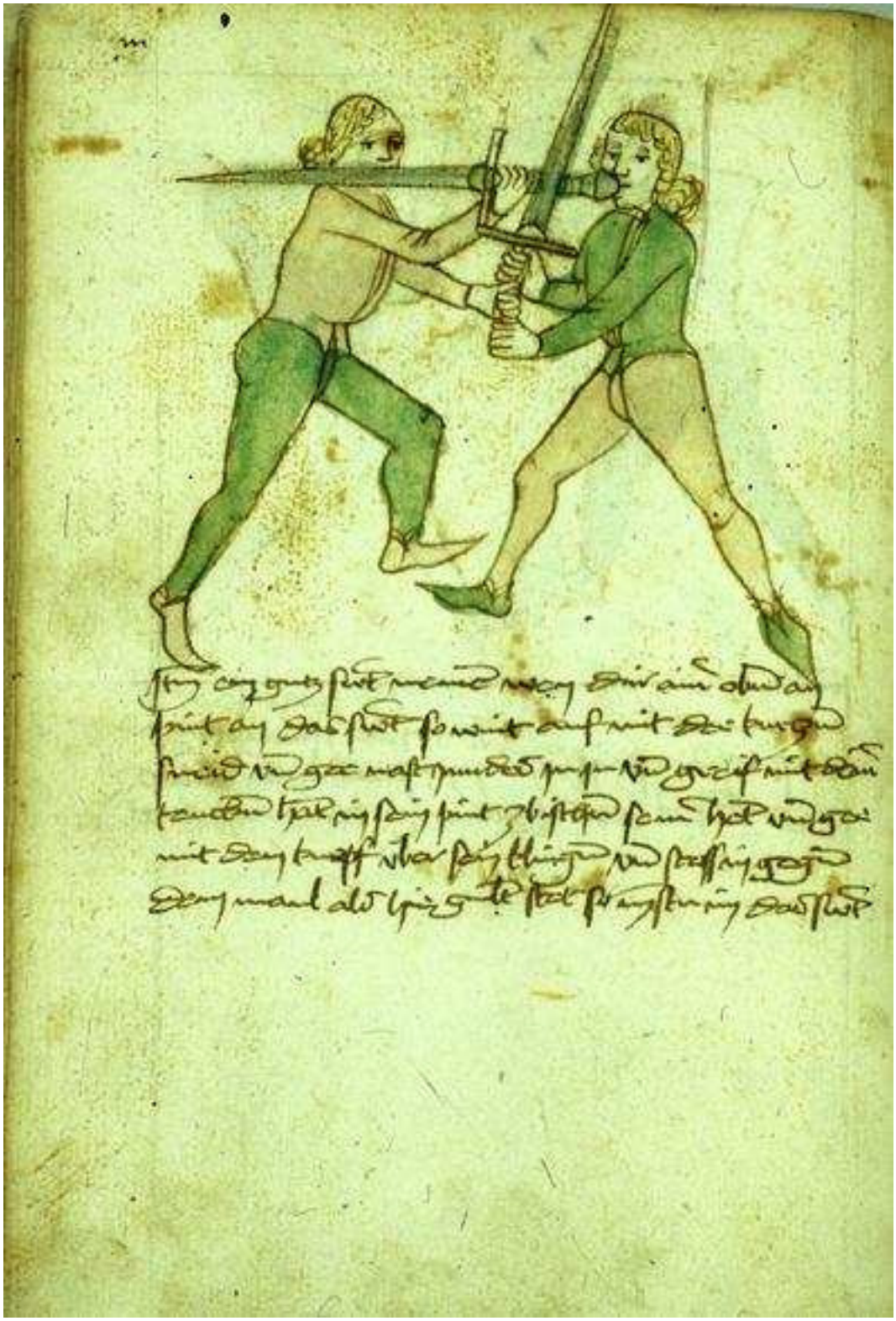


Abbildung 50: fol. 11v, aus: Cod. I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg

Schwerter sind blau koloriert. Es ist dem Zeichner gelungen, auch schwierige Fechtaktionen, die nur durch Kunstgriffe zu meistern sind, als solche einwandfrei

423. Frodl-Kraft, S. 131.

Abbildung 51: fol. 14v, aus: Cod. I.6.4°2, Universitätsbibliothek Augsburg

erkennbar darzustellen. Auf die Raumdarstellung wurde keinen Wert gelegt. Die Fechter stehen ohne jegliche Andeutung des Bodens. Besondere Beachtung verdient jedoch ihre Beinstellung, die Bewegungen von Tänzern ähnlich ist.[424]

424. Dörnhöffer, S. X.

Obwohl der Codex kein Zitat der Lehre Liechtenauers enthält, repräsentiert er exemplarisch das Corpus der Fechthandschriften des 15. Jahrhunderts für den praktischen Gebrauch, gelehrt von einem bürgerlichen Fechtmeister.[425]

3.6 Albrecht Dürers Fechtbuch, Cod. HS 26 – 232, Albertina, Graphische Sammlung Wien

Von Albrecht Dürer sind aus dem Jahr 1512[426] Fechtzeichnungen erhalten, die nicht vollendet wurden. Durch Zufall wurden die Zeichnungen 1823 von dem Theologen Vincenz Weintridt, einem Professor der Wiener Universität, in einem Privatbesitz in der Steiermark aufgefunden und der kaiserlichen Bibliothek in Wien als Geschenk für Kaiser Franz I. 1833 zur Verfügung gestellt.[427] Erhalten sind 200 große undatierte und unsignierte, fast vergilbte Pergamentblätter mit Illustrationen im Format 30,6 x 20,6 cm.[428] Ungeklärt ist, ob die Zeichnungen als Vorlage für ein gedrucktes Fechtbuch mit Holzschnitten aufzufassen sind.[429] Die Pergamentblätter wurden Ende des 16. Jahrhunderts in einen Umschlag eingebunden, im 17. Jahrhundert dann mit Abschriften eines gedruckten Fechtbuchs zusammengebunden. Auf dem Vorderdeckel ist das Buch mit »OPVS I ALBERTI I DVRERI« betitelt und auf der Rückseite mit der Datierung ANNO MCCCCCXII versehen.[430]

Die Handschrift ist in drei Gruppen geteilt. Der erste Teil (Tafel 1–40) besteht aus Illustrationen zum Ringen als Fortsetzung des Kampfes mit der Waffe. Dargestellt sind 120 Ringerpaare, in der Regel auf jeder Seite drei Kämpferpaare mit Bei-

425. Wie aus nachfolgenden Handschriften ersichtlich, hatte der Codex Wallerstein eine große Wirkungskraft auf nachfolgende Fechtmeister und Autoren wie Albrecht Dürer, Paul Hector Mair u.a..

426. Die Jahreszahl 1512 ist auf dem Einband und Titelblatt angegeben.

427. Ausstellungskatalog Nürnberg 1971: Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, *Albrecht Dürer*, Nürnberg 1971, S. 363. Friedrich Dörnhöffer gab in der Reihe der Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlung Band XXVII als Heft 6 *Albrecht Dürers Fechtbuch* heraus.

428. 175 Blätter sind von einer Hand gefertigt und werden Albrecht Dürer zugeschrieben, 25 Blätter – »aus demselben Geiste« – aber nicht von Dürer selbst, vgl. Dörnhöffer, S. XVI.

429. Dagegen spricht die sorgfältige Ausführung und ihre farbige Anlegung der Zeichnungen auf teurem Pergament..

430. Dörnhöffer, S. XX.

text. Dieser Abschnitt ist nicht vollständig erhalten. Die zweite Gruppe umfasst Schwertkämpfe mit dem Bidenhänder (Tafel 41 – 47). Diese sind alle durchgehend nummeriert, aber ohne Text versehen. Teilweise entsprechen die Handzeichnungen der Fechtstücke denselben aus dem *Codex Wallerstein*, so dass diese Beischriften als Erläuterung herangezogen werden können. Die dritte Gruppe umfasst 58 Bilder (Tafel 48 – 50) mit Kampfszenen, bei denen das Fechten mit dem kurzen einschneidigen Fechtmesser gelehrt wird. Auf den Tafeln 48 – 50 sind auf jeder Seite drei Fechterpaare mit Dolchen,[431] auf Tafel 51 – 52 je zwei Fechterpaare mit Fechtmesser, auf Tafeln 53 – 70 je drei Fechterpaare mit dem Malchus dargestellt. Der Text zu den Illustrationen ist in *Bastarda* geschrieben, der Schriftblock besteht aus 4 – 8 Zeilen und ist unterhalb der Illustrationen platziert.

Die Federzeichnungen sind mit dem Pinsel mittels Wasserfarben in Lasurtechnik koloriert. Sie wirken wie ausgetuscht. Die Schatten sind in breiten trockenen Pinselstrichen angelegt, als gemalte Schraffuren aufzufassen und für jeden geübten Holzschneider als Anhaltspunkte für die Richtung und Gestaltung der Strichlage zu erkennen. Die Akteure sind flüchtig, aber bestimmt umrissen, die Binnenzeichnung und Modellierung sparsam, meist auf Brust, Arme und Beine begrenzt. Zarte Aquarellierung in gelben, rosa, lila und beigen Farbtönen erzeugt den Eindruck von Plastizität und lebhafter Bewegung. Sie verleiht den Figuren Rundung, Spannung und Leben. Haare sind neutral gelb oder braun, Gesicht und Hände in lichtem Rosa angelegt, das Eisen der Waffen ist durch kalt wirkende stahlblaue Pinselstriche gekennzeichnet. Den Fechtboden markiert nur ein kleiner Schlagschatten unter den Füßen, der den Figuren Stand auf der Fläche gibt.

Tafel 43 (Abb. 52) zeigt den Kampf mit dem Bidenhänder. Die Zeichnung Nr. 5 entspricht der fol. 14v des *Codex Wallerstein* (Abb. 51). Dürer hat die Fechtstücke nicht mit Texten versehen, bei den übereinstimmenden Stücken kann jedoch der Wallersteinische Text herangezogen werden.

Tafel 46 (Abb. 53) zeigt Kampfszenen mit dem Bidenhänder. Die Illustration ist die Neuzeichnung von Wallerstein fol. 8v (Abb. 48). Gefochten wird mit einer Hand, die linke Hand wird als Gegengewicht hinter dem Rücken hoch gehalten (Tafel 51, Abb. 54). Die Kämpfer tragen unterschiedlich farbige Gewänder entspre-

431. Der Dolch, eine reine Stichwaffe, wurde aus dem Messer entwickelt. Er hat eine gerade, geschwungene oder auch doppelgeschwungene, symmetrische, zweischneidige Klinge, ist sehr spitz und ca. 20 – 60 cm lang.

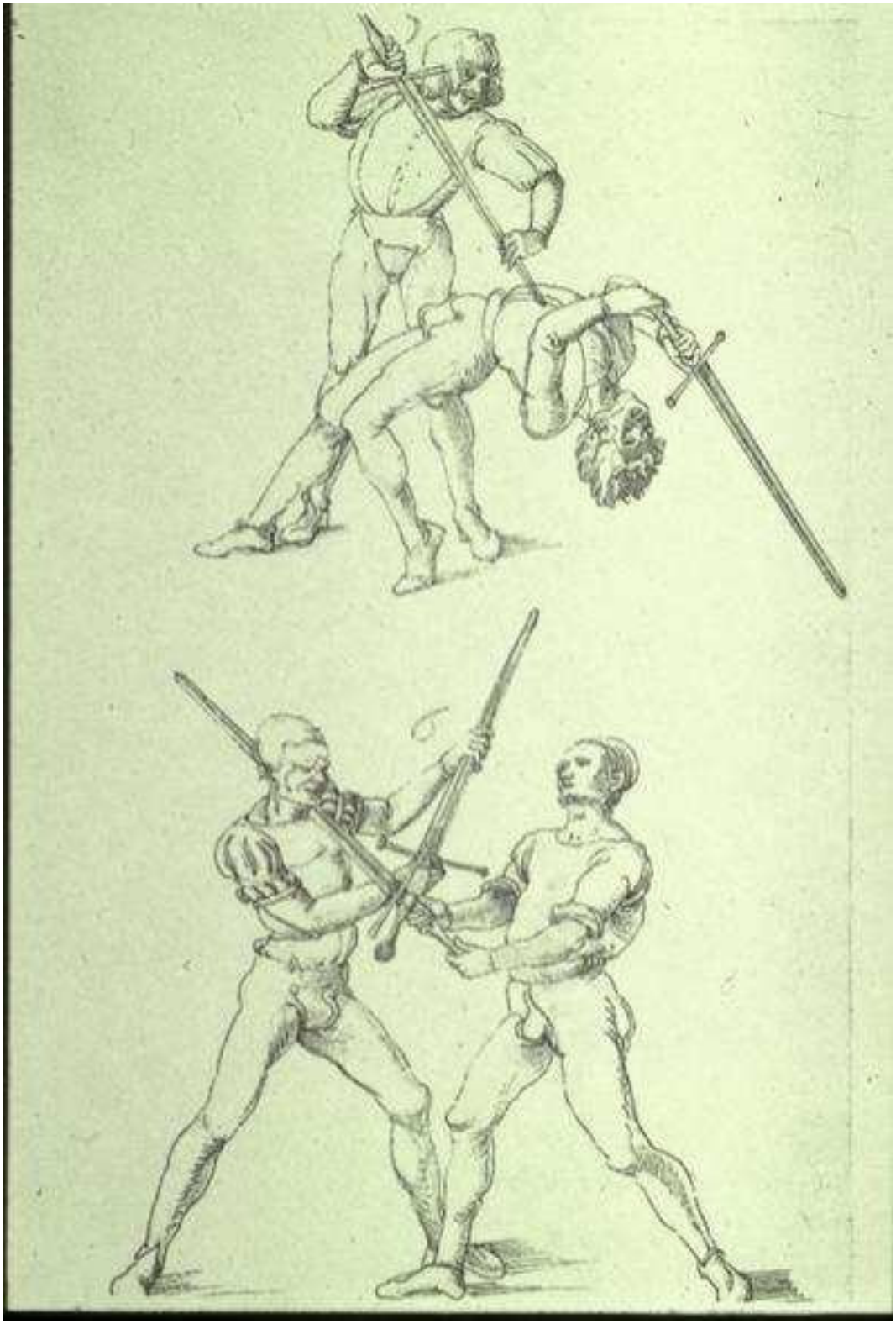


Abbildung 52: Tafel 43 (Nr. 5 + 6), aus: Dörnhöffer, Albrecht Dürers Fechtbuch

chend der bürgerlichen Renaissancetracht, dazu breite, nicht mehr spitz zulaufende Schuhe, sondern eckige, so genannte Kuhmaulschuhe. Dieses Schuhzeug, das seit etwa 1500 üblich war, erlaubt einen sichereren Stand. Das Obergewand geht

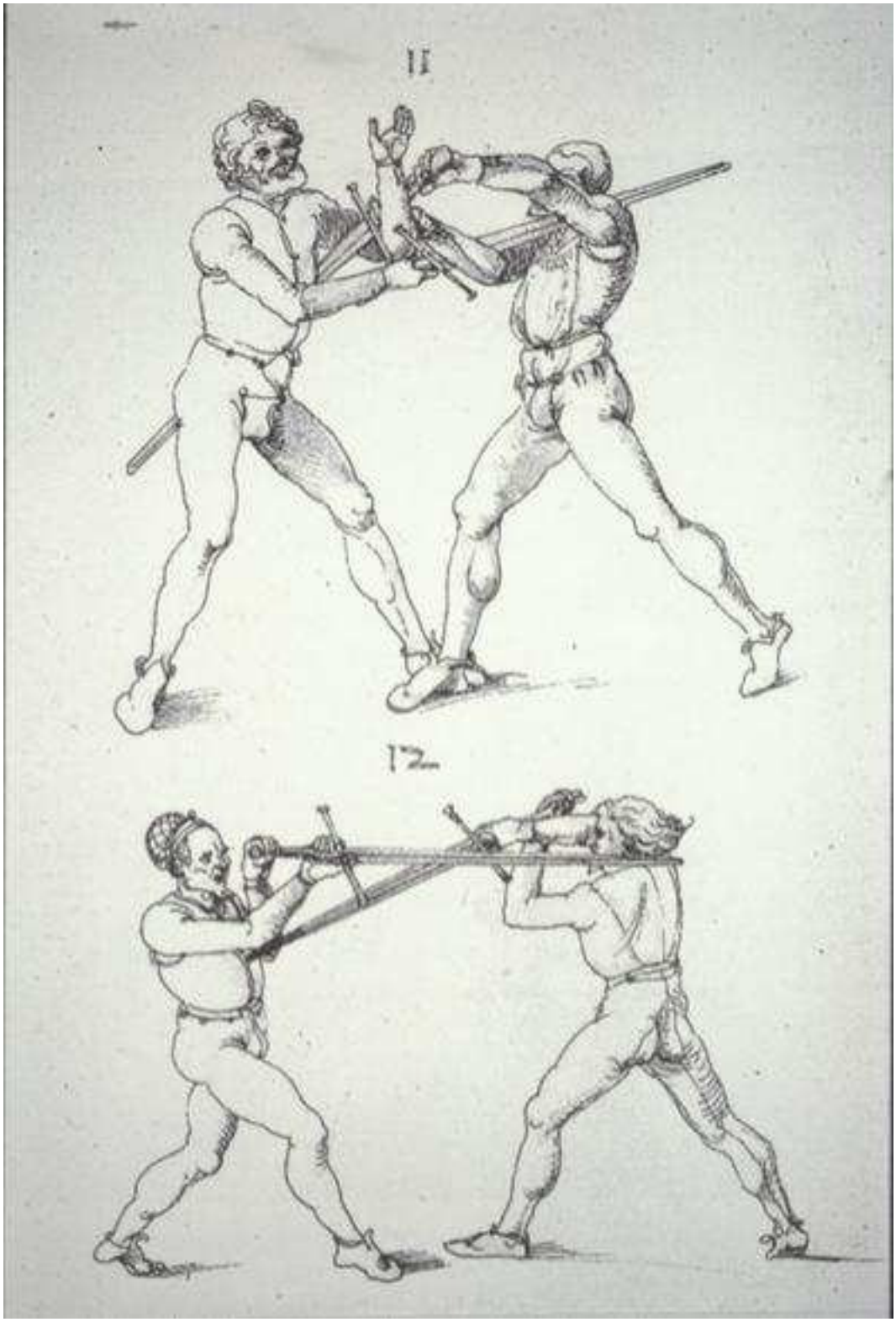


Abbildung 53: Tafel 46 (Nr. 11 + 12), aus: Dörnhöffer, Albrecht Dürers Fechtbuch

bis zur Taille und hat kurze Puffärmel, die einen Hitzestau verhindern. Durch Schlitze am Ellenbogen und unter der Schulter war die Bekleidung bequem. Hose und Strümpfe sind miteinander verbunden.

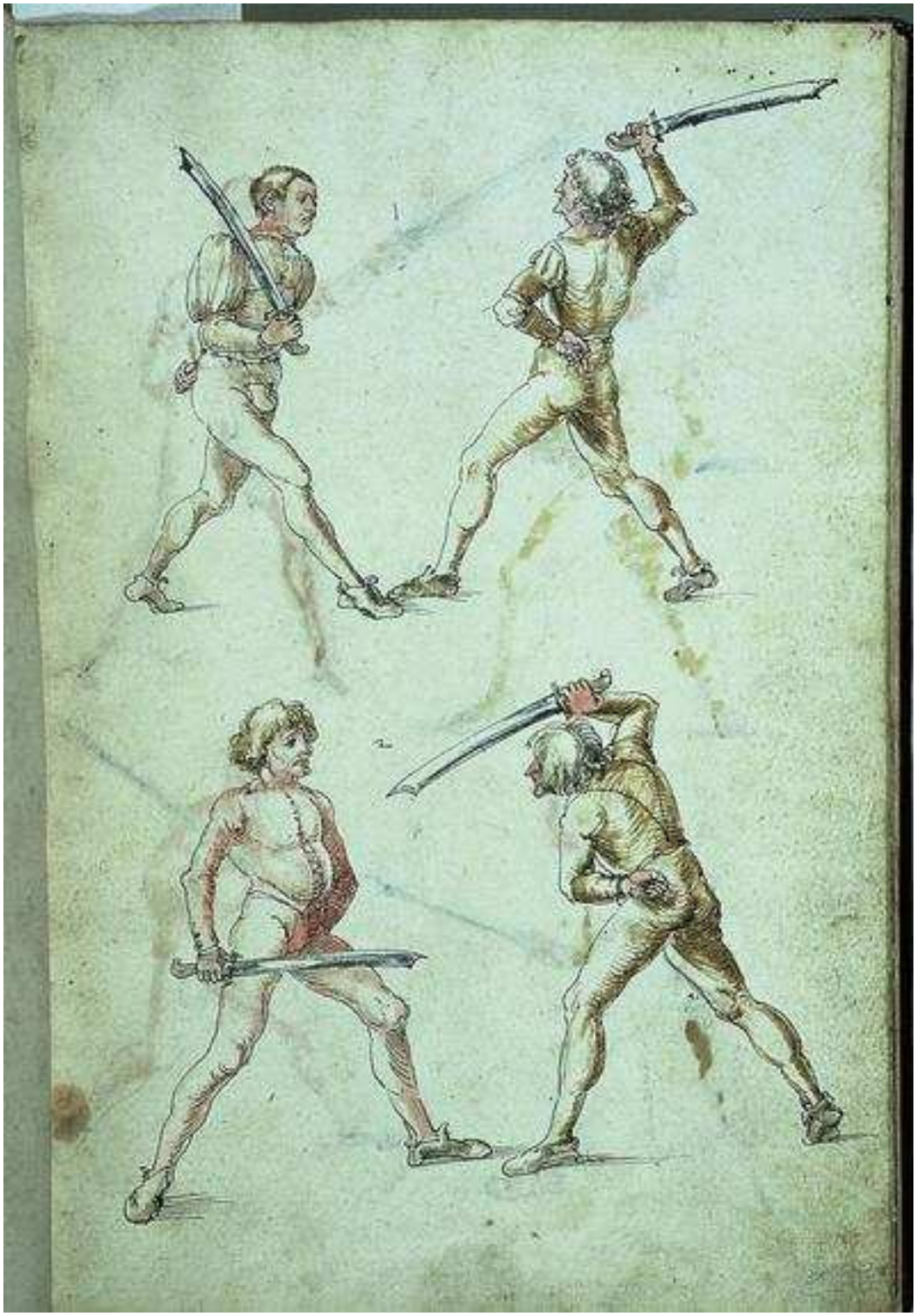


Abbildung 54: Tafel 51 (Nr. 1+2), aus: Cod. HS 26 – 232, Albertina Wien

Tafel 51 (Abb. 54) zeigt ein Fechtstück mit dem Malchus. Bei dieser Zeichnung gibt es weder Konkordanz zum *Codex Wallerstein*, noch einen erklärenden Text. Auf der Illustration wird deutlich gemacht, dass die Waffe überwiegend einhändig geführt und vor allem zum Hieb gebraucht wird. Die linke Hand ist entweder auf

dem Rücken gehalten oder in die Hüfte gestemmt. Dürer veranschaulicht mit seiner Figur 2 auf der Tafel 51, wie man vor dem eigentlichen Schlagabtausch mit den Klingen versucht durch eine flexible Beinarbeit in eine günstige Mensur zu kommen, um dann die Initiative zu ergreifen. Drohhaltungen, zugleich Einladung und Scheinattacke, unterstreichen und begleiten dieses Vorspiel. Mittels Körpersprache wird dargestellt, wie der Fechter versucht, den Gegner zu einer Reaktion zu verlocken, die ihn in eine für ihn ungünstige Position bringt, während er in die für einen Erfolg versprechenden Hieb geeignetste Stellung kommt, um dann sofort loszuschlagen. Der rechte Kämpfer droht mit einem gewaltigen Stoß oder Hieb, schiebt provozierend den Kopf vor und fordert seinen Gegner auf, doch endlich etwas zu tun. Dabei hat er die rechte Ferse des hinteren Fußes bereits gehoben, d.h. sein ganzes Gewicht auf dem vorderen Fuß, sodass er beim geringsten Ansatz eines Konters sofort zurückweichen und entsprechend parieren kann. Der linke Fechter steht in überlegener Stellung völlig unbeeindruckt von dem Gefuchtel seines Gegners und wartet in aufmerksamer Gespanntheit seine Chance ab.

Bei Dürers Fechtdarstellungen geht das Ästhetische und Funktionale Hand in Hand. Anstelle der hölzern wirkenden Figuren des *Codex Wallerstein* entstanden bei Albrecht Dürer individuelle Gestalten von zeichnerischer Brillanz, deren Lebendigkeit und Geschicklichkeit im Fechten die Sicht seiner Zeit zum Ausdruck bringen und sie zum Kunstwerk machen. Im Gegensatz zu Wallersteins Figuren erscheinen sie räumlich und plastisch durchgeformt. Sie wirken auf den Betrachter auf eindrucksvolle Weise ästhetisch durch ihre ungezwungene Stellung, ihre elastische Beweglichkeit und ausdrucksstarke Mimik- und Gebärdensprache. Dörnhöffer führt hierzu treffend an: »Zwei sehnige Körper in immer neuen, immer komplizierteren Stellungen wiederzugeben«, war für Dürer sichtlich der innere Anreiz, der ihn zu dieser Arbeit veranlasste.[432] Dürers Fechter stehen im Gegensatz zu der Vorlage, einer zwar richtigen, aber künstlerisch sehr schlichten Darstellung.

Auf der Abb. 55, Figuren 53 – 54 – 55, wird mit dem Dolch gegen den Malchus gekämpft. Auch diese Abbildungen sind im *Codex Wallerstein* nicht vorhanden.[433] In der Figur 53 steht links der mit einem Scheibendolch bewaffnete Kämpfer im

432. Dörnhöffer, S. XIV.
433. Es ist denkbar, dass Albrecht Dürer die Fechtszenen, für die er keine Vorlagen im Co-

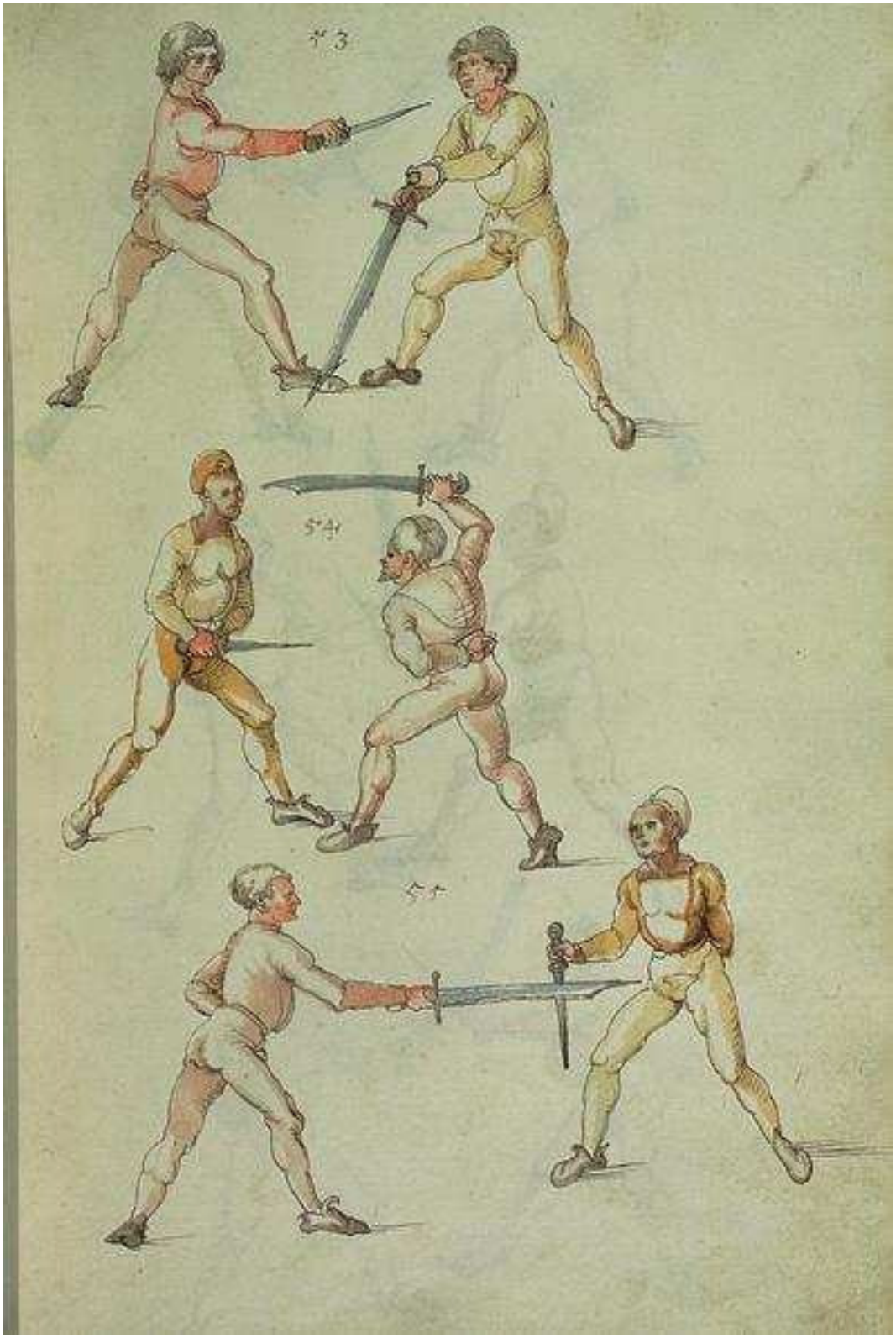


Abbildung 55: Tafel 69 (Nr. 53 – 54 – 55), aus: Cod. HS 26 – 232, Albertina Wien

begrenzten Ausfall, nachdem er die Initiative ergriffen hat und mit gestrecktem

dex Wallerstein gefunden hat, in Anlehnung an die Vorgaben Maximilians in dessen Gedenkbüchlein neu gestaltet hat.

Arm, die Spitze des Dolches auf den Hals des Gegners gerichtet, diesen bedroht. Sein Kontrahent führt den Malchus. Der rechte Kämpfer, in zweckmäßiger standfester Ausgangsstellung, steht seinem Gegner in erwartungsvoller Haltung gegenüber, er fasst das Gefäß hinter der Parierstange mit der rechten Hand im Untergriff und, um die Waffe sicher führen zu können, mit der linken Hand am Knauf im Obergriff. Die Klinge wird, entsprechend der Einladung, die im Codex MS I.33 *Langort* genannt wurde, nach unten gerichtet, wobei die Schärfe nach oben gewendet ist, bereit, um bei Fortsetzung der Bedrohung den Dolcharm durch einen von unten nach oben geführten gezogenen Hieb abzuschlagen.

Dürer hielt in seinen Proportions- und Bewegungsstudien des menschlichen Körpers, an seiner Auffassung fest, wonach »der innerliche Verstand im äußeren Werk durch den Künstler angezeigt werden« kann.[434] Besonderes Gewicht legte Dürer auf die richtige Anordnung der menschlichen Gliedmaßen bei komplizierten Körperhaltungen. Die Kämpfer sind trotz ihrer Lebendigkeit in einer verhaltenen Bewegung dargestellt, die für Dürer charakteristisch ist. Aus dem Dresdner Skizzenbuch Albrecht Dürers kennen wir zahlreiche Studien zur menschlichen Figur, die aus geometrischen Flächen gebildet wird, wobei die einzelnen Körperteile gegliedert und in den Körperbeugen unterteilt sind.[435] Dürer suchte in seiner Bewegungslehre eine schematische Ordnung der menschlichen Bewegungsarten herauszuarbeiten, wobei er sie in sechs Stellungen umreißt.[436] Um Stellungen des gebogenen Körpers zeichnerisch darzustellen, wendet Dürer das Kubenverfahren an, er umschließt die Körperteile mit Kuben, deren Flächen den Körper an zehn bestimmten Stellen durchschneiden.[437] Man erkennt das Zugrundelegen von Grundformen (Kreis, Dreieck, Quadrat, Kugel, Pyramide und Kubus), die Dürer als Bauelemente der künstlerischen Gestaltung des menschlichen Körpers ansah. Albrecht Dürer äußerte sich zu der Frage, wie eine die Harmonie aller Teile voraussetzende Schönheit im Kunstwerk zu gestalten sei. Die Darstellung des Schönen kann nach seiner Vorstellung nur in zwei Stadien erfolgen – es sind zunächst die zur Erzielung der Harmonie unbedingt nötigen guten Maße zu »beschreiben«, d.h. zu gewinnen,

434. Kaufmann, Georg: *Propyläen Kunstgeschichte, die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1972, S. 111.
435. Müller, Heinrich: *Albrecht Dürer Waffen und Rüstungen*, Berlin 2002, S. 89/90.
436. Baxandall 1984, S. 164, 165.
437. Panofsky 1915, S. 57ff.

und sodann »ins Werk zu ziehen«, d.h. zur Gestaltung des wirklichen Gebildes anzuwenden – und in beiden Stadien setzt sich die *Ratio* mit der Wirklichkeit auseinander.[438] Dürer setzte sich Zeit seines Lebens mit diesem Dualismus auseinander und kommt zu dem Resultat: »daß die formgebende Linie, deren Gestaltung doch ihm und seiner Zeit die eigentliche künstlerische Tat bedeuten mußte, keiner Regel unterliegen könne und mit den Hilfsmitteln der Geometrie schon gar nicht darstellbar sei. Darum kann der Künstler so gewiß er die *Ratio*, das gute Maß, kennen und anwenden muß – »Aber ahn rechte Proportion kann je kein Bild vollkommen sein« –, doch niemals der Naturanschauung irgendwie entraten: es bleibt ihm nichts anderes übrig, als die Konturen der Gesalt aus freier Hand, und zwar entweder – »So ich nun alle lenge dicke vnd preiten ordentlich bey den dreyen auffrechten linien beschriben und bezeichnet hab / alßdan zeuch ich die gestalt mit linien nach meinem gutbeduncken darein.«[439]

In der Figur 54 (Abb. 55) übernimmt der rechte Kämpfer die Initiative. Er hebt das linke Bein und setzt es vor, gleichzeitig den Malchus in die Höhe schwingend, bereit zum Stoß ins Gesicht seines Gegners oder zu einem geschwungenen Hieb. Der Linke weicht aus, indem er sein rechtes Bein zurücksetzt, um mit einer *Körperparade* dem Angriff zu begegnen. Den Dolch führenden Arm hält er locker vor der rechten Hüfte, bereit zur blitzschnellen *Parade* oder, wenn er mit der ebenfalls vor dem Unterleib gehaltenen linken Hand seinem Gegner in den Arm fallen kann, zum Stoß als Konterattacke. In der Figur 55 (Abb. 55) haben die Fechter die Plätze getauscht. Der Linke führt mit Schrittvorwärts einen horizontalen Hieb, den sich der Rechte einerseits mit einem Schrittrückwärts entzieht und andererseits mit dem im Obergriff vertikal nach unten gehaltenen Dolch den Angriff parierend abblockt.

Dürers Zeichnungen zum Fechten zeigen, dass er sich mit der Fechtkunst eingehend beschäftigt hat, was Zeitgenossen auch bestätigt haben. Dürer systematisierte die Darstellung einzelner Bewegungsformen des Fechtens und leistete damit einen bemerkenswerten methodisch-didaktischen Beitrag zur Weiterentwicklung des Einübens von Kampftechniken.[440] Mit zeichnerischer Präzision sind die Fech-

438. Zitiert nach Panofsky, Erwin: *Dürers Kunsttheorie*, Berlin 1915, S. 148.
439. Panofsky 1915, S. 153
440. Kühnst, S. 36.

ter in ihren typischen Bewegungen und auch in ihrem emotionalen Verhalten wiedergegeben; sie sind ein eindrucksvolles Beispiel für Dürers Zeichenkunst.

Innerhalb der Gattung Fechtbücher nimmt das fragmentarisch erhaltene *Fechtbuch Albrecht Dürers* eine Sonderstellung ein. Ein Auftraggeber für die Fechtillustrationen ist nicht eindeutig belegt, jedoch ist die Zusammenarbeit Albrecht Dürers mit Kaiser Maximilian I. bekannt. Maximilian hatte neben den ritterlichen Waffenspielen in voller Rüstung, an denen er oft selbst teilnahm, auch Interesse an der neu aufkommenden Art des bürgerlichen Fechtens mit ungeschütztem Körper, nur mit der blanken Waffe. Maximilian förderte die Buchkunst unter dem Gesichtspunkt der *memoria*. Die erhaltenen Quellen besagen, dass er beabsichtigte, ein illustriertes Fechtbuch auf der Basis eines von ihm selbst festgelegten Programms herstellen zu lassen. Eine Notiz, die zwischen 1509 – 1513 entstanden ist, in einem seiner Merkbüchlein, dem so genannten *Gedenkbüchel*, lautet: »Vermerckt die gefechtstück, so die Kay. Maximilian selbs angeben hat, mit geschrofft und gemäl in ain puech zu bringen: Oberhaw – Wexlhaw – (…) der orenstraich«.[441] Maximilian bestätigte 1512 das Privileg der *Meister des langen Schwert*, Fechtschulen einzurichten. Wie alle namhaften Künstler der Zeit, wurde auch Dürer von Maximilian als Mitarbeiter für seine Unternehmungen gewonnen. Nachweislich hat Dürer 1512 Entwürfe zu den *Visierungen* angefertigt.[442] Es ist davon auszugehen, dass die Dürer'schen Fechtillustrationen in diesem Zusammenhang enstanden sind. Denkbar ist aber auch, wenn auch unwahrscheinlich, dass Albrecht Dürer die Fechtillustrationen nur für sich selbst angefertigt hat, und diese im Zusammenhang mit seinen Proportionsstudien stehen, in denen es auf die richtige Anordnung der menschlichen Gliedmaßen bei komplizierten Bewegungen ankommt, die beim Fechten gegeben sind. Dass Dürer die Zusammenstellung der Fechtaktionen nicht selbst erfand, beeinträchtigt keinesfalls den Wert derselben. Seine Könnerschaft und die neue Sichtweise der Zeit zeigt sich bei der Gegenüberstellung mit den Zeichnungen des *Codex Wallerstein*.

441. Dörnhöffer, S. XVIII.
442. Dörnhöffer, S. XIX.

3.7 Hans Lecküchners Kunst des Messerfechtens

Im Laufe des 15. Jahrhunderts entstehen Fechtbücher, die auf verschiedene Waffen spezialisiert sind. Ein solches ist zum Beispiel das Fechtbuch von Hans Lecküchner. Er konzentiert sich nur auf eine einzige Waffengattung, das Messerfechten. Das Fechtmesser war eine beliebte Waffe des Mittelalters. Es war eine Hiebwaffe, zwar schwer, aber handlicher als das lange Schwert. Beim Bürger- und Bauernstand, dem das Tragen von Ritterschwertern nicht erlaubt war, etablierte sich das Fechtmesser, auch Messerschwert genannt, als übliche Bewaffnung.[443] Im allgemeinen Landfrieden, *constituto de pace*, von 1152 gab es ein generelles Waffenverbot für gemeine Bauern, insbesondere wurde ihnen das Tragen von Schwertern und Lanzen untersagt.[444] Lecküchner war bestrebt, das gesamte Wissen über das Messerfechten zu erfassen. Er bezieht sich auf Bl. 116r der Heidelberger Handschrift cpg 430 auf Aristoteles und zitiert dessen ersten Satz der Metaphysik, *Omnis homo naturaliter scire desiderat – alle Menschen verlangen von Natur nach Wissen.*[445]

3.7.1 Codex Pal. Germ. 430, Universitätsbibliothek Heidelberg

Das Manuskript entstand in Heidelberg als reine Texthandschrift auf Papier im Format 16,5 x 22,5 cm. Das Buch ist in Pergament eingebunden und besteht aus 126 Blättern.[446] Davon sind 4 Blätter unbeschrieben. fol. 1v enthält eine schraffierte Federzeichnung mit Deck- und Wasserfarben in gedämpftem Kolorit. Das Blatt zeigt einen Ritter als Wappenhalter; er trägt eine rote Fahne mit der Devise in gelber Aufschrift *Nu[nc] et cetera*[447] *– jetzt und so weiter*. Daneben befindet sich das kurpfälzische Wappen. Fol. 2r enthält die Vorrede, eingeleitet mit einer Blattwerkinitiale »das ist herr Hannsenn Lecküchner von Nurenberg künst und zedel ym messer dy er selbs gemmacht vnd geticht hatt den text vnd dy auslegung daruber dem hochgeporen fursten und herren hertzogen Philippen phaltzgraffen bey Reyn

443. Lochner 1960, S. 27.
444. Bumke, Bd. 1, S. 224.
445. Aristoteles, *Metaphysik*, 980a 21, übersetzt von Bonitz, Hermann, bearbeitet von Seidl, Horst, Darmstadt 1995.
446. Heidelberg war Mitte des 15. Jahrhunderts kulturelles Zentrum des frühen Humanismus. Impulse für diese Entwicklung gingen von der Universität und von der Residenz aus.
447. Es handelt sich um die Devise Philipps, vgl. Müller 1992, S. 253, Anm. 14.

ertzdruckseß und kurfürst und hertzog von Bayern. Dy vorrede.« Der Text in *nordbairischem* Dialekt ist sorgfältig in *Bastarda* von einer Hand geschrieben. Die Verse in paarweise gereimten Hexametern sind in fetter Schrift ausgeführt und so vom Prosakommentar abgehoben. Als fol. 115r–116r ist dem Text eine lateinische Widmung als späterer Eintrag an Kurfürst Philipp den Aufrichtigen von der Pfalz (1476–1508) angebunden, die mit dem Wappen fol. 1v korrespondiert.[448]

Johannes Lecküchner stammte aus Nürnberg, er wurde 1455 in Leipzig erstmals erwähnt, er immatrikulierte sich in Heidelberg 1478 als Geistlicher (*plebanus*), am 15. März 1480 erhielt er eine Pfarrstelle in Herzogenaurach. Dort starb er am 31. Dezember 1482.[449]

3.7.2 Codex Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München

Die Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München ist weitgehend mit dem gleichen Textinhalt wie der Codex cpg 430 und zusätzlich mit kolorierten Federzeichnungen auf Papier ausgestattet. Lecküchner greift bei seinem Fechtbuch auf zwei Typen zurück, einerseits auf die reine Texthandschrift, die Versanleitung mit Prosaauslegung zum Fechten des Johann Liechtenauers und anderseits auf einen Typus, der Bild und Text kombiniert. Er stellt den Bezug zwischen Bild und Text her, wie schon Paulus Kal. Bei dem Buchmaler soll es sich um einen Nürnberger Maler handeln, dessen Zeichenstil auf die Malschule von Michael Wolgemut (1437–1518) verweist.[450]

Die Handschrift besteht aus 216 Blättern im Format 30 x 20,7 cm und ist in Pergament eingebunden. Fol. 1r enthält die Vorrede und Widmung: »Das ist herr hansen Lecküchner von Nürnberg künst vnd zedel ym messer dy er selbsa gemacht vnd geticht hatt. Den Text vnd dy auslegung darüber Dem hochgeporen fursten vnd herren hertzogen philippen phaltzgraffen Bey reyn Ertzdruckseß vnd kurfürst vnd hertzog yn Bayern«[451] Im Kolophon (fol. 216v) bekennt sich Lecküchner zur Autorenschaft und gibt als Datum der Fertigstellung den 19. Januar (die Nacht des Heiligen Sebastians) 1482 an.[452] Der Codex wurde in Wittelbach' schen Besitz

448. Zu den Besitzverhältnissen wird verwiesen auf Müller 1994, S, 357.
449. Verfasserlexikon, Bd. 5, Berlin 1985, Sp. 641
450. Dörnhöffer, S. XVII.
451. Kurfürst Philipp von der Pfalz galt als begeisterter und turniergeübter Fechter.
452. Vermutlich war das Buch ein nachträgliches Dankeschön für die 1480 erfolgte Aus-

überliefert, gelangte über Kurfürst Carl Theodor nach München.[453] Das handgeschriebene Fechtbuch entstand in einer Zeit, als der Buchdruck und das gedruckte illustrierte Buch bereits ihre erste Blüte hatten. Offenbar sollte damit die Exklusivität der Handschrift, die dem Fürsten gewidmet war, gewährleistet sein. Auch dieses Fechtbuch steht noch immer in der Tradition Liechtenauers. Lecküchner nennt sein Buch *künst und zedel.*[454] Lecküchner verwendet den Terminus *zedel* und zur Instruktion seiner Lehre die traditionellen Mittel, Bild, Vers und Prosakommentar. Von Liechtenauer übernimmt er die traditionelle Gliederung in *zedel* und *Glosse*. Möglicherweise stand Lecküchner noch in Verbindung mit einer auf Liechtenauer zurückgehenden Lehrtradition.[455] Lecküchner war ein Praktiker, der auch über sprachliche Kompetenz verfügte, indem er die »*zedel* selbs gemacht und geticht (...) und dy auslegung daruber«.[456] Auch die gesamte Gliederung des Buchs orientiert sich an schriftsprachlicher Lehrtradition.[457]

Die praktischen Anweisungen sind nicht nur direkt an einen höfischen Kreis gerichtet, sondern auch an die, die einen solchen Kreis im Fechten unterrichten. Die Lehrschrift soll aber nicht die Praxis ersetzen, sondern im Gegenteil auf ihr aufbauen. Lecküchner kombiniert mehr oder weniger zwei Fechtlehren in Hinblick auf den unterschiedlichen Wirkungskreis. Der Fürst wird ausdrücklich in den Kreis der Eingeweihten mit einbezogen.[458] Dies geht auch aus der lateinischen Widmung hervor: »tum artem tum praxim sane habes« .[459]

Es ist ungewöhnlich, dass ein Lehrbuch dieser Zeit so aufwendig mit Illustrationen ausgestattet wurde. Vermutlich ist dies darauf zurückzuführen, dass es sich um ein Auftragswerk des Pfalzgrafen handelt, der selbst ein großes Interesse am Fechten hatte und sich zum besseren Studium ein kunstvoll ausgeschmücktes Exemplar in handschriftlicher Ausstattung bestellte.[460]

bildung.
453. Müller 1994, S. 357.
454. Cgm 582, fol. 1r.
455. Hils stellt die Zuordnung der in zwei Handschriften überlieferten Messerfechtlehre des Johann Lecküchner zur Liechtenauerschen Tradition jedoch in Frage, vgl. Hils 1991, S. 11.
456. Cgm 582, fol. 1r.
457. Müller 1992, S. 257.
458. Dies war auch bei anderen Disziplinen wie in Astrologie, Medizin etc. am Hof üblich.
459. Cgm 430, fol. 115r.
460. Raspe, Theodor: *Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515*. In: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 60. Heft, Straßburg 1905, S. 42.

Der Aufbau des Fechtbuches erfolgt in einzelnen Fechtstücken. Auf die Vorrede – fol. 1r – nebst Auslegung folgen einige Prinzipien der *kunst* und dann die *diviso*, ein Überblick über die Einteilung des Lehrstoffes, bis fol. 3r. Ab fol. 3v beginnen die eigentlichen Lehrstücke, die Fechtstücke über das Messerfechten[461] mit einer halbseitigen Illustration unter dem Text auf jeder Seite.[462] Das Verhältnis Text und Bild im Fechtbuch ist ausgewogen. Die Bilder werden oft durch formelhafte Redewendungen wie »vnden gemalt stet« (z.B. Bl. 8r) eng an den Text gebunden. Die Zeichnungen sind lehrbuchmäßig konzipiert. Sie sind nicht wie große Teile der Illustrationen Talhoffers narrativ organisiert oder szenisch ausgeschmückt, sondern lösen die Fechtlehre aus dem historischen Kontext.[463] Lecküchner entwickelt die bisherige traditionelle Darstellung durch Schematisierung weiter. Er zerlegt die einzelnen Fechtstücke und stellt dadurch einen engeren Bezug zwischen Bild und Text her, als dies z.B. bei Talhoffers Fechtbüchern der Fall ist.

Die Figuren agieren in einer Ebene, sie sind im 3/4-Profil dargestellt. Der Fechtmeister ist meist ohne Mütze in einem zweifarbigen Anzug dargestellt. Der Schüler trägt meist eine rote Helmmütze und einen einfarbigen Anzug in den Farben Rot und Blau oder Rot und Grün, die Ärmel sind jeweils andersfarbig, manchmal auch gelb abgesetzt.[464] Ein Teil der Bilder zeigt den adligen Adepten, kenntlich am langen modisch gekräuselten Haar und deutlich vom Meister unterschieden.[465] Das Oberteil des Fechtanzugs ist wattiert, mit gelben Ärmeln versehen. Die Übenden tragen gotische Schnabelschuhe, die ganz typisch für die Zeit sind. Die Gesichter zeigen eine intensive Feinmalerei; die diverse Besonderheiten genau fixiert. Das Fechtmesser ist blau koloriert. Der Fechtboden ist als ockerfarbener Streifen dargestellt. Die Farbtöne Gelb, gedämpftes Grün und Ocker sind mannigfach abgestuft und bilden lebhafte Kontraste.

Die Abb. 56 zeigt ein Lehrgespräch zwischen Meister und Schüler. An den Gesten ist zu erkennen, dass der Meister dem Schüler Zweck der Ausführungsweise der Fechtübung erklärt. Die Transkription des beigefügten Textes lautet wie folgt:

461. Das Fechtmesser ist eine Stich- und Hiebwaffe, es war seinerzeit die Hauswehr. Die unsymmetrische einschneidige Klinge ist etwa 50–60 cm lang und 4,5–5 cm breit.
462. Hier ist der Anfang einer rationellen Arbeitsweise zu sehen, ggfs. als Vorstufe für ein gedrucktes Buch mit Holzschnitt.
463. Müller 1994, S. 382.
464. Der Rot-Blau-Akkord, bzw. Rot-Grün-Akkord war für die gotische Malerei geradezu charakteristisch.
465. Müller 1994, S. 374, Anm. 97.

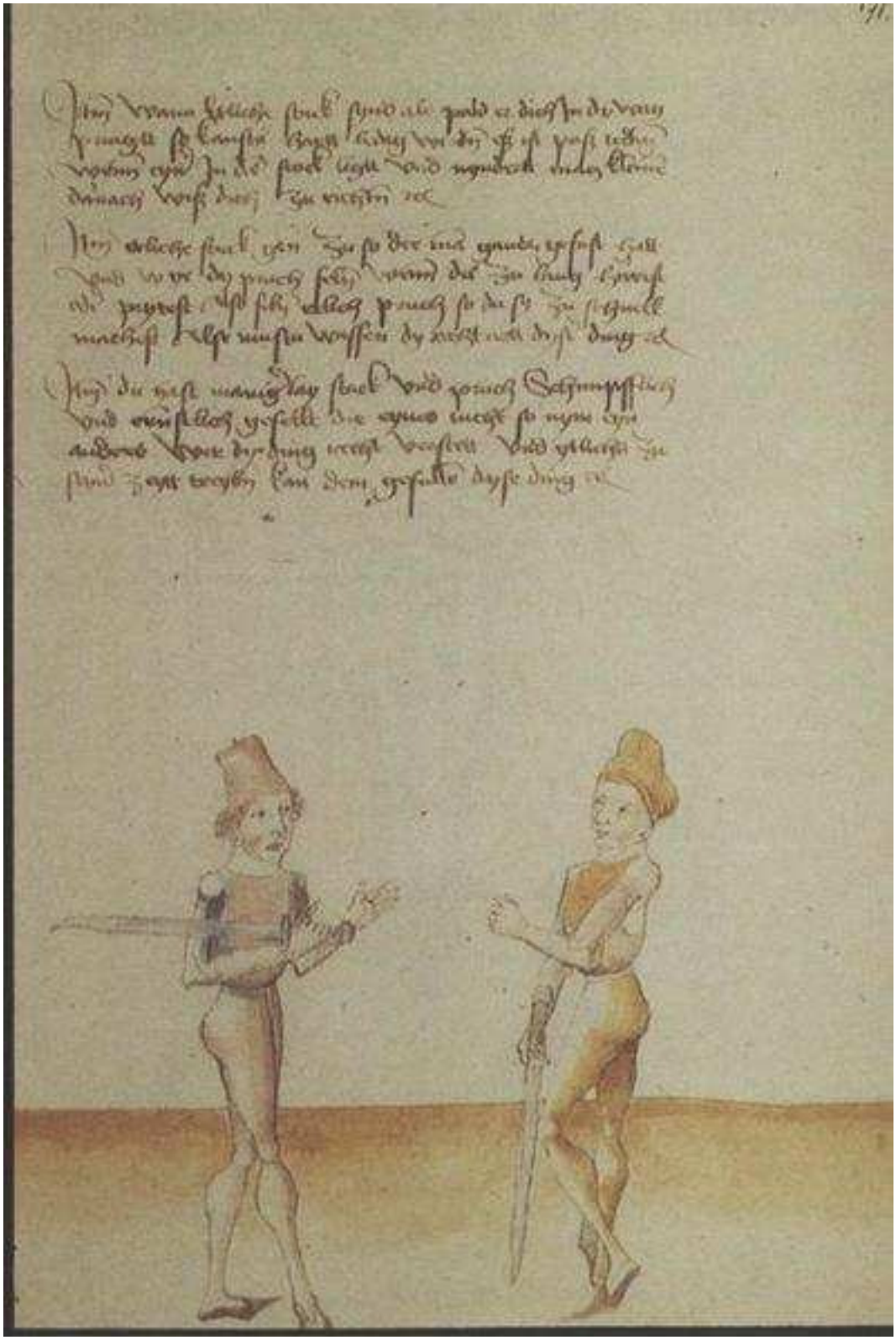


Abbildung 56: fol. 171r, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München

»Item wann Etliche stuck synd als pald er dich In dy wag
pringtt so kanstu hartt ledig werden eß ist poß teding
wenne eyner In dem stock ligtt vnd nyndertt mag kummen
darnach wiß dich zu richten etc
Item etliche stuck genzu so der man gantz gefast hatt
vnd wye dy pruch felen wenne du zu lang harest
oder paytest also felen etlich pruch so du sy zu schnell
machest also mustu wissen dy recht artt dyser ding etc
Item du hst manigerlay stuck vnd pruch Schimpfflich
vnd ernnstlich gefellt dir eynes nicht so nym eyn
anders wer dy ding recht verstett vnd ytlichs zu
seyner zeytt treyben kan dem gefallen dyse ding etc«[466]

Zwei Fechter stehen sich mit Fechtmesser in der Hand gegenüber. In diesem Bild steht der pädagogisch wichtige Aspekt des Erklärens der Fechtaktion im Vordergrund. Mit signifikanten Gesten wird die Lehrmethode besprochen. Die Handlungsanweisung des Fechtlehrers vor der Demonstration einer entsprechenden Fechtaktion wird wiedergegeben. Verwunderlich ist, dass diese Illustration nicht am Anfang des Codex steht oder ihn beschließt, sondern inmitten praktischer Einzelanweisungen.

Lecküchner verwendet in seiner Lehre den *zedel* als Anweisung an den Schüler. Dieser ist knapp, ein Prosatext erläutert ihn. Der Text ist in der Knappheit zwar schwer verständlich, wird aber nicht mehr absichtlich geheim gehalten. Lecküchner betont dies auch und appelliert nur an den Schutz seiner Schrift.[467]

Merkvers und Glosse zur Illustration (Abb. 57) lauten wie folgt:

»Zorenhaw ortt auff dich gericht
Haw das recept senck lanck ortt prüst sticht

Hie lertt der meyster dy pruch wider den zorenortt vnd spricht
der text zoren haw ortt etc Das soltu alzo verstan Mach er
den zorenhaw auff dich mit dem ortt so haw Im nach seiner
handt In das gelenck Inbendigs auff sein Ewerliche handt etc«[468]

466. Bezüglich der Transkription der Texte wird verwiesen auf: Lorbeer, S. 120.
467. Müller 1994, S. 376.

Abbildung 57: fol. 4r, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München

Beim Fechtstück (Abb. 57) stößt der Meister (links) mit *Schrittvorwärts* und einem hohen *Primstoß* (*Zornhau*) zum Oberarm des Schülers (hier ist es der adlige Schüler) und erklärt dabei die Aktion. »Das sollst du so verstehen: Macht er (dein Gegner) einen Zornhausstoß auf dich, so setze ihm einen Armvorhieb.«

468. Lorbeer, S. 10.

Abbildung 58: fol. 99v, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München

Merkvers und Glosse zur Illustration (Abb. 58) lauten:

Recht mit linck ler arme beschlyssen

Hallt In vast zu verdyssen

Mitt messer ler arme Tauchen

Wiltu der beschlyssen prauchen

Hye sagtt der meyster aber von eynem beschlyssen vnd spricht
Recht mitt linck etc Das soltu also verstan hat er auff
dich Eynen oberhaw So haw gegen Im den Entrusthaw vnd
kum nohent an In das dy hend zusammen ruren Indes
halt den rechten arme starck an seynen rechten das deyn handt
Ewchling an seyner stee vnd schlag Indes deyn lincken arme
In das gelenck seynes olpogens seynes rechten armes außbendigs vnd far
mitt der lincken handt Inwendigs auff deynen
rechten arme vnd leg dich mit der prust kum vnd druck
vast mit deynen peyden henden also ist er aber
beschlossen etc«[469]

Die Fechtbewegungen – auch komplizierte Aktionen – wie die Abb. 58 zeigt, sind als solche einwandfrei als Aktion und Gegenaktion erkennbar. Der Künstler arbeitet nicht nur die Waffenführung, d.h. die Kunstgriffe, sondern auch das Charakteristische der Fechtstellung mit den angestrengten Beinmuskeln äußerst prägnant heraus. Er beherrscht die künstlerischen Mittel seiner Zeit perfekt. Die Darstellung der Figuren und die kürzelhaft angedeutete Hintergrundskulisse mit den kleinen zierlich gezeichneten Formen weist auf die Werkstatt Michael Wolgemuts hin. Die Figuren im Vordergrund sind durch ihre Nähe greifbar, ihre Bewegung, der Ausdruck der Gesichter, die signifikanten Gesten, der Gewandstil, sowie die Motive der Kirchtürme, die eine bestimmte Stadt bezeichnen sollen, haben eine neuartige unmittelbare Naturnähe, wobei die Hintergrundskulisse lediglich schmückende Funktion hat. Die Zuschreibung an einen Künstler der Malschule von Michael Wolgemut erscheint plausibel, wenn man den linearen Figurenstil in den Fechtillustrationen mit den Figuren in der *Schedel'schen Weltchronik* von 1493 vergleicht, die von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff stammen; insbesondere mit den Wappenträgern aus der Ständeordnung des Heiligen Römischen Reichs, fol 183v–184r.[470] Die herzoglichen Wappenträger in der untersten Reihe entsprechen dem linearen Zeichenstil der Fechtschüler in Lecküchners Handschrift.

469. Lorbeer, S. 75.
470. *Schedel'sche Weltchronik*, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sig. St. 107, (fol. 183v–184r).

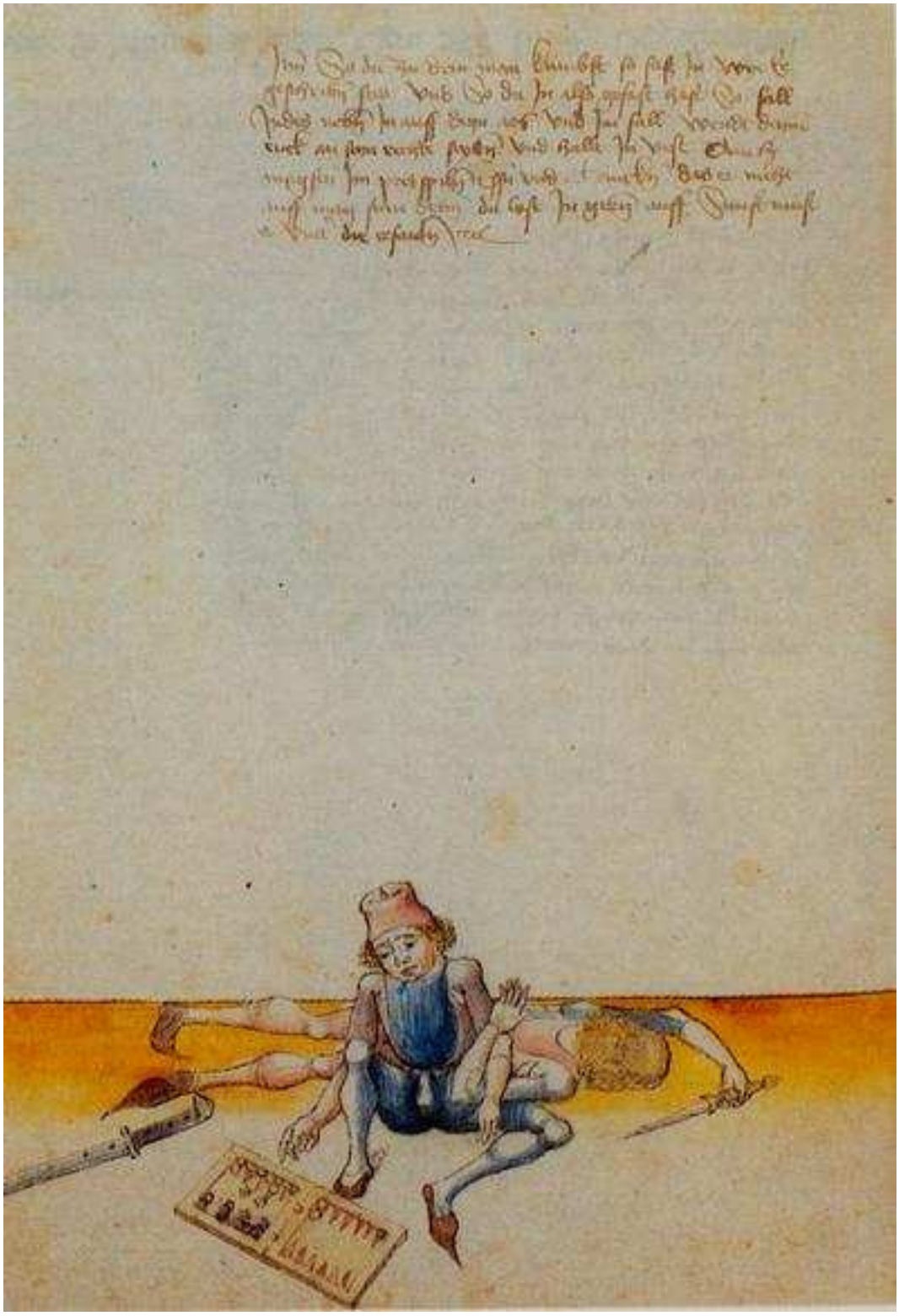


Abbildung 59: fol. 91v, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München

Abb. 59 veranschaulicht die Überlegenheit des Siegers, der sich schon wieder einem Brettspiel zuwendet.[471] Die Illustration wird wie folgt erläutert:

471. Brettspiele galten in Deutschland seit 1300 als beliebte Spiele der Adligen.

»Item So du zu dem man kumbst so faß In wye Ee
geschriben stett vnd So du In also gefast hast So fall
Indes neben In auff deyn ars vnd Im fall wendt deynen
ruck an seyn rechte seytten vnd hallt In vest auch
magstu Im pretspilen Essen vnd Trincken das er nicht
mag stan denne du lost In gerne auff Sunst must
er vntter dir erfaulen etc«[472]

Der Buchmaler zeigt damit, dass er auch in der Lage ist, über die Schilderung des vorgegebenen Fechtstücks hinaus, einen Blick für Details zu haben und der Illustration eine humoristische Note beizufügen.

Im Gegensatz zu den älteren Fechthandschriften, die den Charakter von Kompendien haben, verfasste Lecküchner ein Fachbuch, das in der Praxis benutzt werden kann. Der eigentliche Zweck seiner Illustration ist erreicht, nämlich bildlich klar zu zeigen, was der Text bisher nur unzureichend vermag.[473]

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bildete sich in Augsburg ein Zentrum der Kunst im Allgemeinen und der Fechtkunst im Speziellen heraus.[474] Dies lässt sich aus zahlreichen Fechthandschriften ablesen, die in der Zeit zwischen 1510–1550 entstanden sind. Verfasser bzw. Auftraggeber waren beispielsweise der Bildschnitzer Gregor Erhart, der Hutmacher Jörg Willhalm und der Ratsdiener Paulus Hector Mair, deren Fechtbücher heute noch überliefert sind und auf die im Einzelnen noch eingegangen wird.

3.8 Jörg Wilhalms Fechtbücher

Von Jörg Wilhalm, einem Hutmacher aus Augsburg, sind aus den Jahren 1522/1523 fünf Fechtbücher überliefert, die aber nicht für einen gelehrten Rezipientenkreis angelegt sind, sondern für Fechter aus dem Bürgertum.[475]

472. Lorbeer, S. 69.
473. Hinweis auf ein Zitat aus der Vorrede Kaiser Maximilian I. im Weißkunig, wo er seine Auffassung von der Illustration wie folgt beschreibt, »das puech were mit gemäll und schrift volkumenlich volpracht«, vgl. *Der Weißkunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten* von Treitzsaurwein, Marx, Faksimile der Ausgabe von 1774, Weinheim 1985, Vorbericht S. 1.
474. Augsburg galt als das deutsche Florenz; die Fugger entsprachen den Medicis.
475. Jörg Wilhalm ist in den Steuerbüchern Augsburgs in den Jahren 1501–1575 häufig

Der Codex 3711 ist ein repräsentatives Beispiel für einen Typus von Handschriften, die aus dem bürgerlichen Milieu stammen und für ein breites Publikum gedacht sind. Die Handschriften Jörg Wilhalms sollten vor allem populär sein. Jörg Wilhalm ist bekannt als *Kempfmeister*, d.h. Kampfrichter in gerichtlichen Zweikämpfen.

3.8.1 Codex 3711, Bayerischen Staatsbibliothek München

Ein etwaiger namhafter Auftraggeber für die Erstellung der Handschrift lässt sich nicht feststellen. Aus der Berufsbezeichnung Hutmacher ist zu schließen, dass Jörg Wilhalm als Fechtmeister der Zunft der *Federfechter* angehörte.

Die Papierhandschrift ist in einen Pergamentumschlag eingebunden und hat die Maße 30 x 21 cm; sie besteht aus 102 beschriebenen und illustrierten Blättern, dazwischen sind ca. 40 leere Blätter gebunden. Auf fol. 1r befindet sich ein Vorwort des Verfassers mit allgemeinen Regeln Liechtenauers. Auf fol. 101v gibt sich Jörg Wilhalm als Verfasser zu erkennen. Nach einem Besitzvermerk gehörte eines der Fechtbücher Jörg Wilhalms seinem Zeitgenossen und Fechtbuchautor Paulus Hector Mair.[476]

Das Fechtbuch behandelt das Fechten mit dem langen Schwert, das Kämpfen in Rüstung, gerichtliche Zweikämpfe und Reiterkämpfe. Einige Abbildungen zeigen Fechtübungen, die speziell für Fasnachtsspiele eingeübt wurden.[477] Das Fechtbuch veranschaulicht, dass Fechtübungen nicht ausschließlich militärischen Zwecken dienten, sondern auch geselligen oder *ritterschimpflichen*, d.h. zum Spaß betrieben wurden.

Fol. 17v (Abb. 60) zeigt zwei Fechter in den Ausgangsstellungen *Ochsen* (links) und *Pflug* (rechts). Der linke Kämpfer hält den Schwertgriff schützend vor das Gesicht und richtet die Klingenspitze auf das Gesicht des Gegners. Der rechte Kämpfer hält mit beiden Händen sein Schwert zwischen den Beinen in Höhe des Knies und bedroht mit der Klingenspitze die Brust des Gegners. Auf der Abb. 60 findet man eine Fechtübung, die Liechtenauer wie folgt kommentiert hat: »Die erst hutt. Dr ochß. Do schick dich also mit: stand mit dem lincken fuß vor, vnd halt din

verzeichnet, vgl. Hils 1987, S. 191ff.
476. Cod. I. 6.2.3
477. Wie z.B. Bl. 12r.

Abbildung 60: fol. 17v, aus: Cod. 3711, Bayerische Staatsbibliothek München

schwert neben diner rechten sytten vir din haupt, vnd laß im den ort gegen dem gesicht hangen. Die ander hutt. Der pflug. Do schick dich also mit: stand mit dem lincken fuß vor, vnd halt din schwert mit gecrutzten henden neben diner rechten

sytten ober dienem knye also, das im der ort gegen dem gesicht ste.«[478]

Der Buchmaler hat die im Text beschriebenen Kunstgriffe treffend dargestellt. Jedoch lassen die kolorierten Federzeichnungen jede künstlerische Qualität vermissen. Die Figuren sind als derbe Charaktere mit ungelenken Bewegungen dargestellt. Der Buchmaler stellt die Kämpfer in der alltäglichen Kleidung der einfachen Leute des 16. Jahrhunderts dar, die aus bunten Stofffetzen zusammengesetzt war. Der Fechtboden als Handlungsraum ist ein unbewachsenes Bodenstück. Der erläuternde Text unterhalb der Bilder ist in *Bastarda* mit Sepia geschrieben. Eine Vorlage für das Fechtbuch Jörg Wilhalms sieht Hils in dem Donaueschinger Codex 862, der bis heute als verschollen galt,[479] in jüngster Zeit aber wieder aufgetaucht ist und im Sotheby's Catalog vom Juli 2005 als *Johann Liechtenauer, Kunst des langen Schwertes*, zur Versteigerung angeboten wurde.[480]

Jörg Wilhalms Handschrift steht ganz in der Tradition Liechtenauers. Der Codex 3711, wie auch die übrigen Manuskripte Wilhalms sind keine eigenständige Schöpfung, sondern Kompilationen aus anderen Manuskripten.[481]

3.9 Gregor Erharts Fechtbuch, E 1939.65.354, RL Scott Collection Glasgow Museums

Ebenfalls in der Tradition Liechtenauers steht das Fechtbuch von Gregor Erhart. Das Manuskript – früher als Codex I. 6.4°4 bekannt – war ursprünglich bis 1935 im Besitz der Universitätsbibliothek Augsburg, wurde dann verkauft. Die Handschrift galt lange Zeit als verschollen, bis bekannt wurde, dass sie durch den Sammler L. Scott erworben worden war und sich heute in der RL Scott Collection Glasgow Museums befindet.

Verfasser der Handschrift, die 1533 entstanden ist, ist der Augsburger Maler und Bildhauer Gregor Erhart entsprechend einem Vermerk auf Bl. 2r. Das Fechtbuch hat heute ein Format mit 16,5 x 22,5 cm und ist in einen dunkelbraunen Le-

478. Cod. C 487, vgl. Wierschin, S. 112, 113.
479. Hils 1987, S. 194.
480. Auktionskatalog Sotheby's: *Western Manuscripts and Miniatures*, London 2005, S. 137–142. Die Handschrift wurde bei der Auktion nicht verkauft, sie soll sich derzeit im Besitz eines Hamburger Antiquariats befinden.
481. Hils 1987, S. 53.

dereinband mit Beschlägen und Schließen eingebunden.[482] 1560 wurde die Handschrift von Paulus Hector Mair aus dem Besitz des Messerschmieds Leonhard Zollinger erworben.[483] Das Fechtbuch enthält keine Widmung oder Bezugnahme auf einen etwaigen Auftraggeber, auch keine Verzierungen; offenbar war es für den privaten Gebrauch Gregor Erharts bestimmt, der vermutlich auch Fechtmeister war. Die Papierhandschrift besteht aus 227 Blättern und 107 Illustrationen über das Fechten mit dem Schwert und mit dem Dolch sowie über das Ringen. Die Illustrationen sind unkolorierte Federzeichnungen in Sepia. Die Zeichnungen über die Kunst des Schwertfechtens sind in den Text eingefügt, dieser ist in *Bastarda* mit brauner Tinte geschrieben. Die Illustrationen über das Dolchfechten und das Ringen haben keine Beischriften.

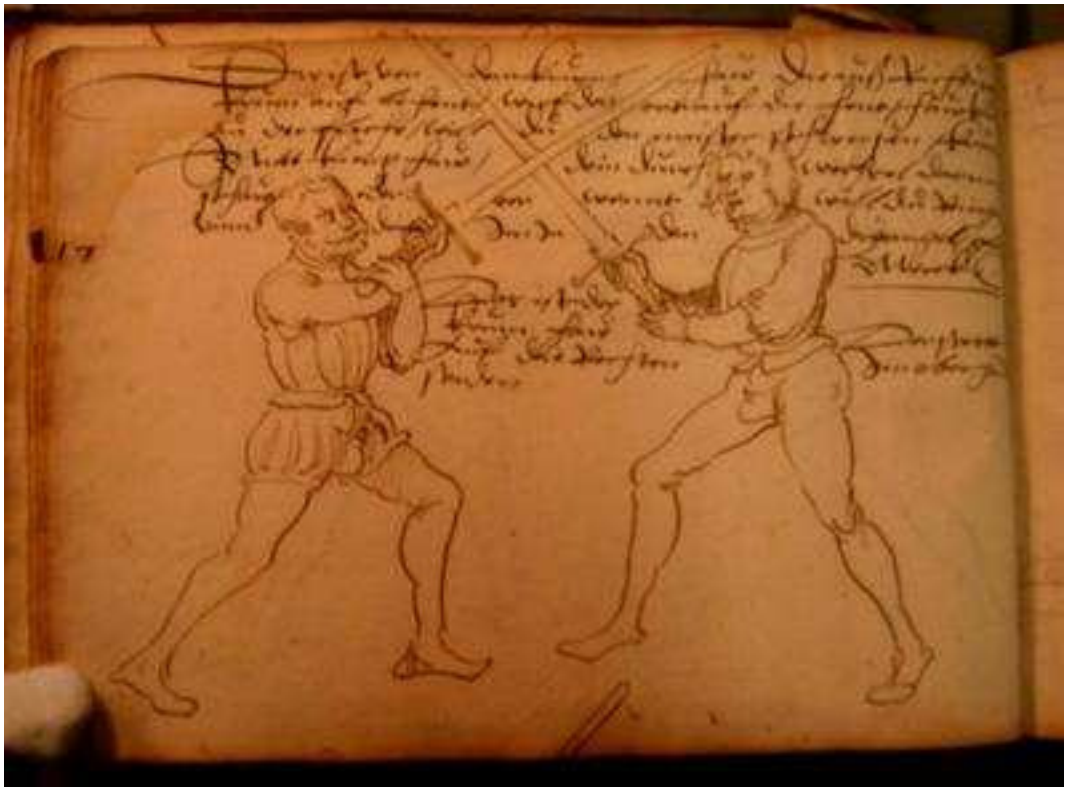


Abbildung 61: fol. 19v, aus: E 1939.65.354, RL Scott Collection Glasgow Museums.

482. Ursprünglich hatte das Buch die doppelte Höhe, wurde später abgeschnitten und vermutlich durch den späteren Besitzer Paulus Hector Mair neu eingebunden. (laut Aussage des Kurators Tobias Capwell)
483. Besitzvermerk auf Bl. 3r.

Die Abb. 61 zeigt den Kampf mit dem langen Schwert, das hilfsweise mit zwei Händen geführt wird. Die Federzeichnungen – exemplarisch Abb. 61 – sind keine ungelenken Figuren wie bei Jörg Wilhalm. Die Kämpfer, individuelle Gestalten, sind klar umrissen, voller Ausdruckskraft und elastischer Beweglichkeit. Durch wenige Binnenzeichnungen sind die Körper modelliert. Sowohl der Text, als auch die Illustrationen zeigen, dass Gregor Erharts Fechtlehre auf Liechtenauers Lehre aufbaut.

Gregor Erharts Zeichnungen entsprechen dem Zeitstil. Mit wenigen Strichen ist es dem Künstler gelungen, die Körper plastisch darzustellen und die Bewegungsfolgen der Fechter zu charakterisieren. Die Ausdruckskraft der Zeichnungen Gregor Erharts beruht auf der Darstellung der Gesichter und der Hände. Volle Konzentration und Beherrschtheit prägen die Figuren. Die ausdrucksstarken Köpfe der Fechter gleichen den Assistenzfiguren der Predella-Mittelgruppe des Blaubeurener Hochaltars und entsprechen vermutlich Studien aus dem Musterbuch der Werkstatt Gregor Erharts.[484]

3.10 Die Fechtbücher von Paulus Hector Mair

3.10.1 Codex icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wirkte in Augsburg Paulus Hector Mair als Ratsdiener der Stadt.[485] Mair war ein passionierter Fechter, der sich ständig im Fechten übte und an Fechtschulen teilnahm. Er war ein Freund aller Arten von Leibesübungen, der *artium athleticarum*. Als Bibliophiler sammelte er Bücher aller Gattungen. In Bezug auf die Fechtkunst versuchte er gar alles zu erwerben, was käuflich erworben werden konnte. Was nicht zu kaufen war, ließ er auf seine Kos-

484. Der Hochaltar in der Klosterkirche Blaubeuren (geweiht 1493) wurde von der Werkstattgemeinschaft Gregor und Michel Erhart nach Entwürfen und unter der Aufsicht von Gregor Erhart im Auftrag des Grafen Eberhard im Barte geschaffen. Petrus, der links neben Christus in der Predella-Mittelgruppe des Blaubeurener Altars dargestellt ist, hat die gleichen Gesichtszüge wie der linke Fechter auf Abb. 61.

485. Mair ist 1517 in Augsburg geboren. Um seinen aufwendigen Lebensstil zu finanzieren, beging er unter Ausnützung seiner beruflichen Position Unterschlagungen. 1571 wurde er wegen dieser Vergehen hingerichtet. Ausführliche Angaben zu Mairs Person: Roth, Friedrich. *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, hg. durch die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 32, S. III - XLVIII. Augsburg 1965 (weiterhin zitiert als Chroniken).

ten abschreiben und abzeichnen. Mair besaß u.a. *Dürers Fechtbuch* von 1512, den *Codex Wallerstein*, ein Fechtbuch Jörg Wilhalms und das Fechtbuch des Gregor Erhart von 1533. In vielen heute noch erhaltenen Fechtbüchern, auf zahlreiche Bibliotheken zerstreut, findet man Mairs Besitzvermerke. Der Besitz zahlreicher Fechthandschriften genügte ihm aber nicht. Keines der Werke zur Fechtkunst genügte seinen Ansprüchen in Bezug auf die Darstellung der ganzen Fechtkunst in einem einzigen Buch. Und so entschloss er sich, niederschreiben zu lassen, was sich in den vorhergegangenen 200 Jahren auf dem Gebiet des Fechtens entwickelt hat. Er beauftragte einen der besten Maler seiner Stadt, Jörg Breu d. J.,[486] das Beschriebene in aufwendigster Weise und unter Benutzung der vorbildlichsten Vorlagen bzw. anhand nachgestellter Positionen durch engagierte Fechtfreunde zu zeichnen und in den schönsten Farben zu kolorieren. Obgleich Mair sein Werk aus praktischen Interessen heraus konzipierte, scheint es Absicht gewesen zu sein, die Fechtkunst in Theorie und Praxis einem potentiellen Kreis von Liebhabern nahe zubringen.

Die Handschrift besteht aus zwei Bänden mit Goldschnitt, 309 und 303 Blättern im größten Regalformat mit den Maßen 50,5 x 34,5 cm. Sie ist nicht datiert, vermutlich in der Zeit zwischen 1543 und 1567 in Augsburg entstanden. Eingebunden sind die Bände in feines rotes Leder mit dem herzoglichen Wappen in Goldpressur und besitzen je zwei Schließen. Die Handschrift zeigt kaum Gebrauchsspuren. Ein Auftraggeber ist nicht bekannt, die Handschrift wurde auch keiner bestimmten Person gewidmet, aber die Aufmachung war von Anfang an auf Repräsentation angelegt. Nach Fertigstellung wurde das zweibändige Werk von Herzog Albrecht V. von Bayern (1550–1579), der ein Gönner Mairs war, im Jahre 1567 für 800 Gulden für seine Hofbibliothek gekauft, was zwar in damaliger Zeit eine ungeheure Summe darstellte, aber an die immensen Herstellungskosten, die Mair selbst aufbringen musste, gar nicht herankam.[487]

Der Text wurde von Zierschreibern auf Latein in der klassischen *Antiqua* kursiv geschrieben, das anleitende Anfangswort in Majuskeln. Die Überschriften sind mit Majuskeln in größerem Format hervorgehoben. Über und unter dem Textblock befinden sich Zierschnörkel, die *Cadellen*[488] gleichen.

486. Jörg Breu (ca.1510–1547) befasste sich seit 1543 mit der IIlustration von Prachthandschriften. Die früheste ist der Codex von Paulus Hector Mair, vgl. Thieme-Becker, Bd. 4, S. 597.
487. Chroniken, S. LXI.

Dargestellt ist im Fechtbuch das Kämpfen mit dem langen Schwert, dem einfachen Schwert, dem Messer, dem Degen, dem Rapier, dem Dolch, der Stange, dem Speer und der Hellebarde, der Streitaxt, dem Streitkolben, dem Flegel, dem Morgenstern, der Sichel, der Sense, dem Dusack, dem Schwert und Buckler und das Kämpfen im gerichtlichen Zweikampf mit Stechschild nach schwäbischem oder fränkischem Recht, kurz mit jeder bis dahin erfundenen und benutzten Waffe. Zu jeder Waffenart gibt es als Mittel zur Texterschließung nachgestellt ein alphabetisch geordnetes Register A–V samt den dazugehörigen Überschriften der Illustrationen.

Fol. 1r (Abb. 62) zeigt das Titelblatt mit dem lateinischen Titel: *In hoc libro continetur artis athleticae...* Der Titel gibt Aufschluss über die Motive der Abfassung des Werks und artikuliert den Anspruch, die gesamte Fechtkunst in einem Werk darzustellen. Der Titel ist im monumentalen Schrifttypus *Capitalis* geschrieben. Die prachtvolle Titelumrahmung in einem Rollwerk ist mit figürlichem Schmuck in Form von Putten[489] mit verschiedenartigen Waffen, grotesken Masken, Tieren sowie Blumen- und Fruchtgirlanden versehen. Die Darstellung reflektiert eine bukolische Vorstellung, wie bei Vergil beschrieben, wonach sich ein Land, in dem Frieden herrscht, reiche Ernten verspricht.[490] Der Bildschmuck des Titelrahmens mit seinem repräsentativen Prunk ist zweifellos mit Blick auf einen exklusiven Adressatenkreis gerichtet.

Im Vorwort wird ab fol. 1v die Geschichte der Fechtkunst beschrieben, beginnend mit den Helden der Sagenwelt des orientalischen und griechischen Altertums, dann folgen bedeutende griechische und römische Feldherren, die deutschen Herrscher, von König Heinrich bis zu Kaiser Maximilian I. und dann, um die Kontinuität zu wahren, folgen zeitgenössische Fechtmeister, die damals durch

488. Cadellen oder Schreibmeisterbuchstaben waren in der Zeit Kaiser Maximilians I. besonders beliebt.

489. Putten (ital. putti = Kinder) sind nackte kleine Knaben mit oder ohne Flügel. Es handelt sich um ein antikes oder frühchristliches Motiv auf Sarkophagen und in Mosaiken, das auch in der Renaissance und im Barock beliebt war. Im 15. Jahrhundert treten Putten verstärkt in den Randverzierungen und Titelblättern von Handschriften auf; vgl. Panofsky, Erwin: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt 1990, S. 154.

490. Das illustrierte Titelblatt gehörte seit etwa 1480 zur festen gestalterischen Norm populärer Literatur, vgl. Schmitt, Anneliese: *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Erzählliteratur während der ersten Jahrzehnte nach der Erfindung des Buchdrucks*, S. 168. In: Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposion 1988, hg. von Harms, Wolfgang, Stuttgart 1990, S. 170.

Abbildung 62: fol. 1r, aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München

die Reichsstädte zogen.[491]

491. Dies erinnert an die traditionellen Bildkonzepte der *uomini-famosi* in der Wandmalerei. Die *uomini-famosi* fungierten als Exempla bürgerlicher Tugenden, als Beispiele dafür wie der Einzelne sein Tun in den Dienst der Republik stellen kann, wie z.B. der Zyklus in Siena, Palazzo Publicale, Anticapella.

Die Illustrationen sind als kolorierte Federzeichnungen in leuchtender Farbenpracht mit Gold-/Silberhöhungen auf Pergament ausgeführt. Sie sind innerhalb jeder Abteilung nummeriert und haben ein Format von 18,5 x 25,5 cm. Jede Illustration steht in einem violetten Leistenrahmen. Der Boden ist jeweils durch einen ockerfarbigen Streifen angedeutet, der Hintergrund der Fechtszenen ist der helle Malgrund. Die Einheitlichkeit im Stil wird noch durch das gleiche Format aller Bilder und die gleiche Rahmung unterstützt. Signaturen fehlen; die Illustrationen sollen von der Hand des Jörg Breu d.J. stammen.[492] Über jedem Bild steht der Titel der Fechtszene in Latein, darunter findet man den erklärenden Text ebenfalls in Latein. Durch die ausführlichen Texte zu den Illustrationen verliert die Fechtkunst in diesem Fechtbuch endgültig die Aura der Geheimlehre. Lehrbuchmäßig sind die Fechtanweisungen sowohl im Text, als auch im Bild dargestellt.

Die Fechtlehre wird nach den verschiedenen Waffenarten in einzelne Kapitel eingeteilt. Kapitel I behandelt das Fechten mit dem langen Schwert.

Die *Glosse* auf Tafel 2 (Abb. 63) lautet wie folgt: »Wenn du den so angreifenden Gegner erblickst, wirst du näher an ihn herangehen, und merke, dass du mit dem Fuß die Linke vor setzt und fortfährst, deine Klinge mit der Schneide in deiner Rechten heimlich bereit zu halten, und den Fuß stehen lässt, um die Haltung des sich ›auftürmenden Hiebes‹ schnell mit den Händen einzunehmen, und wenn der Gegner gegen deine Blöße von oben droht, dann geh mit dem rechten Schuh voran, als ob du mit Umschweifen heimlich jenem auf der Rechten dich nähern wolltest und gegen dessen nächste Blöße zieltest, während du aber tatsächlich, wenn er ebenfalls mit Umschweifen sich nähert, den rechten Fuß vorsetzend, in der Positur des o.e. Hiebes zum Schein vorgehst und den Hieb mit der langen Schneide der Klinge antäuscht, um sodann ohne Verzögerung unmittelbar mit einem rechten *Schrittvorwärts* dessen Klinge wegschlägst und deine kurze Schneide, indem du dein Schwert nach vorne führst, seinen Kopf verletzt«. Die Tafel 2 (Abb. 63) zeigt das Fechten mit dem Bidenhänder und eine typische Anwendung der *bizzaren Garde*n. Die Fechtaktionen sind anschaulich dargestellt, es wird hervorgehoben, worauf es bei den einzelnen Griffen, Hieben und Stichen ankommt. Sie entsprechen exakt dem Text der Beischrift.

492. Chroniken, S. LXI.

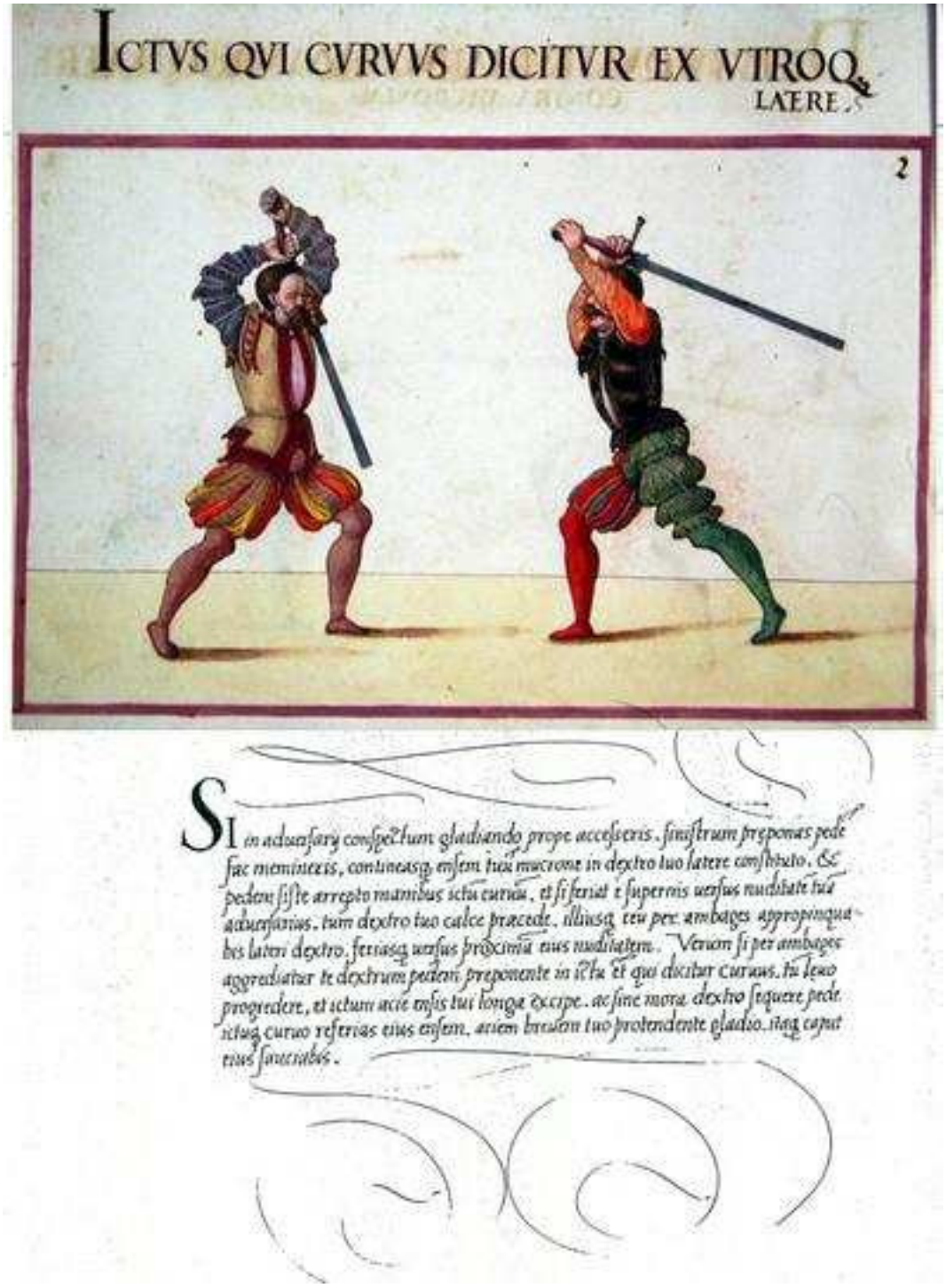


Abbildung 63: Kapitel I/Tafel 2, aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München
Die lateinische Überschrift lautet: »ICTVS QVI CVRVVS DICITVR EXVTROQLAERE« – »Ein Hieb, von dem gesagt wird, dass er sich auftürmend nach beiden Seiten bemüht«.

Die Figuren sind athletische Gestalten mit vollendeten Fechtbewegungen. Sie atmen Kraft und Gewandtheit. Die Bilder fesseln durch malerische Effekte und perfekte szenische Komposition. Die prächtige, kostbare Kleidung der Kämpfer wird durch Silber- und Goldauflagen noch als Lichter hervorgehoben. Die Klei-

dung entspricht der spanischen Mode, die sich auch in Deutschland durchgesetzt hatte; sie weist erstaunliche Mannigfaltigkeit auf. Die Bekleidung ist nicht mehr eng anliegend, sondern weit. Die Ärmel und Kniehosen sind in viele Falten gelegt. Der modisch wichtigste Teil des Wamses war der Ärmel, der in phantastischen Formen gebauscht, geschlitzt oder gepufft und in leuchtenden Stoffen mit Gold- und Silbereinlagen gefertigt ist. Jörg Breu legte größten Wert auf eine wirkungsvolle Darstellung der Draperie.

Sämtliche Illustrationen enthalten außer den technisch hervorragend wiedergegebenen Elementen auch historische Informationen. Das *dekorum*, die Beziehung zwischen Form und Inhalt, das in der Literatur der Renaissance eine entscheidende Rolle spielt, ist in vorzüglicher Weise gewahrt. Die Fechtkunst, die *ars athletica*, der der Autor eine große Wertschätzung, entgegenbrachte, ist in einer vollendeten, ästhetisch ansprechenden Form dargestellt. Der Künstler vermeidet Übertreibungen der Ausdrucksbewegungen und auch alles Schematische. Den Gesichtern verleiht er durch entsprechendes Inkarnat, das zum jeweiligen Hauttyp passt, individuelle Züge und Ausdrucksfähigkeit.

Die *Glosse* auf Abb. 64 lautet: »Wenn ihr bei wechselseitigem Zusammenstoßen einander nahe sein werdet, dann wird der Stoß, dessen Namen Zornhau ist und der auch über den Kopf geführt angewendet wird, beobachtest du sehr sorgfältig wie sehr stark oder auch weniger stark der Gegner die Klinge festhält, wenn schwach, dann greifst du im Zusammenziehen nach dessen Kopf. Wenn der Gegner diesen gegen dich in Bewegung setzt, dann führst du die Klinge im Bogen fliegend auf die Rechte und vereitelst seinen Stoß, inzwischen in Wahrheit setzt du deinen linken Fuß hinter den des Gegners, beseitigst seine Klinge mit deiner linken Hand, wobei du gleichzeitig ihm mit dem Arm einen Stoß versetzt, wodurch er das Gleichgewicht verliert, während du mit der Schwertspitze gegen die Genitalien oder auf welche Partie des Körpers du willst, stoßen musst«.

Dem Betrachter erscheinen die Fechtübungen wie theatralische Inszenierungen, die von den Akteuren in ausdrucksstarker Haltung und feierlicher Würde ausgeführt werden. Es sind nicht mehr die verdrehten, ungelenkten Gebärden wie bei den Figuren im Fechtbuch Jörg Wilhalms (Cod. 3711) oder im *Codex Wallerstein* (I.6.4°2), die Mair als Vorlagen dienten. Die Tafel 95 des I. Kapitels (Abb. 64) ist vergleichbar mit Tafel 43, Nr. 5 des *Fechtbuch Albrecht Dürers* (Abb. 52) und mit

Abbildung 64: Kapitel I/Tafel 95 (fol. 65r) aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München »ICTVS SVPERIRO VNDE APPETVNTVR GENITALIA MCRONE« – »Der obere Stoß, der die Genitalien mit der Schwertspitze bedroht«

fol. 14v des *Codex Wallerstein* (Abb. 51).

In Kapitel II des Fechtbuchs folgen Übungen zum Fechten mit dem Dolch und mit dem Dusack.

Abbildung 65: Kapitel II/Tafel 20 (fol. 109v) aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München »PROPVGNACVLVM CONTRA UCTVUM MVITATORIVM« – »Verteidigung gegen Wechselhieb«

Als Fechtaktion erkennt man auf Abb. 65, dass der linke Fechter mit einem Hieb von oben droht. Der rechte Fechter lädt dazu in Ausfalllage ein, indem er den Dusack auf dem Boden ablegt und die ganze obere Treffläche anbietet. Der Linke wird zwar einen Hieb von oben führen, aber nur als *Finte*, um dann seinen Dusack um die *Quintparade* herum zum Flankhieb oder Brusthieb zu wechseln. Diese Wechselhiebe pariert der Rechte, in dem er die *Quint* nur andeutet, um dann blitzschnell die *Terz* gegen den Flankhieb oder die *Quart* gegen den Brusthieb zu stellen.

Das Kapitel IIII behandelt Fechtstücke mit verschiedenen Waffen. Darunter befinden sich auch Fechtstücke der spanischen Fechtschule.

Abbildung 66: Kapitel IIII/Tafel 12 (fol. 176v) aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München Die lateinische Überschrift lautet: »PVNCTIONES EX ENSE HISPANO ET PVGIONE« – »Stiche mit dem spanischen Degen und dem Dolch«[493]

Die Aktion auf der Tafel 12 (Abb. 66) wird wie folgt kommentiert: »Wenn du nach rechtem Brauch diese Haltung nutzen willst, passe dich auf diesem Weg unmittelbar folgender Überlegung an; wenn du den linken Fuß vorstellst und dazu mit dem spanischen Degen gegen seine Brust zielst, wirst du den feindlichen Dolch so bald als möglich abwehren und führst zugleich mit deiner Klinge seinen spanischen Degen heimlich hinter deine Linke, wobei der Gegner selbst sich auf seiner äußersten Rechten öffnet: Dann rücke gegen ihn nach rechts mit dem Fuß vor und dazu binde ihn mit dem Dolch und drohe zu stechen. Aber wenn er mit gleicher Überlegung dich angreift, dann setze mit der Parierstange deines Dolchs den Dolch des Gegners unter Druck, während du von dort aus dich nach rechts herabdrückst und auf den Angriff des Gegners konterst, wenn er unterdessen mit dem spanischen Degen heimlich von oben her sich lösen will und dich bedroht,

493. Der spanische Degen hat anstelle des Stichblattes zum Schutz der Faust eine Glocke; die Bügel sind damit überflüssig.

stoße schnell nach seinem Gesicht. Wenn jener gleichwohl gerade auf die gleiche Art dich angegriffen hat, und du alsdann deinen spanischen Degen auf die gleiche Weise über die Klinge des Gegners nach rechts hin geführt hast, also den Stoß mit dieser Überlegung abgewehrt hast, kontere in das offene Dreieck der rechten Brust des Gegners, wobei du dem Gegner mit dem spanischen Degen das Herz oder das Auge durchbohrst«. In der modernen Fechtsprache ausgedrückt bedeutet die Lektion auf Abb. 66: Wenn der Gegner mit dem Dolch von unten den Angriff eröffnet, um von oben mit dem Degen zu stoßen, wird der Linkshanddolch sogleich gebunden, wobei man den linken Fuß vorstellt, mit der Parierstange des Dolches die gegnerische Dolchklinge einzwickt und gleichzeitig mit dem Degen die gegnerische Degenklinge bindet und deren Spitze hinter die eigene Linke ableitet. Will der Gegner zum Stoß lösen, verstärkt man mit dem Linkshanddolch den Druck und droht gleichzeitig mit einem *Tempostoß* ins Gesicht. Hat der Gegner dich auf die gleiche Art angegriffen und gebunden, dann führe einen Filostoß in seine obere rechte Blöße, gegen das Herz oder ins Auge.

3.10.2 Codex icon 393-II, Bayerische Staatsbibliothek München

Der Band II hat nahezu den gleichen Aufbau, jedoch ist die Titelblattgestaltung unterschiedlich, aber ebenso prachtvoll gestaltet. Der Band II beginnt mit Kapitel IX. In Kapitel X wird das Degenfechten in allen üblichen Varianten behandelt. Die Fechtaktion auf Tafel 54 des Kapitels X (Abb. 67) stellt entsprechend der Überschrift eine Fechtaktion *Zweiter Absicht* dar.[494] Wie bei der Interpretation auf Tafel 231 (Abb. 46) in Talhoffers Fechtbuch von 1467 bereits angedeutet, ist die auf Tafel 54 (Abb. 67) dargestellte Fechtaktion die Fortsetzung eines Kampfes mit Schild und Buckler, wobei von Talhoffers Stellung als Basis ausgegangen wird.

Die Fechter tragen prächtige Gewänder und Waffen. Die Gewänder, oft als Goldbrokatstoffe dargestellt, weisen ihre Träger nicht nur einer bestimmten Zeit zu, sondern sind auch als Hinweis auf ihren Gesellschaftsstatus. Handschuhe und Waffen der Kämpfer sind mit Silber koloriert. Ornamentale Muster schmücken die

494. Unter der *Zweiten Absicht* versteht man »diejenige Gegenaktion, die man gegen die in Fleisch und Blut übergegangenen Gewohnheiten, die im voraus bemerkten und entlockten Aktionen des Gegners durchführt«, vgl. Vass, Imre: *Degenfechten*, Gyoma (Ungarn) 1969, S. 292.

Abbildung 67: Kapitel X/Tafel 54 (fol. 79v) aus: Cod. icon 393-II, Bayerische Staatsbibliothek München
»SECVUNDA RATIO EXTORQVENDI CLYPEI. ADDITA RATIONE STERNENDI HOSTIS« – »Mit zweiter Absicht den Schild entwendend wird der Feind damit angegriffen«

mit Gold kolorierten Buckler. Der Künstler scheute keine Mühe, die Gestalten und ihre Fechtwaffen in beeindruckend ästhetisch schöner Form erscheinen zu lassen, um auf seine Weise der Wertschätzung der Fechtkunst seitens seines Auftraggebers, Paulus Hector Mair, Ausdruck zu verleihen.

Das Fechtbuch Mairs erschien in einer Zeit, als auch die Turnierbücher entstanden sind. Um auch Zeitphänomen zu entsprechen fügt Mair seinem Fechtbuch Turnierdarstellungen bei.[495]

Abb. 68 zeigt eine Besonderheit gewappneter Kämpfer für eine Ausnahmesituation im Turnierfechten. Diese entspricht derjenigen auf fol. 19v (Abb. 27) des Cod. Cgm 1507 bei Paulus Kal.

495. Er schreibt: »Ich füge auch zwei höchst kunstvoll gemalte Turnierbilder hinzu«, vgl. Kurras 1992, S. 45.

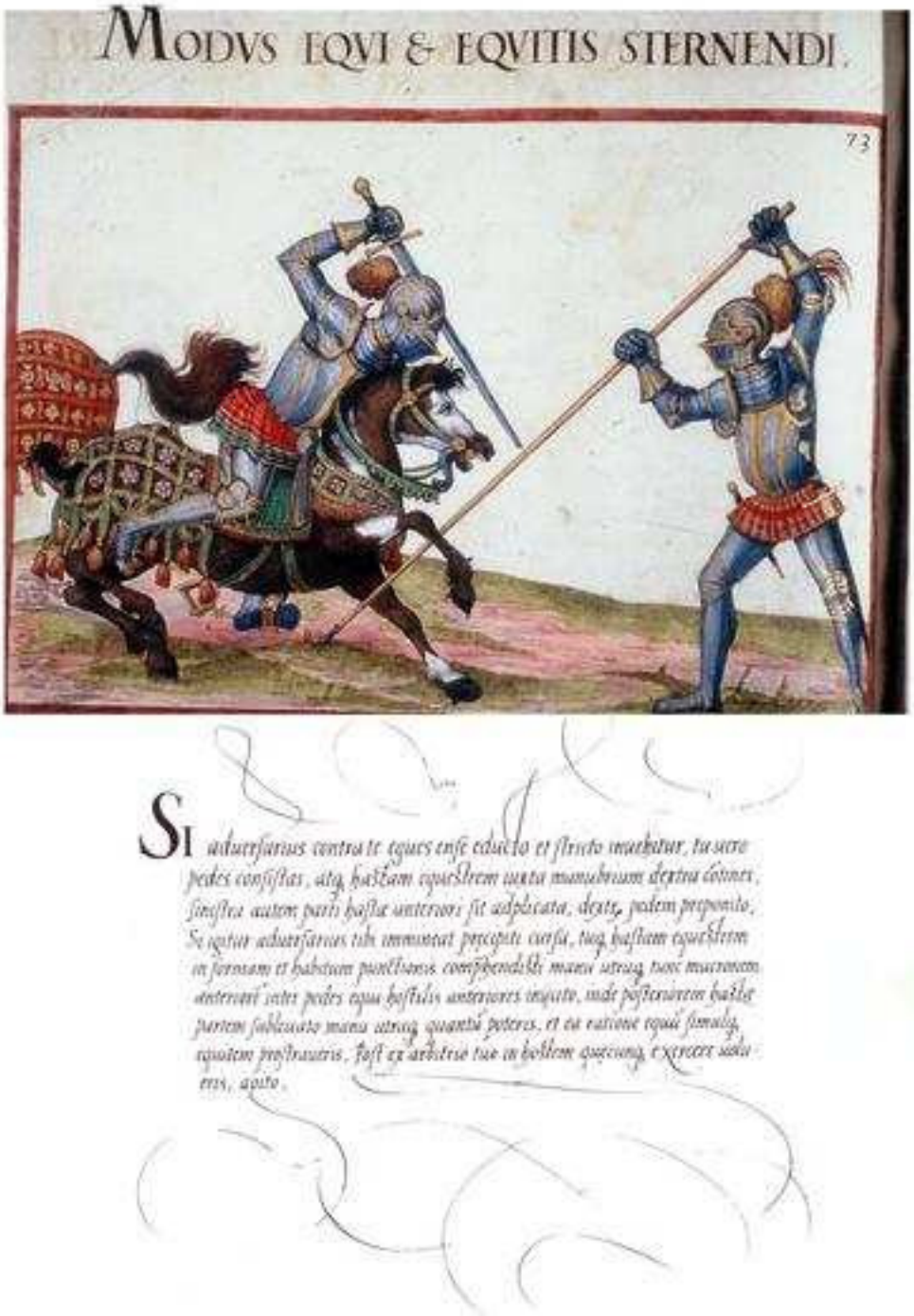


Abbildung 68: Kapitel XV/Tafel 73 aus: Cod. icon 393-II, Bayerische Staatsbibliothek München. Die lateinische Überschrift lautet: »MODVS EQVI & EQVITIS STERNENDI – die Art, wie man Ross und Reiter niederwirft«

Mair erwähnt im Epilog seines Fechtbuchs die immensen Herstellungskosten und dass er vier ganze Jahre damit beschäftigt war, die Fechtkunst darzustellen und zwar mit Hilfe von zwei »tapferen und waidlichen Fechtern«, die wie er Lust und Liebe zu der *ritterlichen Kunst* hatten. [496]

496. fol. 303r.

Mairs Fechtbuch ist ein Höhepunkt der Fechtbuchgestaltung und steht noch in der Liechtenauerschen Fechttradition.[497] Allein schon die Textgestaltung ist ein kalligraphisches Kunstwerk. Das Fechtbuch zeigt die Schlussphase der traditionellen Buchmalerei. Mairs großes Verdienst ist in erster Linie der Versuch, seine Argumente sprachlich und bildlich in einem repräsentativen Werk darzustellen und durch eine Fülle von hervorragenden Zeichnungen zu belegen. Mair hat in seinem Werk nichts Neues oder Zukünftiges festgehalten, Innovation war nicht seine Sache, aber bezüglich der sich langsam ihrem Ende zu neigenden 1. Epoche des Fechtens, in der man die Lehre in Manuskripten zu fassen und festzuhalten versuchte, hat er eine unübertreffliche Retrospektive abgegeben.

Von Paulus Hector Mair sind zwei weitere zweibändige Handschriften erhalten. Seine bescheidenere Variante in deutscher Sprache, in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden mit der Signatur Mscr Dresd. C 93/ 94, die 1553[498] entstanden ist und eine dritte, heute unter der Signatur Cod. Vindobonensis Palatinus 10825/26 im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien in lateinisch-deutscher Sprache.[499] Aufbau, und Inhalt sind nahezu identisch mit der Münchner Handschrift. Auch die Figurendarstellungen entsprechen denen der Handschrift Cod. icon 393-I. Sie werden aber nur teilweise dem Künstler Jörg Breu d.J. zugeschrieben.

Die prächtigen Illustrationen in Mairs Fechtbüchern zeigen das breite Spektrum des Fechtens seiner Zeit. Sie sind von hoher künstlerischer Qualität und entsprechen dem Lebensgefühl ihres Auftraggebers und dem Zeitstil, der durch dieselbe Figurendarstellung der profanen Buchmalerei um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland, wie auch in der Tafelmalerei der Zeit charakterisiert wird. Ein Beispiel aus der Tafelmalerei, das unterschiedliche Formen des höfisch-aristokratischen und bürgerlichen Fechtens der Zeit zeigt, wird als Vergleich mit den zeitgleichen Fechtbüchern Paulus Hector Mairs herangezogen, die deren hohen künstlerischen Rang verdeutlichen.

497. Hils 1987, S. 201.
498. Auf fol. 161 ist ein Vermerk angebracht: »Vollend, vom Vogtherren gemalt zu endt am 14. Tag des Monats Januar, 1553«, vgl. Chroniken, S. CXLIV.
499. Diese Handschrift war vermutlich das Werkstattexemplar, vgl. Hils 1985, S. 128.

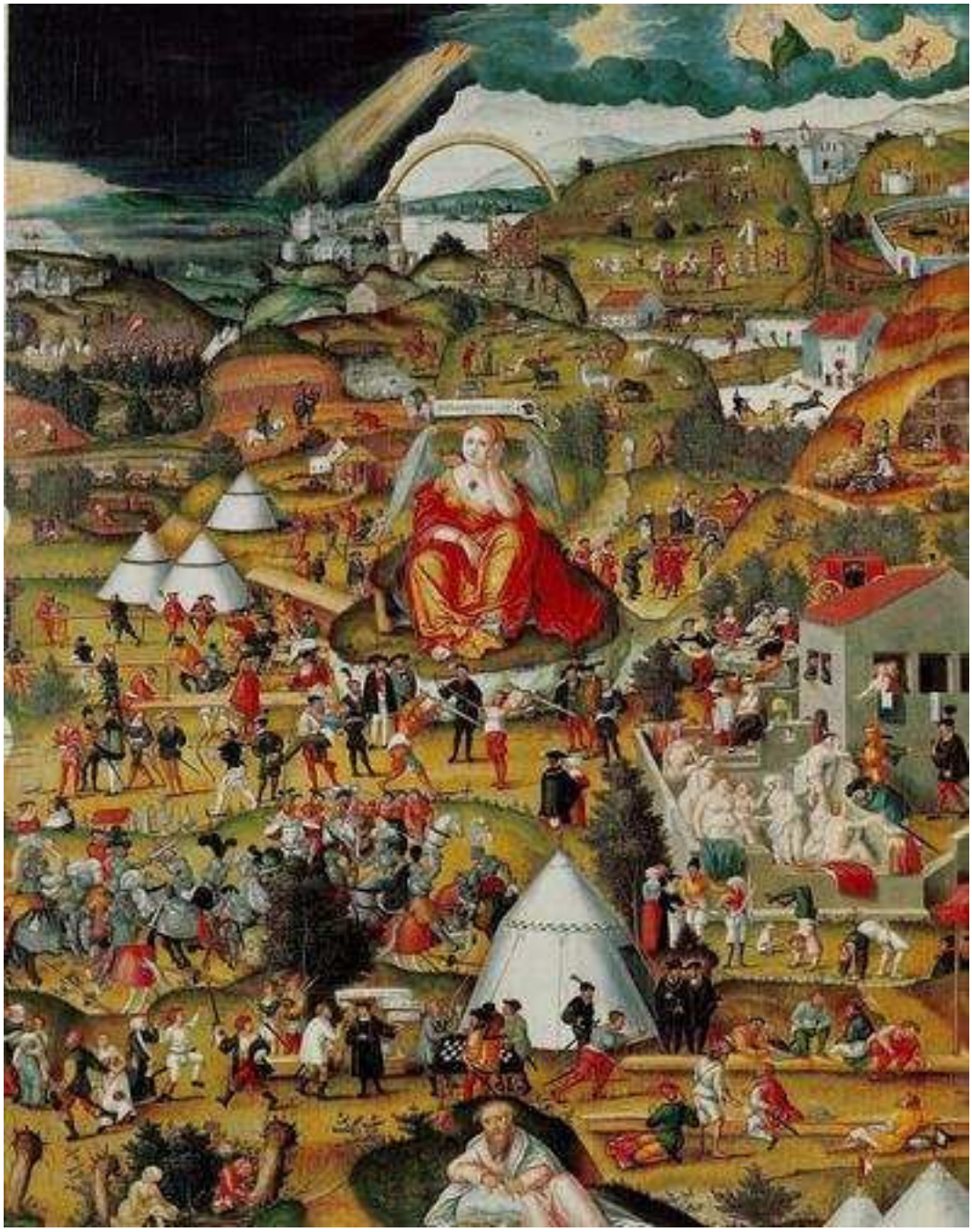


Abbildung 69: Melancholia von Matthias (Mathis) Gerung, Öl auf Holz, von 1558, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, aus: Kühnst, S. 45, Abb. 42.

Matthias Gerung[500] zeigt in seinem Gemälde (Abb. 69) verschiedene Formen des sportlichen Bewegens und Verhaltens, ein Panorama des menschlichen Daseins zwischen Frieden und Krieg, Lust und Leid, Arbeit und Muße in genrehafter Art und Weise. Die fechtenden Figuren im Zentrum des Bildmittelgrunds entsprechen stilistisch den Figuren Hector Mairs. Es ist davon auszugehen, dass der Maler auf dieselben Vorlagen zurückgriff.

500. Matthias Gerung (ca. 1500–1568), vgl. Thieme-Becker, Bd. 13, S. 487.

4 Exkurs: Bedeutung neuer Erfindungen in Bezug auf die Fechtbücher

Für die Entwicklungsgeschichte des Fechtens waren im 16. Jahrhundert zwei Erfindungen von Bedeutung. Zum einen war es der Buch- und Bilddruck, durch den die Lehre verbreitet wurde und zum anderen das Schießpulver, das eine Flut völlig neuartiger Waffen mit sich brachte, auf die bereits eingegangen wurde.

Mit der Erfindung des Buchdrucks war eine neue Ära der Bildung angebrochen. Holzschnitt und Buchdruck nahmen durch die gleichzeitige Verbreitung des Papiers einen ungeheuren Aufschwung. Der Buchdruck verdankte seinen Erfolg der Reformation und dem großen Bedürfnis der Menschen nach Literatur aller Gattungen. Für die Graphik kam im 16. Jahrhundert die große Zeit, sie wurde rasch zum Informationsmittel und zum Träger der Repräsentation. Förderer der künstlerischen Buchgestaltung waren geistliche und weltliche Auftraggeber. Vor allem im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden große Druckerei- und Verlagsunternehmen in den maßgeblichen Zentren, wie z.B. in der Stadt Augsburg. Kaiser Maximilian I. fand in Johann Schönsperger d. Ä. einen hervorragenden Drucker, ließ durch seinen Sekretär Marx Trautzsauerwein eine Schrift entwerfen, die den Handschriften bzw. den Schreibschriften der kaiserlichen Kanzlei nachgebildet war. Die Texte betreute Konrad Peutinger, ein angesehener Humanist und Stadtschreiber in Augsburg. Die gesamte Arbeit wurde vom Kaiser selbst überprüft.[501] Er beauftragte die besten Zeichner der Zeit, u. a. Lukas Cranach, Jost Amann, Albrecht Dürer, Hans Weiditz, Tobias Stimmer mit der Anfertigung von Vorlagen für Holzschnitte zu seinen Buchprojekten. Im Zuge der Zeit lag es, der weit und breit geübten Fecht- und Ringkunst nicht nur eine verlässliche Grundlage zu schaffen, sondern die Fechtliteratur durch den Buchdruck der breiten Allgemeinheit zugänglich zu machen und nicht nur einer kleinen Gruppe von Fachleuten. Vom Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts stieg die Produktion der Fechtbücher geradezu lawinenartig an. Die Erfindung des Buchdrucks lieferte die technischen Mittel, Bücher zum universalen Kommunikationsmedium zu machen. Der Lesehunger der bürgerlichen Schichten förderte eine Verbreitung und Verbilligung der

501. Geck, Elisabeth: *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*, Darmstadt 1982, S. 32, 33.

Produktion. Im 16. Jahrhundert war Deutschland Zentrum des europäischen Buchdrucks und damit auch der Buchillustration geworden. Für die Künstler, die mit der Buchillustration betraut waren, war es eine Chance, durch die Vervielfältigung ihren Ruf zu verbreiten und in allen Schichten des Volkes bekannt zu werden.Technische Verfahren waren in erster Linie der Holzschnitt in Schwarz-Weiß, der immer mehr Anerkennung fand, später der Kupferstich, der im 17. Jahrhundert den Holzschnitt abgelöst hatte. Das vervielfältigte Bild erreichte neue und breitere Betrachterkreise.

Auf Wunsch der Auftraggeber wurden die Holzschnitte oft auch von Hand koloriert, was beispielsweise beim Fechtbuch Joachim Meyers von 1570 (Sig. Res 4 Gymn 26 vt, Illustration Bl. VIIIv, Abb. 90) der Fall war.

5 GEDRUCKTE FECHTBÜCHER

Die ersten gedruckten Fechtbücher erschienen nach 1500. Anfangs waren die Autoren bestrebt, den typographischen Büchern zwar das vertraute Aussehen der Handschriften, der *codices manuscripti* zu geben, aber mit den neuen Mitteln der Kunst, die man als eine *ars artificialiter scribendi* deutete. Dies galt für Schrift und Bild.[502] Wie in den Handschriften fehlen in den Frühdrucken die Titelblätter. Allmählich treten dann in der Buchgestaltung auch neue Elemente hinzu. Angaben über Drucker und Druckort sind meist im Kolophon zu finden, wie unter anderem beim bereits erwähnten Fechtbuch des Joachim Meyer (Bl. XLVII). Charakteristisch wird der Anfang mit einem repräsentativen, programmatischen Titelblatt unter Angabe des Titels, Autors, Druckjahrs und Druckorts. Dieses ist oftmals mit allegorischen Bildmotiven verziert. Der Buchtitel wird in einen breiten architektonischen Titelrahmen mit Säulen und allegorischen Figuren, wie beispielsweise beim Fechtbuch von Joachim Meyer gestellt. Neben dem Titelblatt werden Porträts der Autoren fester Bestandteil der Fechtbücher. Das Porträt dient dazu, den Autor des Buches oder den Fürsten, dem es gewidmet ist, auch bildlich bekannt zu machen und eine Beziehung zwischen Autor und Werk herzustellen. Nicht selten ist es ein

502. Mazal 1975, S. 146.

Frontispiz-Porträt, vor oder gegenüber dem Titel an höchst wirkungsvoller Stelle wie beispielsweise beim Fechtbuch *Gran simulacro dell' arte* des Capo Ferro von 1610. Das eingefügte Porträt des Autors in dessen eigener Arbeit bezeugt die Authenzität der verbalen Aussage. Das Autorenporträt als Einzelblatt wird ab dem 16. Jahrhundert eine typische Erscheinungsform im gedruckten Buch.[503]

Großen Wert legt man neben dem Buchschmuck auch auf die Textgestaltung, die sich durch Typenalphabete und typographische Lesehilfen, wie Größenunterschiede, Absätze, Einrückungen, Farbunterschiede und dergleichen auszeichnet. Die neue Buchform weist eine Vorrede an den Auftraggeber auf, daran schließt sich eine solche an den Leser an, es folgt ein Inhaltsverzeichnis und danach erst beginnt der eigentliche Text, oft unterteilt in mehrere Bücher mit einer Seitennummerierung, die dem Rubrikator überlassen wird. Zur Illustration greift man auf Holzschnitte zurück, die durch zahlreiche Verweise im engen Bezug zum Text stehen, wie beispielsweise im Fechtbuch des Joachim Meyer, auf das noch ausführlich eingegangen wird. Diese Form des Fechtbuchs und sein Aufbau mit der Abfolge einzelner Bestandteile werden im Grunde bis ins 19. Jahrhundert beibehalten. Das gedruckte Fechtbuch hat sich endgültig von seinem handschriftlichen Vorgänger gelöst.[504] Verstärkt kamen auch Ideen für die Buchgestaltung aus Italien in den Norden Europas. Der Charakter des Fechtbuchs stabilisiert sich; es ist kleinformatig, oft hat es handliches Querformat und ist aufwendig gestaltet.[505]

503. Das Autorenporträt wurzelt in der Dedikationsszene, die in der höfischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts vorkommt. Der kniende Autor überreicht dem Fürsten das fertige Werk, vgl. Weber, Bruno: *Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften*, S. 9. In: Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts. In: Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63, Wiesbaden 1995.

504. Kunze, Horst: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland, das 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt 1996, S. 290.

505. Querformatige Bücher entstanden aus dem Bestreben, die traditionelle rechteckige Buchform mit der Formatbestimmung durch die Höhe zu durchbrechen, vgl. Kunze, S. 63.

5.1 Das Egenolphsche Fechtbuch: Der Altenn Fechter anfengliche Kunst, Sig. Res 4 Gymn. 26t, Bayerische Staatsbibliothek München

Der Verfasser des Fechtbuchs ist nicht bekannt. Christian Egenolph, der erste bekannte und bedeutende Drucker-Verleger in Frankfurt, brachte 1531 das Buch heraus. Das nach ihm benannte Fechtbuch besteht aus 96 Seiten mit 41 Holzschnitten, die verschiedentlich als Wiederholung in den Text eingefügt sind.[506] Die Illustrationen sind nicht signiert. Heinrich Röttinger[507] schreibt sie dem Künstler Hans Weiditz[508] zu.

Gegenstand des Buchs ist das Fechten mit dem langen Schwert, als Kompilation handelt ein Kapitel vom *Messerfechten des Hans Lebkommer von Nürnberg*,[509] ferner wird das Fechten mit Dolchen, das Ringen und Werfen und das Fechten mit Stangen behandelt. Im Titel wird darauf hingewiesen, dass das Wissen, das *bißer nie an tag kommen*, jetzt durch den Druck öffentlich gemacht wird. Das Fechtbuch beginnt mit einer Vorrede an den Leser. Es wird versprochen, dass das Uralte, Ursprüngliche, Vergessene wieder erschlossen wird. Auf Blatt 1v heißt es, »ein alte freie Kunst/ bei unseren Vorfaren in grosser achtung vnnd ernstlichem gebrauch gehalten«. Jan-Dirk Müller, der sich in seinem Aufsatz *Bild-Vers-Prosakommentar* auch mit dem Fechtbuch Egenolph beschäftigt, weist diesbezüglich darauf hin, dass die Ankündigung, das Wissen durch Druck öffentlich zu machen, zum Stil des Frühdrucks gehört, ebenso wie das Versprechen, Altes, Vergessenes wieder zu erschließen. Der Aspekt, sich nicht nur an eine kleine Gruppe von Fachleuten, sondern an jedermann zu wenden, kann mit dem Verfahren des Buchdrucks eingelöst werden.[510]

506. Es erschienen drei weitere Auflagen des Fechtbuchs mit gleichem Inhalt und gleichen Illustrationen, die letzte 1558.
507. Röttinger, Heinrich: *Der Frankfurter Buchholzschnitt*, 1530–1550, Neudruck der Ausgabe von 1933, Baden-Baden 1980, S. 134.
508. Hans Weiditz (Lebensdaten bezeugt um 1500–1536) war Zeichner und vorwiegend Buchillustrator in Straßburg, ab 1518 in Augsburg, 1520–1530 Geselle Hans Burgkmairs, lernte von Dürer, war ab 1522 wieder in Straßburg tätig, vgl. Thieme-Becker, Bd. 35, S. 270.
Hergsell war der Annahme, dass die Zeichnungen der Holzschnitte von Albrecht Dürer stammt, vgl. Hergsell 1896, S. 454. Hils geht davon aus, dass das *Fechtbuch Albrecht Dürers* vom Autor kopiert und mit Textblöcken versehen wurde, vgl. Hils 1987, S. 45.
509. Dies hat mit dem Fechtbuch Hans Lecküchners von 1482 nichts gemein!
510. Müller 1992, S. 279.

Neu an dem Fechtbuch ist, dass es sich nicht in eine lebendige Praxis stellt, sondern im Namen der alten rechten Kunstübung »eine alte freie kunst« (Bl. 1v) sich eher gegen die eigene Zeit wendet. Die Schrift begleitet nicht mehr die Praxis, sondern will auf den verlorenen »recht grund vund gebrauch« hinleiten. »Es geschicht aber diser theurem kunst/gleich wie allen rechten künsten vund gaben Gottes...«[511] Diesem, dem humanistischen Erneuerungspathos entlehnten Gestus, entspricht es, wenn die Vorrede ohne rechten Zusammenhang mit der folgenden Kompilation spätmittelalterlicher Fechtlehren an den Brauch bei den »Altenn/fürnemlich den Römern« erinnert. Indem sich die Fechtlehre von der Unterrichtspraxis ablöst und ihr neue umfassendere Funktionen zugeschrieben werden, geht ihr erzieherischer Wert nicht in einer praktischen Anleitung zum Waffengebrauch auf, vielmehr soll die Lehre den Mangel der Erziehung ausgleichen. Die Egenolphsche Fechtlehre zielt auf eine für alle Lebenslagen geeignete praktische Klugheitslehre. In der *Vorred an den Leser* (Bl. Iv) heißt es weiter: ...»dweil ie keyn Zucht oder Leermeyster so gescheide/vund in Summa/nit müglich/ (...) haben sie (d.h. die Alten) dise kunst/als ein leiblich Exercitationn vnd übung/den Jungen in sonderheyt (...) underweiset.«[512]

Abb. 70 stellt das Titelblatt dar. Es hat als Schmuck eine Illustration mit der Fechtaktion *Einlauffen*.[513] Außerdem ist der Druckort und der Drucker Chr. Egenolph angegeben. Der unbekannte Verfasser des Fechtbuchs lehrt taktische Regeln, auf denen die Kunst beruht, »*das Indes, das Vor, das Nach (…) die Schwech und Sterke*. (Bl. 4r) Dann folgen *zwölff Leren* an den angehenden Fechter, die paarweise gereimt sind und an Liechtenauers *zedel* erinnern.

Der gereimte Text auf der Abb. 71 ist nicht wie in der Überlieferung eine Erläuterung der Fechtaktion, sondern eine ganz allgemeine Erklärung zum rechten Gebrauch. *Versetzen* erfolgt durch einen Gegenhieb.

Jan-Dirk Müller führt aus, dass »das gedruckte Buch im Gegensatz zur Handschrift (beispielsweise zum Fechtbuch Paulus Kals) den Kreis derer verlassen hat, die über Gegenstand und Interesse der Schrift vorweg miteinander verständigt waren, in diesem Fall den Kreis der – professionellen oder dilettierenden – *fechter*,

511. Vorred an den Leser, Bl. I
512. Müller 1992, S. 279.
513. *Einlaufen* bedeutet die gegnerische Waffe unterlaufen.

Abbildung 70: Bl. 3r, aus: Res 4 Gymn. 26 t, Bayerische Staatsbibliothek München trägt den Titel: *Der Alten Fechter anfengliche Kunst...* mit der Illustration *Einlauffen*

diejenigen, welche von Handschriften angesprochen wurden. Mit dem Buchdruck geht die enge Verbindung zwischen Produzent und Rezipient in der Manuskriptkultur verloren, die noch im Medium der Schrift nach dem Modell einer Verständigung unter Anwesenden strukturiert war (mnemotischnische Funktion der *zedel*, Umformung textueller Signale in ›Rede‹ das Agieren des Meisters)«.[514]

514. Müller 1992, S. 280.

Wañ dir einer bleibt mit kurtzer schneid an deinem lincken
ohr / so bleib du auch an der andern seitten / Zuckt er aber vonn
erst / so schlegt er sich selber.

Wolher / Mich schon besuñen hab /
Vff bede ort zusetzen ab /
Doch nit zulang. Behalt das Vor /
Biß mir die blöß werd offenbor.

Beins Lägers ich dir werd sein gůt.
Im Nach dich triff vß freiem můt.
Damit zur arbeyt kom geschwind /
Ja wart biß ich die erst anbind.

Von Versetzen.

Wier sind Versetzen /
Vor Versetzen hůt dich
Ob dir Versetzt ist /

Die die Läger letzen.
Geschicht dir s not / es můt dich.
Vnd wie das herkommen ist /

B

Abbildung 71: Bl. 11 – V, *von Versetzen aus*: Res 4 Gymn. 26 t, Bayerische Staatsbibliothek München

Auch auf Abb. 72 steht der Reim in keinem Zusammenhang mit der Fechtübung. Außer den Reimen und der kurzen Beschreibung und der Angabe *Zucken*[515] findet man keine weitere Erklärung zu den Fechtaktionen.

Fechten lernen kann anhand dieses Buchs nicht, aber man erfährt etwas über die alte Kunst des Fechtens und ihren rechten Gebrauch. Hierauf will das Fechtbuch in erster Linie hinleiten. Das Fechtbuch beinhaltet keine individuellen Fecht-

515. *Das Zucken* war eine ruckartige Bewegung, um den Gegner aus seiner Stellung zu locken. Es war einer der wichtigsten Kunstgriffe.

Abbildung 72: Bl. 15 – VII *von Zucken*, aus: Res 4 Gymn. 26 t, Bayerische Staatsbibliothek München

übungen wie die Bilderhandschriften Kals und Talhoffers. Es sind keine praktischen Anweisungen, sondern ein zusammenfassendes, gegliedertes Regelwerk, das die Praxis weder ersetzen noch ergänzen kann. Als Fazit sieht Jan Dirk Müller die Darstellungsweise wie folgt: »Aus einer in pragmatischen Absicht verschriftlichten *kunst* sind Elemente eines poetischen Spiels geworden.«[516]

516. Müller 1992, S. 282.

Die Illustrationen sind als einfach gerahmte Holzschnitte in die Textseiten eingefügt. Wenn man bedenkt, dass es sich bei diesem Fechtbuch um einen Frühdruck handelt, sind die Bilder bereits von erstaunlicher Qualität. Der Künstler beherrscht die Technik des Holzschnitts und des Buchdrucks bis ins kleinste Detail und gibt seinen Figuren Lebendigkeit und Ausdruckskraft in Gesten und Mimik. Die Figurendarstellung ist naturalistisch, die Köpfe gut durchgearbeitet, die Gesichter ausdrucksstark, oft ist der Mund geöffnet. Die Figuren sind agil, die Aktionen auch ohne einen auf sie bezugnehmenden Text gut erkennbar. Wie Albrecht Dürer und Gregor Erhart in ihren Illustrationen die Bewegung zweier Fechter zeichnerisch dargestellt haben, deren Fechtillustrationen Weiditz bekannt gewesen sein müssen, stellt er seine Figuren aufs Präziseste in Bezug auf die Fechtaktionen und auf das Lebendigste in Bezug auf die Gesamtbewegung, jedoch in Holzschnitttechnik, dar. Während die auf uns gekommenen Blätter Albrecht Dürers, die mit der Feder ausgeführt sind, als Entwürfe für eine spätere Umsetzung in Holzschnitt oder Kupferstich anzusehen sind, handelt es sich bei Weiditzs Illustrationen bereits um endgültig ausgeführte Holzschnitte. Weiditz betont die Linien, die zu seiner Zeit noch der ornamentalen Darstellungsweise des spätgotischen Stils entsprachen.[517] Die künstlerische Leistung des Holzschnitts steht der Zeichenkunst in nichts nach. Die Bildvorlagen, flüchtige und derb kolorierte Federzeichnungen, die der Holzschneider verwendete, wurden perfekt umgesetzt.

Die Kleidung der Fechter besteht aus einem Wams mit Puffärmeln und weiten Kniehosen, die durch Bänder mit den Strümpfen verbunden sind. Entsprechend der Landsknechtmode sind Ärmel und Kniehosen geschlitzt, um Bewegungsfreiheit zu bieten und einen Hitzestau beim Fechten zu vermeiden.

517. Diese Art ornamentaler Darstellung kam zumindest in der Freskomalerei zur Ausführung.

6 Anfänge nationaler Fechtschulen in der Neuzeit in Abwandlung der Scuola Italiana; die italienische, französische und deutsche Fechtschule, dokumentiert in gedruckten Fechtbüchern, deren Autoren die diversen Schulen repräsentieren

Das Fechten entwickelte sich zu keiner Zeit in einer stetigen geradlinigen Weise. Der Kulturhistoriker Jacob Burckhard beschreibt die damalige Situation wie folgt: »In Italien gab es zuerst eine Wissenschaft und Kunst des gesamten im Zusammenhang behandelten Kriegswesens, hier zuerst begegnen wir einer neutralen Freude an der korrekten Kriegsführung als solcher«.[518]

6.1 Anfänge einer italienischen Fechtschule Die Fechtbücher der italienischen Meister Achille Marozzo, Camillo Aggrippa, Nicoletto Giganti und Capo Ferro

Das Fechten hatte in Italien Mitte des 16. Jahrhunderts noch ausgesprochen praktische Bedeutung, was bei Auseinandersetzungen zwischen adligen Familien mit ihren kleinen Hausgarden, bei denen es um die Macht im Stadtstaat ging, zum Tragen kam. Fechten-Können war noch eine lebensnotwendige Fähigkeit der Angehörigen privilegierter Stände. Das Fechten nahm schon in dieser Zeit einen exklusiven Charakter an, denn nur eine elitäre Kavaliersschicht konnte sich die kostspielige Ausrüstung und Ausbildung leisten. Fechtmeister erhielten Anstellungen an Fürstenhöfen. Fürsten traten als Mäzene auf und beauftragten die Fechtmeister mit dem Abfassen von Fechtbüchern. Insbesondere haben die alten italienischen Fechtbücher höfischen Charakter und neigen zur bibliophilen Kunst und vornehmen Ausstattung.

518. Burckhardt 1930, S. 72ff. Als bedeutendster Beitrag zur kriegswissenschaftlichen Literatur des frühen 16. Jahrhunderts gilt Niccolo Machiavellis im Jahre 1516 erschienenes Werk *Arte della guerra*. Er orientierte sich an den zu Fuß kämpfenden römischen Legionen und bewies die Überlegenheit des Fußvolkes gegenüber der Reiterei bei richtiger Beherrschung der Waffen.

Gesetze der Perspektive und Proportion, sowie die Kenntnis der physiologischen Bewegungslehre spielen in den Naturwissenschaften und in der künstlerischen Darstellung seit Ende des 15. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Der Begriff *misura*[519] wird zum zentralen Thema. Den Buchillustrationen geben auch die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse über Perspektive und Proportion ein neues Gepräge. Sämtliche Kriterien der künstlerischen Qualität werden Vernunftgründen unterworfen, die Gesetze der Kunst rationalisiert.

Das Bildungsideal in Italien, *arma et litterae*, das verlangte, sowohl auf dem Gebiet der Waffenführung, als auch auf dem der Wissenschaften kompetent zu sein, führte in Bezug auf die Fechtkunst dazu, dass die Fechtübungen Anfang des 16. Jahrhunderts zu einem kunstgerechten System ausgebildet wurden. Es entstanden neue Kampfweisen und neue Waffen, die entsprechend neue Lehrschriften mit sich brachten. Große Aufmerksamkeit galt insbesondere der Beinarbeit und den Bewegungsabläufen. Besonders die als Autoren wirkenden italienischen Fechtmeister Achille Marozzo und Camillo Aggrippa waren diesbezüglich richtungweisend.

6.1.1 Die Fechtbücher des Achille Marozzo

Das Fechtbuch *Opera nova de Achille Marozzo bolognese maestro generale de l'arte de l'armi* erlebte innerhalb eines Zeitraums von sieben Jahrzehnten mehrere Auflagen, davon sind sechs überliefert. Der Untertitel bezeichnet das Werk näher: *Opera nova chiamata duello o vero fiore dell'armi*[520] – auf Deutsch: *Neues Werk, Duell oder die Blüte der Waffen*. Der Untertitel ist bezeichnend für das Fechten der Zeit, in der das Duellwesen aufblühte. Der Zusammenhang zwischen Duell und Waffen kann nicht deutlicher ausgedrückt werden.[521] Hergsell bemerkte zu diesem Phänomen: »Das Werk hat mehrere Auflagen aufzuweisen, wodurch nicht nur das Bedürfnis nach einer gedruckten Abhandlung, sondern auch gleichzeitig die Vortrefflichkeit derselben genugsam bewiesen wird«.[522] Die erste Auflage erschien unter dem Titel *Opera nova* im Jahre 1536 in Modena[523] im Format 28 x 16 cm. Eine

519. *misura* = ital. Maß, Maßnahme; darunter ist im weiteren Sinn das Anpassen an die Regel zu verstehen.
520. fol. 1v, Sig. Res 4 Gymn. 26 der Bayerischen Staatsbibliothek München.
521. Seitz 1965, S. 256.
522. Hergsell 1896, S. 61.

weitere Auflage erschien 1546 in gleicher Größe und Ausstattung, eine dritte 1550 in Venedig. Diese Ausgaben wurden mit je 84 Holzschnitten im Text und Titelblatt von Francesco Barattini illustriert, die meisten Holzschnitte sind mit –b-, in einem Fall mit –bR- signiert.[524] Eine weitere Ausgabe, ohne Angabe des Orts und ohne Jahreszahl, erschien gegen 1560, die fünfte Ausgabe mit dem Titel: *Arte dell'armi*, ausgestattet mit 24 Kupferstichen im Text, wurde von Anotonio Pinargenti gedruckt und 1568 in Venedig herausgegeben.[525] Eine sechste Auflage, gleichlautend mit der fünften, erschien 1615 in Verona. Dieses Buch gab der Maler Giulio Fontana heraus; es wurde von dessen Bruder, dem Maler M. Giovanni Fontana, illustriert und Don Giovanni Manriche, Cameriere di S.M. Cesarea gewidmet.[526]

Achille Marozzo war der größte und erfolgreichste Lehrmeister seiner Zeit in Italien.[527] Er beherrschte wie eine lebende Enzyklopädie alle Techniken in Bezug auf sämtliche gebräuchlichen Waffen. Genau so, wie er in ungezählten Lektionen seinen Schülern deren Handhabung beibrachte, so schreibt er es auch in seinem Buch nieder: Waffe für Waffe, Gefechtsituation für Gefechtsituation, mal das linke Bein, mal das rechte Bein vorgestellt.

6.1.2 »Opera Nova« de Achille Marozzo[528]

Gegenstand des Fechtbuchs ist das Fechten mit den verschiedensten Waffen; entsprechend den Waffen ist es in fünf Bücher und 273 Kapitel eingeteilt. Das erste Buch behandelt das Fechten mit Schwert und Schild, das zweite das Fechten mit Schwert und Dolch,[529] Schwert und Mantel, Schwert und großem Schild, Schwert

523. Sig. Res 4 Gymn. 26 der Bayerischen Staatsbibliothek München.
524. Die Zuschreibung der Holzschnitte mit der Signatur –b- und –bR- und d - ist durch Nagler, Monogrammisten I, 612 – 2040 erfolgt – Francesco Barattini war Holzschneider aus Rom, die Signatur –bR- könnte Barattini Romano bedeuten, vgl. Nagler, Dr. G.K.: *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen*, Bd. 1, München/Leipzig 1879, S. 712.
525. Sig. Sch. 103/285 der Universitätsbibliothek Mannheim.
526. M. Giovanni Battista Fontana war Maler und Stecher, er ist ca. 1524 in Verona geboren, vgl. Thieme-Becker, Bd. 12, S. 180.
527. Genaue Lebensdaten Marozzos sind nicht bekannt, er wurde um 1484 in Bologna geboren, starb vor 1568, (Datum der Herausgabe der vierten Auflage seines Fechtbuchs), vgl. Ausstellungskatalog New York 1998: *The Academy of the Sword, Illustrated Fencing Books 1500–1800 in The Metropolitan Museum New York*, hg. von LaRocca, Donald, New York 1998, S. 6/7.
528. Sig. Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München.
529. Sofern der Dolch in der anderen Hand zusammen mit dem Schwert geführt wird, bezeichnet man ihn als Parierdegen.

und rundem Schild, Schwert und viereckigem Schild. Das dritte Buch behandelt den Schwertkampf mit zwei Händen, das vierte den Kampf mit verschiedenen Waffen und fünfte Buch das Ringen.

Hergsell schreibt zu Marozzos Buch: »Dieses neue Werk, genannt Duell oder Blüte der Fechtkunst, des Einzelkampfes, der Offensive und Defensive, (…) handelt von allen Fällen, die in der militärischen Kunst vorkommen und entscheidet über alle, nach den Gutachten der Rechtsgelehrten in zweifelhaften Fällen, behandelt weiter die Kämpfe mit allen Waffen, die die Menschen corps à corps zu Fuß und zu Pferde anwenden können; mit Figuren versehen, welche mit der Waffen in der Hand alle Wirkungen und *Garde*n andeuten, (…) sowie mit vielen anderen Documenten und Anweisungen für jene, welche lehren wollen, wie man andere bekämpfen soll«.[530]

Als Novität steht in Marozzos Fechtbuch am Anfang ein Titelbild, eine mit dem Buchdruck nahezu zeitgleich entstehende Erscheinung in der Buchgestaltung. Das Titelblatt (Abb. 73) ist mit einem thematischen Holzschnitt versehen. Der Fechtmeister, die Personifizierung der militärischen Künste, flankiert in doppelter Gestalt jeweils vor Säulen stehend, den Titel des Buchs, stellt sich zugleich als Stütze des Herrschers dar. Dieser sitzt oben auf dem Thron, der von Sphinxen flankiert ist. Er trägt die Krone auf dem Haupt, Schwert und Erdkugel in Händen haltend, demonstriert er die Macht, die auf dem Boden dieser Waffenkünste basiert. Diese haben wiederum ihre Erkenntnisse, entsprechend der Zeitströmung, aus dem Studium der Wissenschaften, vor allem der Geometrie, was in einer Predella in der unteren Zone der Komposition vor einer Architekturlandschaft demonstriert wird. Der Meister, der sich hineinkniet, hält in der linken Hand ein geometrisches Hilfsgerät und weist mit seiner Rechten auf eine Geheimschrift hin, die nur für Eingeweihte verständlich ist. Auf den Lisenen der Predella hebt links die personifizierte Tugend den Geist in Form eines Adlers als Sieger empor, rechts steht das Laster auf einem Sarkophag, einen Dämon hochhaltend. Die ganze Szene wird sichtbar, nachdem ein Vorhang auf beiden Seiten zurückgezogen wird. Der Buchtitel ist in Majuskeln auf einer Kartusche geschrieben, die den Charakter eines sich an den Ecken aufrollenden Pergamentblattes hat. Das Titelblatt vermittelt einen ersten Eindruck vom Inhalt des Werks. Marozzo zeigt bereits schon mit der Darstellung auf dem Titelblatt, dass es ihm um die Verwissenschaftlichung der Fechtkunst

530. Hergsell 1896, S. 61.

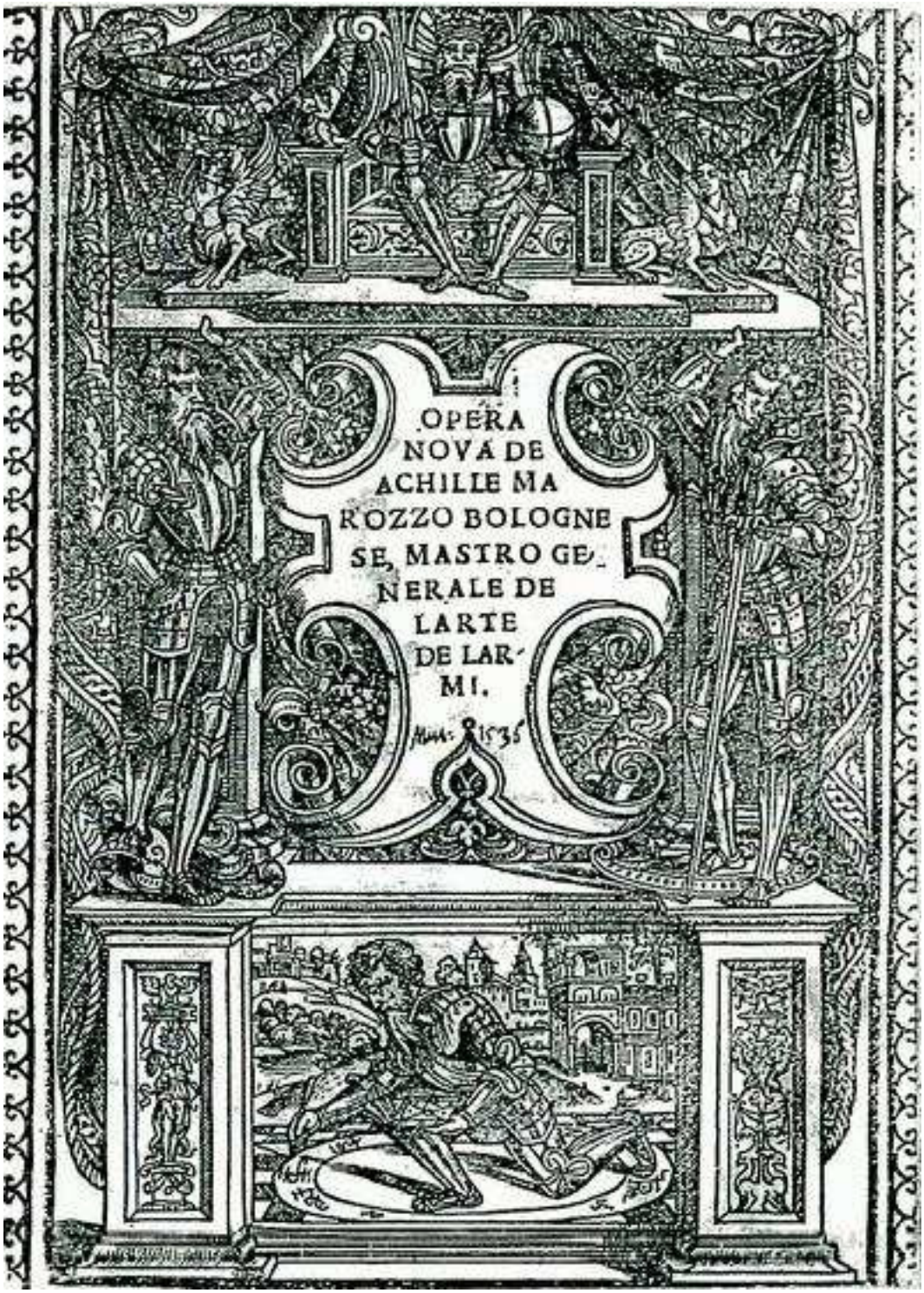


Abbildung 73: Bl. 1r, Titelblatt, aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München

geht. Der prächtige Buchtitel hat selbst einen eigenständigen künstlerischen Wert und zeigt, dass der unbekannte Künstler die Holzschnitttechnik im Detail beherrschte.

Das Fechtbuch ist in *Rotunda*, einer im Italien dieser Zeit beliebten Schrift, gedruckt. Vorrede und die Anfänge der einzelnen Bücher sind rubriziert, sie beginnen mit geschlossenen quadratischen verzierten Initialen mit *Antiqua*-Versalbuchstaben größeren Grades, die Anfangsbuchstaben der einzelnen Kapitel sind als *Fraktur*-Initialen, in Größe und Stärke hervorgehoben. Jedes Blatt ist mit Kustoden als Hilfe für den Buchdrucker und den Leser versehen. Um den Text gefälliger erscheinen zu lassen und um Leerflächen auszufüllen, wird der Schriftspiegel teilweise von der Rechteckform abweichend in Dreiecks- oder Trichterform verändert und der Figurensatz angewandt.[531] Der Druck erfolgte auf so dünnem Papier, dass die Druckfarbe auf die Rückseite oft durchgeschlagen hat. Dadurch leidet das Erscheinungsbild jeder Seite, insbesondere die Bilder und auch die Lesbarkeit des Textes.

Das Fechtbuch Marozzos ist ein typisches Beispiel für die Zeit der *bizzarren Garden*. Marozzo versuchte, durch methodisches Einteilen der *Garden* - er unterschied je nach Stellung der Beine und Arme bis zu zwölf *Garden* - und ständiges Wechseln der Stellung und Einladungen mittels der Beinarbeit in die richtige Mensur zu kommen, aus der man Treffer landen und den gegnerischen Angriff abwehren konnte. Die eigentliche Kunst bestand darin, rasch aus einer *Garde* in die andere zu wechseln. Diese *Garden*, die im gewissen Sinne die *Finten*, die noch nicht bekannt waren, vorwegnahmen, werden mit oft grotesk wirkenden Körperstellungen verbunden. Marozzo beschreibt im 1. Buch ausführlich den Übergang aus der einen *Garde* in die andere. Die Illustrationen zeigen jeweils den Schüler in verschiedenen Ausgangs*garden* und mit unterschiedlichen Waffen.

Im Italien dieser Zeit wurde noch mit der *Spada*, einer Hieb- und Stichwaffe gefochten.[532] Da der Schutz durch die eigene Waffe mangelhaft war, schützte notwendigerweise der Schild die Hand. (Abb. 74) Der Fechter hält die Waffe über dem Kopf, bereit zu hauen. Der Schild in der linken Hand in Höhe der Schulter soll die gegnerische Klinge abfangen.[533] Die Methode, die Waffe mit dem gebogenen Zeigefinger um die vordere Parierstange[534] zu fassen, auf der Illustration deutlich er-

531. Der Figurensatz in verschiedenen graphischen Formen war ab dem 16. Jahrhundert sehr beliebt, nicht nur um Leerflächen auszufüllen, sondern auch oft nur als ein Spiel der Phantasie, vgl. Kunze, S. 50.

532. Marozzo war einer der letzten Meister, die diese Technik lehrten.

533. Die Illustration beweist, dass der Degen vor allem immer noch zum Angriff und nicht zur Abwehr geführt wurde, vgl. Codex MS I.33. fol 19 (p.37), Abb. 12.

Capitolo .10. del primo assalto de giocho largo
de Spada e Brochiere
NORA QVI, Principiaremo il primo asalto de Spada e brochiero Arret

Abbildung 74: Bl. 3v/4r Cap. 10 »del primo assalto de giocho largo de Spada e Brochiere«, aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München

kennbar, ist allgemein gebräuchlich gewesen. Dies erklärt auch den funktionellen Aufbau des immer komplizierteren Bügelsystems als Schutz für die Finger bzw. für die Hand.[535] Marozzo zeigt in seinem Fechtbuch vier Schildtypen. Der große

534. Die Parierstange verhütet ein Abgleiten der gegnerischen Klinge auf die Hand.

Faustschild war die *Brochiere*, auf (Abb. 74) dargestellt. Der kleinere Typus hieß *Rotella*, mit dem in der Mitte stehenden Buckel. Dieser entspricht dem *Buckler*, der dritte war die *Targa*, diese hatte eine rechteckige oder quadratische Form, bestand aus Leder und entsprach der *Tartsche*. Der vierte Typus war die *Imbracciatura*, ein ovaler mannshoher Stechschild. Zum Schutz waren aber auch andere Hilfsmittel erlaubt. Der Degen konnte in Verbindung mit einem Dolch in der linken Hand (Parierdolch oder Linkshanddolch) oder mit dem Mantel geführt werden. Die Abb. 75 zeigt die Fechtweise mit dem Parierdolch.

Dass der Fechtkunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch ein durchdachtes System fehlte, erkennt man nicht zuletzt daran, dass bald eine Körperseite dem Gegner entgegen gewandt wird, bald die Breitseite des Körpers. Einmal war das linke Bein und dann wieder das rechte Bein vorne. Abb. 75 zeigt z.B. das Vorstellen des linken Beins und die Breitseite des Fechters.[536]

Die Illustrationen im 2. Buch zeigen nicht nur einzelne Fechtstellungen, sondern meist einen Zweikampf. In der Fechtaktion (Abb. 76) stehen die Kämpfer in *Second*-Einladung, die linke Hand ist auf dem Rücken. Sie bewegen sich in einem gedachten Kreis, der im Lehrbuch erläutert ist. Marozzo verwendet den Kreis mit Diagonalen als geometrisches Hilfsmittel für seine Lehrmethode bezüglich der Schrittbewegungen, den wir ca. 100 Jahre später in den flandrischen Fechtschulen, den *Schermschoolen*[538] und bei Girard Thibaults Fechtlehre[539] wieder finden. Marozzo erklärt diese Übung wie folgt: …»dies ist die Zeichnung nach welcher du den Schüler Schritt für Schritt mit der Waffe in der Hand bewegen lässt, indem sie bald nach vorwärts, bald rückwärts im Kreise herumgehend ihre Füße auf jene Linien zu setzen haben, welche die Kreise durchschneiden«.[540]

Die Illustrationen entsprechen dem Zeitstil der Renaissance. Größter Wert wurde auf die getreue Wiedergabe des Sichtbaren gelegt, besonders hinsichtlich der Kleidung und Bewaffnung, was durch eine Fülle von Details unterstrichen wird. Die Kämpfer tragen ein gestepptes Wams, Kniehosen und Strümpfe, die

535. Seitz 1965, S. 256.
536. Für Marozzo war das Fechten ein lebhaftes Spiel, er nannte es *gioco*.
537. Das »g« wurde auf der Beischrift fälschlicherweise vergessen.
538. Vgl. Abb. 106 Kupferstich von Willem Swanenburgh, Fechtsaal der Universität Leiden von 1608.
539. *Académie de l'espée* von 1628.
540. Hergsell 1896, Bl. 49v, Cap. 144, Del passegiare.

Abbildung 75: Bl. 23r, Cap. 77 Positur mit Spada und Parierdolch im Typus »pugnale bolognese« aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München

durch Strumpfbänder verbunden waren, nach der Mode der Landsknechte. Die Bekleidung ist aus luxuriösen Stoffen hergestellt, was in der Holzschnitttechnik detailliert und ausdrucksstark wiedergegeben ist. Die im Text beschriebenen *Garden*

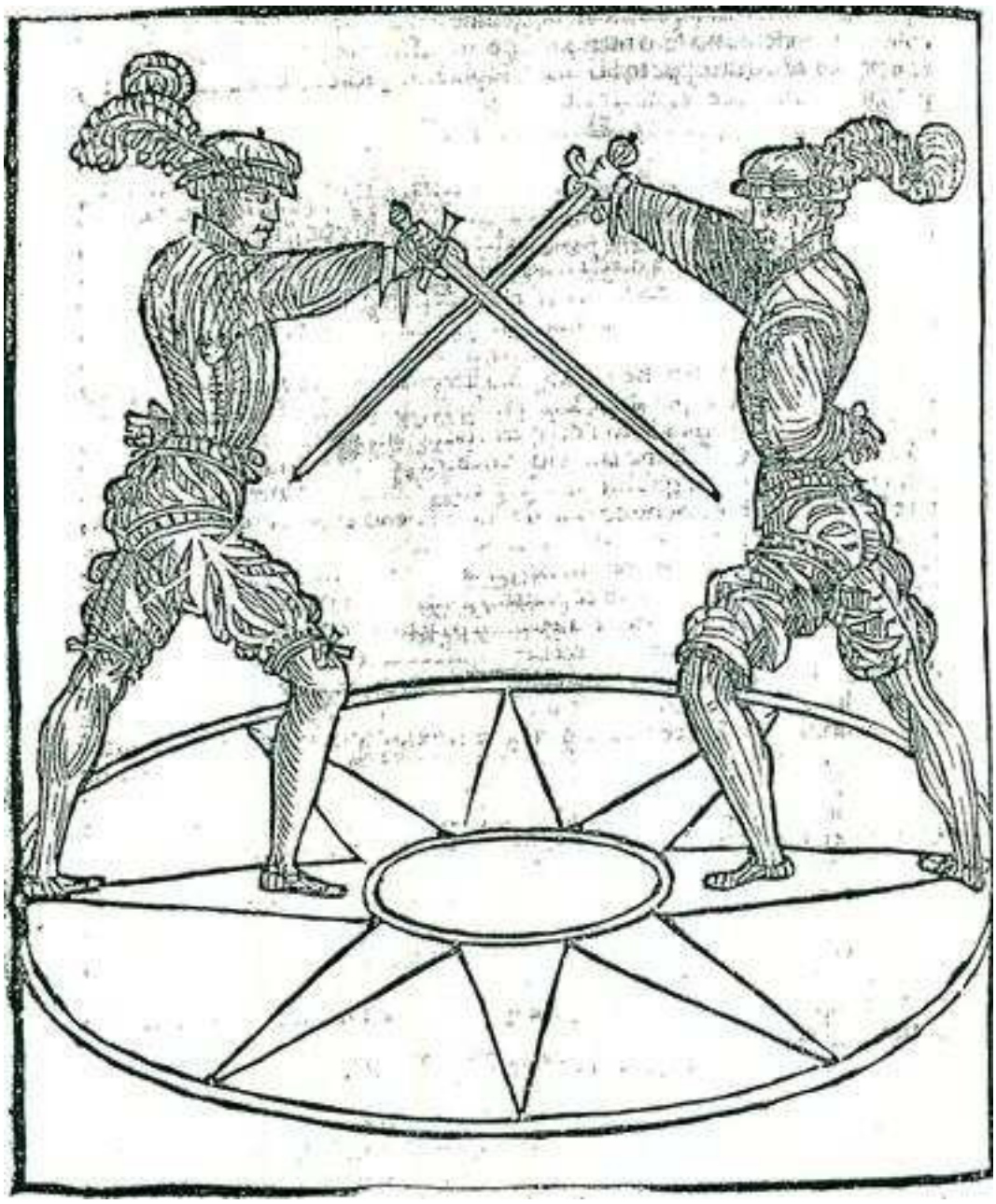


Abbildung 76: Bl. 47v »Il Ordine del passe(g)iare«[537] aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München

der Fechter sind treffend dargestellt. Die nahezu statuarischen Haltungen der Fechter vermitteln den Eindruck, dass sie sich angespannt auf die komplizierten *bizarren Garden* konzentrieren, die sie zu Lehrzwecken demonstrieren sollen.

6.1.3 Die Fechtbücher des Camillo Aggrippa

Die erste Ausgabe des Fechtbuchs *Trattato di scientia d'arme con un dialogo di filosofia di Camillo Aggrippa Milanese* wurde von Antonio Blado, stampadore Apostolico, gedruckt. Das Buch erschien 1553 in Rom, stand unter dem Privileg von Papst Julius III.[541] und war Cosimo di Medici, dem Herzog von Florenz,[542] gewidmet. Es ist mit 56 Kupferstichen ausgestattet, die nicht signiert sind. Der Maler Jan van der Straet–genannt Stradanus–gilt als Illustrator einiger Kupferstiche.[543] Die zweite Auflage mit dem Titel: *Di.M. Camillo Agrippa, Trattato di scienza d' arme et un dialogo in detta materia* erschien 1568 in Venedig, sie wurde vom Maler Giulio Fontana aufgelegt, dem Herausgeber der vierten Ausgabe des Werks von Marozzo und von Antonio Pinargenti gedruckt. Eine dritte Ausgabe, gleichlautend mit dem Titel der zweiten Ausgabe, folgte dann 1604 ebenfalls in Venedig.

Von Camillo Aggrippa[544] sind keine genaue Lebensdaten überliefert.[545] Er war als Architekt, Philosoph und Fechtmeister in Rom und Venedig bekannt. Er lehrte die Bewegungsabläufe des Fechtens mit Blick auf mathematische Prinzipien, um die Bewegungen des Körpers nach den Gesetzen von Kraft und Last zu bestimmen. Dass Aggrippa Ingenieur, Architekt und Mathematiker war, begünstigte diese Herangehensweise an die Fechtkunst. Die Geometrie liefert ihm die Voraussetzung dafür, dass ein Bewegungsablauf präzise beschrieben und vom Betrachter nachvollzogen werden kann. Am Anfang seines Buchs legt Aggrippa seine These wie folgt dar: »in fine questa professione si gouerna solamente con punti, linee, tempi, misure & simili…«[546] – dass man das Fechten nur mittels Anwendung von gedachten Punkten beschreiben und beherrschen kann.

541. Die Bezeichnung *cum privilegio* entspricht dem heutigen *copyright* im Sinne behördlicher Genehmigung, vgl. Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik*, (TB) Salzburg 1972, S. 20.
542. Cosimo di Medici war ein bedeutender Kriegsherr und Kunstmäzen im Sinne des Herrscherideals *arma et litterae*.
543. RDK, S. 910. Jan van der Straet (1523–1605) stammte aus Brügge, er war als Maler in Florenz insbesondere für die Familie Medici tätig, vgl. Thieme-Becker, Bd. 32, S. 149. Thimm und die anderen älteren Bibligraphen waren der Meinung, dass Michelangelo die Zeichnungen für einen Teil der Stiche angefertigt haben soll, vgl. Thimm, S. 3.
544. Die Orthographie seines Namens ist unterschiedlich. (Agrippa oder Aggrippa)
545. Er soll um 1535 in Mailand geboren und um 1589 in Rom gestorben sein. Camillo Aggrippa war der verantwortliche Baumeister für die Aufstellung des Obelisken auf dem Petersplatz in Rom, vgl. *Enciclopedia Italiana, di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma 1929, Bd. I, S. 994.
546. Cap. II, fol. 6.

6.1.3.1 Trattato di scientia d'arme[547]

Das Buch hat das Format 22 x 16 cm, der Text ist im Schrifttyp *Antiqua* gedruckt, die einzelnen Absätze beginnen mit floral oder figürlich verzierten schön gestalteten Initialen.[548] Die Kupferstiche haben ein Format von 11 x 16 cm und sind halbseitig in den Text eingefügt. In der Widmung an Cosimo di Medici, mit der das Buch eingeleitet wird, beklagt Aggrippa die moderne teuflische Erfindung der Artillerie, wonach nicht mehr die Rittertugenden der Einzelkämpfer die Schlachten entscheiden, sondern die Artillerie. Aggrippa hält die Tradition hoch, er lobt Erfindungsgabe und Kunst eines Mannes, der noch selbst kämpfen kann. Dies ist nur so zu verstehen, dass es noch einvernehmliche Konventionen vor allem unter den Angehörigen der privilegierten Stände gab, bei Streitigkeiten nicht nur mit Kanonen und Musketen zu schießen, sondern entsprechend alten Mannestugenden mit traditionellen Fechtwaffen zu kämpfen. Damit hatte diese ursprünglich lebensnotwendige Fähigkeit schon einen ideologischen Charakter angenommen, der sich in den folgenden Jahrhunderten immer deutlicher zeigte und zwar einerseits durch die Entwicklung zu einer Sportart und andererseits durch den immer grotesker werdenden Abstand zu den im Krieg üblichen Kampftechniken, soweit Fechten noch für das Duell neben dem Pistolenschießen gepflegt wurde.[549] Hierzu bemerkt Rudolf zur Lippe, das Fechtbuch des Camillo Aggrippa »stelle ein interessantes Zeugnis für die eigenartige Ideologie der fechtenden Ehrenmänner zwischen Rittertradition und neuer Zeit dar«.[550]

Das Frontispiz des Fechtbuches (Abb. 77) dokumentiert ein Gespräch mehrerer Personen. Das Geschehen spielt sich in einem zum Betrachter hin offenen Raum ab. Auf Abb. 77 ist eine für die Zeit typische Szene eines Gelehrtenzirkels – eine Anzahl diskutierender Männer an einem Tisch – dargestellt, was der Künstler mit heftigen Gesten zum Ausdruck bringt. Zwei Männer sitzen vorne links und rechts am Tisch, der Linke stützt sich mit der rechten Hand auf einen Codex, seine linke Hand verweist auf ein aufgeschlagenes Buch. Der Rechte, Camillo Aggrippa als Autor des Buchs, trägt ein langes Seitenschwert und hält mit ei-

547. Sig. 19165, Pierpont Morgan Library New York.
548. Es handelt sich um ein Initialalphabet, in dem die gleichen Buchstaben das gleiche Motiv aufweisen.
549. R. z. Lippe, S. 156.
550. R. z. Lippe, S. 155.

Abbildung 77: fol. 5v »Aggrippa insegna ai suoi discepoli«, aus: Sig. 19165, Pierpont Morgan Library New York

ner Hand die Weltkugel und mit der anderen Hand einen Zirkel,[551] auf dem Tisch liegen zwei Dolche. Sein linker Fuß ist auf eine am Boden liegende Erdkugel aufgestellt. Am Boden liegen ein Dolch, ein Fechthandschuh und ein polygonaler Körper. Hinter dem Tisch verfolgen neun stehende Männer mit lebhaften Gesten die

551. Ein Verweis auf die Wichtigkeit des Begriffs Misura (Maß).

Diskussion. Das Ambiente des gelehrten Zirkels vervollständigen verschiedene Gegenstände auf einem Regal über dem Tisch, links Bücher, in der Mitte eine Sanduhr und rechts ein Winkelmessinstrument. Die Illustration, die Stradanus zugeschrieben wird, nimmt Bezug auf die aktuelle Debatte der Zeit über den Vorrang der Waffen oder der Wissenschaften - *della precedenza dell' armi e delle lettere* -. Das Ideal *arma et litterae* ist auf die Person Cosimo di Medici, dem das Buch gewidmet ist, projiziert.[552] Der Künstler zeigt bei seiner Komposition die ganze Palette der Formensprache der Renaissance, was sich insbesondere in der perspektivischen Darstellung des Raums und der Behandlung von Licht und Schatten äußert. Die Figurengruppe selbst ist mittels Schrägschraffuren modelliert, hell beleuchtet vor dunklem Hintergrund, der mit diagonalen und senkrechten dichten Parallelschraffuren markiert ist. Die grafischen Elemente, das Schwarz-Weiß der Linien und Punkte, aber auch große Schattenflächen unterstreichen den künstlerischen Ausdruck. Die *peintre-graveurs*[553] waren oft geniale Zeichner. Ernst Rebel beschreibt treffend das Wesen des Kupferstiches wie folgt: »Der Kupferstich behauptet seine Eigenwelt zwischen dem Lineament der Zeichnung, ohne Zeichnung zu sein, der Tonigkeit des Gemäldes, ohne Malerei zu sein und eine Reliefspannung ohne Relief.«[554] Der Kupferstich, der in der Lage ist, kleinteilige filigrane Formen zu schaffen, wird neben der Radierung als die edlere, feinere und für die soziale Oberschicht angemessene graphische Kunst geschätzt. Diese Kunstform kommt dem sich immer mehr steigernden Repräsentationsbedürfnis der Aristokratie entgegen.

6.1.3.2 »Trattato di scienza d'arme«[555]

Das Fechtbuch wurde von Antonio Pinargenti in Venedig gedruckt. Es hat das Format von 22 x 16,5 cm und besteht aus 113 Seiten, davon sind 49 Seiten ganzseitig mit Kupferstichen im Format 20 x 16 cm versehen.[556]

552. Er stellte u.a. kategorisch fest, dass die *armi* (darunter verstand man nicht die Waffen, sondern die Kunst der Kriegsführung) im Krieg wie im Frieden den *lettere* überlegen waren, vgl. Brink, S. 140.
553. Der Begriff wurde von Adam von Bartsch zur Unterscheidung von kopierend tätigen Reproduktionsgrafikern geprägt, vgl. Rebel, Ernst: *Druckgrafik. Geschichte Fachbegriffe*, Stuttgart 2003, S. 217.
554. Rebel, Ernst: *Grafik in der Renaissance*. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter Heft 10/00, Köln 2000, S. 21.
555. Sig. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim

Diese Kupferstiche sollen von M. Giovanni Battista Fontana, der auch die Entwürfe zu Marozzos vierter Ausgabe des Fechtbuchs gefertigt hat, stammen.[557] Die Ausgabe von 1568 zeigt als Frontispiz den Titel mit dem Porträt des Autors (Abb. 78), gerahmt von Minerva und Mars als Personifikationen der Weisheit und der Kriegskunst. Minerva und Mars verkörpern jene beiden Gebiete, auf denen man zu Ruhm und Ehre gelangen konnte. Unten links und rechts zwei einfach gerahmte kleinformatige Porträtköpfe und das Impressum des Druckers. Porträts in illustrierten Büchern waren typische Kunstschöpfungen der italienischen Renaissance. Jacob Burckhardt verweist auf den ausgeprägten Persönlichkeitskult und das unverhohlene Ruhmesdenken des Renaissance-Menschen als Äußerung einer neuen individuellen Geisteshaltung.[558]

Im Fechtbuch Aggrippas stehen Text und Illustration in engem Bezug zueinander. Jedes Kapitel hat seine eigenen Illustrationen, auf die im Text präzise Bezug genommen wird.

Camillo Aggrippa erkennt als Erster, dass der Stich oder Stoß wesentlich wirkungsvoller als der Hieb bei einer Auseinandersetzung mit Blankwaffen ist. Er vollzieht als Konsequenz eine Abkehr von dem bis dahin geltenden Primat des Hiebes. Ein in gerader Linie geführter Stoß erfordert durch die Kürze des zurückgelegten Weges weniger Zeit und Anstrengung als ein Hieb, der nur im Bogen möglich war und der durch die Länge des Weges bis zum Ziel an Zeit, Zuverlässigkeit und Schärfe verlor. Diese Erkenntnis hatte eine Auflockerung der Kampfart und eine Reduktion der Waffe zur Folge, die eine endgültige Umwandlung des Schwertes zum Degen bewirkte.[559] Camillo Aggrippa ist auch der Erfinder der vier Faust- und Klingenlagen, die er einfach *Prima, Seconda, Terza* und *Quarta* nennt. (Cap. I) In Bezug auf das Fechten war diese Erfindung die bedeutungsvollste Neuerung gegenüber den bisherigen zahlreichen *bizarren Garden*.[560]

556. In der Regel befinden sich pro Seite zwei Illustrationen, die denen der Ausgabe von 1553 entsprechen.
557. Thieme Becker, Bd. XII, S. 180.
558. Burckhardt 1930, S. 95ff.
559. Der genaue zeitliche Übergang von der alten Schwertklinge zur wirklichen Degenklinge ist heute nicht mehr feststellbar, vgl. Lochner 1960, S. 34.
560. Die neue Einteilung in vier Einladungen erfolgte nach den jeweiligen Faust- und Klingenlagen, die Aggrippa nach folgendem Schema begründet und in seinem Buch per Illustration darstellt. Den vier Einladungen liegen folgende Bewegungen zugrunde: Beim Ziehen des an der linken Seite getragenen Degens kommt zunächst der kleine Finger der waffentragenden Faust nach oben und der Daumen nach unten, danach wird

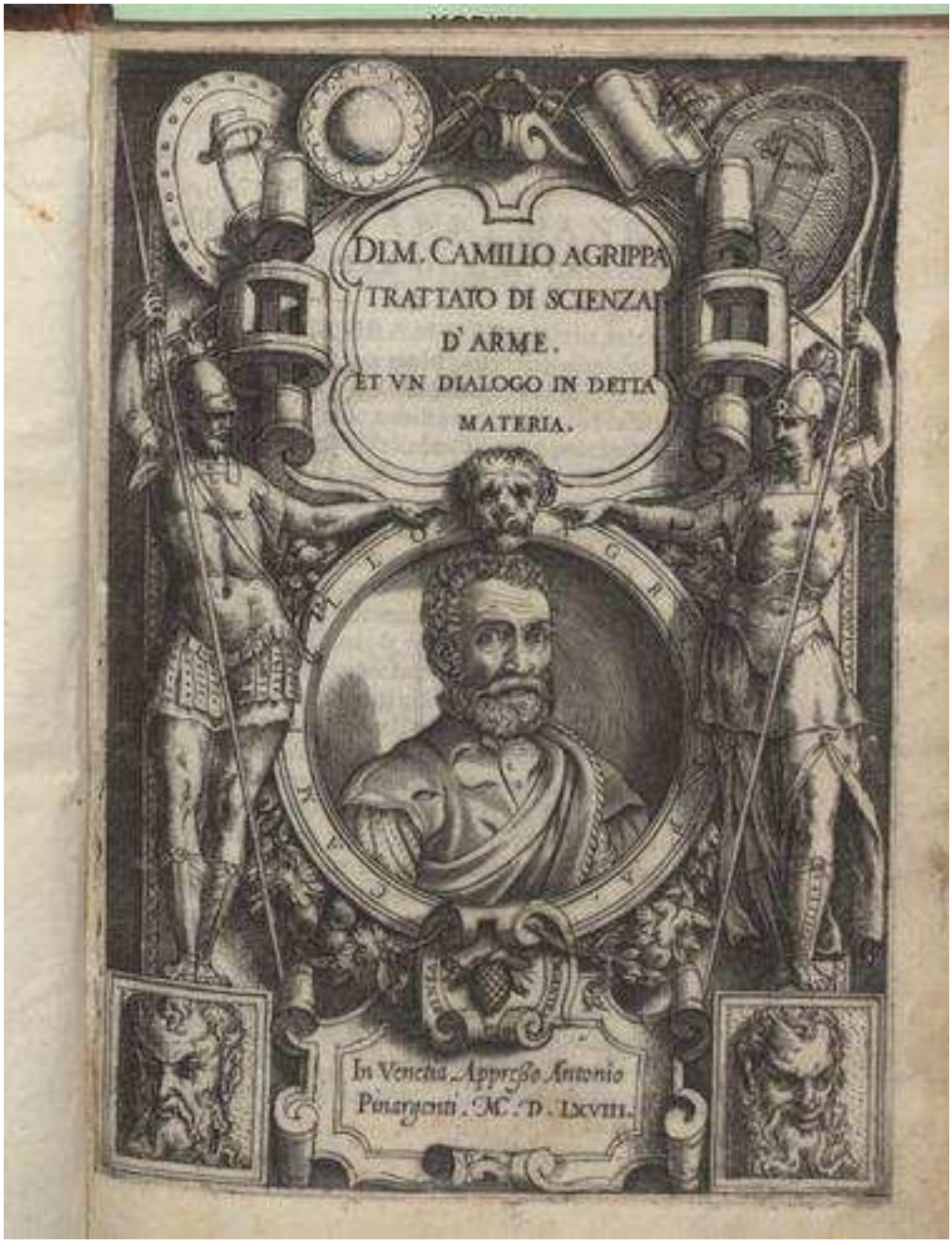


Abbildung 78: Titelblatt der Ausgabe von 1568, aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim

die Faust mit der Waffe gehoben, der Arm gestreckt und die Klingenspitze weist nach unten. Weil dies die zwangsläufig erste Position von Faust, Arm und Klinge darstellt, erhält sie die ebenso einfache wie kennzeichnende Bezeichnung Prima. Wird der Arm aus der Prima gesenkt, Faust und Waffe nach rechts außen gewendet, so dass der Handrücken nach oben kommt, und die Fingerspitzen nach unten zeigen, erhält man die Seconda. Hebt man aus der Seconda die Klingenspitze bei mäßiger Drehung der Faust nach rechts außen, wobei der Daumen höher und der Handrücken nach rechts kommt, gelangt man in die Terza. Verschiebt man aus der Terza Faust und Klinge stark nach innen vor die linke Hüfte, wobei die Faust weiter gedreht wird, bis die Fingerspitzen nach oben zeigen und der Handrücken nach unten weist, erreicht man die Quarta. Damit war das Gerippe des auch noch heute in Gebrauch stehenden Systems der Einladungen erstellt, seine einheitliche Entwicklung von da an lässt sich geradlinig verfolgen.

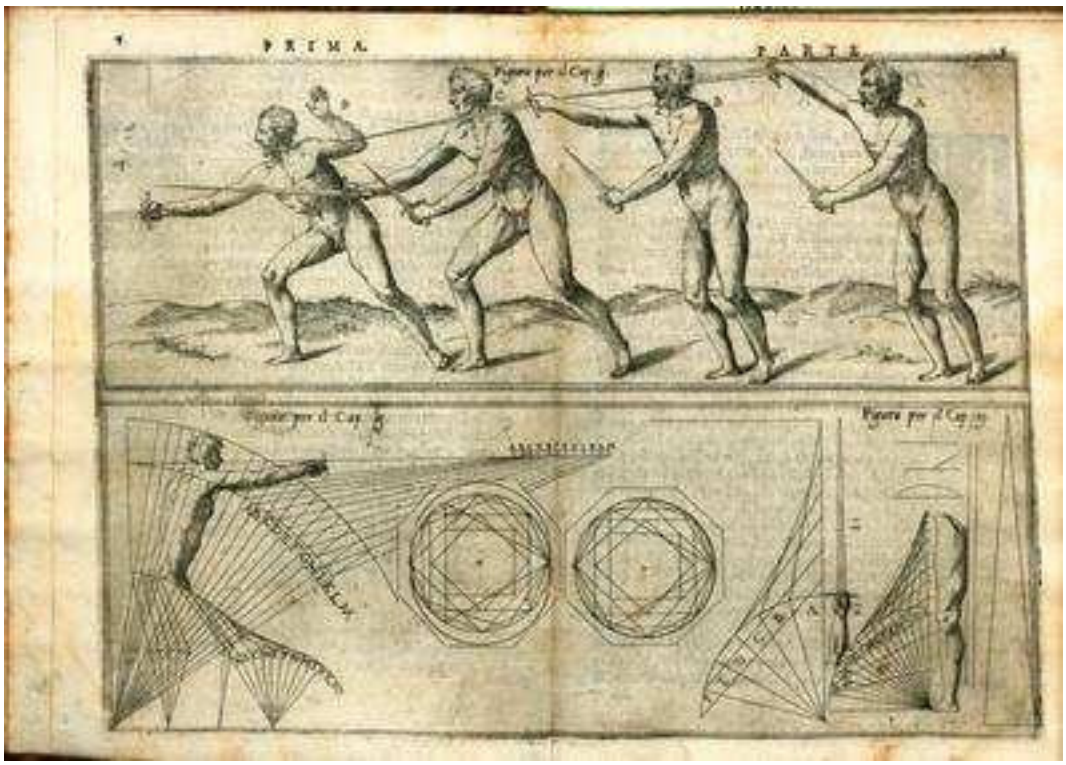


Abbildung 79: fol. 4 und 5, Figura per il Cap. I, aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim

Die Illustrationen auf Abb. 79 gehen über eine Doppelseite. In der oberen Illustration werden die vier *Garden Prima, Seconda, Terza und Quarta* gezeigt. Das Diagramm der unteren Illustration (Abb. 79) zeigt die Bewegungsgrade von Arm und Bein beim *botta lunga* – Ausfall. Die Figuren sind mit den Buchstaben A bis D bezeichnet, eine vom Künstler gewählte Form der textlichen Ergänzung. Für die beiden Studien - mit C und D bezeichnet - soll nach Meinung der älteren Bibliographen Michelangelo den Entwurf gefertigt haben.[561] Die obere Illustration demonstriert, wie die einzelnen Phasen der Bewegung optimiert werden, und wie es zu den heute noch geltenden vier Einladungen kommt. Die Übung beginnt mit dem Vorsetzen der Ferse, dann erfolgt das Vorschieben des Knies mit gleichzeitigem Vorbeugen des Oberkörpers und Streckung des Arms. Das rechte Bein wird immer weiter vorgesetzt. Je mehr der Oberkörper dadurch vorgebeugt wird, erhält der Stoß mit gestrecktem Arm eine größere Reichweite. Die untere Illustration zeigt mittels Ablaufdiagramm, dass Arm- und Beinbewegung in einem Wechselverhältnis zueinander stehen. Es ist die bildliche Darstellung der These Aggrippas, dass man das Fechten nur mittels *punti, linee, tempi, misure & simili* beherrschen

561. Hergsell 1896, S. 115 mit Verweis auf den Bibliographen Vigeant, S. 24.

kann. Anhand dieser technisch-wissenschaftlichen Illustration beweist Aggrippa die metrischen Beziehungen zwischen Arm- und Beinbewegung. Die verschiedenen Bewegungsgrade des vorgestellten Knies bewirken die größere Reichweite des Arms. Aggrippa analysiert und optimiert die einzelnen Phasen des Fechtens, er begründet mit dem Ausfall ein für die Fechtkunst wichtiges Prinzip.

Die Bewegungen des Menschen in ihrem Ablauf richtig zu erfassen und künstlerisch darzustellen, ist für den Künstler eine echte Herausforderung. Der Bewegungsablauf ist in der Illustration nachvollziehbar vom Künstler dargestellt.[562] Auf experimentellem Wege beweist Aggrippa seine Thesen bezüglich der Effizienz. Die Methode der multiplen Bewegungsdarstellung in der oberen Illustration, hier die ganz natürliche Weiterentwicklung von der *Prim-* (A) zur *Quarteinladung* (D) in einem einzigen Bild war eine Neuheit in der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst.

Um die Bewegungsabläufe beim Fechten in Abhängigkeit vom Einsatz der daran beteiligten Körperteile exakt wiederzugeben, werden die Fechter im Gegensatz zu Marozzo, der auf modische Äußerlichkeiten Wert legte, im ersten Teil des Buchs nackt dargestellt, was ebenfalls ein Novum darstellte.[563] Gerade die Einfachheit in der Darstellung der Akteure ohne ausschmückende Elemente verleiht ihnen einen besonderen Ausdruck. Die Darstellung des Muskelspiels der nackten Körper vermittelt Dynamik und Lebendigkeit. Unter dem Einfluss der antiken Skulptur war die vorherrschende Anschauung in der Renaissance, dass das Nackte das Natürliche und Zeitlose sei. Es galt als höchste Form der Freiheit von Konventionen, weil ja jede Bekleidung den Dargestellten zeitlich einordnet und einengt.[564]

In Cap. II–IIII seines Traktats von 1568 lehrt Aggrippa mit Hilfe geometrischer Hilfsfiguren (Kreis, Triangel, Quadrat, Pentagon, Hexagon, etc.) den Schüler, seine Bewegungen zu begrenzen. Aggrippa wendet die Gesetze der Hebelwirkung und biomechanische Erkenntnisse in der Fechtpraxis an. Er ordnet den vier Faustlagen *Prima, Seconda, Terza* und *Quarta* in seinen Darstellungen die Buchstaben A – B – C und D zu. Er markiert Richtung und Begrenzung der Positionen und Arm-

562. Man kann die Darstellung mit heutigen Darstellungsmethoden der Biomechanik vergleichen, die die mechanischen Bewegungen in lebenden Organismen, ihre Ursachen und Erscheinungen untersucht.

563. Die Meisterschaft des Künstlers zeigt sich an nackt gezeichneten Figuren, denn hier konnte eine Ungeschicklichkeit nicht durch Kleidung kaschiert werden.

564. Friedländer, Max. J.: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992, S. 63.

bewegungen für Hiebe und Stöße geometrisch mit Hilfe der o.g. Kreise, Dreiecke und Quadrate. Anhand dieser virtuellen Hilfsfiguren soll dem Fechter die Begrenzung seiner Bewegungen durch ständiges Wiederholen derselben und Korrigieren aller Abweichungen von den vorgegebenen Hilfsfiguren in Fleisch und Blut übergehen, bis er derer in der Realität des Fechtens nicht mehr bedarf. Die Begrenzung der Klingenbewegung ist in Bezug auf *Finten* von größter Bedeutung, weil bei zu ausladender Reaktion auf eine *Finte* mit der relativ schweren Waffe ein Umgehungsstoß nicht mehr zu parieren ist.

In der oberen Szene von Abb. 80 sieht man den Fechter in *Prim*einladung und den Wechsel der Faustlagen auf direktem Weg (Dreieck) sowie die Bewegung der Klingenspitze dabei auf einem Kreis, der das Dreieck umschreibt, womit die Klingenbewegungen in Bezug auf die erforderliche Begrenzung kontrolliert werden. (A - *Prima*, B - *Seconda*, C – *Terza*). In der unteren Szene steht der Fechter in *Second*einladung. Gezeigt werden die weiteren Faustlagen und die Klingenbewegungen entsprechend geometrischen Hilfsfiguren. Die geometrischen Hilfsfiguren bestehen aus mehreren in sich geschlossenen Quadraten und Polygonen. Die möglichen Stöße und *Paraden* sollen entsprechend diesen virtuellen Linien begrenzt werden, was anhand der geometrischen Figuren nicht schwer nachzuvollziehen und zu kontrollieren ist. Der positionelle Charakter des Fechtens wird bei Aggrippa deutlich, wenn er zur Illustration der *prima guardia* eine Holzgabel abbildet. Sie soll zeigen, dass jeder Mensch, ebenso wie jedes Holz, aufrecht steht. Ebenso kann ein gesunder Mensch, auch wenn er nur imstande ist eine Hand auszustrecken und emporzuhalten, eine Menge geometrischer Figuren ausführen.[565]

Bei der C-Studie (Abb. 81) steht der Fechter in Terzeinladung, bewegt seine Spitze in einem begrenzten Raum. Die D–Studie zeigt den Fechter ohne den Linkshanddolch in *Quarteinladung*. Die Figuren der Einzelstudien (A – D) sind identisch mit denen der Illustration fol. 4 und 5 (Abb. 79).

Die obere Szene der Abb. 82 zeigt in perspektivischer Ansicht den Beginn des Angriffs aus der *Terzeinladung* in *Seconde* (der Linkshanddolch wird in *Quarteinladung* gehalten). Bei der unteren Szene erwarten beide Fechter den Angriff in *Terz* sowohl mit dem Schwert, als auch mit dem Dolch.

565. Eichberg, Henning: *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978, S. 64.

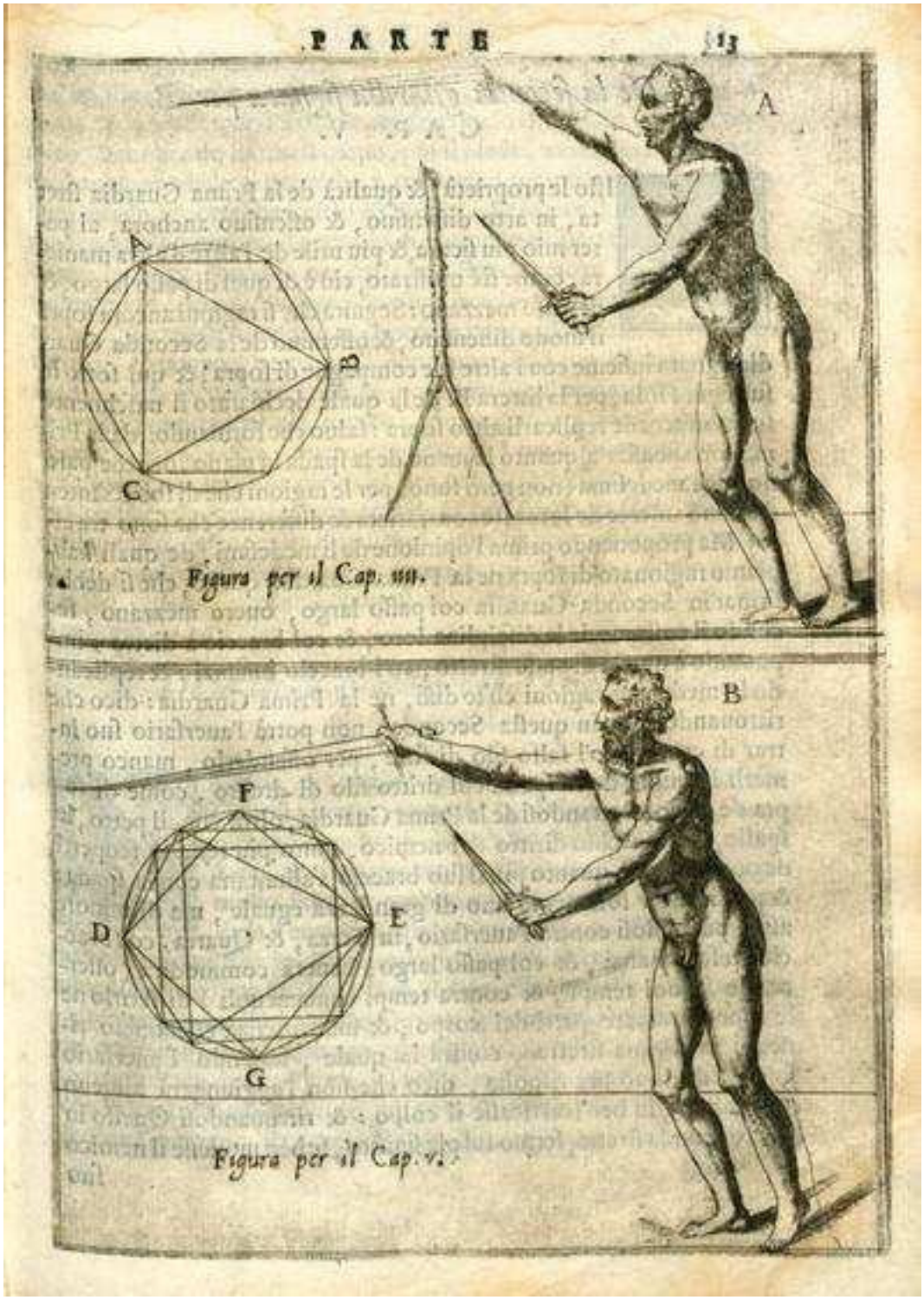


Abbildung 80: Figura per il Cap. IIII – A -, Figura per il Cap. V - B - fol. 13 aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim

Der Bewegungsstil ist im Vergleich zu Marozzos Fechtern vereinfacht, zweckhaft und unzeremoniell. Die Figuren sind bei aller anatomischen Genauigkeit und technischen Brillanz künstliche Gebilde, keine konkreten Personen. Die Konturen der Figuren sind präzise und formbestimmend ausgeführt und in eine Vielzahl

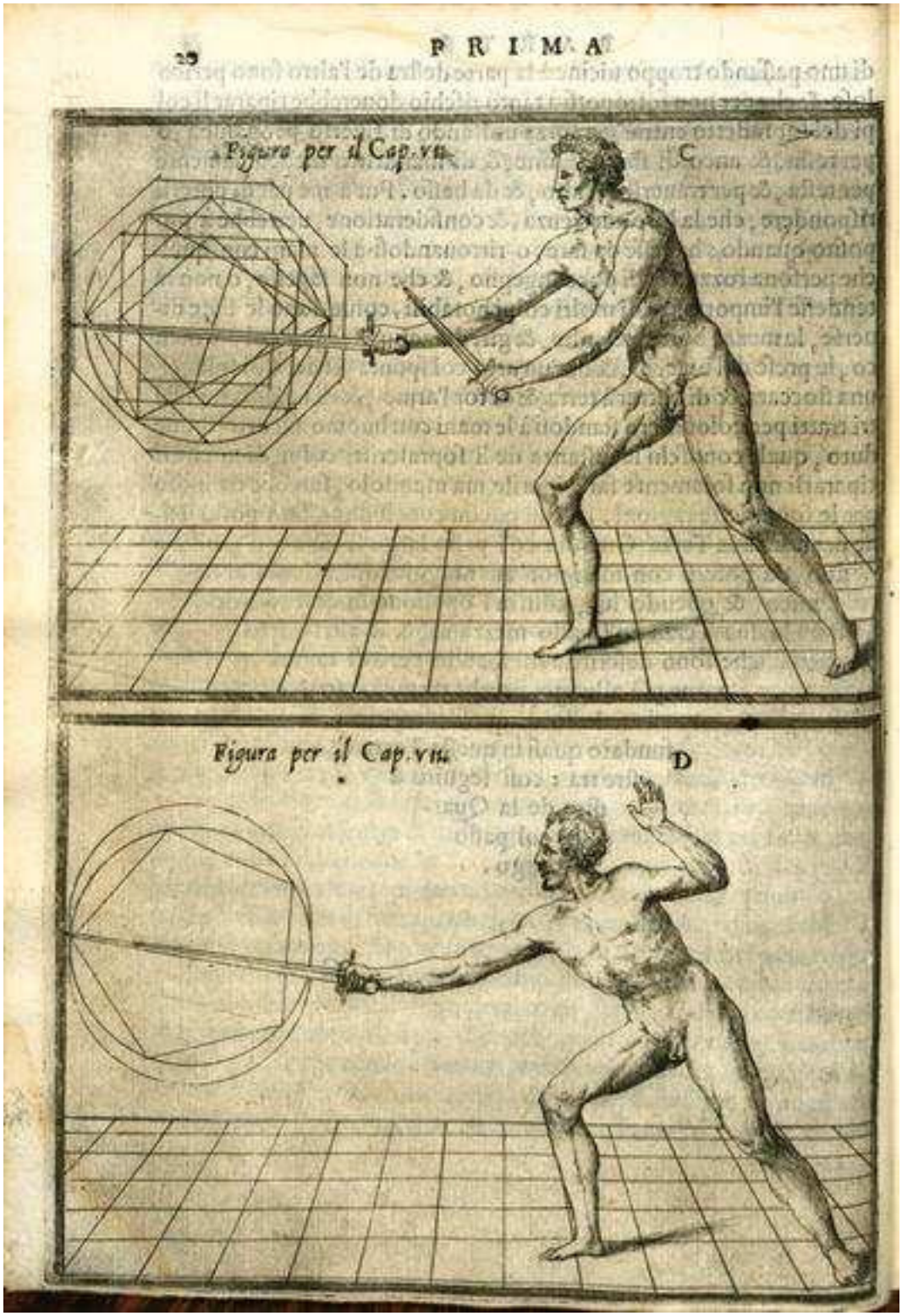


Abbildung 81: fol. 20 Figura per il Cap. VII – C -, Figura per il Cap. VII - D - aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim

kleiner Flächen zerlegt, sodass sich die einzelnen Glieder und Muskeln harmonisch aneinanderfügen. Schrägschraffuren modellieren die Körper. Die Figuren zeigen verhaltene Affekte, die mit den Körperbewegungen übereinstimmen. Aus

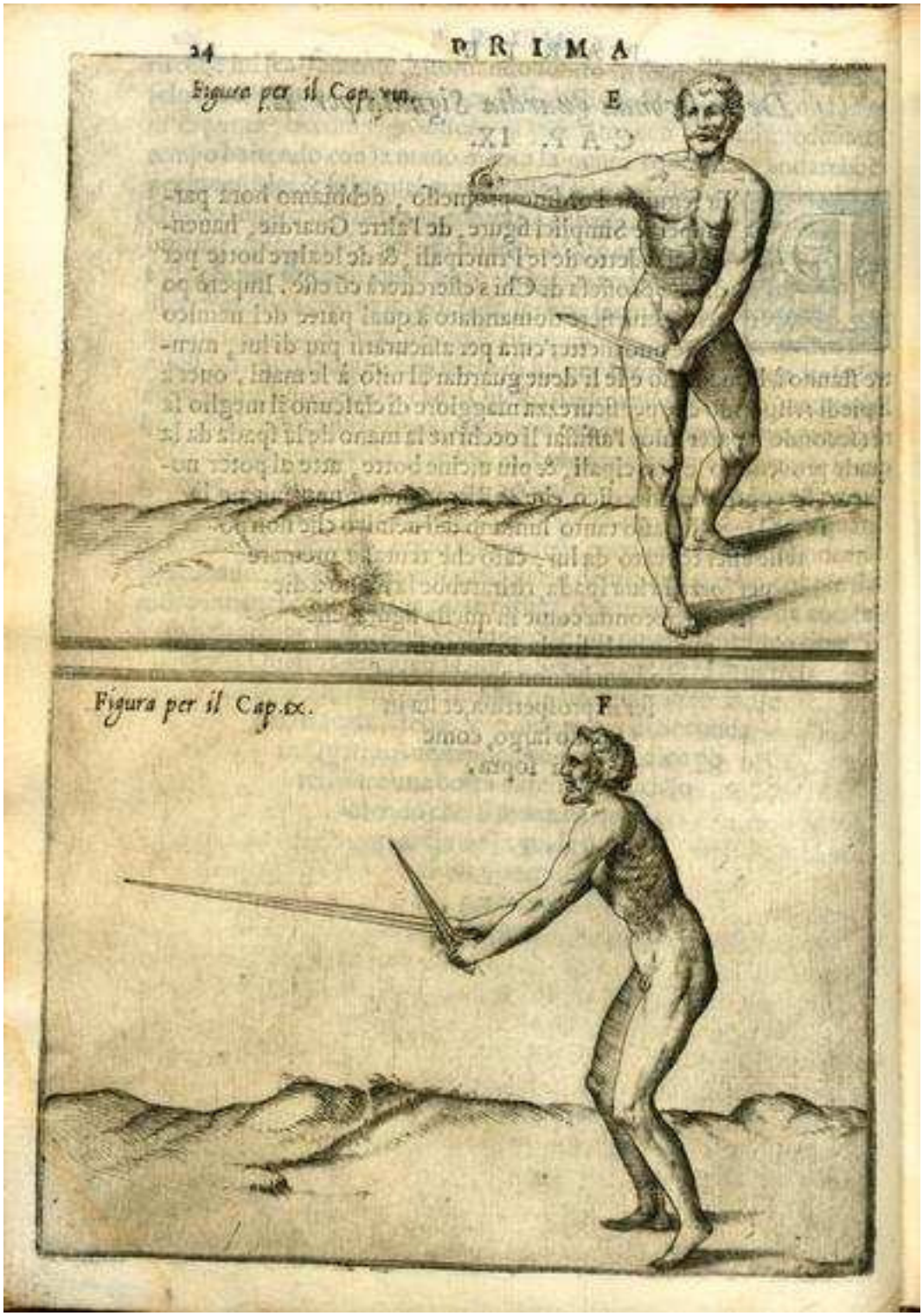


Abbildung 82: fol. 24 Figura per il Cap. IX – E-, Figura per il Cap. IX - F - aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim

der Mimik ist die äußerste Konzentration auf die Fechtaktion zu entnehmen. Die Figuren sind in ihren einzelnen Bewegungsabläufen meisterhaft dargestellt. Der Handlungsraum ist nur durch eine horizontale Linie dargestellt. Die Illustrationen zeigen die zweckhafte Weiterentwicklung des Fechtens in Italien. Die blutigen und

durchaus gefährlichen Straßenkämpfe im Italien des 16. Jahrhunderts duldeten keine Gebärden und Stilisierungen beim Fechten. Es sind Athleten, die sich nach allen Seiten drehen und wenden, ohne ihre Anmut zu verlieren.[566] Kühnst äußerte sich zu dieser zeichnerischen Meisterleistung wie folgt: »So geometrisch wie Aggrippa das Fechten begriff, so realistisch im Sinne des sehenden Verstehens, ist diese feine Art des Tötens analysiert und skizziert«.[567] Obgleich es keine sichere Zuschreibung der Illustrationen an Michelangelo gibt, zeigt sich in Bezug auf die Ausdruckshaftigkeit der Figuren sein Einfluss. Der menschliche Körper ist in jeder erdenklichen Stellung in seinen Proportionen und in den einzelnen Bewegungsphasen richtig erfasst. Alle im Text beschriebenen Fechtaktionen sind anhand dieser Illustrationen nachvollziehbar. Sie sind entsprechend den Anforderungen der Ausdrucksdarstellung an den Künstler – wie von Leon Battista Alberti in seinem Traktat *de pictura*[568] beschrieben – so dargestellt, dass die Bewegung im Moment der höchsten Spannung, d.h. gerade im Augenblick einer gelungenen *Parade* oder eines gesetzten Stoßes erfasst ist. Die Körperbewegungen der Fechter mit der Waffe in der Hand entsprechen Albertis Anforderungen in Bezug auf deren Wiedergabe und sind auch perspektivisch richtig wiedergegeben.[569] Regeln, wie sie Alberti aufstellt, wie z.B. »wenn der betreffende Mensch sein ganzes Gewicht auf einen Fuß verlagert, dann kommt dieser Fuß – wie die Basis einer Säule – stets in senkrechter Linie unter den Kopf zu liegen«,[570] hat der Künstler exakt befolgt. Für den Betrachter sind die Bewegungen deutlich nachvollziehbar dargestellt.

Am Ende der Lektionen folgt auf fol. 102–112 ein Dialog über die Fechtkunst und ihre wissenschaftlichen Aspekte zwischen Camillo Aggrippa und seinem Gesprächspartner Anniballe.[571] Aggrippa beruft sich in seiner Lehre (fol. 102) auch auf die antiken Vorbilder Euklid und Aristoteles als Hilfskräfte.[572] Die Dialogform

566. Gombrich beschrieb in seiner Geschichte der Kunst die Figurendarstellung Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle in ähnlicher Weise, vgl. Gombrich, Ernst H.: *Geschichte der Kunst*, 16. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Berlin 1995, S. 310.
567. Kühnst, S. 21.
568. Alberti, Leon Battista: *De Statua. De Pictura. Elementa Pictura*, hg. von Bätschmann, Oskar und Schäublin, Christoph, Darmstadt 2000, 35. - weiterhin zitiert als *Alberti, de pictura*.
569. Fol. 4 und 5, fol. 24.
570. Alberti, *de pictura*, 43.
571. Gemeint ist der Humanist Annibale Caro (1507–1566), vgl. Ausstellungskatalog New York 1998, S. 7.
572. Die Tendenz zur Mathematisierung der Künste findet man schon in der Tradition der Künste seit der Antike, wonach Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik das

spielte seit dem 15. Jahrhundert für die Behandlung des Themas *arma et litterae* eine wichtige Rolle. Diese Form der Darstellung entsprach der Intention, die Frage nach dem Vorrang nicht wirklich zu entscheidenden, sondern die Notwendigkeit des Ausgleichs beider Seiten deutlich zu machen.[573]

Aggrippas geometrische Demonstrationen des Fechtens wurden für die Entwicklungsgeschichte der Fechtkunst bedeutend, lieferten jedoch auch Anlass zu Kritik der Zeitgenossen und späterer Autoren, die in ihm mehr den Mathematiker und Philosophen, als den erfolgreichen Fechtmeister sahen.[574]

6.1.3.3 Die Fechtbücher des Nicoletti Giganti

Durch Nicoletti Giganti[575] wird um 1600 das reine Stoßfechten mit *Körperparade* und *Konterattacke* zu einem vorläufigen Höhepunkt der italienischen Fechtkunst entwickelt.

6.1.3.4 »Scola overò teatro«

Diese erste Ausgabe Gigantis Werk erschien 1606 und ist Cosimo di Medici gewidmet. Das Fechtbuch besteht aus 95 Seiten im Format 16 x 24,5 cm. Es ist mit dem Porträt des Autors und 42 unsignierten Kupferstichen mit Fechtübungen, die Odoardo Fialetti, einem Schüler Tintorettos zugeschrieben werden, ausgestattet.[576] Eine zweite Ausgabe wurde 1608 in Venedig herausgegeben, eine dritte 1628 in Padua.

Quadrivium der mathematischen Künste bildeten.

573. Brink, S. 109.

574. Anglo, Sydney: *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven and London 2000, S. 48.

575. Von Nicoletti Giganti ist wenig bekannt, nur dass er um 1600 als Fechtmeister in Venedig tätig war.

576. Anglo, S. 53. Odoardo Fialetti (1573–1638) genoss als Zeichner in allen Techniken seiner Zeit großes Ansehen. – vgl. Thieme-Becker, Bd. 11, S. 525.

6.1.3.5 »Fechtschul«[577]

1622 erschien unter dem Namen des Autors Nicoletti Giganti in Frankfurt eine Übersetzung des Fechtbuchs *Scola overò teatro* in deutscher und französischer Sprache, die mit der ersten Ausgabe auch hinsichtlich der Illustrationen identisch ist.[578] Seiner Fechtlehre stellt Giganti als Vorwort eine Art Wissenschaftstheorie voraus. Es geht ihm, wie Camillo Aggrippa, darum, der Fechtlehre den Rang einer Wissenschaft zu geben; er nennt sie *scienza d'arme*. Giganti erklärt die Fechtkunst zu einer spekulativen Wissenschaft, »weil man sie nicht sich zu eigen machen kann, es sei denn durch Operationen des Verstandes. Sie bestehe in der mathematischen Kenntnis von Linien, Zahlen und Maßen.«[579] Das Fechten konnte man nicht mehr durch reines Nachahmen von Fechtaktionen berühmter Fechtmeister erlernen, sondern die Technik des Fechtens war jetzt diskursiv erfasst und theoretisch beschreibbar. Giganti führt die geometrische Theoriebildung Aggrippas fort, wie aus seiner Lehre und insbesondere aus den Illustrationen seiner sich elegant und katzenhaft bewegenden Fechter ersichtlich ist. Giganti demonstriert in seinem Fechtbuch ausführlich die Ausgangsstellungen, die *postura* und die *contrapostura* und die *Garden*, die *guardie* und die *contraguardie*.[580] Er kombiniert Einladungen mit Klingenbindungen und lehrt, dass Ausfall und Stoß immer mit Klingenbindung beginnen und mit einem Sperrstoß (*Parade* und *Riposte* in einem) enden.

Entsprechend seiner Lehre ist auf Abb. 83 die *contrapostura* mit *contracavatione* dargestellt. Man sieht auf dieser Illustration recht deutlich, wie die Einladung mit Klingenbindung gemacht werden soll. Der rechte bewaffnete Arm befindet sich vor der Mitte der rechten Brust, die Spitze der Klinge ist aufs Gesicht des Gegners gerichtet, also erhoben. Großes Gewicht legt Giganti auf *Cavationen*[581] und *Tempostöße*, die er jedem *Parieren* mit der Waffe vorzieht. Treffer sollten durch *Körperparaden* vermieden werden. Den geraden Stoß – *stoccata longo* – beschreibt Giganti ganz ausführlich: ...»die wahre Art besteht darin, nach einer festen *Garde* (Einladung) zuerst den Arm zu strecken, mit dem rechten Fuß auszufallen und ins

577. Historisches Fechtarchiv Koebelin München.
578. Jede Seite dieser Ausgabe ist in 2 Spalten geteilt, die linke Spalte ist in Deutsch, die rechte in Französisch abgefasst. Diese Ausgabe ist von Jacob de Zeter übersetzt und herausgegeben worden, vgl. Ausstellungskatalog New York 1998, S. 11.
579. Zitiert nach R. z. Lippe, S. 161.
580. Unter *contrapostura* ist die vom Gegner eingenommene Stellung zu verstehen.
581. *Cavation* ist die Umgehung der gegnerischen Klinge.

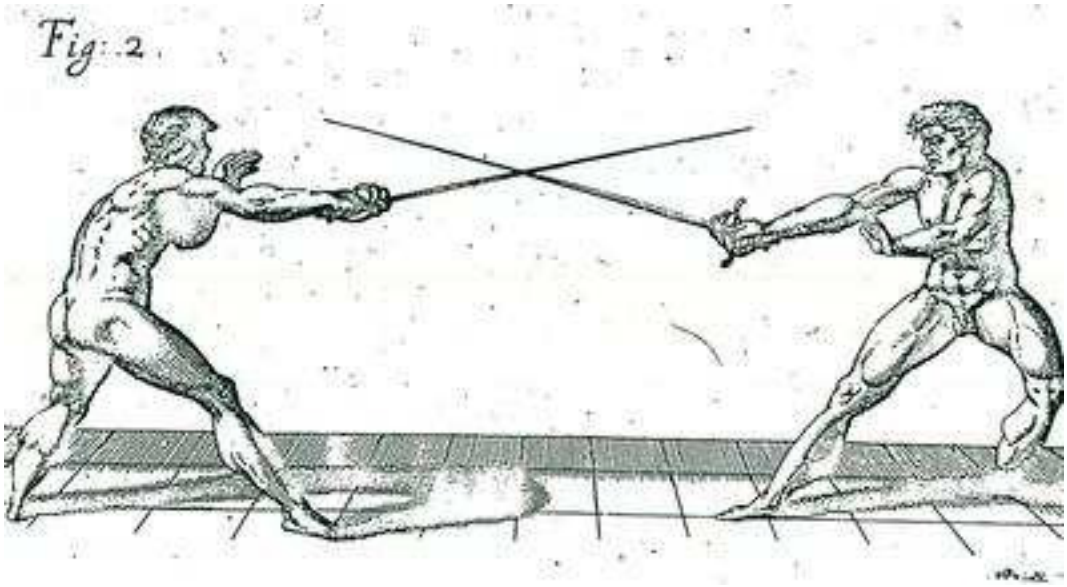


Abbildung 83: Figur 2, aus: Historisches Fechtarchiv Koebelin München

Tempo zu stoßen«.[582] Giganti weist dann in einem separaten Teil seines Buchs noch einmal ausdrücklich darauf hin, dass man sich durch *Körperparaden (Volten)* den gegnerischen Angriffen entziehen soll. Weiter lehrt er, dass man sich nach jedem ausgeführten Stoß wieder in die weite Mensur (außerhalb der Reichweite des Gegners) zu begeben hat. Giganti war auch der erste Fechtmeister, der den Ausfall mit allen Arten von Angriffen verband. Giganti lässt auch manche *Garden* mit Vorsetzen des linken Fußes mit einem Kreuzschritt üben, was dann vor allem beim Fechten mit gleichzeitigem Gebrauch des Linkshanddolchs relevant wird. Bei Giganti findet man in den Abbildungen seiner Bücher schon reine Degenklingen mit einem gitterartigen Gebilde von Parierringen als Gefäß. Das rationale, systematische Bestreben, das Fechten analytisch zu erklären, ist in seinem Fechtbuch deutlich erkennbar. Jedoch ist die Figurendarstellung im Gegensatz zu den Illustrationen Camillo Aggrippas entsprechend dem Stil der Zeit manieristisch. Alle Bewegungsabläufe sind im Interesse eines intensiveren Ausdrucks übertrieben dargestellt. Bewusst antiklassisch sind die Gebärden und Körperhaltungen der Fechter. Fialetti wählte übersteigerte, lebhaft akzentuierte und deformierte Körperformen, um Kraft und Dynamik zu veranschaulichen. Dies ist beispielsweise deutlich an den Oberarmen zu erkennen.

582. Hergsell 1896, S. 388. Diese Grundprinzipien gelten heute noch!

Das Fechtbuch Gigantis zeigt die Weiterführung des mathematisch-geometrischen Stoßfechtens mit raffinierten *Finten* und *Paraden*. Damit wurde der kraftvolle Hieb endgültig vom reaktionsschnellen und intelligenten Stich abgelöst. Castle beurteilt das Fechtbuch Gigantis in seiner Bibliographie wie folgt: »Giganti's book was wonderful perfect and complete«.[583]

6.1.4 »Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma di Ridolfo Capo Ferro«[584]

Das Fechtbuch von Capo Ferro ist in Bezug auf seine künstlerische Ausgestaltung ein weiteres interessantes Beispiel für die Zeit des Übergangs von der Renaissance zum Barock.

Die erste Ausgabe des Fechtbuchs erschien 1610 und ist dem Herzog Don Federigo Feltrio von Urbino gewidmet. Das Titelblatt zeigt das Wappen des Herzogs, das zweite Blatt das Porträt des Meisters. Das Buch hat Querformat von 20 x 27 cm, der Text ist in 13 Kapitel eingeteilt. Es ist mit 43 signierten ganzseitigen Kupferstichen von Raphael Schiaminossi versehen.[585] Weitere Auflagen des Fechtbuchs erschienen in den Jahren 1629 bis 1652 in Siena.[586] Der Fechtmeister Ridalfo Capo Ferro war deutscher Herkunft und hieß mit dem bürgerlichen Namen Rudolf Eisenhut.[587] Näheres über sein Leben ist jedoch nicht bekannt.

Abb. 84 zeigt einen Fechter, der den *botta lunga* (Ausfall) in der richtigen Art und Weise ausführt. Alle Glieder müssen beim Ausfall zusammenwirken. Mit den Buchstaben A – M bezeichnet Capo Ferro die richtigen Körperpositionen für das effektive Zusammenwirken von Arm- und Beinbewegungen.[588] Capo Ferro beschreibt den Angriff mit Ausfall wie folgt: »Strecke den Arm und bewege den Oberkörper gleichzeitig, beuge das Knie soweit wie möglich, so wird der Gegner getroffen sein, bevor der parieren kann.«[589] Capo Ferro fordert zur Erhaltung des

583. Castle, S. 107
584. Sig. 4° Bild 43, Stadtbibliothek Augsburg
585. Raphael Schiaminossi – oder Schiamirossi – (ca. 1580–1622) war Historienmaler und Kupferstecher aus Sansepolcro (Prov. Arezzo), vgl. Thieme-Becker, Bd. 30, S. 45.
586. Pardoel 2005. S. 79.
587. Six 2000, Vorwort.
588. A bezeichnet die richtige Haltung der linken Schulter in der Fechtstellung, B die des linken Knies, C die Position der Fußsohle, D die richtige Schrittweite, E die richtige Position der Fußsohle des rechten Fußes, F die des rechten Knies, G die der rechten Hand, H die Reichweite der rechten Hand und des Arms, I die vorgeschobene Position des rechten Knies, K die vorgeschobene des Fußes und M die richtige Position des Knies in Bezug auf die Hälfte der Reichweite des Ausfalls.

Abbildung 84: Tafel 5, aus: Sig. 4° Bild 43, Stadtbibliothek Augsburg

Gleichgewichts die linke Hand zu erheben, was die Illustration deutlich wiedergibt. Wie bei Camillo Aggrippas Fechtbuch sind die Figuren nackt dargestellt, um die Gemüts- und Körperbewegungen als höchste Form der Freiheit von Konventionen zum Ausdruck zu bringen.

Abb. 85 zeigt die Fechter mit Rapier und Dolch in *Prim* (A) und *Quart* (D) auf einem Streifen als Boden vor einem hügeligen Landschaftshintergrund, der einer Theaterkulisse gleicht. Die Horizontlinie liegt ungefähr auf Niveau der Füße der Fechter.

Nach Capo Ferros Ansicht ist das Rapier (ohne Beiwaffe) allein ausreichend zur Verteidigung. Neu an Capo Ferros Lehre ist auch die Weiterentwicklung des Ausfalls, insbesondere die Haltung des unbewaffneten linken Arms und die Profilstellung, die bis heute noch praktiziert wird. Die Illustration (Abb. 86) zeigt einen Fechtkampf mit dem Rapier. Der rechte Fechter (D) fintiert auf das Knie des linken Fechters (C), dieser pariert als Antwort auf die *Finte* mit *Second*, und wird nach einer *Cavation* ins Auge getroffen. Die Illustrationen zeigen im Vordergrund die Fechtaktion, der Landschaftshintergrund war ohne organischen Zusammenhang als schmückendes Element für die repräsentative Ausgabe des Fechtbuchs entsprechend dem Stil der Zeit hinzugefügt.

589. Zitiert nach Castle, S. 113.

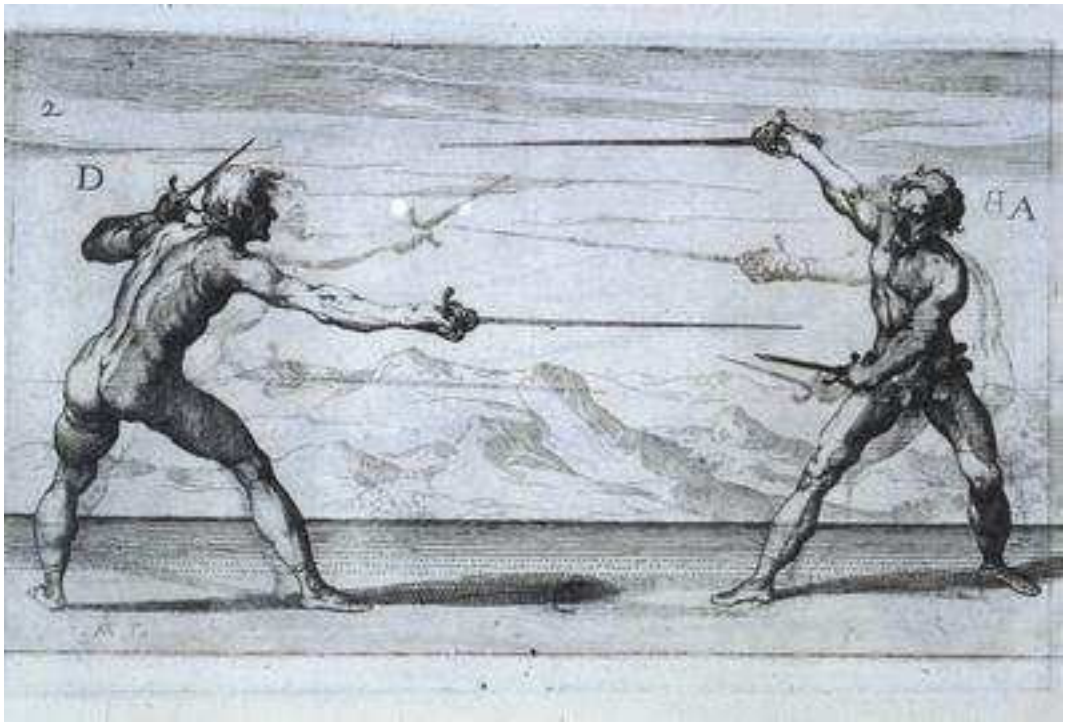


Abbildung 85: Tafel 2, aus: Sig. 4° Bild 43, Stadtbibliothek Augsburg

Die Künstler in der Zeit des Manierismus drängte es geradezu zur Andersartigkeit der Darstellung mit Blick auf die Werke der Renaissance. Diese Tendenz zeigt sich auch bei der Figurendarstellung in den italienischen Fechtbüchern. Die Figuren haben einen expressiven und ungebändigten Ausdruck, ihre Körperproportionen entsprechen nicht mehr dem klassischen Ideal. Erkennbar ist auch neben der Übertreibung in Form und Bewegung eine zunehmende Neigung zur Darstellung des Dekorativen und Kuriosen. Typisch manieristisch ist das beseelte Beiwerk.[590] Leblose Dinge (cose non animate) wie wilde Haare oder Stoffdrapierungen verleihen durch ihre Bewegung dem Bild Ausdruck. Einzelheiten werden betont dargestellt, um Lebendigkeit zu demonstrieren. Schiaminossi erfasste die Körperhaltungen der Fechter exakt, betonte durch eine ausgefeilte Strichtechnik Einzelheiten und Plastizität der Figuren. Tiefe Schatten sind mit einer Vielzahl kräftiger Strichlinien verstärkt und werden durch feine Linien und Punkte in die beleuchteten Flächen übergeleitet. Die Modellierung der Körper wird durch Kreuzlagen betont. Offensichtlich ging es dem Künstler darum, eine sinnliche Wirkung mittels ausdrucksstarker Körperbewegungen beim Betrachter herbeizuführen. Das Streben nach Lebendigkeit der Bewegung und des Gesichtsausdrucks führt oft zur

590. Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*, Leipzig/Berlin 1932, S. 11ff, 313ff.

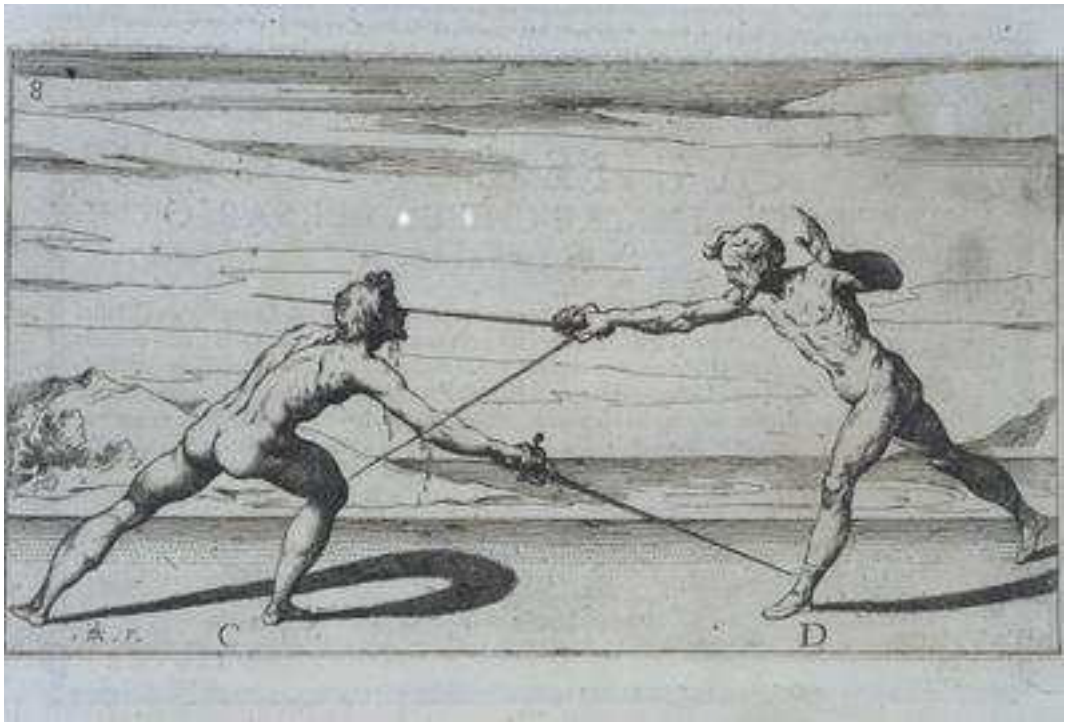


Abbildung 86: Tafel 8, aus: Sig. 4° Bild 43, Stadtbibliothek Augsburg

Grimasse und zu Härten, was in Abb. 85 und 86 deutlich wird. Schiaminossi war vor allem als Historienmaler tätig, was erklärt, dass er die Handelnden meist vor einem szenischen Hintergrund darstellte.

Das Fechtbuch ist ein typisches Beispiel für ein Werk, das sich als Lehrbuch an einen exklusiven Leserkreis richtet, der auch ein gewisses ästhetisches Interesse an der Gestaltung hatte.

6.2 Die Gründung einer französischen Fechtschule

Die italienische Fechtschule wurde die Basis für die Entwicklung einer nationalen Schule in Frankreich. Durch das politisch höchst brisante Ereignis der Eheschließung des französischen Königs mit Katharina Medici kamen im Jahr 1563 mit anderen italienischen Einflüssen auch italienische Fechtmeister an den französischen Hof. Die Franzosen entwickelten jedoch sehr bald eine eigene Fechtschule, die sich bis heute von der italienischen abgrenzt. 1567 wurde in Paris die *Académie des armes* durch Karl IX. gegründet, was eine wichtige Voraussetzung für die spätere Vorherrschaft der Franzosen im Fechten war.[591]

591. Seitz 1965, S. 261.

6.2.1 Traicté contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule, mère de toutes armes par Henry de Sainct-Didier[592]

Dieses Buch gilt als frühestes französisches Fechtbuch von Bedeutung. Es erschien 1573 in Paris und wurde von Jean Mettayer et Matthurin Challenge gedruckt.[593] Das Fechtbuch war König Karl IX. gewidmet, der selbst ein gewandter Fechter war.[594] Anlässlich der Buchübergabe an den König fand ein Fechtturnier statt.[595] Die Franzosen bezeichnen Didier als Begründer der französischen Schule.[596]

Das Fechtbuch hat Hochformat mit 28,5 x 23,5 cm. Es enthält das Porträt des Autors und das des französischen Königs Karl IX. sowie 64 Holzschnitte, jeweils über dem dazugehörigen Text im Format von 12 x 8,5 cm. Didier bezieht sich in seiner Abhandlung auf die italienische Schule, insbesondere auf die Werke der Fechtmeister Marozzo, Aggrippa und Grassi. Um seine Theorie zu veranschaulichen, führt er als typisierte Personen zwei Gegner ein, die sich gegenüberstehen. Sie sind mit *Lievtenent* (Meister) und *Prevost* (Schüler) bezeichnet. Als erste Fechtlektion (Abb. 87) wird der *Lievtenent* (1) und der *Prevost* (2) in Ausgangsstellung beim Ziehen des Degens gezeigt.

Die einfach gerahmten Holzschnitte sind schematisch ausgeführt. Die Figuren weisen eine gewisse Steifheit der Bewegung auf. Den Handlungsraum, in dem die Fechter agieren, bildet jeweils ein Bodenstück mit zum Teil naturalistisch gezeichneten Pflanzen. Die Fechter sind nicht wie bei Camillo Aggrippa nackt dargestellt, sondern tragen entsprechend der zeitgenössischen spanischen Mode weite kurze Pluderhosen, kurzes Wams mit Schößen, Seidenstrümpfe mit Knieschleifen und mit Federn geschmückte Hüte.

Da von den Fechtern äußerste Agilität gefordert war, legt Didier großen Wert auf die Gewichtsverlagerung und die Bewegung der Füße, um die Schritte so zu setzen, dass der Oberkörper rasch vorgeschoben oder wieder zurückgenommen werden konnte. Die Ausgangsstellung und die Bewegung beeinflusst im Fechtkampf jede Endstellung. Dies gilt auch umgekehrt, da nämlich jede Endstellung zur Ausgangsstellung der nächsten Bewegung wird, ist es wichtig, auf die jeweils

592. Historisches Fechtarchiv Koebelin München.
593. Zitiert nach Vigeant, S. 117.
594. Hergsell 1896, S. 24.
595. Diem, Carl: *Weltgeschichte des Sports*, Stuttgart 1967, S. 488.
596. Hergsell 1896, S. 200.

Abbildung 87: Bl. 21v aus: Nachdruck des Originals der Bibliotheque Nationale in Paris von 1906, Historisches Fechtarchiv Koebelin München

richtige Stellung zu achten. Die Schritte orientieren sich an den am Fußboden aufgezeichneten Fußtritten, wie in der Illustration ersichtlich ist. Die Reihenfolge der Schritte – *demarcheés* – , die Beinarbeit, lehrt Didier auf weiteren Illustrationen mittels geometrischer Figuren, einem Viereck und einem Dreieck, in deren Ecken, die mit Fußtritten markiert sind, der Fechter treten muss. Er unterscheidet zwei Arten von *demarcheés*; je nach Erfordernis wird einmal das linke und einmal das rechte Bein vorgestellt. Didier betont am Ende des Buches die Verwandtschaft der Fechtkunst mit der Tanzkunst und mit dem *Jeu de paume* (Federballspiel) hinsichtlich der Beinarbeit. Er nennt eine Reihe von Grundstellungen der Füße, die mit

Tanzschritten, den *Posituren*, vergleichbar sind. Didier geht in seiner Lehre von drei *Garden*, einer niedrigen, mittleren und hohen, und drei Angriffen aus, die er wie seine *Garden* mit *Maindroits, Renvers* und *Estocs* bezeichnet.[597] In erster Linie konzentriert sich Didier auf die reine Stoßwaffe, den Degen – *Estocade*.[598] Wichtig ist für Didier die Beobachtung der gegnerischen Degenspitze für die Konzentration eines Fechters auf die sich ständig verändernde Kampfsituation. Beobachtung und Antizipation der Absichten des Gegners sind wichtig. Vor allem muss man nach Didier die Spitze des gegnerischen Degens ständig beobachten, um die Absicht, die dahinter steht, ausfindig zu machen. Die Degenspitze wird zu einer Art Beobachtungsparameter für die gegnerischen Absichten. Die Position der Degenspitze ermöglicht als taktisches Mittel das geeignete Kalkül, um die Kampfsituation richtig einzuschätzen. Da beide Fechter von den gleichen Regeln ausgehen, kann der Wille des Gegners auf dieser Basis rekonstruiert werden.[599]

In der französischen Fechtschule des 16. Jahrhunderts war die Entwaffnung des Gegners eine der wichtigsten Übungen. Abb. 88 zeigt eine solche Lektion. Der *Lievtenent* hat aus der *Maindroits(Garde)* angegriffen. Da er pariert wurde, ergreift er die Waffe des Gegners. Das Ergreifen der feindlichen Waffe erfolgt, wie aus Abb. 88 ersichtlich, am Griff oder an der Parierstange. Gegen diese Art des Angriffs war es am wirksamsten, die eigene Waffe aufzugeben und sich der gegnerischen Waffe zu bemächtigen, um mit dieser den Kampf fortzusetzen wie die Illustration zeigt.

Aus dem Fechtbuch Didiers wird ersichtlich, dass die Fechtkunst Ende des 16. Jahrhunderts weitaus weniger entwickelt war, als in Italien oder auch in Deutschland. Auch die Holzschnitte des Fechtbuchs reichen nicht an das künstlerische Niveau der italienischen oder deutschen Fechtbücher der gleichen Zeit heran. Sie haben jedoch nicht nur schmückende Funktion wie beispielsweise im Egenolphschen Fechtbuch, sondern illustrieren jede Fechtbewegung, die im Text behandelt wird.

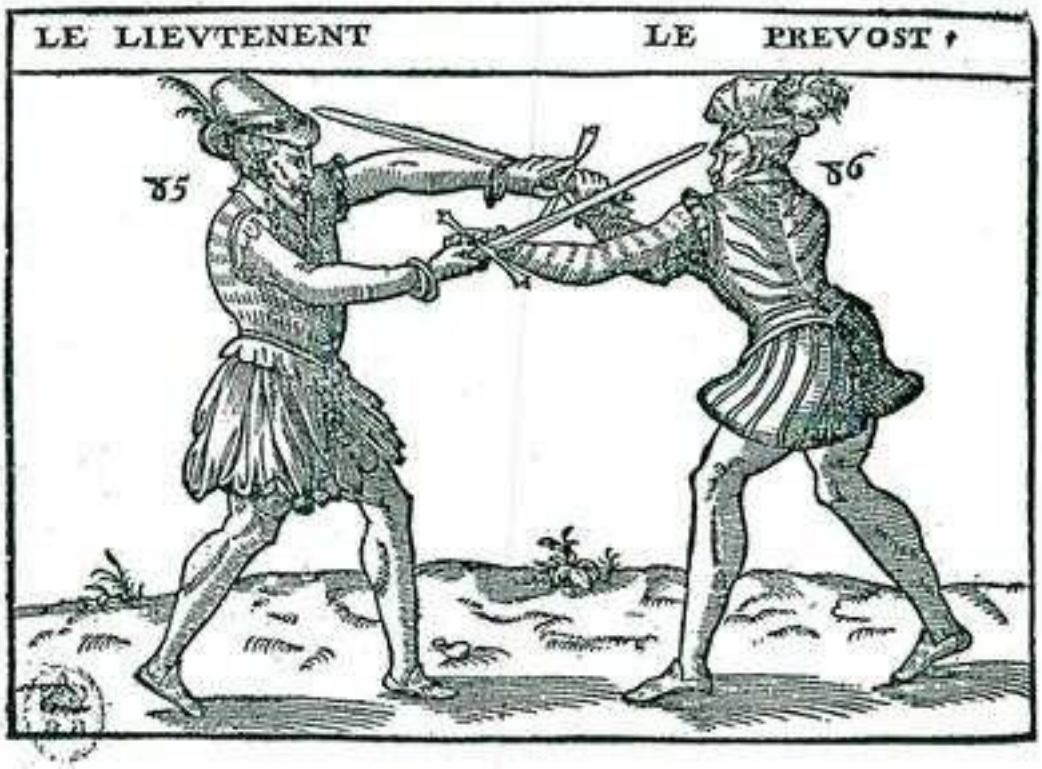
597. Diese Begriffe bedeuteten, Hieb, Rückhandhieb und Stich. Diese Bezeichnungen bilden die Anfänge der französischen Terminologie. Didier übernimmt diese Begriffe, wie er am Ende des Buchs erklärt, aus dem *Jeu de paume*, das nach seiner Meinung dem Fechten ähnlich ist.

598. Diese Waffe, eine Duellwaffe, ist gerade, hat eine flache Form mit zwei Schneiden und ist ungefähr 1 m lang.

599. R. z. Lippe, S. 152.

TRAICTE DE

A prinſe faut faire contreprinſe, comme eſt icy monſtré par ce Lieutenent au Preuoſt.



ET pour ce faire, le Lieutenent eſtant ſur le pied gauche, tirera vn roidde maindroit, ou eſtoc d'aulr, ſur le coſté gauche dudit Preuoſt, & à vn meſme inſtant tournera aduancer le pied gauche, & prendra la garde de l'eſpée dudit Preuoſt venant par deſſous ſon bras, & voulant donner le tour, le Preuoſt a fait la contreprinſe qui eſt tout de meſme comme luy auoit dit & monſtré, comme eſt cy deſſus à ſa portraiture, cotté en chiffre au derriere de ſon col, 85.

Voila la fin pour faire ceſte contreprinſe pour le Lieutenent.

Senſuit

Abbildung 88: Bl. 64v aus: Nachdruck von 1906 des Originals der Bibliotheque Nationale in Paris, Historisches Fechtarchiv Koebelin, München.

6.3 Der Beginn einer deutschen Fechtschule

Auf der Grundlage des umfangreichen Regelwerks der *bizarren Garden* entwickelte sich, wie bereits am Beispiel der Fechtbücher Kals und Talhoffers ausgeführt, im deutschsprachigen Raum eine spezielle Form des Fechtens hauptsächlich in den Städten, wo sich das Bürgertum seine neue Freiheit mit der Waffe in der Hand erkämpfte. Zur Verteidigung der Städte, insbesondere auch gegen den Adel, erhielt das Bürgertum vom Kaiser das Waffenrecht, was dazu führte, dass sich die fechtbegeisterten Bürger zu Fechtergemeinschaften zusammenschlossen. Es entwickelten sich Frühformen sportlicher Betätigung, und das Fechten wurde zu einem großen Volksvergnügen. Neue Kampfmethoden und neue Waffen wie das Rappier und der Dusack setzen sich durch. Abhandlungen über das Fechten, die auf Bewegungsabläufe ausgerichtet waren, erschienen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wie in Italien wurde die bildkünstlerische Darstellung von Körperbewegungen Vernunftgründen unterzogen und und sämtliche Gesetze der Kunst rationalisiert. Dieser Rationalismus nahm allerdings im Norden trivialere Züge an als in Italien, sie wurde handgreiflicher, naiver«.[600] Bezüglich der Darstellung der Fechtkunst im deutschsprachigen Raum kann man diese Entwicklung gut beobachten. Ein charakteristisches Beispiel für die neue Kunstauffassung außerhalb Italiens ist das Fechtbuch von Joachim Meyer. Joachim Meyer, ein Schüler Marozzos, begründet die deutsche Fechtschule in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sein Fechtbuch wird für die Fechtkunst in Deutschland maßgebend.

6.3.1 »Gründtliche Beschreibung/der freyen Ritterlichen vnnd Adelichen kunst des Fechtens«[601] von Joachim Meyer

Das Fechtbuch Joachim Meyers ist dem Herzog Johan Casimir, Pfalzgrafen »bey Rhein und Herzog von Bayern« gewidmet.[602] Entsprechend den Angaben in der Vorrede, die zugleich Widmungsschrift ist, erschien das Fechtbuch in Straßburg am 24. Februar 1570. Gemäß Kolophon wurde es von Thiebolt Berger am Weyn-

600. Zitiert nach R. z. Lippe, S. 137, unter Bezugnahme auf Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953, S. 293.
601. Sig. Res 4 Gymn 26vt, Bayerische Staatsbibliothek München
602. Res 4 Gymn, 26 vt, Bl. 2r.

marckt zum Treubel gedruckt.[603] Weitere Auflagen folgten 1600,[604] 1610 und 1660 jeweils in Augsburg.

Genaue Lebensdaten Joachim Meyers sind nicht bekannt. Er nennt sich im Titel *Freyfechter*. Aus der feststehenden Bezeichnung *Freyfechter* geht hervor, dass sich Joachim Meyer als Fechtmeister von der Schule Johann Liechtenauers löste.[605] In seiner Vorrede, die auch zugleich Widmungsschrift ist, geht Meyer entsprechend der Tradition auf den römischen Feldherren Scipio Africanus und dessen Taten ein, diesem folgen dann berühmte deutsche Fürsten. Aus der programmatischen Vorrede an den Leser ist zu entnehmen, dass er das Fechten von berühmten Meistern gelernt, es viele Jahre selbst betrieben und auch viele junge Fürsten darin unterrichtet habe, bevor er sein Fechtbuch verfasste.[606] Als weit gereister Fechtmeister informierte er sich vor allem in Italien über die neuesten Fechtwaffen sowie deren Gebrauch und Methoden der Lehre, insbesondere lernte er dort das Rappierfechten kennen, das ihm als nützliche moderne Übung erschien.[607]

Das Fechtbuch hat das seinerzeit populäre kleine Querformat mit 15 x 21 cm und besteht aus 227 Seiten, von denen 73 Seiten mit Holzschnitten im Format von 12 x 19 cm versehen sind. Die Textgestaltung erfolgte im Schriftypus *Fraktur* mit Schwüngen bei den Großbuchstaben. Um den Textblock gefälliger erscheinen zu lassen, erhielt derselbe gelegentlich in Abweichung von Rechteck, Trichter- und Dreiecksform, insbesondere gegen Ende mancher Kapitel. Ferner wurden zur Ausschmückung am Ende der Kapitel unterschiedliche Druckervignetten verwendet. Die Holzschnitte wurden von verschiedenen Künstlern einer Werkstatt ausgeführt. Einige Entwürfe, insbesondere das Titelblatt, werden Tobias Stimmer zugeschrieben.[608] Ein Monogramm des Zeichners kommt zwar nirgends auf den Blättern vor, doch entspricht die Zeichentechnik eindeutig Stimmers Art und Weise. Die Formschneiderzeichen, welche auf zahlreichen Blättern vorkommen, gehören durchweg denselben Meistern an, derer sich Stimmer zur Fertigung auch seiner übrigen Buchillustrationsaufträge bediente.[609]

603. Vermerk auf Bl. XLVII (letzte Buchseite) entsprechend dem Usus der Handschriften.
604. Eine Ausgabe von 1600 besitzt die Bayerischen Staatsbibliothek München, Sig. Res 4 Gymn.
605. Wassmannsdorff 1870, S. 5.
606. Einen speziellen Lehrmeister gibt Meyer nicht an, es wird jedoch angenommen, dass er ein Schüler Marozzos war und auch Camillo Aggrippa kannte.
607. Res 4 Gymn, 26 vt, Bl. L ff.
608. Tobias Stimmer (1539–1584) war Maler, Zeichner für Holzschnitt und Glasmalerei.

Gründtliche Beschrei-
bung / der freyen Ritterlichen vnnd
Adelichen kunst des Fechtens / in allerley gebräuch-
lichen Wehren / mit vil schönen vnd nützlichen Figu-
ren gezieret vnd fürgestellet.
Durch Joachim Meyer / Freyfechter zu Strassburg /
ANNO. M. D. LXX.
Mit Römischer Kays. May. Freyheit /
Auff jehen Jar in teütscher gestalt nicht
nach zu Trucken.

Abbildung 89: Bl. 1r, aus: Res 4 Gymn, 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München

Das Titelblatt des Fechtbuchs (Abb. 89) ist wie bei Meyers Lehrmeister, Achille Marozzo, dekorativ und emblematisch gestaltet. Der Titel wird von breitem Rollwerk gerahmt. Die dekorative Gestaltung des Rahmenwerks, insbesondere die Ornamente aus Rollwerk in Verbindung mit Figuren und Masken, Architekturteilen und pflanzlichen Motiven ist ganz typisch für die Zeit der Spätrenaissance und des Manierismus. Über dem Titel ist ein Wappen mit einer Krone und drei darunter gekreuzten Waffen angebracht. Die linke Waffe ist eine leicht geschwungene Hiebwaffe mit reduziertem Ort und einem Greifenkopf am Knauf. Die rechte Waffe ist ebenfalls eine Hiebwaffe, allerdings mit gerader Klinge und abgeschrägtem Ort. Der Knauf des Griffs ist als Löwenkopf gestaltet. Die mittlere Waffe ist ein Rapier mit Pilzknauf.[610] Die Krone wird von zwei Putten flankiert.[611] Unterhalb des Titels sind zwei Fechtszenen dargestellt; im Vordergrund zwei Fechter mit der langen

609. Andresen, Andreas: *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken, von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts*. Unter Mitwirkung von Weigel, Rudolf, Bd. 3 Leipzig 1866, S. 198/199.
610. Vermutlich handelt es sich um das Berufswappen des Fechtmeisters Joachim Meyer.
611. Die Gestaltung mit flankierenden Putten entsprach dem Zeitstil.

Stange, im Hintergrund zwei Fechter mit dem langen Schwert vor großem Publikum. Zur Verbildlichung der Fechtkunst an sich verwendet Meyer entsprechend dem Usus der Zeit als Analogien entsprechende Personifikationen. Links und rechts vom Titel steht als Beispiel für Tapferkeit, Stärke und Vorbild aller Ritter je ein kämpfender Herkules, der mit dem Unrecht aufräumt. In mit Löwenköpfen bekrönten Nischen erschlägt links Herkules Cacus, den personifizierten Betrug mit der Keule.[612] Rechts erwürgt Herkules den erdverbundenen Antaios, nachdem er ihn vom Boden hochgehoben hat. Unterhalb des Titelbildes befindet sich ein handschriftlicher späterer Besitzvermerk: *Philipp Wilhelm Pfalzgraf*. Die Ikonographie des Titelbilds entspricht dem herrschenden Stil in der Kunst der Zeit mit einer Fülle von Ornamenten und allegorischen Figuren, die sich ihren Platz zwischen den Ornamenten nahezu erkämpfen müssen. Das Titelblatt vermittelt eine Vorstellung vom Inhalt des Buchs. Das Buch selbst beginnt auf Bl. 3r mit einer an den Fürsten und Auftraggeber gerichteten Vorrede. Der Autor beklagt den Verfall der Fechtkunst, was jedoch, entgegen der Ansicht der italienischen Meister, nicht am Mangel an guten und gewissenhaften Lehrern liege bzw. in der mangelhaften Erziehung der Jugend zu suchen sei, sondern lediglich an der veränderten Kriegsführung nach der Erfindung des Schießpulvers, aber auch Mangel an guten Fechtbüchern liege. In einer ausführlichen Vorrede an den Leser[613] beschäftigt sich Meyer mit der Theorie der Fechtkunst. Er führt weitere Gründe an, warum bis jetzt so wenige Fechtbücher erschienen seien. Großen Wert legt er auf die Ordnung seiner Lehre; was er immer wieder betont. Er gliedert sein Fechtbuch in fünf Teile und gibt einen guten Einblick, wie die städtischen Bürger und Handwerker im Fechten geschult werden. Die Fechtlehre ist auf Erlangung von Kriegstüchtigkeit eingestellt, was sich insbesondere an den Illustrationen zu den Fechtübungen zeigt, wobei alle Übungen stets auf den Kopf des Gegners zielen. Das Fechtbuch umfasst neben dem Fechten mit dem langen Schwert auch alle erdenklichen Fechtweisen mit anderen Waffen, wie am Ende der Vorrede an den Leser noch hervorgehoben wird.[614]

612. Vergil, *Äneis*, VIII 193–261.
613. Res 4 Gymn 26vt, Bl. 5r ff.
614. Res 4 Gymn 26 vt, Bl. 8v.

»Nemlich was/und wieviel Wehren darinnen gehandlet werden/
Erstlich das Schwerdt als ein Fundament alles Fechtens.
Der Dusacken. Das Rappier. Dolchen/Ringen. Halbe Stangen.
Helleparten. Der lange Spies«.

Das Fechten mit dem *langen Schwert* ist für Meyer, wie von ihm selbst bereits erwähnt, die Grundlage aller Fechtkunst. Darauf weist er noch an zahlreichen Stellen seines Buches hin. Diesem Teil der Lehre widmet er sich deshalb auch am ausführlichsten und gibt sogar auch taktische Anweisungen, mit welchen *hauewen* oder *leger* man den Gegner am besten angreifen könne.

Meyer berücksichtigt in seinen Fechtillustrationen auch den Handlungsraum und die verschiedenen aufeinander bezogenen Fechtaktionen. Die meisten der insgesamt 73 Illustrationen weisen das gleiche Darstellungsschema auf. Vor einer imposanten Architekturkulisse mit Durchblicken auf eine Landschaft, zeigen mehrere Fechterpaare ihre Übungen. Zur Gliederung des Raums werden Säulen mit Rundbogenarkaden und manchmal auch zusätzliche Accessoires, wie z. B. anstelle einer Säule eine Karyatide verwendet. Auf der Abb. 90 zeigen vier Fechterpaare Ausgangspositionen, die auf Liechtenauers Lehre zurückgehen, und zwar die im Text beschriebenen *Beyleger*.

Abbildung 90: Bl. VIIIv »Von den Legern«, aus: Exemplar der Universitätsbibliothek Leipzig; aus Kunze, S. 382.

Die qualitätsvollen Holzschnitte veranschaulichen die *leger, die* Ausgangsstellungen, treffend. Das vordere Fechterpaar auf der Abb. 90 zeigt die *Schrankhut* und den *Hangetort*, das hintere rechte Fechterpaar den *Schlüssel* und den *Einhorn*.[615] Die beiden weiteren Fechtpaare im Hintergrund üben Varianten dazu. Die Auslage war beim Fechten mit dem langen Schwert auf einen kurzen Ausfallschritt beschränkt, denn mit dem langen Schwert konnte nicht so schnell hantiert werden wie später mit den wesentlich leichteren Waffen. Meyer beschreibt als wichtigsten Teil der Fechtkunst die Kunst der *Handarbeit*, die die Kenntnis der *Blössungen* - der Blößen – und die Klingenteile – die *Theilung des Wehrs* umfasst.

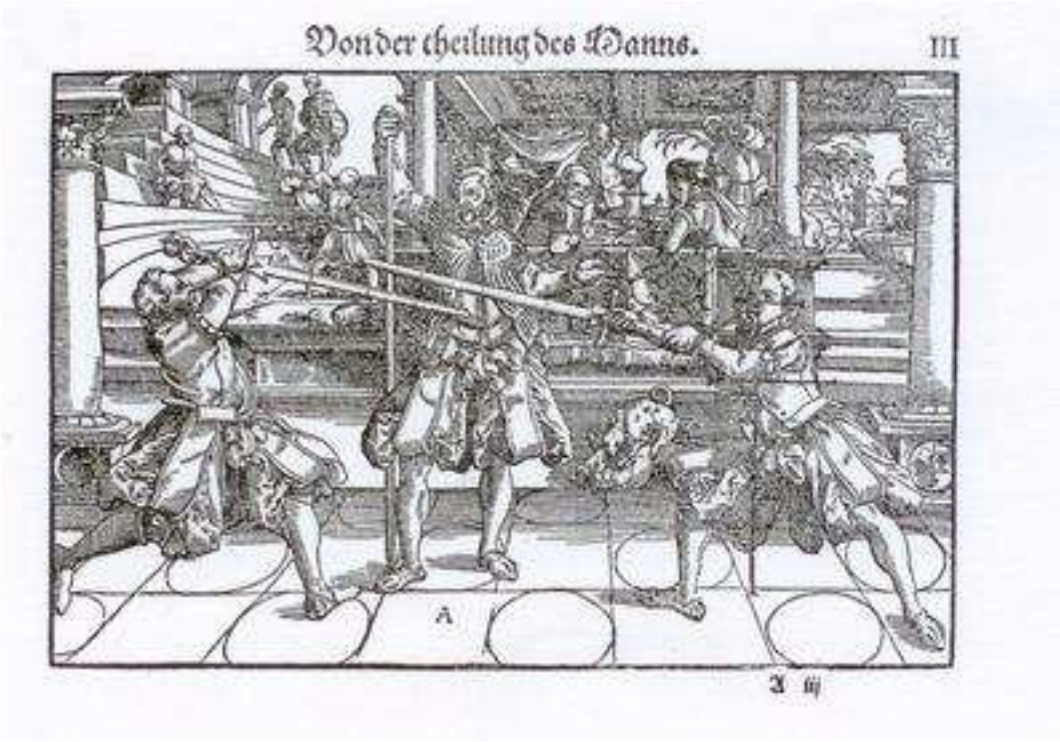


Abbildung 91: Bl. III r »Von der theilung des Manns«, aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München

Die Treffläche wird in vier Teile eingeteilt, in das *ober* und *under*, das *recht* und *linck*. Meyer erwähnt, dass es einer weiteren Beschreibung nicht bedarf, da der Augenschein, also die Illustration (Abb. 91) dies besser zeige, was oben und unten und rechts und links sei. Neben der Einteilung des ganzen Körpers wird auch der Kopf in vier Blößen geteilt, welche die gleichen Bezeichnungen haben – *ober, under, recht* und *linck*.

615. Vgl. Glossar Wierschin, S. 174ff.

In Cap. 8 des Fechtbuchs finden sich interessante Ausführungen unter Bezugnahme auf Liechtenauer über die eigentliche *Kunst des* Fechtens, das *vor, nach/gleich* und *indeß.*[616] Die eigene Deckung und der Angriff auf den Gegner sind die zwei verschiedenen Seiten der Kunst. Beobachtung und Antizipation der Absichten des Gegners sind Gegenstand der Ausführungen Meyers. Das *vor* ist der Angriff und soll immer vor dem des Gegners sein, das *gleich* ist der gleichzeitige Angriff, das *nach* ist der Angriff nach erfolgter Abwehr. Zwischen *vor* und *nach* wird abgewechselt. Das bedeutet, der Angriff wird durch einen Gegenhieb *versetzt*, durch *indeß* erhält der Gegner wieder das *vor*, das Angriffsrecht. Zum Begriff *Indeß* erklärt Meyer, dass darunter »das inwendig Fechten in sich« zu verstehen sei. Er führt weiter dazu aus: »Also ermanet dich das wörtlein Indes / das du ein scharpff gesicht habest / welches zumal vil ersehen vnd warnemen / auch deines gegenmans geberde genugsam erlernen mögest / was für stuck er zu gebrauchen im Sinn habe / vnd was dieselbige für Blösse mit sich bringen...« (Buch 1, Bl. XXVr).

Auf der Abb. 91 ist auch zu sehen, wie der Fechtmeister mit einer Stange hinter den beiden übenden Fechtern steht, um sie zu korrigierten und bei allzu hitzigen Aktionen zu bremsen.[617] An der Basis der rechten Säule befindet sich das Monogramm – C-S -, das auf den Bruder von Tobias Stimmer, Hans Christoph Stimmer verweist.[618] Als narrative Szene sieht man im Rückraum des Fechtsaals Zuschauer, die auf einer Empore an einem Stammtisch sitzen. Sie haben vor sich Trinkpokale und verfolgen die Gefechte. Die Teile des *Wehrs*, des Schwerts sind: *Knopff*, *Ort, Creutz* oder *Gefess, Hefft* oder *Bindt* und *die Klinge.*[619] Diese wird in die Stärke (bis zur Mitte) und in die Schwäche (von der Mitte bis zur Spitze) geteilt. Die *kurze* oder *halbe* Schneide ist die Rückseite der Klinge. Diese Vierteilung wird anhand der ersten Illustration bei der rechten Figur erklärt. Es ist erstaunlich, dass Meyer schon ein solches taktiles Empfinden kannte, man nennt es heute Klingengefühl, wodurch sehr viel schnellere Reaktionen über dieses taktile Gefühl möglich waren, als über das Sehen.

616. Vgl. Buch 1, Capitel 8, Bl.XXVr.
617. Daher kommt die heute noch gebrauchte Redensart *die Stange halten*, vgl. Wittmann, Fritz: *die Fechtkunst in der Literatur*, Regensburg 1977, S. 39.
618. Nagler, Dr. G. K.: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 3, München 1839, S. 199.
619. Vgl. Glossar Wierschien, S. 174ff.

Der dritte Teil vom Schwertfechten verweist in Anlehnung an den Altmeister Liechtenauer auf dessen *zedel* (Abb. 92). Meyer gestaltet seine Reime als Merkverse selbst und erläutert sie durch *Glossen*,[620] da er der Meinung ist, dass »die Reimen ohne auslegung nicht vil nutzen«.[621]

Das dritte theil vom Schwerdt/ in welchem der folgende Zedel
mit vil schönen vnd geschwinden stucken erklert wirt / welchen
dan ein kunst liebender Fechter mit nutz lesen
vnd sich darinnen üben kan.

F. F. Zedel.

Merck willtu künstlich Fechten lehen/
Solt du mit fleiß den Zedel höen/
Ein Fechter sol sich halten fein/
Kein Kümer / fyler / sauffer sein/
Auch mit Gotteslestern noch Schweren/
Vnnd sich mit schemen zů lehren/
Gotesfürchtig / Züchtig / darzů still/
Sonderlich den tag er Fechten will/
Sey messig / erzeig den Alten ehr/
Vnnd dem Weibs bild / auch weiter hör/
Aller tugendt ehr und manlichheit/
Der solt dich fleissen alle zeit/
Auff das du dienen könst mit ehren/
Keyser / König / Fürsten vnd Herren /
Auch nützlich seyest dem Vatterlande/
Vnd nicht der Edlen kunst ein schande/
Indes / das wort / auch Schwech vnd Sterck/
Das Vor vnd Nach auch fleissig merck/
Vrlaff Weich vnd Hert / das fühlen lern/
Trit mit streich / es sey nach oder fern

F. F. Zedel.

Die theilung hab in gäter hůt/
Vor grossem zorn auch dich behůt/
Der Hůten vnd der Häuw nem war/
Das ihr Bruch dir sey offenbar/
Ober / Zorn / Mittel / auch Vnder/
Aus den treib all deine wunder/
Als Schieler / Scheidter / Krump / vnd Zwer/
Vnnd wis mehr stuck nach deim beger/
Schauw das der erst seyst auff dem Plan/
Ehe sich dein Mann legt / greiff jhn an/
Indes nim war / versteh mich recht/
Jhn treff / ehe er sein Leger schlecht/
Es kom dir für was Leger gůt/
Im Nach jhn trifft aus freyem můth/
Dein Häuw führ gewaltig von deim leib/
Zů den vier Blöß dein arbeit threib/
So du Krumphauwst / fahr auff behend/
Geschrenckt den ort wirff auff sein hend/
Den Zürckel laß zůr Rechten rühren/
Halt dein hend hoch / wile jhn versühren/

Mit

Abbildung 92: *zedel*, Bl. XLIIIIv aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München

Der zweite Teil des Fechtbuchs ist Fechtübungen mit dem Dusack gewidmet, der idealen Übungswaffe, um ein besseres Gefühl für Hiebe und eine bessere Reaktionsfähigkeit auszubilden. Die Abb. 93 zeigt links den Meister mit einer Treffscheibe als Hilfsmittel für seine Lehrmethode. Der Fechtschüler rechts soll entsprechend den eingezeichneten Linien mit den Endpunkten A – H seine Hiebe schlagen.[622] Die Linien bezeichnen die Zielrichtungen für die Hiebe, die von den Punkten A nach E, von B nach F, von G nach C und von H nach D zu schlagen sind. Meyer nennt diese Übungen die *vier guten Regeln* der Fechtkunst.

620. Bl. XLIIIIV.
621. Bl. XLIIIIV und Bl. XLVr.
622. Angenommen werden beim Dusack als *Hauptleger*, die *Zornhut*, der *Stier*, die *Mittelhut*, der *Eber* und der *Wechsel*. Ferner als *Nebenleger* die *Wacht*, der *Schmit* (Versatz), der *Langort*, die *Bastey* und der *Bogen*.

Abbildung 93: Bl. III r »Von vier Häwen« aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München

Als erster deutscher Fechtmeister lehrt Meyer auch das Rapierfechten, dem er den dritten Teil des Fechtbuchs widmet. Meyer beschreibt im dritten Teil des Buchs das Fechten mit dem Rappier als eine nützliche und notwendige Übung, die von anderen Völkern zu den *Teutschen* gebracht wurde. Auf der Abb. 94 wird ein Fechtschüler im Ausfall mit Rappier, der auf eine Stoßscheibe stößt, gezeigt.

Dem Fechtschüler werden vom Meister nicht nur die Handtechniken beigebracht, er wird auch angewiesen, auf die koordinierte Bewegung der Schritte zu achten. Hierzu lautet sein Merkvers: »Wer Trit erst nach den Häuwen, Darff sich seiner Kunst wenig frewen«. (Cap. 7, Bl. XXIIIv) Abb. 94 zeigt vorgegebene geometrische Muster am Fußboden zur Orientierung bei den Schrittbewegungen. Die Hiebe sollen unter Vorwärtsrücken des rechten Fußes in den Ausfall oft geübt werden und zwar abwechselnd in alle drei Hiebrichtungen.[623]

Die Illustration Clr (Abb. 95) zeigt den Fechtmeister im Ausfall in *Quart* mit Rappier in der rechten Hand als *Handgwehr* und den Linkshanddolch als B*eywehr* entsprechend der italienschen Fechtweise.[624] Kein Fechtsaal wie auf den anderen

623. Der Meister nimmt drei Hauptstöße, drei Stoßrichtungen oder Linien an. Der 1. Stoß erfolgt von oben, der 2. von unten, der 3. Stoß von der Mitte aus in gerader Richtung. Die Stöße werden nach dem Ziel, also nach bestimmten Körperteilen benannt.

624. Der Dolch dient zur Abwehr und zum Auffangen der gegnerischen Klinge. Mit den

Abbildung 94: Bl. LXIv »Das dritte theil dises Buchs« aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München

Illustrationen, sondern nur ein schmaler Landschaftsstreifen charakterisiert hier den Raum. Diese Illustration ist vergleichbar mit Marozzos Tafel 23, Cap. 77 (Abb. 75) und mit Camillo Aggrippas fol. 4 u. 5. (Abb. 79) Ein Beweis dafür, dass Meyer diese beiden Italiener gut studiert hat.

Dem Betrachter bietet sich auf den Illustrationen eine Fülle von Details, die ganz typisch für Tobias Stimmer und seine Mitarbeiter sind. Henning Wendland führt zu den Arbeiten von Stimmer ganz allgemein folgendes aus: »Kennzeichen vieler Illustrationen Stimmers ist die Fülle von Details, die den Horizont fast an die obere Bildkante hinaufschiebt, den Himmel oder einen Hintergrund nur selten freigibt.«[625] Die Illustrationen zeigen ein planperspektivisches Raumbild mit einer konsequenten Durchgestaltung aller Teile. Den Rahmen bilden Architekturelemente, die die Illusion eines Tiefenraums entstehen lassen. Architektonische Elemente mit zahlreichen Details, die manieristische Palastdekorationen darstellen, wie z. B. Abb. 94, Bl. LXIv, sollen den Raum gliedern, in dem gefochten wird, und

nach vorne gebogenen Parierstangen ist es möglich, die gegnerische Klinge mit dem Dolch durch axiale Drehung desselben festzuhalten und gleichzeitig mit der das Rapier führenden Hand zu stoßen.

625. Wendland, Henning: *Die Buchillustration von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1987, S. 114.

Abbildung 95: Bl. CIr, aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München

dem Fechtschüler unbewusst wahrgenommene Orientierungspunkte geben; da es sich um eine Fechtschule handelt, deren Meister Joachim Meyer ist, wird nicht nur ein einzelnes Fechterpaar gezeigt, sondern deren mehrere, und diese werden nahezu regiemäßig im Raum verteilt. Die Grundsätze der Proportion wurden nicht nur bei den Figuren, sondern auch bezüglich der Raum- und Architekturdarstellung berücksichtigt.

Entsprechend der Mode der Zeit tragen die Akteure aufwendige, luxuriöse Kleidung, die mit vielen Details dargestellt ist. Ein kurzes Wams mit Puffärmeln, wattierte und geschlitzte Pluderhosen, Seidenstrümpfe und geschlitzte Schuhe. Die vornehme Kleidung bestimmt die Würde der Fechtkunst. Sie war nicht mehr körperbetont wie im 15. Jahrhundert, sondern signalisiert als Statussymbol den gesellschaftlichen Stand. Der Fechtmeister in vornehmer Kleidung verleiht seiner Kunst Ausdruck und stellt sich mit dem adligen Auftraggeber in eine Reihe.

Die übenden Fechterpaare stellen aufeinander folgende Aktionen dar, die gut erkennbar und im Text ausführlich beschrieben sind. Als Betrachter erhält man aufgrund der lebhaften Bewegungen der Fechter und dem Wehen ihrer Gewänder auch einen Eindruck von Schnelligkeit und Wendigkeit, die das Fechten, insbesondere das Rappierfechten, erfordert. Bemerkenswert ist, dass bei jeder Fechtaktion der rechte Fuß schon entsprechend der italienischen Schule vorangestellt wird. Die

linke Schulter und der Arm haben jedoch noch nicht die endgültige Haltung gefunden, welche erst der Fechtmeister Capo Ferro vollenden wird. Typische Fechthaltungen, insbesondere die richtige Handhabung der Waffen und eine dynamische Beinarbeit sind in den Illustrationen sehr gut getroffen. Um Wiederholungen zu vermeiden, variieren in den Illustrationen die gegeneinander agierenden Fechterpaare und Gruppen. Dem Künstler gelingt es in seinen Holzschnitten mittels des druckgraphischen Striches, der gleichmäßig parallel und fast gerade ausgeführt ist, nicht nur Konturen zu betonen, sondern auch Raumtiefe, Plastizität und Stofflichkeit, Licht und Schatten in überzeugender Weise darzustellen. Er erreicht damit eine nahezu malerische Wirkung durch gleichmäßige Linienzüge, die in den Tiefen durch Kreuzlagen verstärkt werden und in den beleuchteten Zonen in spitzen spärlichen Punkten auslaufen, was z. B. Abb. 93 (Bl. IIIr) deutlich zeigt. Der Künstler entspricht den höchsten Anforderungen der Zeit an die Druckgraphik und stellt den Holzschnitt der Malerei gleichberechtigt an die Seite. Auf Kolorit konnte zwar allgemein verzichtet werden, nichtsdestoweniger existieren aber auch handkolorierte Prachtexemplare.[626]

Die Figuren sind kraftvolle Akteure mit höchst lebendiger Mimik. Sie sind jedoch nicht durchkonstruiert, wie dies etwa bei Camillo Aggrippa der Fall ist. Schon 1839 bemerkte Nagler diese Besonderheit der künstlerischen Darstellung Stimmers, indem er notierte, dass dieser infolge seiner ungewöhnlichen Produktivität (Geschäftstüchtigkeit) zur »flüchtigen Wiedergabe der Ideen ohne durchgebildete Reinheit der Auffassung und Zeichnung neigte«.[627] Auch der Umstand, dass der Künstler mehrfach aus Gründen rationellen Arbeitens die gleichen Holzschnitte mehrfach verwendete, beweist dasselbe. Bl. III wurde z.B. als Bl. XXVII wieder verwendet. Joachim Meyers Fechtbuch ist ein aussagekräftiges Dokument, das höchst anschaulich durch qualitätsvolle Holzschnitte eine Vorstellung des Fechtunterrichts in einer Fechtschule der Übergangszeit von der Spätrenaissance zum Barock vermittelt.

626. Wie Illustration F – Tafel XXXIX des Exemplars der Universitätsbibliothek Leipzig. (Abb. 90)
627. Andresen. Bd. 3, S. 12.

7 Der Siegeszug der Stosswaffen von der Renaissance bis zur Moderne. Die gedruckten Fechtbücher herausragender Meister

Ab dem 16./17. Jahrhundert produzierten fest an Fürstenhöfen angestellte Fechtmeister eine reichhaltige, zum Teil prächtig illustrierte, Fechtliteratur.

7.1 Die italienische Fechtschule

7.1.1 »De lo schermo overo scienza d'arme« di Salvator Fabris[628]

Salvatore Fabris (ca. 1544–1618) stammte aus Padua; er lernte bei den italienischen Meistern Marozzo, Grassi und Giganti. Als Fechtmeister lehrte er zuerst in Venedig, bereiste Spanien und Frankreich, danach lehrte er einige Jahre in Deutschland. 1590 ging Fabris nach Dänemark, wo er Hoffechtmeister bei König Christian IV. wurde. 1606 erschien in Kopenhagen sein Buch über das Rapierfechten. Das Fechtbuch entstand im Auftrag König Christians IV. und wurde mit 185 Kupferstichen von zwei bedeutenden Künstlern, dem Hofmaler Jan van Halbeeck[629] und Francesco Valesio[630] illustriert. Das Buch hat Hochformat mit 34 x 24 cm, die Kupferstiche haben das Format 18 x 14 cm und sind jeweils über dem Textblock angeordnet. Das Fechtbuch, ein umfangreiches populäres Werk mit 258 Seiten, wurde bis 1713 mehrfach aufgelegt und erschien in verschiedenen Sprachen.

Kreatives Fechten und Innovation war nicht Fabris Sache, aber er wusste alles über das Fechten seiner Zeit und vereinigte die besten Methoden, die er finden konnte, zu einem System. Auf Abb. 96 nehmen die beiden Gegner aus weiter Mensur die *contrapostura* mit hoher *Seconde* und gestrecktem Arm ein. Sie bewegen sich vorsichtig aufeinander zu.

628. Historisches Fechtarchiv Koebelin München.
629. Jan van Halbeeck ist flämischer Herkunft, sein Geburtsdatum ist unbekannt, er ist 1606 in Kopenhagen und später in Antwerpen als Zeichner und Kupferstecher nachgewiesen, vgl. Thieme-Becker, Bd. 15, S. 495.
630. Francesco Valesio (geb. ca. 1560 in Bologna, nachweislich tätig in Kopenhagen bis 1611), vgl. Thieme-Becker, Bd. 34, S. 71.

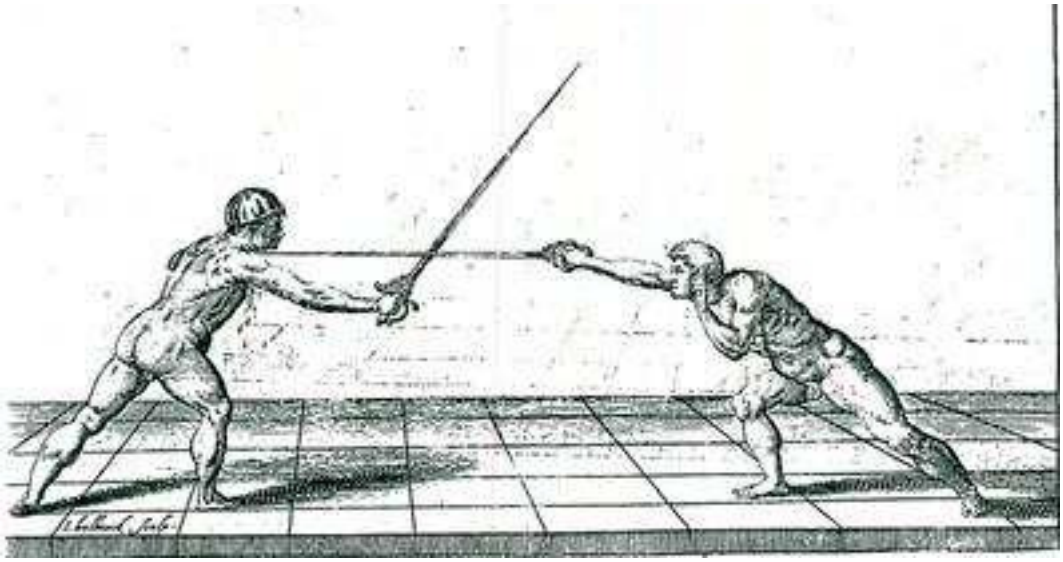


Abbildung 96: Nr. 2, Seite 29, aus: De lo Schermo ... Historisches Fechtarchiv Koebelin München.

Dass Fabris in seiner Lehre in Bezug auf die Armhaltung die obere Linie in *Seconde* oder *Prim bevorzugt*, erstere Auslage, um besser parieren zu können, letztere Faustlage mit Linie, um den Gegner besser auf Distanz zu halten und falls dieser angreift, ihm ins *Tempo* stoßen zu können, zeigt die Illustration mit großer Deutlichkeit.

7.1.2 »Künstliches Fechtbuch« von Sebastian Heussler[631]

Ein interessantes Zeugnis für die Ausbreitung der italienischen Fechtschule nach Deutschland ist das Fechtbuch des Sebastian Heussler, der Fechtmeister und auch Buchdrucker war. Er unternahm Reisen in ganz Europa auf der Suche nach berühmten und kunsterfahrenen Fechtmeistern. So lernte er die beiden berühmten italienischen Fechtmeister Salvatore Fabris aus Padua und Ridalfo Capo Ferro aus Siena kennen. Heussler übernahm in seinem Fechtbuch, das zwischen 1615 und 1640 mehrmals in Nürnberg herauskam, deren Fechtweise und auch deren Kupferstiche als Reproduktionen. Sebastian Heussler widmete sein Buch dem Bürgermeister und Rat der Stadt Nürnberg.[632] Das Fechtbuch besteht aus 229 Seiten im Format von 19 x 16 cm und ist in einen Pergamentumschlag eingebunden. Die

631. Sig. Res Gymn 21, Bayerische Staatsbibliothek München.
632. Bezzel, Irmgard: *Sebastian Heußler (1581–nach 1645) Ein Nürnberger Drucker, der ein Fechtbuch und ein Fahnenbüchlein verfasste*. In: Gutenberg-Jahrbuch, 72. Jahrgang, Mainz 1997, S. 184.

Jahresangabe fehlt auf dem Titelblatt, es soll sich um die Ausgabe von 1640 handeln.[633] Paulus Fürst und Balthasar Caymox. waren die Verleger des Buchs. Trotz der Erwähnung Fabris auf dem Titelblatt (Abb. 97) ist Heusslers Fechtbuch keine Übersetzung des Fechtbuchs von Salvatore Fabris, sondern eine selbständige Kompilation verschiedener Quellen.

Abbildung 97: Titelblatt, aus: Res Gymn 21, Bayerische Staatsbibliothek München

Der Titelkupfer (Abb. 97) ist von dem Nürnberger Maler und Kupferstecher Gabriel Weyer ausgeführt worden.[634] Links und rechts neben dem Buchtitel sind zwei Fechtmeister dargestellt, der rechte ist mit Rappier, der linke mit Rappier und Parierdolch ausgestattet.[635] Über und unter dem Titel sind jeweils auf Kartuschen zwei Fechtkämpfe dargestellt. Das obere Fechtpaar kämpft mit Rappier und Parierdolch, das untere nur mit Rappier. Heusslers Verdienst war es, grundlegende Übungen der italienischen und französischen Fechtschulen in Deutschland be-

633. Bezzel, S. 190.
634. Gabriel Weyer (1576–1632) war Zeichner, Radierer und Maler aus Nürnberg, er signiert. mit G.W., vgl. Thieme-Bd. 35, S. 478.
635. Vermutlich sind auf den Titelblatt die beiden Fechtmeister Salvatore Fabris und Capo Ferro mit ihren bevorzugten Waffen dargestellt.

kannt gemacht zu haben. Insbesondere lehrt Heussler Klingenbindungen und *Cavationen*; er nennt diese Aktionen *Stringiren* und *Cavieren*. Heussler stellt seiner Lehre eine Abhandlung über die Funktion der Klingenabschnitte voran.

Abbildung 98: fol. IVv »Abtheilung der Klingen«, aus: Res Gymn 21, Bayerische Staatsbibliothek München

Abb. 98 gibt den Autor als Repräsentant der Fechtkunst in ganzfiguriger Darstellung wieder. Nach rechts gewendet gibt er seine Erklärungen zur Einteilung der Klinge: Nach der *italianischen* Manier ist die Klinge unterteilt in die *ganze sterck, ½ sterck, ½ schwech* und die *ganze schwech*. Nach *teutscher* Manier teilt Heussler in Weiterentwicklung zu Joachim Meyer die Klinge in drei Teile, die er mit *ganze sterck*, *halbe sterck* und *ganze schwech* bezeichnet. Diese Einteilung beruht auf den Grundsätzen der Hebelwirkung, dass nämlich die Stärke abnimmt, je mehr die Entfernung vom Ruhepunkt (vor dem Stichblatt) zunimmt. In den ersten Lektionen widmet sich Heussler dem *Stringiren* oder *Anbinden* der gegnerischen Klinge. Er erklärt ganz ausführlich, wann und weshalb mit den jeweiligen Klingenabschnitten die gegnerische Klinge gebunden wird.[636]

Die Illustrationen, mit Ausnahme der Abb. 98, sind Reproduktionen aus den Fechtbüchern Salvatore Fabris und Capo Ferros. Die Fechtlektionen entsprechen wie im Titel angekündigt der Fechtlehre Salvatore Fabris, insbesondere sind es Übungen der *contrapositur*, d.h. Fechtausgangsstellung ist immer die dem Gegner entsprechende Gegenposition. Die Lektion auf der Abb. 99 zeigt den direkten Stoß aus der Terzeinladung (Figur C) und aus der *Quarteeinladung* (Figur D) aus weiter Mensur. Die Gewichtsverlagerung ist auf dem linken Fuß. Die beiden *Garden*, die *Terz* und die *Quarte* waren und sind bis heute noch die beiden wichtigsten Ausgangs*garden*.

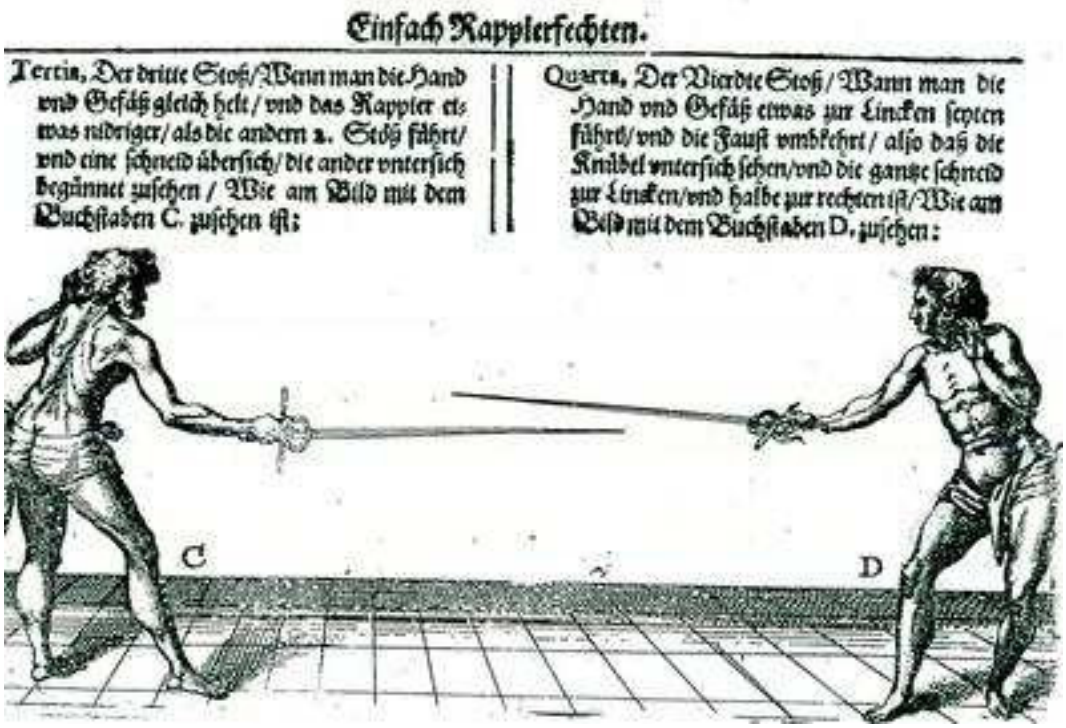


Abbildung 99: fol. VIIIr »Einfach Rappierfechten«, aus: Res Gymn 21, Bayerische Staatsbibliothek München

7.1.3 »La scherma illustrata composta da Giuseppe Morsicato Pallavicini«[637]

Das Fechtbuch von Giuseppe Morsicato Pallavicini wurde 1670 in Palermo durch Domenico d'Anselmo herausgegeben. Es besteht aus zwei Teilen, der erste Teil ist mit 31 Kupferstichen, der zweite Teil mit 36 Kupferstichen ausgestattet, die in den Text eingefügt sind. Das Hauptanliegen Pallavicinis war es, zeitgenössische und

636. Die Klingenschwäche dient bei der Klingenbindung zur Vorbereitung des Angriffs. Mit der Klingenstärke wird die wirksame Parade durchgeführt.
637. Sig. Elvb 94-2, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

historische Fechtmeister und ihre Lehre in Art einer Bibliographie darzustellen.[638]

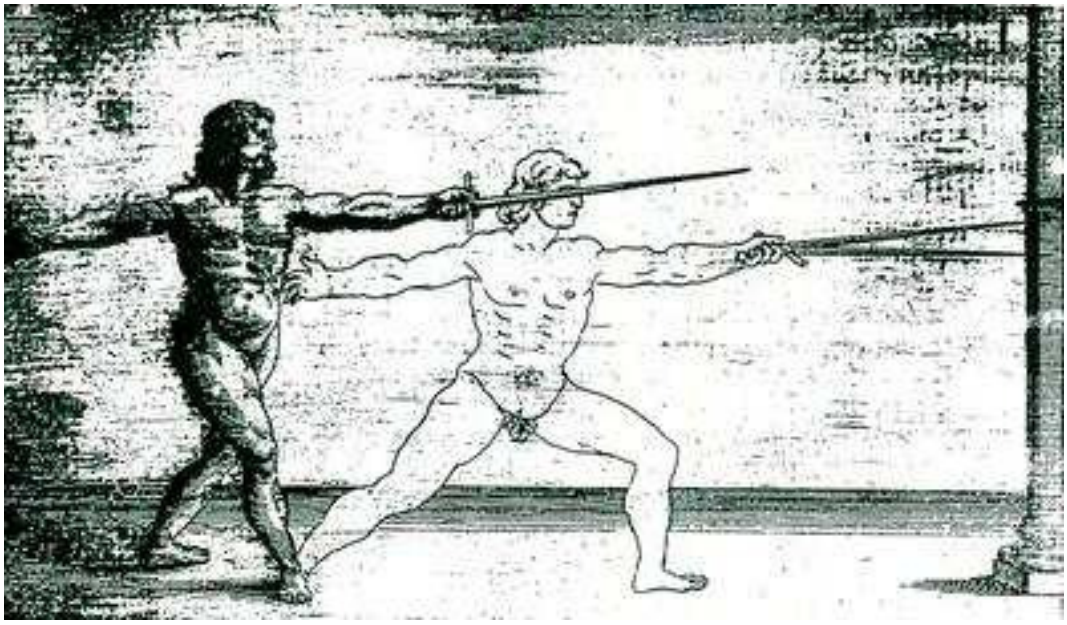


Abbildung 100: Cap. XV della Figura I aus: Sig. Elvb 94-2, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Auf der Abb. 100 wird gezeigt, wie man aus einer Kreuzschrittbewegung in den Ausfall gelangt. Pallavicini benutzte wie Camillo Aggrippa die Technik der multiplen Bewegungsdarstellung, die nach der Einführung der Fotografie eine hilfreiche Methode wurde, Bewegungsabläufe darzustellen.

7.2 Die französische Fechtschule

Um 1630 löste die französische Fechtschule die bis dahin maßgebende italienische Schule ab. Einer der Gründe dafür war die Erfindung des Floretts, einer leichteren Übungsstoßwaffe.[639] Diese leichte Waffe ermöglichte gegenüber dem italienischen einen wesentlich eleganteren Fechtstil, den die Franzosen bevorzugten. Die Italiener blieben bei ihrer *Spada*.[640] Das Florett, als nahezu ungefährliche Waffe mit ei-

638. Dies verdeutlicht die engen Beziehungen der europäischen Fechtmeister untereinander.

639. Der Ursprung des Namens Florett ist nicht leicht zu ermitteln. Allgemein wird angenommen, dass die »fioretti – fleurets« ihren Namen von den kleinen ledernen Schutzkappen erhielten, die man auf die Spitze der Waffe zum Üben befestigte. Sie hatten Ähnlichkeit mit einer Blütenknospe, der *fleur*, vgl. Civerny, Cestmir: *Florett*, München 1991, S. 3.

640. Die ausführlichste Beschreibung der Unterschiede zwischen der französischen und

ner flexiblen Klinge, deren Spitze mit einem Schutz versehen war, ermöglichte es, ein Duell ohne Verletzungsgefahr zu simulieren. Diese Erfindung begünstigte die Entwicklung des Fechtens allgemein. Die französischen Fechtmeister des 17. und 18. Jahrhunderts engagierten sich außerordentlich im Üben mit dieser neuen Waffe und zeigten, dass man auch Fechten kann, ohne sich zu duellieren bzw. zu töten. Das Gefecht – jetzt eher ein Spiel – bestand darin, die Brust des Gegners zu treffen. Man passte auf, die Kleidung nicht zu beschädigen. Viele Bürger wurden in die Fechtsäle gelockt, nicht nur Aristokraten haben Fechten als Vervollkommnung ihrer Erziehung betrachtet, selbst Damen der Gesellschaft fanden am Fechten Vergnügen.[641] Die französische Fechtschule stilisierte die Bewegung und die Fechtstellung. Sie führte auch das Grüßen als feierliche Szene ein.

Aus der Fülle der französischen Fechtbücher sollen die der beiden Fechtmeister Jean Baptiste Le Perche du Coudray und André Wernesson Sieur de Liancour hier als *pars pro toto* behandelt werden. Sie erarbeiteten die Grundlagen der französischen Schule. Das Charakteristische der französischen Manier des Fechtens bestand vor allem im prinzipiellen Unterschied, der jetzt zwischen *Parade* (Deckung) und *Riposte* (Nachstoß) gemacht wurde. Früher waren beide Bewegungen zu einer zusammengezogen – zum *Temposperrstoß*. Diese zusammengezogene Bewegung teilte schon Charles Besnard und Le Perche du Coudray in zwei Tempi - *tac au tac* - ein, die unmittelbar nacheinander zu erfolgen hatten.[642]

7.2.1 »L'exercice des armes ou le maniement du fleuret par Le Perche du Coudray«[643]

Le Perche du Coudrays Fechtbuch erschien in Paris, es trägt kein Datum, aber mehrere ältere Bibliograhien und Verkaufskataloge datieren es auf das Jahr 1676. Jean Baptiste Le Perche du Coudray war der berühmteste Fechtmeister am Hof Ludwig XIII.[644] Sein Buch[645] war das erste Lehrbuch für das Florettfechten. In Be-

italienischen Schule erfolgt im Buch *Fleurets rompus* bei Cosje, Capitain E., Weltmeister im Florett 1900, vgl. Civerny, S. 183, Anm. 8.

641. Civerny, S. 3.

642. Seitz 1965, S. 373.

643. Historisches Fechtarchiv Koebelin München

644. Genaue Lebensdaten von Le Perche du Coudray sind nicht bekannt; unter anderem war er auch der Fechtmeister des Cyrano de Bergerac.

645. Eine erste Auflage erschien vermutlich 1635, vgl. Castle, S. Xi (Bibliography)

zug auf das Florettfechten gilt es bis heute noch als vorbildlich. Le Perche du Coudray wird als Vater der modernen französichen Schule angesehen.[646] Die Illustrationen des Fechtbuchs von Le Perche du Coudray sind mit Ausnahme der letzten[647] nicht signiert; sie können auch keinem namentlich bekannten Künstler zugewiesen werden. Es handelt sich um eine reine Gebrauchsgrafik, die sachlich und technisch perfekt, aber ohne hohen künstlerischen Anspruch ist.

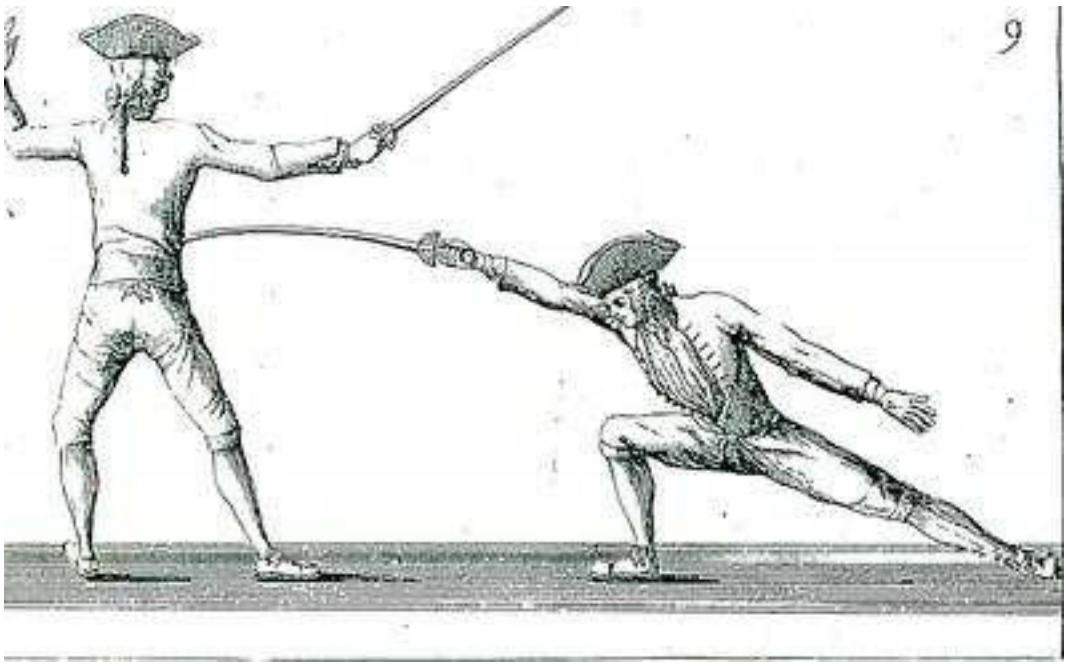


Abbildung 101: Tafel 9, *Coup de quarte coupée donné,* aus: Historisches Fechtarchiv Koebelin München

Abb. 101 illustriert wie man einen *Quart-Coupée-Stoß* gut ausführt. Die schriftliche Anweisung zu dieser Lektion lautet in deutscher Übersetzung wie folgt: »Nachdem man in Fechtstellung und in große Mensur gegangen ist und wenn der Gegner den Degen etwas erhoben hat, muss man die in *Prime* liegende Hand, nachdem man sie nach *Quarte* gedreht hat, mit dem Arm etwas nach vorne verlängern, mit dem Knie nach vorne gehen, den linken Fuß unter die Kniekehle heranholen, den Oberkörper nach vorne beugen, den Kopf vorbeugen, während man den Arm nach vorne wirft zum tiefen *Quart-Coupée* mit Ausfall. Danach begibt man sich sofort zurück in Stellung, die Hand zur Terz gedreht, um parieren zu können, wenn der Gegner ripostiert.« Die Abb. 101 zeigt den Moment der größten

646. Castle, S. 141.
647. Diese Illustration trägt die Signatur Jacques à L'aigle.

Körperstreckung des rechten Fechters mit Treffer auf die untere Trefffläche nach tiefem *Quart-Coupée* mit Ausfall, während der linke Fechter den Degen zu hoch hält. Dessen *Körperparade* ist durch Zurückweichen mit Streckung des vorderen Beines und Verlegen des Körpergewichts auf das linke Bein für die Treffervermeidung zu gering. Jedoch ist dieser Fechter in einer guten Position für eine *Riposte* auf die obere Trefffläche des Angreifers und wird angewiesen, seine Hand in Terz zu stellen, dass er sofort durch Zurückziehen des Ellenbogens und Heben seiner Fechthand mit einer *Konterriposte* antworten kann. Abb. 101 bringt die Energie des Kraftbogens des rechten Fechters vom linken Fuß über das linke Bein, den vorgebeugten Oberkörper, Arm, Hand, Klinge bis zur Spitze nachvollziehbar zum Ausdruck, desgleichen die sensible Ausweichbewegung des Linken.

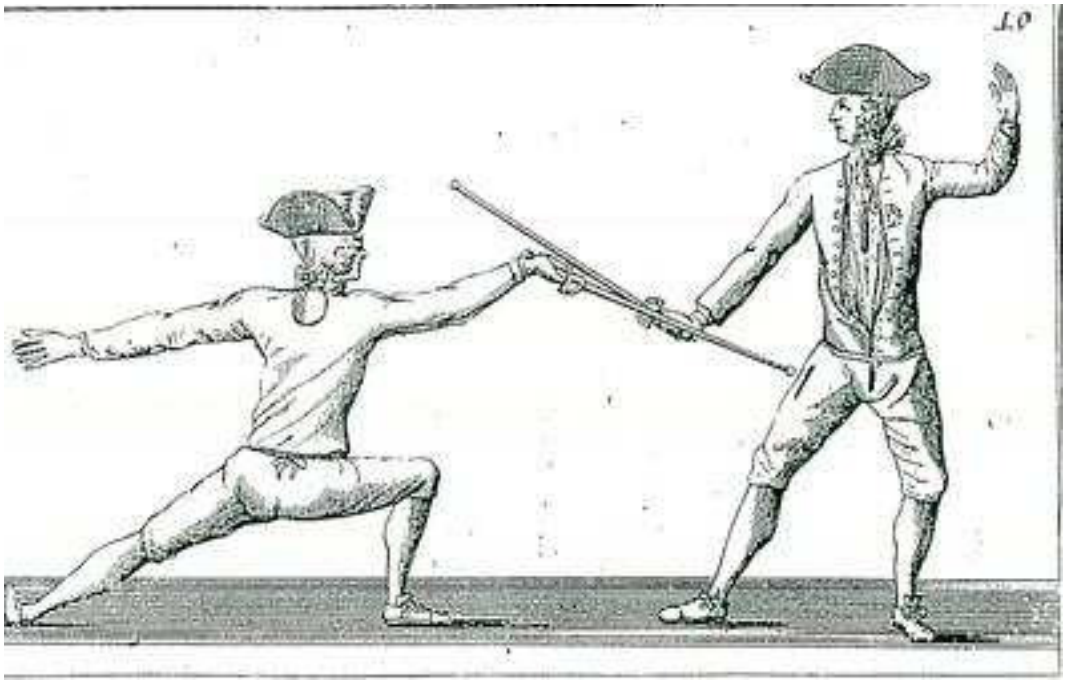


Abbildung 102: Tafel 10, *Coup de quarte paré*, aus: Historisches Fechtarchiv Koebelin München

Auf Abb. 102 wird die Fechtaktion *Parade-Riposte*[648] gezeigt. In dieser Lektion wird geübt, wie man einen *Quartstoß* mit Gleitstoß gegen die Waffe pariert. Auf Deutsch lautet die Erklärung: »Wenn man in Stellung und Mensur gegangen ist, und der Gegner von links einen *Quartstoß* ausführt, muss man mit der Schneide und der Klingenstärke parieren, denn man muss bemerken, dass es die Schneide

648. Die *Riposte* ist die entscheidende Charakteristik, wodurch sich die französische Schule von der italienischen Schule emanzipiert und am Ende die Führung gewinnt!

sein muss, die gegen die Waffe bei allen *Paraden* und Bindungen auf der Lauer liegt. Es ist auch unbedingt nötig, dass mit der Klingenstärke pariert wird, ohne dass man die eigene Spitze zu weit von der Trefffläche des Gegners entfernt, und man die Riposte nicht so unmittelbar ausführen kann; denn wenn die *Parade* gut gemacht wird, ist die Riposte ein sicherer Stoß. Man muss folglich unbedingt mit der Klingenstärke parieren, was sich am besten ausführen lässt, indem man ein wenig die Waffe senkt und gegen die gegnerische Klinge dreht und gleichzeitig die linke Körperhälfte zurücknimmt.«

Perche du Coudray begründet mit der Fechtaktion *Parade-Riposte* endgültig die von der Italienischen Schule sich unterscheidende französische Fechtschule. Die ehemals gebräuchliche Antwort auf einen Angriff beispielsweise als *Quartstoß* war der *Tempostoß*, eine Zusammenziehung in einem *Tempo* von Abwehr und Nachstoß. Perche fordert nun, den *Tempostoß* in zwei *Tempi* zu unterteilen. Mit dem ersten *Tempo*, der *Parade*, war das erste Ziel, die Deckung, klar definiert. War die Deckung perfekt ausgeführt gelungen, war der Nachstoß – *tac au tac* – , wenn er unverzüglich erfolgte eine sichere Sache. Wie das auch in der Praxis technisch perfekt gemacht wird, steht in seiner Anweisung: Vor allem muss man mit der Klingenstärke, Schneide gegen Schneide, parieren, die Waffe etwas nach unten halten und an der gegnerischen Klinge entlang *ripostieren*.

7.2.2 »Le maître d'armes par Le Sieur de Liancour«[649]

Liancours Fechtbuch erschien 1686 in Paris und war dem Herzog der Bourgogne gewidmet. Eine zweite Ausgabe erfolgt 1692 in Amsterdam mit Reproduktionen der Kupferstiche und dem gleichen Inhalt. Das Fechtbuch besteht aus 4 Lagen im Querformat 19 x 25 cm, hat 100 Seiten und ist mit 14 Kupferstichen im Text ausgestattet. Diese sind nicht signiert, sie sollen mit Ausnahme des Autorenporträts, das von J. Langlois stammt, nach Angabe des Autors von Adam Perrelle gefertigt sein.[650]

649. Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York.
650. Vigeant, S. 83. Adam Perrelle (1640–1695) stammte aus einer Maler- und Vedutenstecher- Familie. Er war unter anderem auch Zeichenlehrer des Herzogs von Bourbon, vgl. Thieme-Becker, Bd. 26, S. 401.

Genaue Lebensdaten von Liancour sind nicht bekannt, nur das Todesdatum von 1732. Castle schreibt in seiner Bibliographie, dass Liancour noch 46 Jahre gelebt habe, nachdem die erste Ausgabe seines Buchs herausgekommen war.[651]

Der Text zu den Illustrationen ist ausführlich und ermöglicht eine differenzierte Aussage zum Stellenwert der Illustrationen, die zusammengesetzte Fechtaktionen beinhalten. Liancour unterscheidet in seiner Lehre 6 *Garden* und Stöße. Neben der *Prime*, *Seconde*, *Terz* und *Quarte* lehrt er auch noch die *Quinte* und *Septime*. Er lehrt das einhändige Fechten mit einer kurzen leichten Stoßwaffe (*epée seule*).

Liancour arbeitet in seinem Fechtbuch unter anderem die unterschiedlichen, aber jeweils typischen Fechtweisen der diversen nationalen Fechtschulen heraus, wobei er auf deren Stellungen und Einladungen – die *Garden* – besonders hinweist.

Abbildung 103: Nr. 18 (37) *Garde Italienne. Le coup pour cette garde – Die italienische Garde. Der Stoß aus dieser Garde*, aus: Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York

Wie auch im Text sehr ausführlich beschrieben, veranschaulicht Abb. 103 die Fechtaktion *tac au tac*, die von links nach rechts gelesen wird. Liancour war bemüht, jede einzelne Bewegung der Reihenfolge nach im Text genau zu beschreiben. Im Bild links steht der linke Fechter in hoher *Prime*, der rechte Fechter geht

651. Castle, S. 144.

an die gegnerische Klinge mit einer Bindung. Im nächsten Bild wurde diese Klingenbindung vom linken Fechter umgangen und ein Stoß mit Ausfall in die Flanke geführt. Die Abb. 103 zeigt eine typisch italienische Fechtübung, die Anwendung der *contracavatione*, die auf Nicoletti Giganti zurückgeht. Abb. 103 verdeutlicht auch die ausgeprägt breite Fußstellung der *Garde Italienne*, wodurch wegen der größeren Basis bezüglich der Beinarbeit die für die italienische Schule typische Technik der verstärkten Klingenführung, vor allem heftige *Paraden* und der betonte Klingenschlag überhaupt erst möglich war.

Abbildung 104: Nr. 22 (47) *Garde Allemande. Le coup à cette garde*, aus: Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York

Abb. 104 betitelt Liancour mit *Garde Allemande* und den Stoß aus dieser *Garde*. Diese *Garde*, eine hohe *Prime*, wurde von der deutschen Schule bevorzugt. Fechtaktionen in den höheren Lagen, wie hohe *Prime*, hohe *Seconde* und *Sixt* und eine leichtfüßige Beinarbeit, der verstärkt eingesetzte, unbewaffnete linke Arm zeichneten die deutsche Schule dieser Zeit aus, was die Illustration deutlich wiedergibt.

Die Abb. 105 verdeutlicht den Unterschied der französischen zur italtienischen und deutschen Fechtweise. Größter Wert wurde auf die perfekte Ausführung des Ausfalls gelegt. Nach Liancour war der korrekte Ausfall eines der Grundprinzipien der Fechtkunst. Dieser verlangte, die Sohle des linken Fußes am Boden, das rechte Knie direkt über der rechten Fußspitze, den Oberkörper in aufrechter Hal-

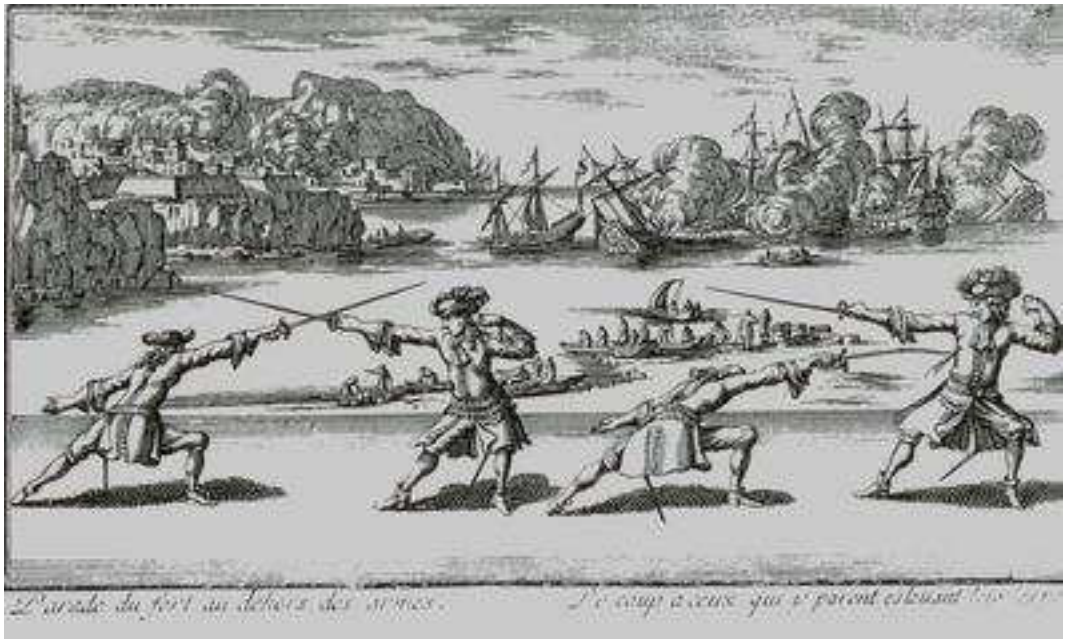


Abbildung 105: Nr. 24 *Parade du fort au dehors des armes. Le coup à ceux qui y parent eslevant leur espée*, aus: Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York

tung. Diese Haltung demonstrieren die Fechter auf Abb. 105. Die Fechtaktion wird wieder in zwei Phasen vorgeführt. Im linken Bild führt der linke Fechter eine *Stoßfinte* als Scheinangriff durch, lässt sich mit *Terz* parieren. Er antwortet auf die *Parade* mit der Klingenstärke durch eine Kontaktumgehung und stößt in die Flanke, bevor die *Riposte* als Erwiderung auf den Scheinangriff erfolgt, den der Angreifer absichtlich parieren lässt, als Entziehung auf Kontakt mit gleichzeitiger Umgehung (*Kontaktentzug* mit *Cavation*), trifft sein Nachstoß, die *Rimesse*. In einer vorbildlichen Darstellung wird die typische *Zweite Absicht* gezeigt, welche als ein klassisches Element der Fechtkunst gilt. Liancour schreibt zu dieser gelungenen Aktion: ... »est un très bon coup, mais il faut connaître le hasard qu' il y à pour y bien reussir«.[652]

Liancours Fechtbuch war im Gegensatz zum Fechtbuch von Le Perche du Coudray für einen exklusiven Leserkreis bestimmt. Die Art der Darstellung der Illustrationen traf den Geschmack der damaligen Zeit. Liancour fügt seinen Fechtübungen szenische Landschaftshintergrundkulissen bei. Diese schmückenden Beigaben beeinträchtigen die Darstellung der Fechtaktionen keineswegs. Die Illustrationen erfüllen die beiden Anforderungen, das *delectare* und das *prodesse*. Perrelle verstand es, seinen Illustrationen einen ganz besonderen ästhetischen Ausdruck zu

652. *Le maître d' armes*, S. 25.

geben. Die phantastischen Landschaften mit ihren narrativen Aspekten sollten im Horaz'schen Sinn einerseits den Leser erfreuen, z.B. die Meeresbucht mit Seeschlachten der Illustration Nr. 24, (Abb. 105) die als Hintergrundkulisse Bestandteil der Illustration ist.[653] Andererseits sollten die Fechtlektionen, die sich durch Eleganz und technische Brillanz auszeichnen, den Leser belehren bzw. ihm nützen.

Das Kavaliersfechten mit seiner spielerischen Eleganz war jetzt tatsächlich etwas anderes, als das soldatische Fechten.[654] Liancour legte, da er sich an den hochgesetzten Wertvorstellungen der für ihn so wichtigen adeligen Zielgruppe orientierte, großen Wert auf eine standesgemäße Kleidung der Fechter und stellte sie elegant im zeitgenössischen Kostüm des französischen Kavaliers gekleidet dar. Sie tragen lange Perücken, Hüte mit hochgeschlagener Krempe samt Feder- und Bandputz, ein Halstuch, einen auf Figur gearbeiteten Rock mit weitem Schoss sowie Ärmel mit breiten Aufschlägen, Stulpenhandschuhe. Ferner sind sie mit Kniehosen, Strumpfbandhalter, langen Strümpfen und hochhakigen Schuhen bekleidet.

In Liancours Fechtbuch ist, wie im Titel angekündigt und die Illustrationen es wiedergeben, die Fechtkunst in ihrer Perfektion dargestellt. Die exemplarisch ausgewählten Illustrationen zeigen die besonderen Charakteristika der verschiedenen Fechtschulen. Aufgrund der technisch perfekten Darstellung der Fechtaktionen erkennt man die diffizile Weiterentwicklung des Fechtens in der französischen Schule.

Im Jahre 1686 erfand André Wernesson (Sieur de) Liancour die lederne Fechtmaske.[655] Diese ermöglichte vor allem eine gefahrlose Fortsetzung des Kampfes in engster Mensur. Das Training der *Parade-Riposte* sowie der *Aktion ins Tempo* des gegnerischen Angriffs wurde entscheidend verbessert. Die Schaffung idealer Fechtwaffen samt Zubehör wies der Fechtkunst den Weg; in Europa dominierte lange Zeit die französische Methode.

653. Die Darstellung der Hintergrundkulissen auf den Illustrationen ist sicherlich auch im Zusammenhang mit Perelles Tätigkeit als Vedutenmaler zu sehen.
654. Gaulhofer, S. 99.
655. Anfangs des 18. Jahrhunderts wurde die Ledermaske durch die Drahtgittermaske ersetzt, die eine Weiterentwicklung der unbequemen und unsicheren Ledermaske war.

7.3 Die spanische Fechtschule

Die spanische Schule entstand etwa gleichzeitig mit der italienischen Schule, von der sie auch ihren Ursprung ableitet. Sie nahm aber sehr bald eine völlig andere Entwicklung. Nachdem sie sich relativ früh von den übrigen europäischen Bewegungen absonderte, verschloss sie sich allen von dort ausstrahlenden Einflüssen. Völlig konträr zur italienischen Fechtweise mit ihren lebhaften Bewegungsabläufen und der permanenten Weiterentwicklung zum dynamischen Stoßfechten wurde die spanische Schule statisch und von einer Theorie beherrscht, die mehr und mehr die Form einer mystischen, auf geometrischen Spekulationen über den mysteriösen Kreis gegründeten Geheimwissenschaft annahm. Diesem mysteriösen Zirkel war ein Quadrat einbeschrieben und durch Linien in sorgfältig berechnete Felder eingeteilt.[656] Die spanische Fechtkunst wurde als »la verdadera destreza – die wahre Geschicklichkeit« angesehen.[657] Die peinlichst genaue Einhaltung der Vorschriften über den Bewegungsablauf war das Credo des hermetisch verschlossenen Kreises der spanischen Fechtmeister.

7.3.1 »Académie de l'espée de Girard Thibault«[658]

Girard Thibault war Flame aus Antwerpen. Sein Fechtbuch, *Académie de l'espée – Akademie des Degens, in der durch mathematische Regeln auf der Grundlage eines mysteriösen Kreises Theorie und Praxis der wahrhaftigen und bis heute unbekannten Geheimnisse der Waffenführung zu Fuß und zu Pferde aufgezeigt werden*, ist mit dem Datum 1628 versehen, erschien aber erst 1630 nach Thibaults Tod in Leiden.[659] Das prachtvolle Buch hat ein ungewöhnliches Großformat von 55 x 39,5 cm; es besteht aus 284 Seiten, davon sind 57 Seiten mit Kupferstichen versehen. An dem Werk arbeiteten die renommiertesten Graveure der Zeit. Das Fechtbuch war dem französischen König Ludwig XIII. und neun europäischen Fürsten gewidmet, die für die Herstellung subskribierten. Auf den ersten Bildtafeln sind, umgeben von üppigen Umrahmungen, die Wappen der neun Geldgeber, jener Könige und

656. Dies gilt insbesondere für das Fechtbuch *Académie de l'espée* von 1628.
657. Seitz 1968, S. 367.
658. Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München.
659. Thibaults Geburtsdatum ist nicht bekannt, lediglich sein Todesjahr 1629.

Fürsten, die das Werk finanzierten, dargestellt. Der übersichtlich in viele Abschnitte gegliederte Text beschreibt jede Tafel ausführlich. Schon allein in kalligraphischer Hinsicht handelt es sich um ein Prachtwerk. Der Text ist in zwei Kolumnen gedruckt, die einzelnen Textabschitte sind mit alphabetischen Schmuckinitialen eingeleitet und aufwendigen Vignetten gerahmt. Thibault arbeitete an seinem Buch 15 Jahre, konnte es aber in der geplanten Form nicht vollenden. Insbesondere fehlt die Abhandlung über das Fechten Berittener. Eine frühere Ausgabe des Buchs erschien vermutlich 1626 in Paris.[660] 1668 erschien eine weitere Ausgabe in Brüssel.[661]

In seiner Fechtlehre baute Thibault auf der geometrischen Methode Camillo Aggrippas auf, der das Fechten auf einer Basis von Harmonie und Proportionen gelehrt hatte. Er erweiterte es um Bewegungsfolgen, die er in Form von Fußabdrücken am Fechtboden vorgab. Er orientierte sich am Stil der *schermschoolen* Flanderns, die von italienischen Fechtmeistern, vor allem von Salvatore Fabris, geprägt waren.

Der Kupferstich von 1628 (Abb. 106) zeigt eine solche akademische *schermschool*, den Fechtsaal der Universität Leiden. Auf dem Stich wird ein geometrisches Fechten mit Stoßwaffen, die mit einem Schutz an der Klingenspitze versehen sind, demonstriert. Alles im Raum hat seine Ordnung. Das Inventar ist aufgeräumt, im Vordergrund rechts kontrolliert ein Fechtmeister die Aktionen. Auf dem Fußboden sind geometrische Linien zu sehen, die ein rational geordnetes Fechten vorsehen.

In der Nachfolge der beiden großen spanischen Fechtmeister Jeronimo Sanches de Carranza und Pacheco de Narváez[662] beschreibt Thibault als nichtspanischer Fechtmeister die spanische Fechtkunst im Licht des geheimnisvollen Zirkels, des *Cercle mystérieux*.[663] Aus der Tradition der beiden entwickelte er das Fechten des *esprit géométrique*.[664]

660. Six 2005, S. 14.
661. Gelli, S. 451.
662. Das Fechtbuch von Jeronimo Sanches de Carranza aus dem Jahr 1569 hat den Titel: *Trata dela philosofia de las armas*. Das Fechtbuch von Pacheco de Narváez erschien 1599 mit dem Titel: *Libro de las Grandezas de la Espada*.
663. mystérieux, da nur von wenigen Personen verstanden.
664. Kühnst, S. 65.

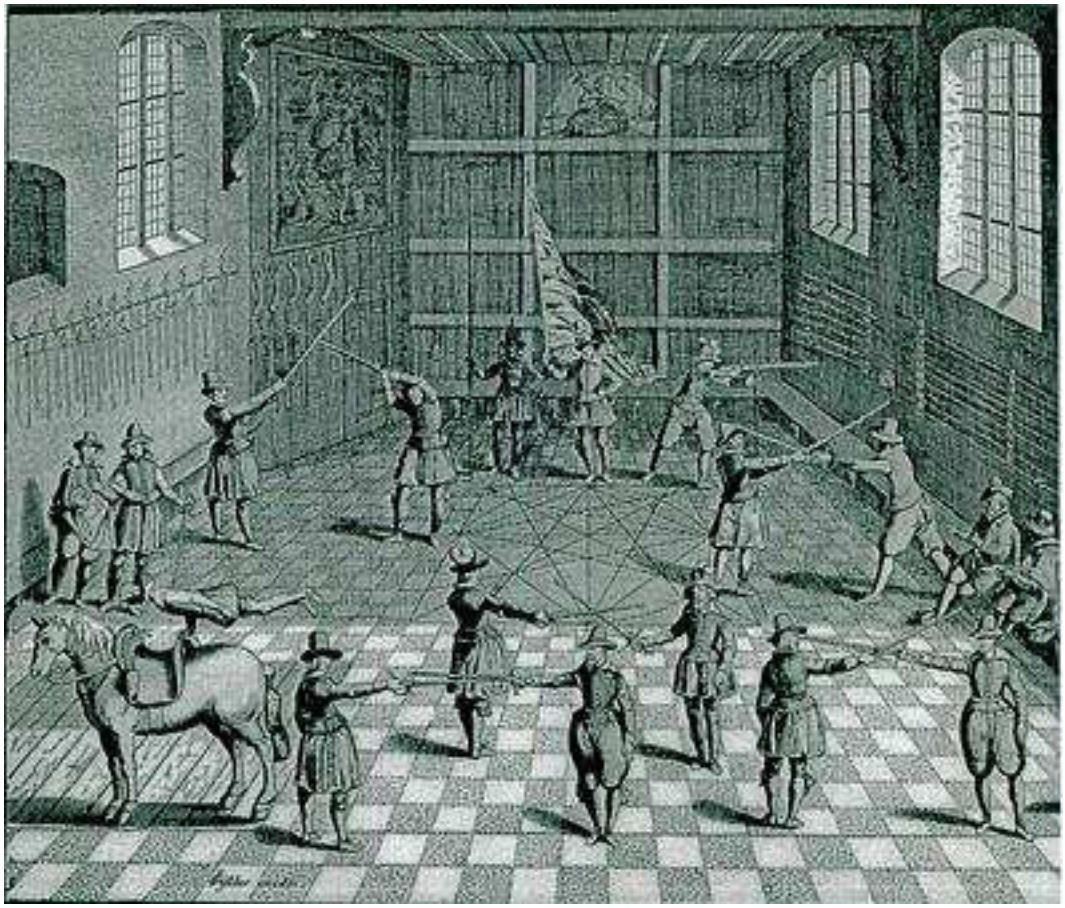


Abbildung 106: Kupferstich von Willem Swanenburgh, aus: Kühnst, S. 63, Abb. 65.

Thibault erklärt mit Hilfe der Tabula I (Abb. 107), die unten in der Mitte von J. Gelle Colonien, scupl.[665] signiert ist und die, wie die meisten Tafeln, über eine Doppelseite geht, die maßgebenden Elemente seiner Lehre. Anders als in allen bekannten Ilustrationen des *homo quadratus* platziert Thibault im sogenannten *Cercle mystérieux* eine menschliche Figur als Maß aller Dinge mit erhobenem rechten Arm und ausgestrecktem Zeigefinger in die Mitte des Kreises (Circulus № 1). Am oberen Endpunkt des Durchmessers des Kreises befindet sich die Fingerspitze der Hand des erhobenen Arms, am unteren Endpunkt stehen die Füße. Der Scheitelpunkt des Kopfes ist der Kreuzungspunkt, der mit dem Buchstaben V versehen ist. Der Mittelpunkt der gesamten Komposition ist der Mensch, sein Nabel ist zugleich Mittelpunkt des Kreises, des Quadrats, der Kreuzungspunkt der Diagonalen.[666] Peter Gerlach sieht »als mögliche Gewährsmänner« für Thibaults Zeichnung »die

665. Johannes Gelle (1580–1625) war Schüler des Crispin de Passe. Er war auch längere Zeit in Köln als Kupferstecher tätig, daher der Zusatz des Namens, vgl. Gerlach, Peter: *Proportion Körper Leben, Quellen – Entwürfe – Thesen*, Köln 1990 S. 168.

666. Der Mittelpunkt des Menschen, sein Nabel, ist zugleich Mittelpunkt der Welt.

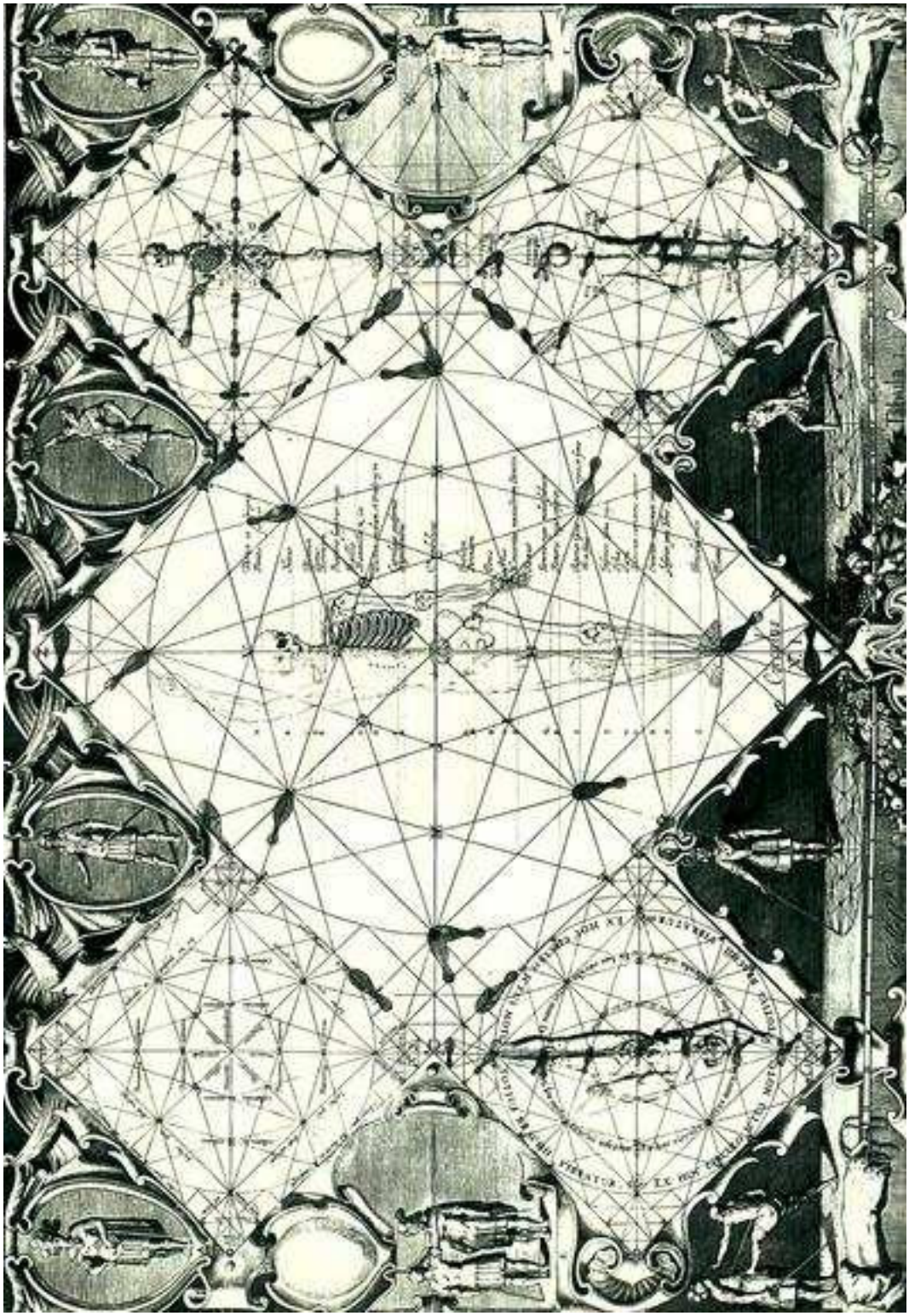


Abbildung 107: Tabula I, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München

Gebrüder de la Lureté, Cornelius Agrippa, Andreas Vesalius«.[667]

667. Gerlach, S. 19.

Thibault nimmt an, dass sich bei einer wohlgestalteten menschlichen Gestalt der Nabel auf dem Mittelpunkt einer Geraden zwischen den Fersen und der Spitze des über den Kopf erhobenen Fingers befindet.[668] Die Hälfte des stehenden Mannes ist als Skelett ausgebildet. Die Gesamtlänge des so positionierten Körpers bestimmt dieses merkwürdige Diagramm. Die optimale Länge des Degens sollte dem Abstand vom Fußboden bis zum Nabel entsprechen, der Knauf des Gefäßes reicht dann bis an die Unterkante des Brustkorbs, wie im Circulus № 1 dargestellt. Diesen Kreis umschreibt ein Quadrat, das durch eine Vielzahl von Linien in ausgeklügelte Felder unterteilt ist. Die Schnittpunkte der Geraden sind mit den Buchstaben A – Z bezeichnet. Thibault verdeutlicht damit, dass diese Geraden in einem bestimmten Verhältnis zu den Proportionen des menschlichen Körpers und damit zu seinen Bewegungen stehen. Nach Thibaults Lehre müssen sich die Fechter innerhalb des Zirkels entlang der Geraden bewegen. Jede Bewegung ist genau vorgeschrieben, als mnemotechnische Orientierungshilfen bezüglich der Bewegungen durch den Kreis, der virtuell stets mit dem Fechter mitkommt, wenn sich dieser in einem realen Raum über den mitgedachten Kreis hinausbewegt. Zahllose Bezüge werden ferner zu antiken philosophischen Gedanken sowie zu von Gott gegebenen Zahlenangaben von Thibault hergestellt.

Das praktische Ziel dieser Überlegungen war, im Verlauf zahlloser möglicher Bewegungen den Augenblick zuerst zu erfassen, in dem die Mensur gebrochen wurde.[669] In diesem Moment musste die Initiative ergriffen werden, denn in der engen Mensur kann man mit Strecken des Waffenarms sofort den Gegner treffen. Die Reaktionszeit des Gegners verhindert eine rechtzeitige Abwehr. Wenn man selbst die Initiative hat, kann man agieren, und der Gegner muss reagieren, was nicht ohne Zeitverlust möglich ist. Gibt man sich absichtlich, in *Zweiter Absicht*, eine bestimmte Blöße, kann man bewirken, dass der Gegner glaubt, er habe jetzt die Initiative, indem er in diese Blöße hinein attackiert. In Wirklichkeit reagiert er nur und ermöglicht dem Fechter, der sich absichtlich die Blöße gegeben hat, wieder mit der antizipativen *Parade* ohne Zeitverlust, weil vorher gewusst, sich zu decken und den Gegner seinerseits mit der *Riposte* ohne Zeitverlust aus engster Men-

668. Six 2005, S. 14.
669. Das Brechen der Mensur bedeutet, dass die normale mittlere, zur engen Mensur durch das Annähern einer der beiden Fechter wird.

sur zu treffen.[670] Wichtig war dabei stets, selbst den Überblick in der Vielzahl räumlicher Möglichkeiten zu behalten. Während der Gegner im Wirrsal der Kombinationssituationen die Orientierung verlor und unterbewusst in eine Todeszone eindrang, in welcher ihm der Überlegene mit einer bis zum Reflex gewordenen eingeübten Aktion, die in der momentanen Situation als die optimale lange vorher erarbeitet und eingelernt worden war, den entscheidenden Treffer versetzte. Für Thibault gab es im Fechten kein Unvorhergesehenes und Unwägbares. Die Relationen, die zwischen der Schrittfolge des Fechters, dem Geflecht der vielfachen Teilungslinien und der einbeschriebenenen Proportionsfigur hergestellt wurden, beziehen sich auf harmonische Bewegungen: *Ex hoc circulo ictus motu totius brachii vibratur* kommentiert die Inschrift des äußeren Kreises des linken unteren Quadrates (Ciculus № 5), die innere: *Ex hoc circulo ictus motu lati seu medii brachii inferior*, und die des nachfolgenden innersten: *Ex hoc circolo ictus solius manus circum flexus fit*. Mit diesen Kommentaren wird darauf hingewiesen, dass das Thema dieses Blattes die Bewegungsmechanik des männlichen Körpers ist. Die Maßhaltigkeit wird aus dem Aktionsradius von Hand und Arm des wohlproportionierten Mannes gewonnen.[671]

Zur Demonstration des optimalen Größenverhältnisses zwischen Fechtwaffe und Fechter fügt Thibault kleinere Darstellungen in den Zwickeln, alphabetisch mit Figur A–K bezeichnet, seiner Tabula I bei. Die beiden am unteren Bildrand befindlichen Zeichnungen, die mit Figur I und K bezeichnet werden, sind diesbezüglich die aufschlussreichsten. Die Figur, mit I bezeichnet, demonstriert, dass die Länge des Degens mit gestrecktem Arm der größtmöglichen Schrittlänge, einem so genannten *Doppelschritt* entspricht. Dazu stellt er den Fechter mit dem linken Fuß auf den Kreisumfang, dessen rechter Fuß steht im Kreismittelpunkt. Der Fechtarm ist ausgestreckt, der Körper bleibt stets im Gleichgewicht und ist aufgerichtet. Der Kreis wandert im Kopf mit dem Fechter mit, nur so ist er in der Lage, die Fechtaktionen zu meistern. Die Figur, die mit K bezeichnet ist, demonstriert das Verhältnis der Länge der Degenklinge zum Kreis und zum Fechter selbst. Die

670. Das Handeln des Fechters ist an eine ständige, vielfältige Antizipation gebunden. Es ist nicht ganz einfach, die verschiedenen Möglichkeiten einzukalkulieren und richtig zu kombinieren, um das eigene Handeln in Übereinstimmung zu bringen. Wesentliche Bedingung dafür ist die Erfahrung, vgl. Meinel, Kurt und Schnabel, Günther: *Bewegungslehre – Sportmotorik*, Berlin 1998, S. 60.

671. Gerlach, S. 19.

Länge des Degens entspricht exakt dem Kreisradius. Die mit Figur K bezeichnete Darstellung zeigt, wie man korrekt in eine Ausgangsstellung (der Fechter steht hier im Mittelpunkt des Kreises) zu gehen hat. Thibault erklärt, dass bei richtiger Länge des Degens die Spitze des gesenkten Degens den Kreisumfang berührt, wenn dieser im spitzen Winkel bei gestrecktem Arm auf den Boden gerichtet ist. Theoretisch kann der Fechter, der im Kreismittelpunkt steht, den Kreis um sich selbst ziehen. Der Fechter soll sich, wie die Figur K demonstriert, vom Kreismittelpunkt aus dem Gegner in begrenzten Bewegungen nähern. Anhand der o.g. mnemotechnischen Hilfen wusste man immer, an welcher Stelle des *Cercle mystérieux* man sich gerade befand. Die an jeder Stelle notwendige Aktion war genau definiert, je nachdem, ob man selbst die Initiative übernahm, um anzugreifen, oder ob man zum *Parieren* gezwungen war und im voraus bereits wusste, wie der Gegner nur angreifen konnte, also auch welche *Parade* optimal zum Gegentreffer führte.

Thibault demonstriert im unteren Bereich der Tabula I (Abb. 107), wie der Degen richtig gehalten wird. Dargestellt sind zwei Hände, die den Degen halten. Auf der rechten Seite wird die 1. Faustlage gezeigt. Der Zeigefinger führt die Klingenspitze, er liegt unten am Griffholz, in diesem Fall vor der Parierstange am Ricasso. Der Daumen liegt oben auf dem Griffholz, die übrigen drei Finger drücken den Knauf an das Handgelenk unterhalb der Daumenwurzel, was der Haltung die nötige Stabilität verschafft. Darüber hinaus tragen die drei Finger das Gewicht des Degens und sind der Drehpunkt aller Kreisparaden oder Umgehungen. Die linke Hand zeigt die 2. Faustlage. Die Lage der Finger am Griff ist dieselbe. Das Handgelenk wird lediglich in der verlängerten Achse des Unterarms um 90° im Gegenuhrzeigersinn gedreht. Wie bei Marozzo (Abb. 75) wird der Zeigefinger vor der Parierstange um den Klingenansatz gelegt. Der Ringbügel ist bei dieser Fechtwaffe verdoppelt. Hinzugekommen ist am Gefäß noch ein oberer und ein unterer Faustbügel. Das ganze Bügelsystem schützt die Hand und die Finger einerseits gegen Hiebe, andererseits kann auch mit dem Gefäß selbst pariert werden. Die Degenklinge teilt Thibault in zwölf gleichlange Abschnitte ein. Die Kenntnis dieser Einteilung war für Thibaults Lehre bezüglich der Handarbeit mit der Klinge und den effektivsten Klingenbindungen wichtig, wie aus seinen nachfolgenden Fechtübungen auf den Tafeln V ff ersichtlich ist.

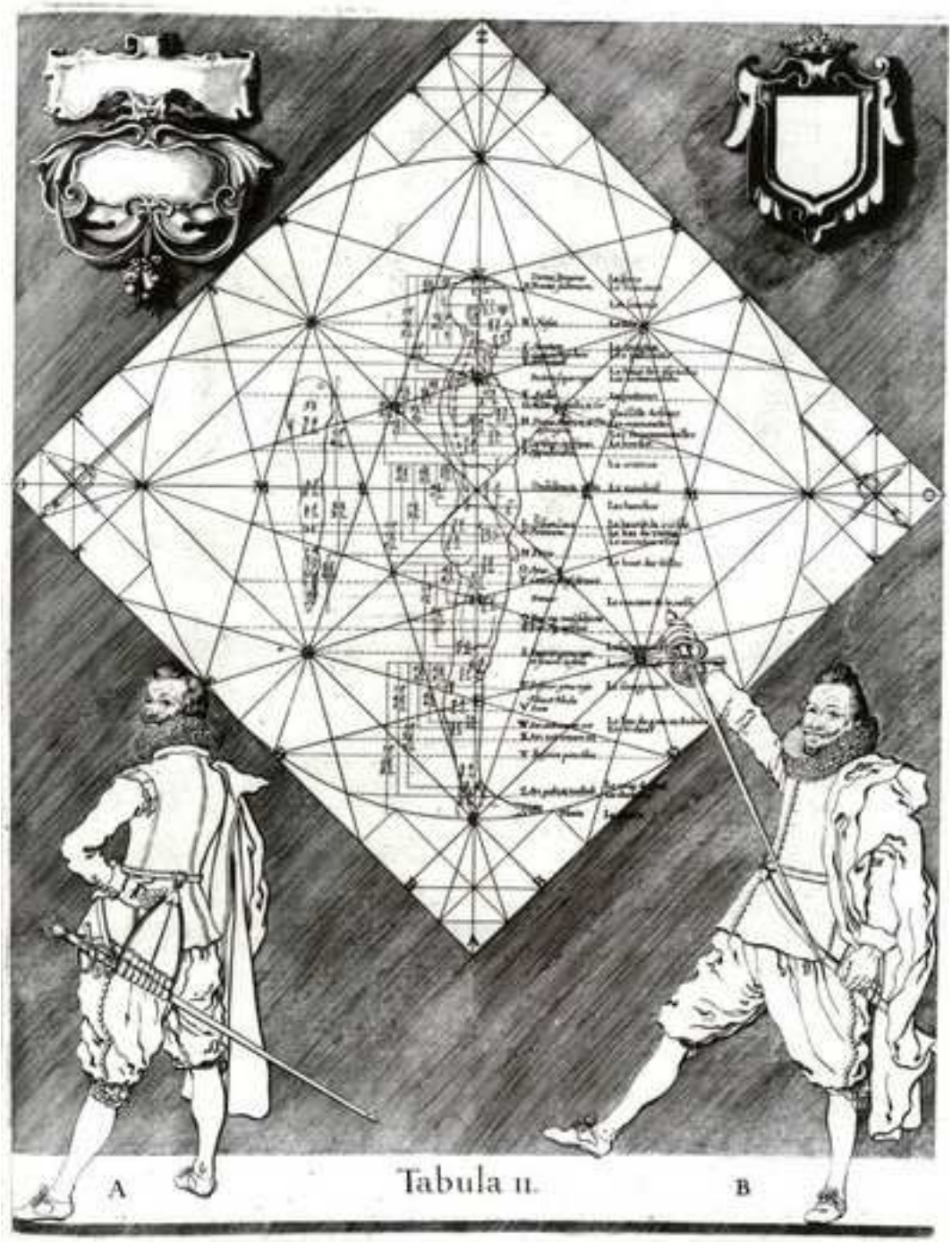


Abbildung 108: Tabula II aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München

Wie bereits in Tabula I (Abb. 107) demonstriert, ist für Thibault der Fechter ein in seinen Proportionen mathematisch geordnetes Wesen, ein Mikrokosmos. Für die künstlerische Darstellung übernimmt Thibault Dürers männliche Proportionsfigur im Profil mit allen mathematischen Angaben. Abb. 108 zeigt vor einem diagonal schraffierten Hintergrund ein aufs Eck gestelltes Quadrat mit demselben Liniengefüge wie in der Tabula I, in den ein Kreis mit der Proportionsfigur Al-

brecht Dürers[672] eingeschrieben ist. Der Nabel der Proportionsfigur liegt auf dem Kreismittelpunkt, die Fußsohle liegt auf dem Kreisumfang, der Kopf erreicht den Schnittpunkt der Linien, der mit dem Buchstaben V bezeichnet ist. Links und rechts des Quadrats stehen zwei Fechter, die mit A und B bezeichnet sind und vermutlich Thibault selbst darstellen sollen. Die Figur A ist als Rückenfigur mit Blick über die linke Schulter, die Figur A ist in ¾ -Ansicht, einen Degen ziehend, dargestellt. Auf der Tafel befinden sich oben rechts ein leeres Wappen und links eine leere Kartusche.[673] Thibault integriert den menschlichen Körper in ein geometrisches Orientierungssystem. Dieses Vorgehen basiert hauptsächlich auf proportionaler und metrischer Grundlegung.[674] Ihm ging es, wie Dürer, um die richtige Anordnung der menschlichen Gliedmaßen bei komplizierten Körperhaltungen, die speziell auch beim Fechten vorkommen. Er strebte eine schematische Ordnung der Fechtbewegungen an, die er mathematisch zu begründen versuchte. Mechanisch analysierbare Bewegungen waren ja messbar und mit Zahlen zu beschreiben.

Das Einüben der Technik des Fechtens wird auf insgesamt 46 prächtigen, meist doppelseitigen Kupferstichtafeln im Hochformat 70 x 50 cm dargestellt, wobei in den Fluchten palastartiger Räume mit bogenüberspannten Kolonnaden der Fechtschule gefochten wird. An den Marmorwänden dieser Kolonnaden sind die jeweiligen Fechtübungen in Form von Gemälden als Anschauungsmaterial dargestellt. Die Kupferstiche wurden von den besten Stechern der Zeit ausgeführt.[675] Darin, dass mehrere der besten Künstler an den Illustrationen beteiligt waren, zeigt sich der hohe künstlerische Anspruch des Werks, es in angemessenem Stil herzustellen. Einzelne Tafeln werden wiederholt, sie sind in die Kapitel eingefügt, also bestimmten Textstellen zugeordnet.

War die Beinarbeit durch den mysteriösen Zirkel das eine Standbein der spanischen Schule, so war die Handarbeit mit der Klinge das andere. Dies zeigen die Tafeln III ff. in zahlreichen Variationen, jeweils doppelt. Zum einen sind die erfor-

672. Dürer, Albrecht: *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, lib. II, fol. LV.

673. Da Thibaults Fechtbuch nicht vollendet wurde, kann davon ausgegangen werden, dass an dieser Stelle Bezeichnungen o. ä. vorgesehen waren.

674. Zybok, Oliver: *Die Inszenierung von Körperlichkeit und Bewegung*. In Kunstforum, Bd. 169, Kunst und Sport, Roßdorf 2004, S. 44.

675. Vigeant schreibt in seiner Bibliographie hierzu: »Les gravures de ce monument bibliographique sont remarquables, tant par les ornements et les détails que par les poses et les costumes. Le texte même, au point du vue de l' impression, est une curiosité«, S. 127.

derlichen Übungen zum Erlernen der Fechtkunst auf den Marmorwänden der Fechtsäle als Malerei dargestellt, zum andern üben die Mitglieder der Fechtschule, wieder im *Cercle mystérieux* stehend, konzentriert und diszipliniert die erforderlichen Aktionen ein.

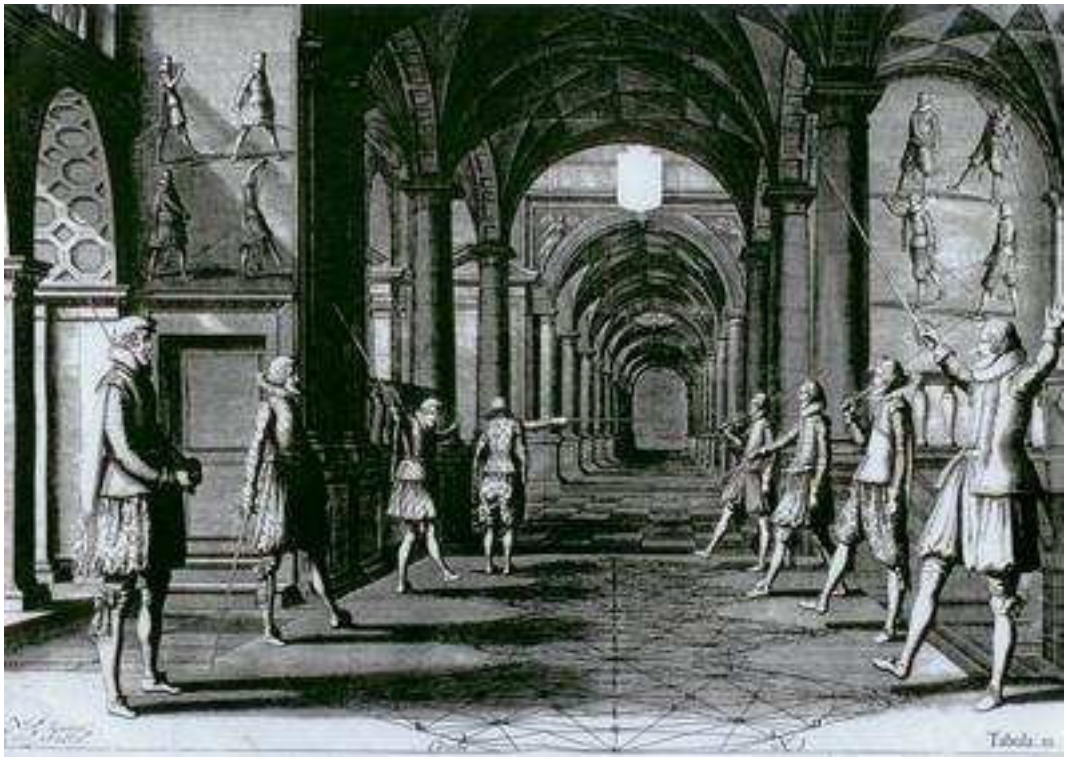


Abbildung 109: Tabula III, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München

Auf Tabula III (Abb. 109), signiert von Nicol. Lastman,[676] stehen sich zwei Fechter, im Text namentlich mit Alexandre und Zacharie[677] bezeichnet, außerhalb des magischen Kreises, mit unterschiedlichen Klingeneinladungen als Vorbereitung für den Fechtkampf gegenüber. Die Fechtschritte sind genau nach den geometrischen Linien des *Cercle mystérieux* geregelt. Die wichtigsten Garden, die die Fechterpaare einüben sollen, sind als Wandbilder, mit den Buchstaben A–H bezeichnet, dargestellt. In Tabula III (Abb. 109) sind es *Garden*, aus den sich die Bewegungen entwickeln, die geübt werden sollen. Zu den nummerierten Übungen gibt Thibault seine Erklärungen von der Eröffnung des Kampfs bis zur Entwaffnung des Gegners. Gérad Six kommentiert die Illustration wie folgt: »Gewappnet mit den Prinzipien und durchdrungen vom Wissen um die Unfehlbarkeit der er-

676. Nicolas Lastman (1586–1625) war Maler und Kupferstecher aus Amsterdam, vgl. Thieme-Becker, Bd. 22, S. 412.
677. Alexandre ist der vorbildliche Schüler, Zacharie der Anfänger.

lernten Bewegungen stehen sich die Schüler in tadelloser Körperhaltung gegenüber.«[678] Für jedes Fechterpaar befindet sich ein *Cercle mystérieux* am Fußboden zur Orientierung mit demselben Muster des Liniengefüges wie auf der Tabula I (Abb. 107). Dasselbe Muster kehrt in Schulterhöhe (Höhe der Fechtwaffen) horizontal wieder und kann als Schatten auf dem Boden identifiziert werden. Thibault geht es aber nicht nur um eine am Fechtboden festgelegte geometrische Figur, obwohl in vielen Illustrationen so dargestellt, sondern um eine individuell bezüglich der Größe jedem Fechter imaginär zugeordnete Geometrie. Dies ist das Orientierungssystem des Fechters, das stets mit ihm wandert, wohin er sich auch im realen Raum bewegt. Der Soziolge Henning Eichberg bezeichnet Thibaults Fechtkunst treffend, wenn er bemerkt, dass das Fechten hier zu einer dreidimensionalen Proportions- und Bewegungskunst« wird.[679]

Die Fechter tragen die zeitgenössische, vornehme spanische Kleidung der Höflinge; Ärmel und wattierte Kniehosen sind kunstvoll in viele Falten gelegt. Die vornehme Kleidung demonstriert die Würde der Fechtkunst. Bemerkenswert sind die kleinteiligen filigranen Formen der Gewänder und ihrer Stoffmuster. Die Kupferstiche zeichnen sich durch die hohe Qualität der künstlerischen Technik aus. Diese geht von der Vereinfachung der Linienführung aus; mit klaren, sich rundenden und schwellenden Linien von großer Regelmäßigkeit werden Formen und Töne wiedergegeben. Alles ist klar berechnet, erscheint im Detail monoton, ist aber aus der Entfernung von größter malerischer Wirkung. Die Illustrationen weisen bezüglich der Figurendarstellung Ähnlichkeiten mit denen zur *Maneige Royal* von Antoine Pluvinel auf, die ein Werk des Kupferstechers Chrispin de Passe sind. Dieses Buch gilt als eines der schönsten Bücher dieser Zeit.[680]

Auf Tabula VIII (Abb. 110) wird das Rapierfechten im *Cercle mystérieux* gezeigt. Diese ist von Jacob Andreas Matthau (1571–1631)[681] ausgeführt worden. Die Übenden, bzw. Kämpfenden – exemplarisch entsprechend der Tabula VIII -, vermitteln den Eindruck, als seien sie der Wirklichkeit entrückt und von einem Traum umfangen. Diese Darstellung scheint beabsichtigt gewesen zu sein, um zu

678. Six 2005, S. 15.
679. Eichberg 1978, S. 69.
680. Pluvinel, Antonie: *Le Maneige Royal*, Braunschweig 1626, Sig. Res 2/Gymn 40 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Dieses Buch ist das wichtigste Werk für die Entwicklung der Reitkunst, vgl. Conrads, S. 47.
681. Kristeller, S. 353.

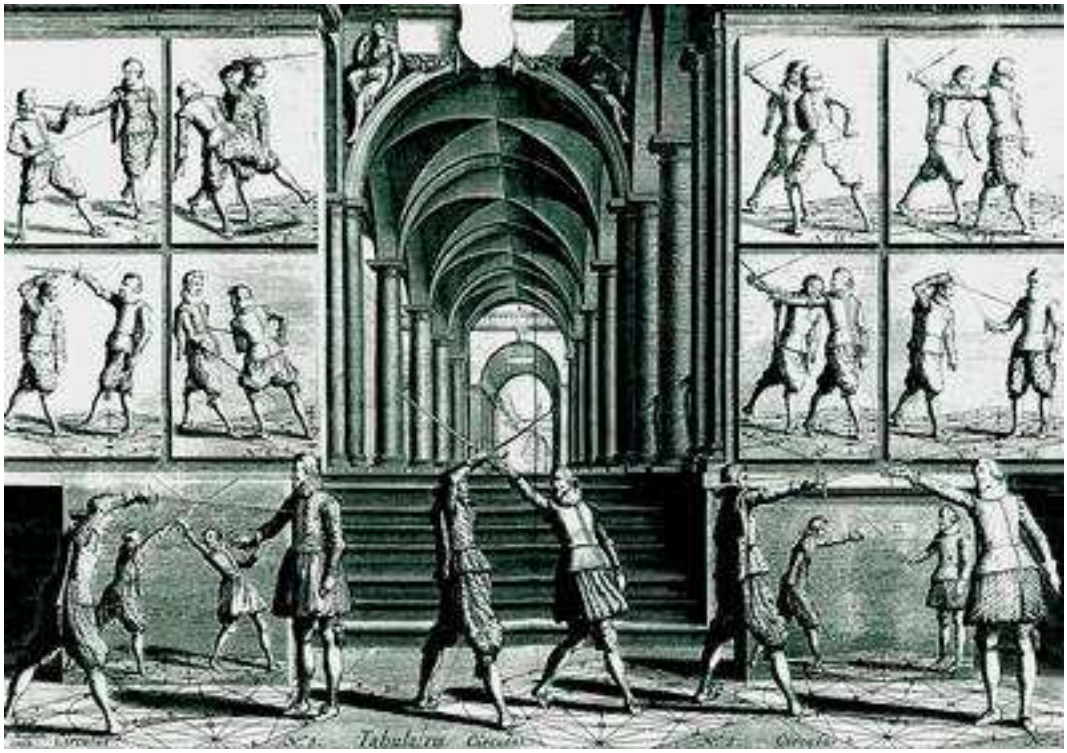


Abbildung 110: Tabula VIII aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München

verdeutlichen, dass die Schüler, durchdrungen vom Wissen um die Unfehlbarkeit der erlernten Bewegung, sich ernst und in tadelloser Haltung gegenüberstehen, im Bewusstsein, einem elitären exklusiven Zirkel Auserwählter anzugehören. So steif wie das spanische Kostüm der Zeit war auch die Körperhaltung der Fechter steif und aufrecht. Man bewegt sich mit kleinen Schritten, auf den im Zirkel vorgegebenen Punkten, die alphabetisch bezeichnet sind. Bei der Variation bestimmter Schritte geht es darum, den Gegner in eine unvorteilhafte Lage zu bringen. Das Fechten ist eine steife, formale, fast rituelle Angelegenheit auf der Grundlage angewandter Geometrie. Der Soziologe Henning Eichberg spricht vom »Kampf als zierliches Raumkunstwerk«.[682] Die Figuren auf Tabula VIII (Abb. 110) sind ihre durch Bewegungen und Gesten so aufeinander bezogen, dass ihre Fechtaktionen gut erkennbar sind. Fünf Fechterpaare üben Fechtaktionen, jeweils in einem vom Quadrat umschriebenen Kreis, mit Circulus № 1–№ 5 beziffert. In diesem Saal sind an die Wände zweimal vier Fechterpaare gemalt, die die Aufgabe haben, der Gefahr einer *Cavation* zu begegnen. Auch diese Paare stehen entsprechend der Spanischen Schule jeweils in einem Kreis, letztere mit № 7 bis № 13 bezeichnet. Es handelt sich

682. Eichberg 1977, S. 29.

um ganz speziell von einander unabhängige Aktionen, also nicht um eine Sequenzierung von Bewegungsfolgen. Die Fechter bewegen sich innerhalb des *Cercle mystérieux* oder entlang der Geraden und platzieren ihre Schritte von einem Schnittpunkt zu anderen. Sie üben Bindungen als permanenten Klingenwechsel ein, diese gelten als am gelungensten, wenn man mit der eigenen Klingenstärke die Klingenschwäche seines Gegners unter Kontrolle hält. Thibault hatte die Erfahrung gemacht, dass Reaktionen auf den Tastsinn, der sich beim Fechter nach langer Übung zum Klingengefühl wandelt, zehnmal schneller erfolgen können als durch den Gesichtssinn.[683]

Entsprechend dem Bestreben zu wissenschaftlicher Angleichung fechterischer Belange an gesetzliche Abläufe gleich den logischen Operationen der Mathematik erarbeitete die spanische Schule auf der Basis der oben angeführten grundlegenden Elemente für die am häufigsten vorkommenden Gefechtssituationen je eine spezielle Systematik, die gleich einem Algorithmus vollautomatisch eine Kette von reflexmäßig, und damit ohne Zeitverlust, ausgeführten Reaktionen auslöste, die mit größter Sicherheit zum Erfolg führen musste.

Zum besseren Verständnis werden die Fechtaktionen wie folgt erklärt: Bei der Übung № 1 versucht der Rechte (Zacharie) eine *Sixt-Bindung* zu nehmen, der Linke (Alexandre) hat die *Cavation* mit Stoß zum Kopf durchgeführt, auf die der Rechte mit Sperrstoß in *Prime* zum Kopf kontert, diese Aktion entspricht dem Wandbild № 10. Bei № 2 hat wieder der Rechte eine *Sixt-Bindung* zu nehmen versucht, der Linke hat die *Cavation* mit Stoß zum Kopf durchgeführt, auf die der Rechte mit Sperrstoß in *Prime* zum Kopf kontert, was dem Wandbild № 7 entspricht. Bei № 3 übt das Paar dasselbe wie bei № 1. Bei der Übung № 4 wird dassel-

683. Das Phänomen wurde in heutiger Zeit durch entsprechende Versuche und Messungen bestätigt. Diese Erkenntnis fließt vor allem in die Taktik der Gefechtsführung ein. Möchte man über den Angriff zum Erfolg kommen, werden zur Vorbereitung und Irreführung des Gegners zuerst zahlreiche Bindungen und Wechselbindungen in rascher Folge ausgeführt, worauf sich der Gegner darauf einzustellen beginnt, indem er den dabei ausgeübten Klingendruck erwidert und allmählich, auf den Rhythmus der Wechselbindungen achtend, im Vorhinein dieselben erwartet, um schneller reagieren zu können. Durch das o.e. Klingengefühl spürt man am geringsten Druckwechsel bereits lange bevor der Gegner, sich lösend, attackieren will. Die zuletzt eingehaltene Bindung entscheidet, von woher und wohin die gegnerische Klinge stoßen kann, da das in unzähligen vorher analysierten Übungsgefechten erprobt und verinnerlicht worden ist. Also sagt einem das Klingengefühl, und das zehnmal schneller als das Erfassen der Situation durch das Auge ist, welche *Parade* mit sofortiger *Riposte* den Gegner überrascht und außer Gefecht setzt.

be praktiziert wie in № 2 mit einer Variante, der Rechte vollzieht zusätzlich eine *Inquartata*.[684] Bei № 5 hat wieder der Rechte eine *Sixt-Bindung* zu nehmen versucht, der Linke die *Cavation* mit Stoß zum Kopf durchgeführt, die der Rechte mit hoher *Prime* aussperrt, worauf er leicht einen Flankstoß bzw. Stoß in den Bauch als *Riposte* durchführen kann; was den Wandbildern № 11 und 12 entspricht.

Den zweiten Teil des Buchs leiten zwei emblematische Tafeln ein. Die erste, die *Emblema Tabula* I, ist eine doppelseitige Tafel, in der Art eines *Imago mundi*. Da es Thibaults Anliegen war, für seine Auftraggeber, die eine universelle Bildung besaßen, zu schreiben, unternahm er den Versuch einen Bedeutungszusammenhang der Fechtkunst mit kosmischen Bewegungsabläufen mit Hilfe der Emblematik darzustellen.[685] In Tabula I (Abb. 107) steht der Fechter als Mikrokosmos und *Maß aller Dinge* mit erhobenem rechtem Arm in der Mitte des geometrischen Zirkels. In der *Emblema Tabula* I (Abb. 111) ist es Jupiter, der im Zentrum des Makrokosmos steht. Auch er ist wie der Fechter auf der Tabula I des ersten Buchs (Abb. 107) mit einem Degen bewaffnet, der vor ihm steht und bis an den Nabel reicht. Die *Emblema Tabula I* stellt das Wissen um diese geheimen Zusammenhänge zwischen Makrokosmus und Mikrokosmos dar. Diese Zusammenhänge zu erkennen und sich die Fähigkeiten und Verhaltensformen anzueignen, war nur gesellschaftlich Privilegierten, die eine entsprechende Bildung besaßen, vorbehalten. Die geheime astrologisch-mythologische Bildsymbolik des Gefüges ist nur für den Betrachter, der genügend Vorwissen besitzt, zu verstehen. Auf weiterführende Erklärungen verzichtet Thibault. Die *Emblema Tabula I* redet sozusagen ohne Schrift entsprechend dem Horaz'schen Leitsatz *ut pictura poesis*.[686]

Im Zentrum der Komposition der *Emblema Tabula I* (Abb. 111), die von Egbertus a Paenderen[687] signiert ist, steht im größten Zirkel, der von einem Quadrat umschrieben ist, wie auch im Zentrum der Weltsphäre, Jupiter als wohltätiger Planet und Herr der Elemente mit seinen Attributen, dem Adler mit ausgebreiteten Schwingen über dem Kopf, dem Blitzbündel in der linken und der Lanze in der

684. Die *Inquartata* ist eine Körperparade, die als ¾-Kreis nach links erfolgt.
685. Die griechischen (römischen) Götter waren seit der Renaissance ein Thema in der bildenden Kunst. Anfang des 17. Jahrhunderts war man auch nicht abgeneigt, an Geheimkünste zu glauben, die im Kampf den Erfolg verbürgen.
686. Horaz, *Ars poetica*, 361–362.
687. Egbertus van Paenderen (Panderen) (geb. 1581, gest. vor 1628) war Kupferstecher und Zeichner, vgl. v. Wurzbach, Dr. Alfred: *Niederländisches Künstlerlexikon* Amsterdam 1963, Bd. 2, S. 301

rechten Hand. Jupiter gilt als die Weltseele, er ist Repräsentant der Stabilität der kosmischen Ordnung.[688] Jupiter steht auf einer Schildkröte, die als Sinnbild des Universums und der Weisheit gilt.[689] Innerhalb des Zirkels ist Jupiter umgeben von Hund, Hirsch und Affe. Auf den vier weiteren kleineren Zirkeln sind die vier Elemente: Feuer, Erde, Wasser und Luft, jeweils als Personifikationen mit ihren Attributen dargestellt. Das Feuer, als Symbol für Seele und Geist, ist als Vulkan mit Fackel und Flammenschwert wiedergegeben. Die Erde wird in der Art einer paradiesischen Landschaft und mittels der Personifikation eines muskulösen Mannes dargestellt, er könnte als der erdverbundene Antaios gedeutet werden. Er steht in der Haltung des *homo quadratus* im Zirkel. Über seinem Kopf schweben eine Taube und ein Paradiesvogel; in der rechten Hand hält er eine Taube, in der linken eine Trommel; begleitet wird er von Pfau und Widder. Neptun verkörpert das Wasser; er steht auf einer Muschel, hält Muschelhorn und Dreizack in den Händen; begleitet wird er von zwei Seeungeheuern. Zephir mit Blasbalg und Luftsack verkörpert die Luft; hinter ihm steht ein Pflug, zu seinen Füßen liegt ein Esel. Im System der kosmologischen Zuordnungen gehört zu jedem Element ein Planet. Die weiteren sechs Planeten der klassischen Antike: Merkur, Saturn, Mars, Venus, Sonne und Mond sind als Personifikationen in den Zwickeln, eingerahmt als Miniaturen in Kartuschen, die wie Kameen wirken, dargestellt.[690] Merkur ist traditionell mit Flügelhaube, Flügelschuhen und Schlangenstab in Begleitung eines Reihers dargestellt. Der Mond erscheint in Gestalt der Jagdgöttin Diana, die über den Kreislauf der Natur und die Zauberkunst wacht. Sie trägt einen kleinen zunehmenden Halbmond auf der Stirn und als Attribute Pfeil und Bogen. Zu ihren Füßen liegt ein Hirsch. Saturn, der Zerstörer des Lebens, verschlingt gerade ein Kind (den kleinen Bruder des Zeus); er trägt eine Sense und ist in Begleitung des dreiköpfigen Höllenhundes Cerberus. Mars, der Kriegsgott, ist ausgerüstet mit Helm, Schild und Speer; er ist in Begleitung eines Wolfes. Die Sonne wird von Apollo verkörpert; er trägt einen Lorbeerkranz auf dem Haupt, umgeben von einem Strahlenkranz. In den Händen hält er Pfeil und Bogen, zu seinen Füßen kriecht Python. Venus als

688. Battistini, Matilde: *Astrologie, Magie und Alchemie*, Berlin 2005, S. 84
689. Becker, Udo: *Lexikon der Symbole*, Freiburg 2000, S. 256.
690. Sonne und Mond gehörten im alten geozentrischen System auch zu den Planeten. Im heliozentrischen System der modernen Astronomie ist der Mond kein Planet, sondern der der Erde nächste Himmelskörper. Die Sonne ist der der Erde nächste Fixstern und Mittelpunkt des Planetensystems, vgl. Becker, S. 231.

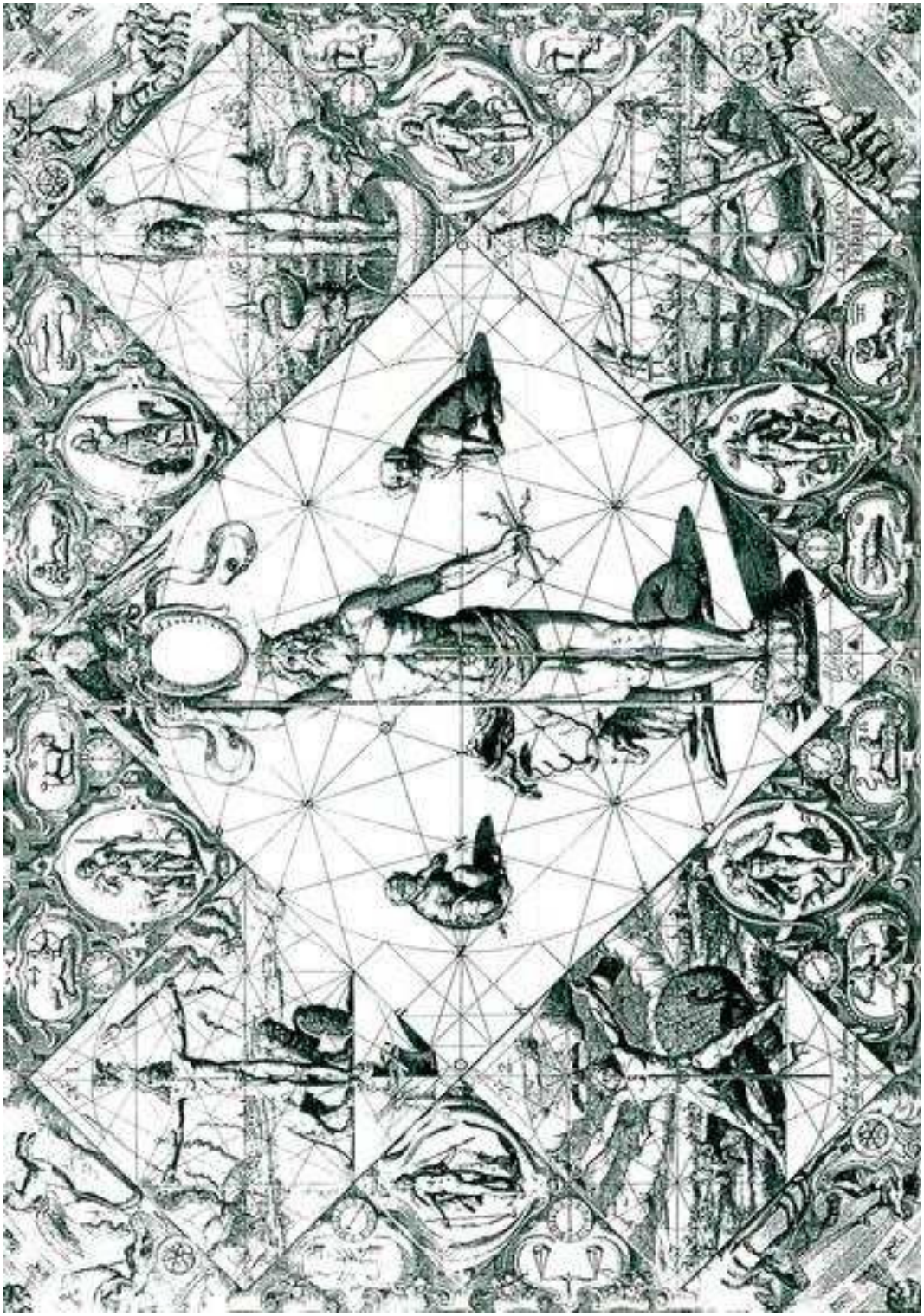


Abbildung 111: Emblema Tabula I, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München

Planet der Liebe und Harmonie erscheint mit Amor und Schwan. In den äußersten, die Tafel abschließenden Zwickeln, befinden sich gerahmt mit kleinen querliegenden Medaillons die zwölf Sternbilder des Tierkreises. Der zeitliche Anfang des Tierkreises liegt oben links in der Mitte und beginnt mit dem Sternbild des Stein-

bocks, geht dann im Uhrzeigersinn nach rechts weiter. In den vier Eckzwickeln der Tafel erscheinen die vier Winde als beseelte Wesen – kleine Köpfe mit aufgeblasenen Backen – , die jeweils vier Gottheiten mit zweirädrigen Sphärenwagen und Pferdegespann in Bewegung versetzen. Diese Gottheiten, denen jeweils drei Tierkreiszeichen zugeordnet sind, könnten als Allegorien der vier Jahreszeiten – Frühling, Sommer, Herbst und Winter – gedeutet werden.[691]

Die Emblema Tabula I ist einerseits durch einen zeichnerisch kleinteiligen Stil um fünf auf die Spitze gestellte Quadrate mit eingeschriebenen Zirkeln, andererseits von den nach vorne drängenden, in großzügigem Stil angelegten Quadraten mit der Darstellung des Jupiter und der vier Elemente geprägt.

Thibaults Ziel war es, eine Geheimlehre des Fechtens zu begründen, was zu seiner Zeit auf wenig Verständnis stieß.[692] Der spanischen Fechtkunst hat Thibault aber mit seinem außergewöhnlich gestalteten Fechtbuch einen künstlerischen Höhepunkt verliehen. Thibaults Erkenntnisse blieben ein streng gehütetes Geheimnis der spanischen Fechtmeister, das nur wieder nachfolgenden Fechtmeistern derselben Schule weitergegeben wurde. Vom fechterischen Standpunkt aus gesehen zeigen Thibaults Illustrationen deutlich den Gegensatz der spanischen zur italienischen Fechtweise. Thibaults Werk ist der künstlerische Höhepunkt in der ersten Entwicklungsphase der Fechtkunst in der Neuzeit. Es bleibt, allein schon aus bibliophiler Sicht, das überragendste Fechtbuch seiner Zeit und eines der schönsten illustrierten Bücher der Geschichte des Buchdrucks.

691. Anhand der Zuordnung der Tierkreiszeichen könnte man die Personifikationen oben links als Frühling, oben rechts als Sommer, unten rechts als Herbst und unten links als Winter deuten.
692. Gaulhofer, S. 96.

7.3.2 »*Traité des armes*« *di Pedro de Heredia*[693]

Abbildung 112: fol. 11r, aus: Sig. E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums

Das Fechtbuch *Heredias* ist ein wertvolles Manuskript, offensichtlich das letzte handgeschriebene Fechtbuch, das ursprünglich im Besitz des Don Pedro, eines Kavalleriehauptmanns und Kriegsratmitglieds des spanischen Königs, war.[694] Ein Auftraggeber ist nicht bekannt. Das Manuskript ist ohne Titelblatt überliefert. Es besteht aus 3 Seiten Text und 210 Seiten mit insgesamt 54 Illustrationen im Format 25,5 x 39 cm mit kurzer Legende in französischer Sprache. Das Fechtbuch beschreibt das Fechten nach der spanischen Schule des 16. /17. Jahrhunderts. Dargestellt ist ein lebhaftes Fechten, wobei die Fechter in einem nicht näher definierten Raum agieren. Lediglich ein Schatten deutet den Boden an. Auf weißem Grund heben sich die in hellen farbigen Gewändern entsprechend der spanischen Mode gekleideten Fechter deutlich ab. Die mit Wasserfarben in feinen Nuancen gemalten Schatten der Figuren und Falten der Gewänder sind von höchster Qualität. Die weit ausgreifenden, waffentragenden Arme und Hände, sowie die kräftig ausschreitenden Beine umfassen die für die spanische Schule typischen imaginären

693. Sig. E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums.
694. Diese Angaben befinden sich auf einem Beiblatt des Manuskripts.

Räume. Die exemplarisch ausgewählten Bildbeispiele beinhalten ein besonderes Anliegen des Fechtmeisters: Den Einsatz der linken Hand. In der Abb. 112 halten beide Fechter die linke Hand für eine eventuelle *Parade* bereit.

Abbildung 113: fol. 54r, aus: Sig. E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums

Auf der Abb. 113 wird gezeigt, wie im Zuge einer Körperattacke nach dem Absperren der gegnerischen Waffe durch die eigene mit dem unbewaffneten linken Arm ein horizontaler Schlag gegen die Gurgel geführt und der Gegner aus dem Gleichgewicht gebracht wird, gleichzeitig wird er über das vorgestellte linke Knie ausgehebelt und zu Fall gebracht, wonach der Degen leicht den Kampf beenden kann.

Abb. 114 zeigt beide Kämpfer mit einem Linkshanddolch bewaffnet; ein seit 100 Jahren geübter Brauch, wie in den Fechtbüchern von Marozzo und Aggrippa dargestellt.

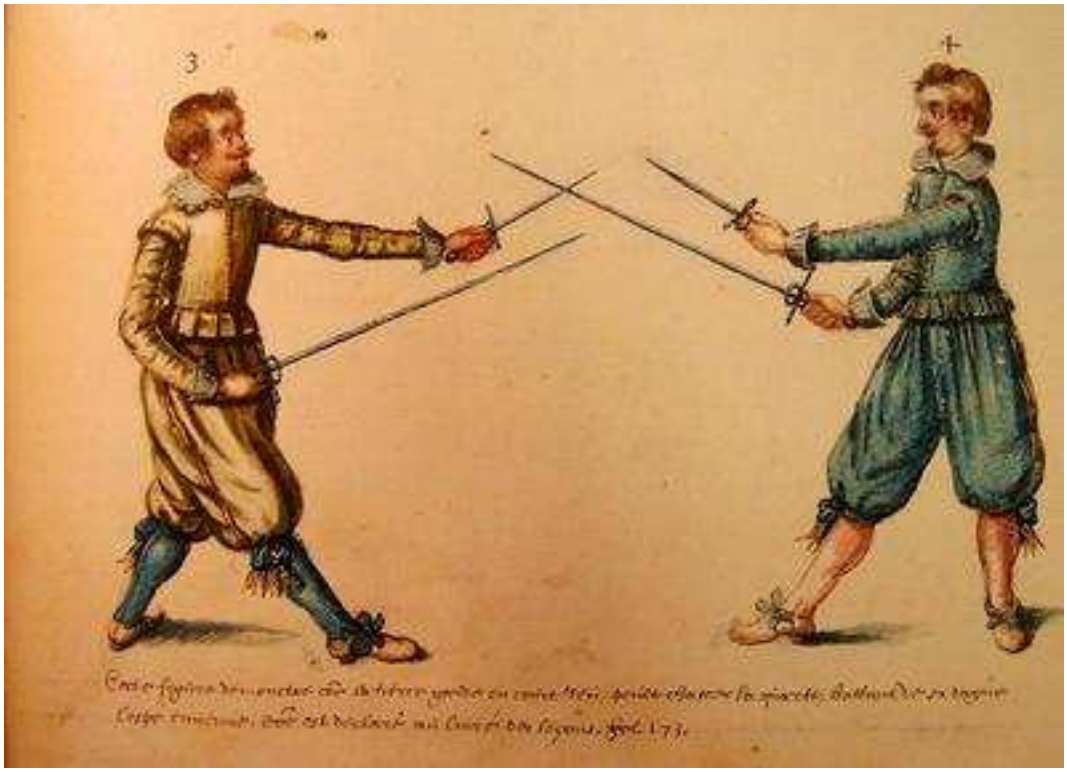


Abbildung 114: fol. 35r aus: Sig. E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums

8 ERNEUERUNG DES FECHTENS IN DEUTSCHLAND

Die französische Fechtweise und vor allem der elegante Haltungsstil fand auch in Deutschland Anfang des 17. Jahrhunderts an den Fürstenhöfen Eingang und wurde nachgeahmt. Ein interessantes Zeugnis des Erscheinungsbildes des Fechtbuchs aus dem Zeitalter des Absolutismus ist das Fechtbuch Joachim Köppes.

8.1 »Newer Discurs von der rittermeßigen und weltberühmten Kunst des Fechtens« von Joachim Köppe[695]

Das Fechtbuch ist dem Kurfürsten und Pfalzgrafen Friedrich V., dem Kurfürsten Johann Georg von Sachsen und dem Kurfürsten Johann Sigismund, Markgrafen zu Brandenburg gewidmet. Porträt und Wappen schmücken auch das Titelkupfer. Das Fechtbuch besteht aus 19 Blättern mit jeweils einer Text- und Bildseite im Querformat 20 x 27,5 cm. Die Kupferstiche wurden von Johann Hembsen aus Lü-

695. Sig. Res/2 App.mil 63# Beibd. 1, Bayerische Staatsbibliothek München.

beck ausgeführt.[696] Der Verfasser des Fechtbuchs, Joachim Köppe,[697] nennt sich Doktor der Philosophie und Medizin in Magdeburg.[698]

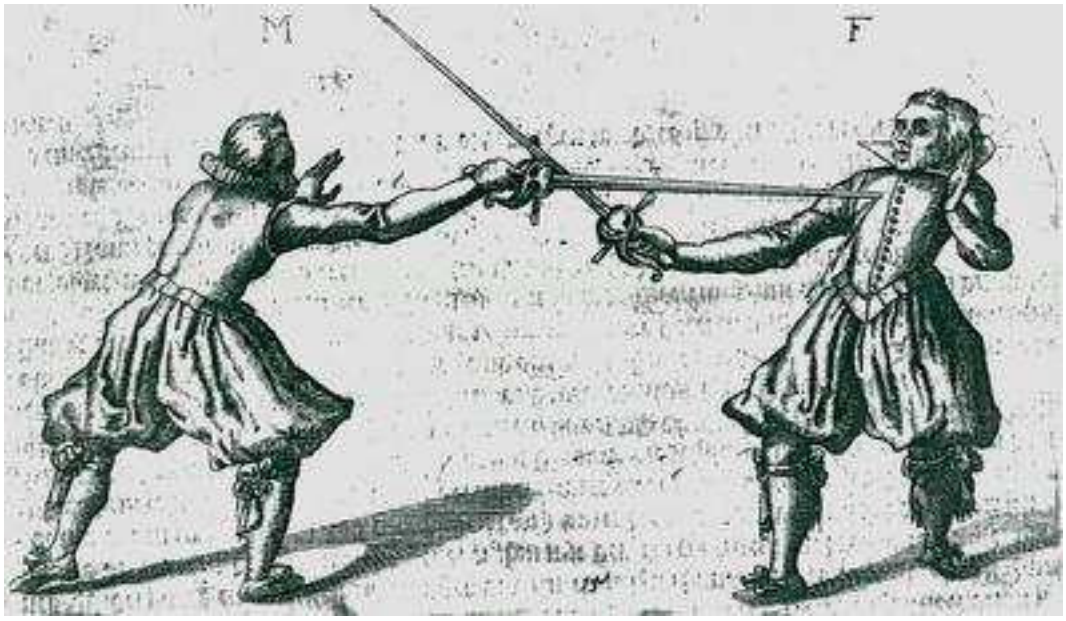


Abbildung 115: Tafel 15 aus: Res/2 App.mil 63# Beibd. 1, Bayerische Staatsbibliothek München

Die Abb. 115 zeigt zwei Fechter mit der Bezeichnung *M* (Mann) und *F* (Feind). Köppe schreibt zu dieser Lektion, dass der Mann auf des Feindes Bewegungen gut acht geben muss und erst dann stoßen soll, wenn er die beste Mensur[699] gefunden hat. Auf der Tafel 15 ist zu sehen, dass *M* in die Vorwärtsbewegungen von *F* mit einer *Finte* ins *Tempo* samt Umgehung der parierenden Klinge angreift, und *F* den Umgehungsstoß nicht parieren kann.

Die Figuren zeigen Affekte, die mit den Körperbewegungen weitgehend übereinstimmen. F weicht erschreckt zurück, da er den Stoß ins *Tempo* nicht mehr parieren konnte und getroffen ist. Die räumlichen Verhältnisse sind lediglich durch Schlagschatten angedeutet. Die Fechter tragen Perücken, sind zeitgenössisch mit weiten, pludrigen Kniebundhosen samt Knieschleifen, engem Wams mit Schößen,

696. Helwig, S. 1411. Johann (Hans von) Hembsen wurde im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts in Lübeck geboren und starb vor 1673 in Reval, - vgl. Thieme-Becker, Bd. 16, 1923, S. 363.
697. Die Schreibweise des Namens ist unterschiedlich, mal Köppe, mal Köppen.
698. Genaue Lebensdaten sind von Joachim Köppe nicht bekann, er soll die Fechtkunst in Wittenberg bei Fechtmeister Heinrich Beler aus Bautzen gelernt haben, vgl. Helwig, S. 1411.
699. Die Mensur ist der Abstand zwischen den Fechtern, es gibt die nahe, mittlere und weite Mensur.

die bis zur Taille reichen, gekleidet. Der Künstler hat die Konturen der Gestalten präzise ausgeführt. Eine feine Schrägschraffur modelliert die Schattenpartien der Körper und Gewänder.

Die Fechtkunst *der Alten* wieder aufleben zu lassen, wird nach dem 30-jährigen Krieg zum Programm. Diese Entwicklung, die zu einer neuen Blüte führte, ging von Fechtmeistern an den Universitäten aus. Der deutsche Exerzitienmeister Johann Georg Paschen bringt in seinem Fechtbuch dieses Anliegen, die fast erloschenen Künste der Vorfahren durch Druck und Kupfer wieder ans Licht zu bringen, deutlich zum Ausdruck.

8.2 »Fecht- Ring und Voltigierbuch« von Johann Georg Paschen[700]

Das Fechtbuch von Johann Georg Paschen wurde zuerst 1661, dann 1664 und 1667 in Hall /Sachsen von Melchior Oelschlegeln gedruckt. Es ist Johann Adolphen, Hertzogen zu Sachsen/Jülich/Cleve und Berg /Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meissen gewidmet. Das Buch hat ein Format von 30 x 20 cm. Es enthält 173 fortlaufend nummerierte Kupferstiche mit Fechtübungen und Übungen zum Voltigieren.[701] Die Zeichner und Stecher der Illustrationen sind nicht bekannt. Genaue Lebensdaten von Johann Georg Paschen sind nicht bekannt, er soll Pagenhofmeister und später Archivar am Hof von Johann Georg II. in Magdeburg gewesen sein.[702] Ab Seite 7 beginnen die Illustrationen zu den Fechtlektionen. Auf jeder Seite sind in der Regel vier Fechterpaare abgebildet.[703]

Paschens Fechtbuch zeigt Einfluss der französischen Schule, was sich in entsprechend typischen Fechtübungen und Gebärden äußert. In der Fechtkunst dieser Zeit war die elegante, kunstvoll beherrschte Bewegung wichtig. Großer Wert wurde auf die richtige *Positur* gelegt. Der menschliche Körper wurde als »funktionierender Körper« verstanden.[704] Interessant an Paschens Fechtbuch ist, dass er als

700. Sig. Elbv 104, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
701. Zur Kavaliersausbildung eines jungen Adligen gehörte neben dem Fechten auch das Voltigieren, eine Springübung nicht am lebendigen Pferd, sondern an einer Nachbildung, dem Voltigierpferd, das der Prototyp aller Turngeräte war, vgl. Bernett, S. 65.
702. Helwig, S. 1412.
703. Ausnahme ist die Seite 7, hier zeigen sechs Einzelfiguren Gruß und Ausgangspositionen.
704. Bernett, S. 67.

erster Fechtmeister in Deutschland den Gruß erwähnt, die Höflichkeitsgebärde mit der der Fechtkampf eingeleitet wurde. Die *Reverenz* war noch recht einfach.

Abb. 116 zeigt sechs Fechter, jeweils in Ausgangsstellung. Die erste Figur vollführt die *Reverenz* in Grundstellung mit der Waffe in der Hand. Paschen erläutert die *Reverenz* im ersten Teil seiner Lektionen wie folgt: »Wenn du mit einem auf dem Fechtboden Fechten willst/so mache/ in dem du den Fecht Degen in deiner rechten Hand hast/ mit dem Degen und deinem rechten Fuß einen Reverentz, welche im Fechten eine Salvade genannt wird/wie Nr. 1 weiset.«[705] Auf dem ersten Bild dieser Illustration ist zu sehen, dass der Hut gezogen, der Degen gesenkt und der rechte Fuß rückwärts gestellt wird, während der Fechter sich leicht verneigt. Gruß und festgelegte Fechtabläufe waren wichtig. Die Figuren 2,3,4,5 zeigen die *Garden Quarte*, *Terz*, *Seconde* und *Prime*. Das Bild 6 zeigt die Einteilung der Klinge in vier Teile, das Bild 7 die Ausfallstellung mit hoher *Quarte*. Die Fechter tragen auf allen Illustrationen entsprechend der französischen Mode der Zeit die gleichen langen Perücken, bauschige Pluderhosen mit Bandschleifen als Strumpfbänder, weite bauschige Hemden, die an den Handgelenken gerafft sind und Schuhe mit Drahtbandschleifen.

Die Illustrationen sind in Bezug auf Hand- und Fußhaltung sowie die Kleidung mit zahlreichen Details sorgfältig ausgearbeitet. In der Darstellung der Fechtlektionen dominieren ästhetische Kriterien der Bewegung vor der rein fechterischen Effektivität. Nicht so sehr die kämpferische Leistung, sondern Bewegungssicherheit und Eleganz waren die Wertmaßstäbe der Fechtkunst dieser Zeit.

Die Einzelbilder der Seite 10 (Abb. 117), mit Nr. 28 – 30 bezeichnet, zeigen Fechtübungen für Bindungsangriffe in *Quarte* und *Terz* mit schnellem Klingenwechsel in engem gegenseitigem Kontakt. Bei Nr. 28 stößt der rechte Fechter mit *Quarte*, der linke antwortet durch *Körperparade*, indem der Körper zurückgezogen wird, die Füße aber stehen bleiben. Nr. 29 zeigt die Fortsetzung der Übung durch *Wechselparaden* von *Quarte* nach *Terz* und umgekehrt. Bei Nr. 30 erfolgt auf die *Filoriposte* (Gleitstoß entlang am Eisen) wiederum eine *Cedierungsparade*. Bild Nr. 31 zeigt, wie der linke Fechter eine *Riposte* setzt, der rechte mit *Quarte pariert*.

705. Bl. 7v.

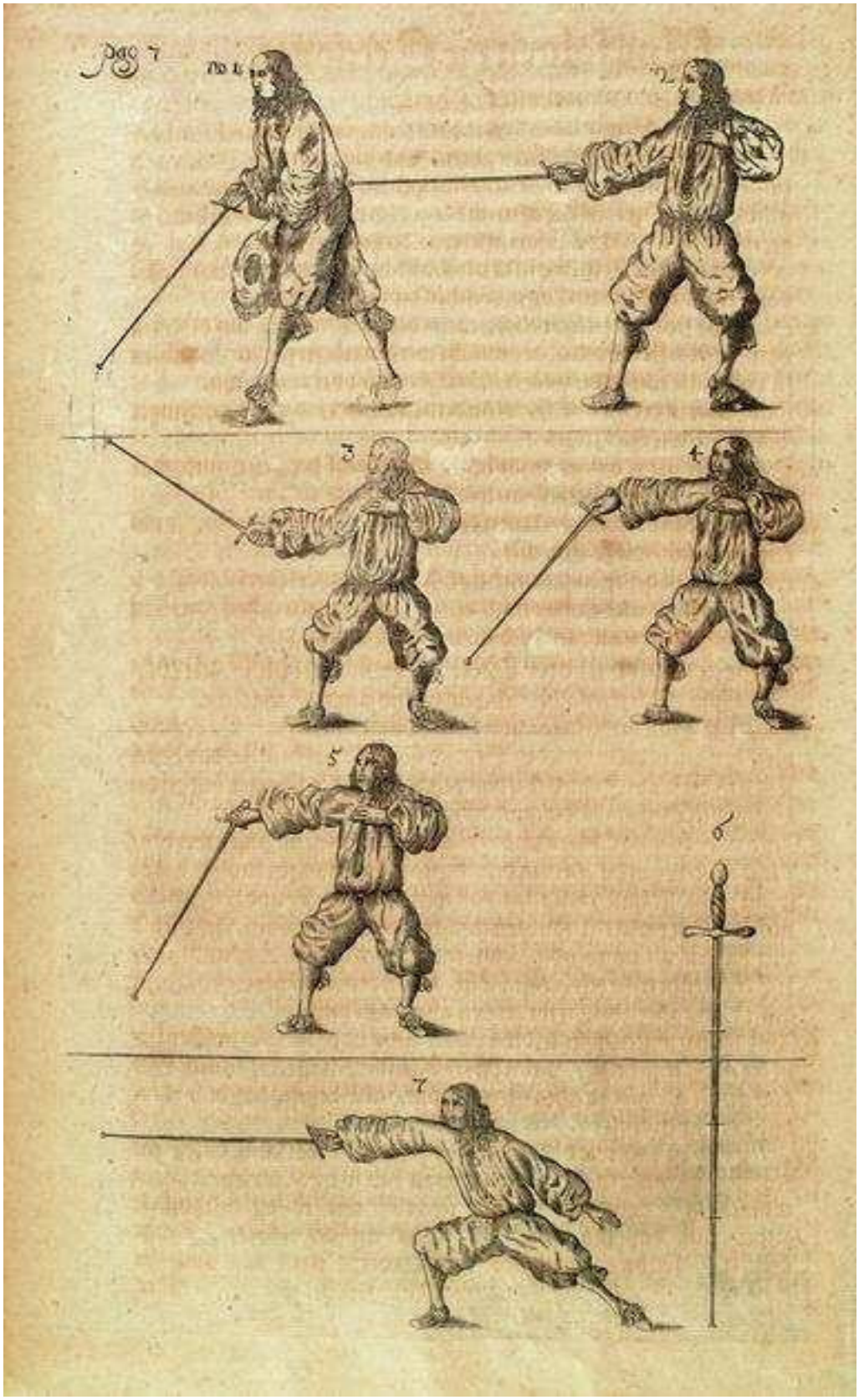


Abbildung 116: pag. 7, aus: Sig. Elbv 104, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

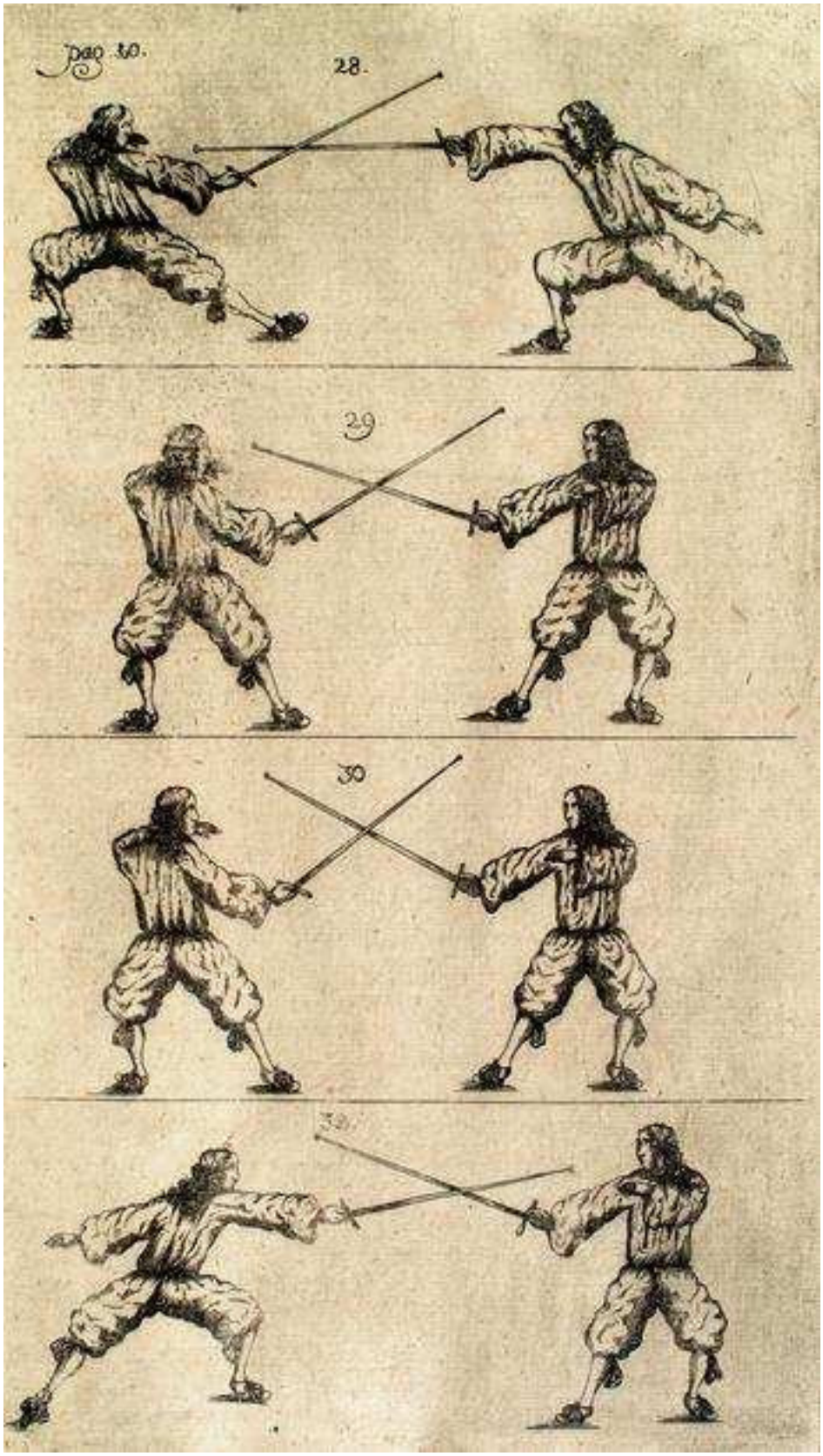


Abbildung 117: pag. 10, aus: Sig. Elbv 104, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Das Fechtbuch Paschens enthält ganz lehrbuchmäßig aufeinander folgende Fechtübungen, die auch heute noch praktiziert werden. Paschen unternahm mit seinen Illustrationen den Versuch, anhand zahlreicher untereinander angeordneter kleinerer Kupferstiche den Bewegungsablauf der einzelnen Stöße darzustellen. Seine vertikalen Fechtstreifen bieten zugleich auch eine kinematographische Betrachtungsweise an. Schnelles Umblättern täuscht Bewegung vor, die einzelnen Fechtaktionen entspricht.

9 DIE DEUTSCHE SCHULE ALS VERFEINERUNG DER FRANZÖSISCHEN SCHULE, DIE AUS DER ITALIENISCHEN HERVORGEGANGEN IST"

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die deutsche Fechtschule als die beste in ganz Europa angesehen. Sie war geprägt vom französischen Einfluss.[706]

9.1 Die deutsche Fechtmeisterdynastie Kreussler

Als Initiator der deutschen Richtung des Stoßfechtens gilt Wilhelm Kreussler. Man nennt ihn den Schöpfer der deutschen Stoßfechtkunst.[707] Er hatte das Stoßfechten auf seinen Wanderschaften kennen gelernt und es in Deutschland wieder eingeführt.[708] Es ist eine Geschichte überliefert, die zeigt, dass niemand Kreussler an Fertigkeit der Fechtkunst beikommen konnte. Einst kam dieser unerkannt nach Dresden und ging als Fremder in den Fechtsaal des Hofes, wo ihn August der Starke aufforderte, mit ihm zu fechten. Schon nach dem ersten Klingenwechsel wurde der König entwaffnet, was sich dann noch zweimal wiederholte. August begrüßte ihn danach mit den Worten: »Du musst Kreussler oder der Teufel sein«.[709]

706. Helwig, S. 1414.
707. Güse, Klaus-Dieter und Schirmer, Andreas: *Faszination Fechten, Vom wundersamen Aufstieg eines Sports in Deutschland*, Bad Homburg 1986, S. 30.
708. Als Fechtmeister der Marxbrüder kam er 1620 von Frankfurt nach Jena, wo er als Universitätsfechtmeister über 50 Jahre lang wirkte. Von Jena aus verbreitete sich das Stoßfechten über alle deutschen Hochschulen.
709. Werner, Johann Ludwig Adolph: *Versuch einer theoretischen Anweisung zur Fechtkunst im Hiebe*, Leipzig 1824, S. 7.

Kreussler lehrte nach der französischen Fechtschule, die er vereinfachte und noch beweglicher gestaltete. Er veränderte die Haltung der linken Hand, die locker auf die linke Brust oder in Gesichtshöhe gehalten wurde, wodurch der Stoß größere Wucht erhielt, wenn man gleichzeitig den linken Arm streckte und man bestimmte Stöße auch mit der Hand zur Seite schlagen konnte. Hier zeigte sich ein Fortschritt gegenüber der italienischen und französischen Schule. Kreussler übernahm das in Frankreich übliche *au-mur*-Fechten. Man stellte sich als Fechter so hin, dass der linke hintere Fuß stehen bleiben musste. Nach dieser Regel konnte ein Angriff schulmäßig nur mit der Waffe ohne gleichzeitige *Körperparade* pariert werden. Erst danach durfte man selbst stoßen. Diese Methode, die Kreussler übernahm, ging auch in das heutige Fechtreglement für das Florettfechten ein. Der Raufdegen, den der Student bisher trug, verschwand immer mehr. Seine Stelle nahm das Stoßrapier mit großem Stichblatt ein. Heinrich Wilhelm Kreussler, der Enkel Wilhelm Kreusslers, entwickelte die Fechtkunst weiter. Er griff wieder auf die italienische Schule zurück. Von den Fechtmeistern der Familie Kreussler existieren keine Fechtbücher. Aber eine genaue Beschreibung der Kreusslerschen Methode ist bei seinem Schüler Anthon Friedrich Kahn zu finden.

9.2 »Anfangsgründe der Fechtkunst« von Anthon Friedrich Kahn[710]

Das Fechtbuch erschien 1739 in Göttingen, eine zweite Ausgabe 1761 in Helmstedt.

Das Buch enthält 164 Seiten, außer dem Porträt von Anthon Friedrich Kahn noch 25 ganzseitige Kupferstiche mit Fechtübungen im Format von 17 x 14 cm. Sie sind zum größten Teil von F. Frisch nach den zeichnerischen Entwürfen von L.E. Cuerland gestochen.[711] Auf Blatt 4r steht folgende Widmung: »Sr Hochgebohrnen Excellentz dem Herrn Gerlach Adolph von Münchhausen, Erbherrn zu Strausfurth« und »Sr königl. Maj. von Großbritannien und Churfürstl. Durchl. zu Braunschweig und Lüneburg Hochbetrauten Geheimten Rath und Großvoigt zu Celle.«

710. Sig. 881/FA 5150 K 12, Universitätsbibliothek Würzburg.
711. Vigeant, S. 75. Ferdinand Helfried Frisch (1707–1758) war Kupferstecher, vgl. Thieme-Becker, Bd. 12, S. 481. Die Signatur verweist auf den niederländischen Maler L.E. Curland, vgl. Nagler 1839, S. 225.

Auf Blatt 1 und 3 befinden sich frühere Besitzvermerke.

Anthon Friedrich Kahn (1713–1797) war seit 1730 an der Universität in Jena immatrikuliert und später Fechtmeister an der Georgius Augustus Universität Göttingen. Sein Fechtbuch ist zum praktischen Gebrauch bestimmt, es richtet sich an Fechtschüler. Kahn definiert in Cap. I in nüchtener Weise die Fechtkunst »als Fertigkeit, den Degen geschickt zu gebrauchen«. Der geschickte Gebrauch des Degens äußert sich teils in Verteidigung, teils auch darin, dass man seinen Feinden auf sichere Art Verwundungen beibringen kann.

Kahn teilt die Klinge aus mechanischen Gründen wie bereits Sebastian Heussler nach italienischer Art in vier Abschnitte. In die *ganze Schwäche* und *halbe Schwäche*, sowie die *ganze Stärke* und *halbe Stärke*. Kahn erwähnt nebenbei, dass »Mr. Thibault noch mathematischer verfahren sei und die Klinge in zwölf Teile[712] geteilt habe, was nach seiner Meinung gar nichts nütze und unnötig sei«.[713] Kahn lehrt die vier traditionellen Grundbewegungen, er nennt sie *Motionen* - die *Prime*, *Secunde*, *Tertie* und *Quarte*, die auf Camillo Aggrippa zurückgehen. *Positur* nennt er die bequeme und vorteilhafte Stellung, bei der der linke Fuß auswärts und der rechte gerade, mit Absatz gegen Absatz, zu stehen kommt. Das linke Knie wird gebeugt, dass es eine Handbreit vor der Fußspitze steht. Der Körper bleibt aufrecht. Das rechte Knie kann schon ein wenig nach vorne gebogen bleiben, so dass der Körper mehr auf dem hinteren Fuß ruht. Der linke Arm wird entsprechend seiner Lehre in Gesichtshöhe gehalten. Auf Tafel VIII (Abb. 118) werden die Fechterpaare, mit Fig. 1 bis Fig. 3 bezeichnet, beim Üben von *ordentlichen* und *falschen Parade*n gezeigt.

Kahn beschreibt in § 42 zu seinen Illustrationen die Nachteile *falscher Parade*n und die sich daraus ergebenden Folgen. Der Fechter B in Fig. 1 wendet *Tertie* (Terz) als eine *falsche Parade* und wird vom Fechter A getroffen. Er hätte mit *Quarteparade* oder *Secundeparade* den Stoß parieren müssen, um nicht getroffen zu werden.

Die Fechter tragen Offizierskleidung und Dreispitz, eng anliegenden Rock, Kniehosen, Seidenstrümpfe und Schnallenschuhe aus Leder. Sie stehen sich konzentriert und in statischer Haltung gegenüber.

712. vgl. Abb. 106.
713. Cap. I, § 9.

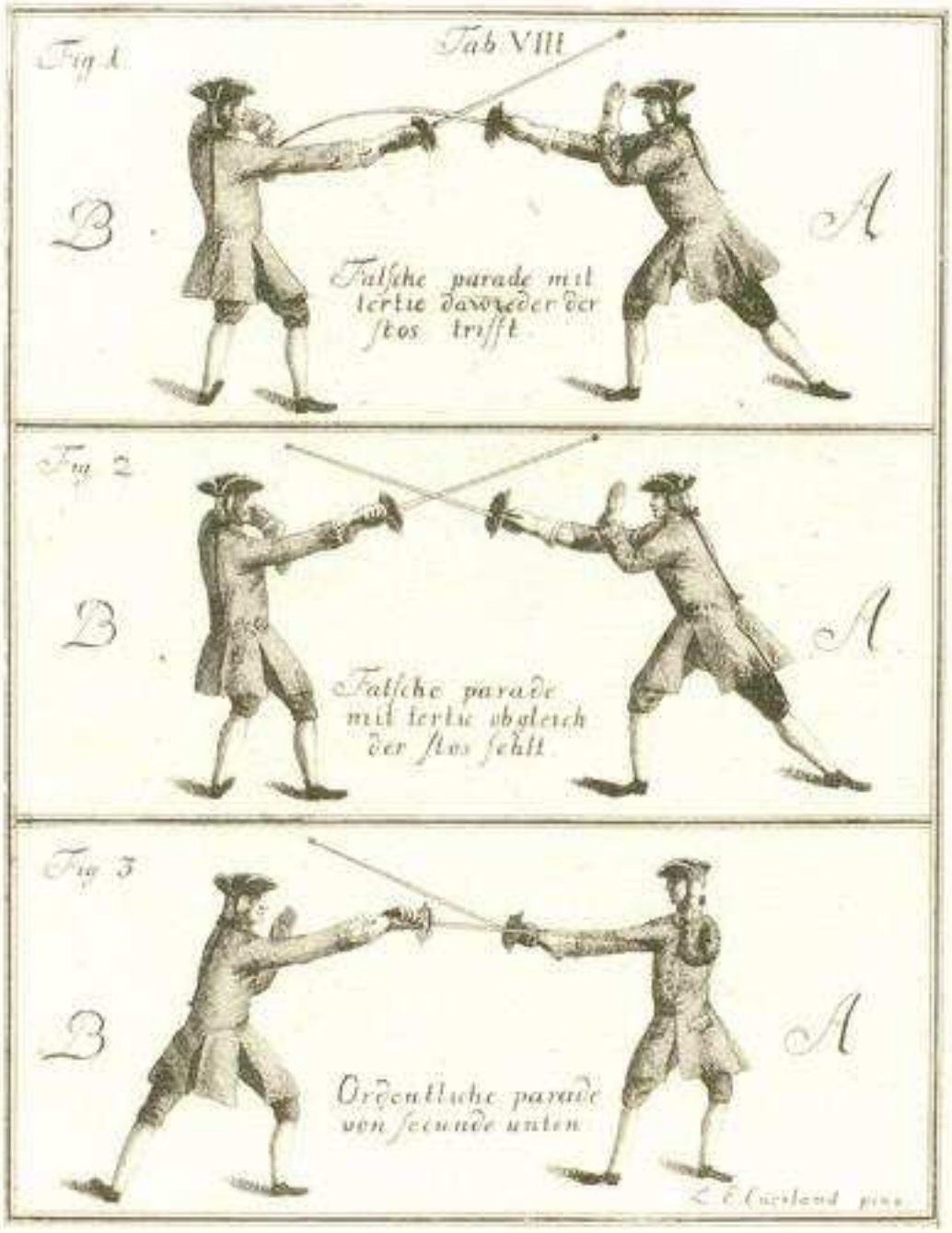


Abbildung 118: Tafel VIII, aus: Sig. 881/FA 5150 K 12, Universitätsbibliothek Würzburg

9.3 »Leib-beschirmende und Feinden Trotz-bietende Fecht-Kunst« von Johannes Andreas Schmidt[714]

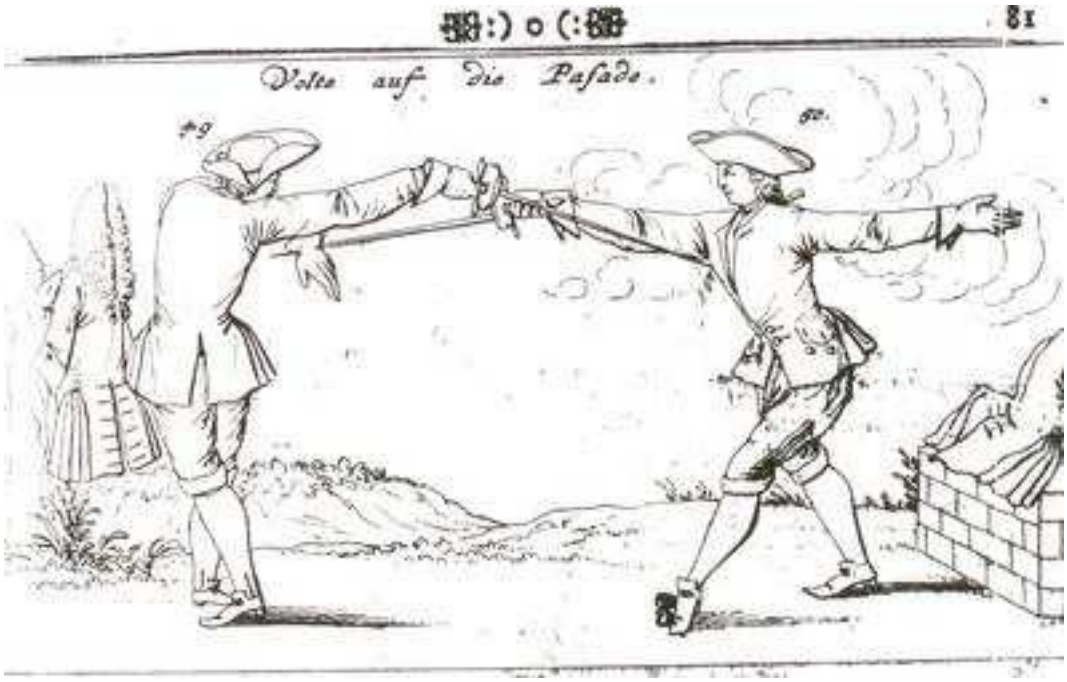


Abbildung 119: S. 81, *Volte auf die Parade*, aus: Sport. oct. 383, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Die Fechtbücher von Johann Andreas Schmidt kamen in den Jahren 1713–1780 in fünf Auflagen heraus. Die Ausgabe von 1713 wurde in Nürnberg von J.C. Weigel gedruckt.[715] Für die deutsche Fechtkunst des 18. Jahrhunderts war dieses Fechtbuch maßgeblich. Es umfasst 376 Seiten mit 84 Kupferstichen im Format von 8,4 x 14,7 cm außerhalb des Textes. Das Buch hat kleines Querformat mit 11 x 18 cm. Schmidt behandelt in seinem Fechtbuch neben dem Rapier auch schon den Gebrauch des Säbels, dem dann im 18. und 19. Jahrhundert dann größere Bedeutung zukam. Die Abb. 119 und 120 zeigen die deutsche Fechtkunst, entsprechend der französischen Schule.

714. Sig. Sport. oct. 383, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
715. Thimm, S. 260.

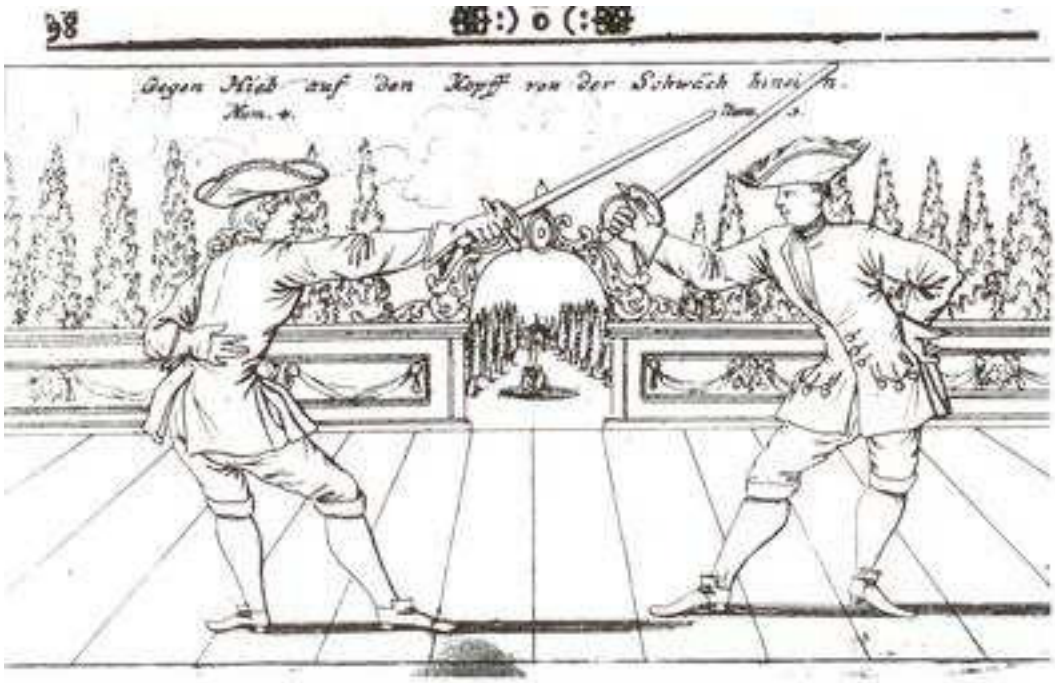


Abbildung 120: S. 98, *Gegen Hieb auf den Kopff von der Schwäch hinein*, aus: Sport. oct. 383, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

10 Höhepunkt der Stossfechtkunst – der Fleuretismus[716]

10.1 Die Fechtbücher des Angelo Domenico Malevolti

10.1.1 »L'école des armes«

Das Hauptwerk der englischen Fechtliteratur und der Fechtliteratur des 18. Jahrhunderts überhaupt ist Angelo Domenico Malevoltis *L'école des armes* erschien 1763 in London. Das Fechtbuch ist mit 47 Kupferstichen im Format 30 x 46 cm ausgestattet. Die Fechterpaare, wobei Angelo selbst auf allen 47 Illustrationen jeweils für beide Fechter Modell stand, sind in der Manier eines Gainsborough von James Gwyn gezeichnet.[717] Gestochen wurden die Illustrationen von den berühmten englischen Kupferstechern Ryland, Grignion und Hall. Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden von diesem Fechtbuch sechs verschiedene Editionen oder Reproduktionen publiziert, eine siebte im Jahr 1817. Das Buch war dem Herzog von Gloucester und dem Prinzen Henry-Frederic gewidmet. Die im-

716. Lochner 1953, S. 26.
717. James Gwyn (1700–1797) war ein irischer Stecher und Zeichner, vgl. Thieme-Becker, Bd. 15, S. 373.

mensen Kosten der Erstausgabe wurden durch Subskription von 263 Adligen und Gentlemen, seinen Protektoren oder Schülern gedeckt, die namentlich aufgeführt sind. Der Text anerkennt substantiell alle Prinzipien des Degenfechtens der französischen Schule während der Mitte des 18. Jahrhunderts, als Teillagory und La Boesière, O'Sullivan und Danet in Paris die Fechtsäle beherrschten. In seinem Vorwort zur Erstausgabe bemerkt Angelo, dass vor ihm italienische und französische Fechtmeister zwar in ihren Veröffentlichungen über das Degenfechten einige ihrer theoretischen Überlegungen hierzu angedeutet haben, aber zuletzt das Wesentliche zum Thema nicht wirklich preisgegeben hätten. Dieser Umstand habe ihn bewogen, das Werk zu erstellen und zu veröffentlichen.

Angelo Domenico Malevolti Tremanmondo – genannt Angelo – wurde als Sohn eines reichen italienischen Kaufmanns 1716 in Leghorn/Italien geboren. Er wuchs in England, wo sein Vater lebte, auf.[718] Als junger Gentleman, vom Vater reichlich mit Taschengeld ausgestattet, bereiste er ganz Europa, bevor er sich für ein Jahrzehnt in Paris niederließ. Dort studierte er bei verschiedenen Meistern der *Académie des armes* mit größtem Fleiß die Fechtkunst, wobei Teillagory der Ältere, sein Onkel, der prägende Lehrmeister wurde. Teillagory war nicht nur einer der am meisten bewunderten Degenfechter seiner Zeit, sondern galt auch als der herausragendste Fachmann Europas in allen Angelegenheiten der Reitkunst. Er nahm sowohl an der *Académie des armes* als auch in der *Manège Royal* jeweils den höchsten Rang ein. Unter seiner Anleitung wurde Angelo, der eine angeborene Begabung für alle Leibesübungen mitbrachte, in kurzer Zeit, wie sein Ausbilder, einer der elegantesten Reiter der hohen Schule und erlangte vor allem die Reputation des gewandtesten Degenfechters unter den Amateuren in Paris. Nach seiner Rückkehr nach England im Jahr 1755 fand er, seine o.g. Fähigkeiten umsetzend, sofort die Gelegenheit, die Freundschaft einflussreicher Adliger, Politiker und Künstler zu gewinnen, allen voran die des Henry Herbert, Earl of Pembroke, aber auch u.a. die der Maler Reynolds und Gainsborough. Ab 1758 begann Angelo das Fechten professionell zu betreiben und wurde aufgrund seiner brillanten Fechtkunst, die sich schnell herumsprach, und die er auf verschiedenen Turnieren unter Beweis stellte, sowie mit Hilfe der Protektion von Männern in höchster Position Fechtlehrer der königlichen Prinzen. Schließlich hatte er die Ehre, den König George III. selbst,

718. Thimm, S. 9.

wie auch den Herzog von York, im Degenfechten zu unterrichten. Angelos Fechtsaal wurde nicht nur in der Führung des Degens der beste seiner Zeit, er wurde auch zur *School of refinement*, wohin man junge Männer schickte, um neben dem Erlernen der ritterlichen Künste des Reitens und Fechtens auch vom Umgang mit Politikern, Künstlern und Schöngeistern zu profitieren, die Angelo in seinem gastfreundlichen Haus ständig um sich versammelt hatte.[719] 1765 erschien in London die zweite Ausgabe mit dem Titel:

10.1.2 »The School of Fencing – L'école des armes«[720]

Das Fechtbuch ist wie die erste Ausgabe mit den gleichen 47 Kupferstichen ausgestattet. Bereits die äußere Form des Fechtbuchs setzt sich im Vergleich zu den Vorgängern entschieden ab. Die Illustrationen sind nicht in den Text eingefügt, sondern als Tafeln einzeln eingebunden. Sie bestimmen mit dem üblicherweise nur für Einzelblattgraphiken verwendeten Querformat das ungewöhnliche Quer–Folio–Format der Buchausgabe. Der zweisprachige Text ist zweispaltig quer auf die Seiten gedruckt. Das Buch ist mit technisch brillianten Illustrationen ausgestattet.

Angelos Illustrationen vermitteln eine Vorstellung von der Art der Stilisierung aller Bewegungen. Er gibt schriftliche Hinweise zur jeweils richtigen Körperhaltung, den Bewegungen der Hand und Waffe sowie der Beine. Theorie und Praxis erklären sich gegenseitig. Für Angelo war es entscheidend, die wichtigsten Prinzipien und Regeln, z.B. wie man den Degen richtig führt, auf ganz schlüssige und einfache Weise zu erklären.

Angelo fügt seinen Illustrationen kurze Texte hinzu, die die Fechtübungen bezeichnen. Tafel 18 (Abb. 121) behandelt die Fechtaktion: *De la parade de second sur le coup de second.* Auf der Illustration haben als Zeichner James Gwyn (delin.) und als Stecher John Hall (Hall sculp.)[721] signiert. Im Text wird die Fechtaktion der Tafel 18 (Abb. 121) ausführlich erklärt:[722] »Du musst diesen Stoß mit der inneren

719. Castle, S. 213, ff.
720. zugängig als Faksimile-Ausgabe der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sig. 476.344.
721. John Hall (1739–1797) war königlicher Hofstecher unter Georg III. und berühmt für seine Porträtstiche, vgl. Thieme-Becker, Bd. 15, S. 597.
722. Castle bezeichnet die *Prime-* und *Second-Paraden* und die Angriffe aus diesen Garden als typisch deutsche Aktionen.

Abbildung 121: Tafel 18, aus: Sig. 476.344, Bayerische Staatsbibliothek München

Schneide parieren und dabei dein Handgelenk in zweiter Faustlage bis in die Höhe deiner rechten Schulter heben, deine Spitze senken und von der Klingenstärke bis zur Klingenschwäche mit deiner Spitze zwischen die Achselhöhle und die rechte Brust des Gegners zielen; außerdem übe mit deinem Arm Druck gegen seine (die gegnerische) Klinge aus, damit seine Spitze abgelenkt wird«.[723]

Gezeigt wird auf Tafel 21 (Abb. 122) vom rechten Fechter die *Prime-Parade* auf den *Second-Stoß* des linken Fechters. Die Illustration trägt die Beischrift: *De la parade de prime sur le coup de seconde* und außerdem den Vermerk: *Published according to Act of Parliament Feb. 1763*. Der zeichnerische Entwurf zur Tafel 21 stammt von James Gwyn, der Stich von Ryland.[724] Im Textteil wird die Fechtübung kommentiert: »Um diesen Stoß, *Second-Stoß* genannt, von außen unter dem Handgelenk hindurch, mit dieser *Prime-Parade* zu parieren, musst du gleichzeitig, wenn dein Gegner unter deinem Handgelenk durchstößt, mit deiner Spitze über seine Klinge wechselnd diese nach unten zum Handgelenk hinunterleiten und dabei das eigene Handgelenk in Höhe deines Mundes halten, die Nägel der Finger nach unten, den Handrücken nach oben haltend, den Ellenbogen nach vorn, den Unterarm zurückgebogen und den Oberkörper so weit wie möglich nach hinten genom-

723. Heute würde man diese Fechtaktion als Sperrstoß in *Second* gegen *Second-Stoß* bezeichnen.

724. Ryland, William Wynne (1732–1783) war Kupferstecher u. Zeichner in London, vgl. Thieme-Becker, Bd. 29, S. 258.

Abbildung 122: Tafel 21, aus: Sig. 476.344, Bayerische Staatsbibliothek München

men, wobei du mit deiner Klingenaußenkante mit einer abrupten Klingen-Kreisbewegung einen begrenzten Schlag gegen seine Klinge gibst; wenn du dann in dieser (dargestellten) Stellung stehst, solltest du als Vorsichtsmaßnahme deine linke Hand herabhängen lassen, genauso wie vorher bei der *Secondflankonade* erwähnt, oder du trittst mit dem linken Fuß seitlich nach links aus der Gefechtlinie heraus. Will man nur parieren, begibt man sich in die dargestellte Opposition, um einen Treffer zu vermeiden; will man selbst treffen, stellt man sich dem Gegner in gerader Linie gegenüber«.

Am Ende seines Buchs zeigt Angelo eine Fechtübung Degen kontra Säbel.

Die Bildtafel 47, signiert von James Gwyn als Zeichner und Stecher, zeigt einen Kavalier in Zivil mit Degen und Mantel (Figur B) vor einem Kampf gegen einen mit dem Säbel bewaffneten Offizier in ungarischer Kavallerieuniform (Figur A). Dies verdeutlicht, dass neben der hoch entwickelten, individuellen Fechtkunst mit dem Degen auch bereits die an sich rein militärische Fechtkunst mit dem Säbel praktiziert wurde, und daher für das Säbelfechten spezielle Garden eingeübt wurden. Aus der Haltung der Hand des Säbelfechters erkennt man aber, dass der Fechter den Säbel in der Art eines Degenfechters führt. Er kann aus dieser Einladung Parieren, Klinge geben und Stoßen, jedoch keinen Hieb ausführen, ohne sofort mit einem Tempostoß selbst getroffen zu werden.

Abbildung 123: Tafel 47 aus: Sig. 476.344, Bayerische Staatsbibliothek München
Die Beischrift lautet: *Garde de L'espadonneur Figur A.* Garde defensive du pointur. Figur B

Die Kupferstiche sind mit unglaublicher Feinheit und Detailgenauigkeit ausgeführt und koloriert. Die Konturen sind präzis und formbestimmend erfasst. Die Modellierung erfolgt durch den Gegensatz von *Hell-Dunkel*, mittels Schrägschraffuren bezüglich der Schatten und durch Freilassen der im Licht befindlichen Teile. Die Gesichter sind nur durch Punkte zart modelliert. Der Boden ist als Handlungsraum mit kurzen häkchenartigen Strichen dargestellt. In den Illustrationen wird auf jegliches Beiwerk verzichtet. Dargestellt sind jeweils immer nur zwei Fechter, die sich in lockerer Haltung, aber in angespannter Aufmerksamkeit, zu jeder Aktion bereit, gegenüberstehen. Diese völlige Gelassenheit und Lockerheit zeigt sich auch in dem immer gleichen Gesichtsausdruck, der völlige Aufmerksamkeit ausdrückt. Die Kunst des Fechtens besteht darin, dass auf die Beherrschung der Technik vertrauend, der Fechter aus jeder Lage die richtige Gegenaktion ausführen kann. Die Physiognomie verrät dem Gegner keine Absicht. Auch dies ist eine weitgehende Entsprechung des Inneren und Äußeren, eine Übereinstimmung von *moto della mente* und *moto del' corpo*. Diesen inneren Zustand durch das Äußere darzustellen, entspricht der vollendeten Art und Weise, die Hegel in seiner *Ästhetik* für das *Ideal* fordert:

> »Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als *wahr* aufzufassen und darzustellen, d.i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die so genannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muss mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann.«[725]

Die Fechter tragen die elegante Kleidung englischer Offiziere. Enge Kniehosen aus feinem Tuch, Seidenstrümpfe und Schnallenschuhe, einen kurzen Frack mit engen Ärmeln aus Tuch, darunter eine Weste, am Hals eine mehrfach geschlungene Krawatte und auf dem Kopf den Dreispitz. Die Illustrationen sind wirklichkeitsgetreue Wiedergaben jener Eleganz, die von den adligen Auftraggebern dieser Zeit gepflegt und gezeigt wurde. Das Rokoko, das mit der dargestellten Leichtigkeit und Eleganz dem geistvollen Lebensstil der Zeit huldigt, findet in der Fechtkunst ideale Motive. Aus den dargestellten Fechtlektionen spricht das Reglement der Haltungs- und Bewegungssitte der Rokoko-Gesellschaft. Gaulhofer bemerkt zu den Illustrationen Angelos treffend: »In diesen Gebärden äußert sich der reine Menuettstil«.[726]

Diderot und D'Alembert, die beiden großen Universalgelehrten des 18. Jahrhunderts, deren Enzyklopädie als die umfassendste im 18. Jahrhundert maßgebend wurde, konnten keine bessere Definition zum Stichwort *Escrime* finden als Angelos *L' école des Armes*[727] und entschlossen sich, das Fechtbuch mit allen Illustrationen, die ganze Fechtkunst repräsentierend, in ihr Werk zu übernehmen.[728]

---

725. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik* I, Neuausgabe auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, hg. von Moldenhauer, Eva u.a., Frankfurt 1970, S. 205.
726. Gaulhofer, S. 103.
727. Auf S. 1 *Escrime* heißt es: »Si nous eussion connu quelque chose de plus parfait en ce genre, nous nous en serions servis« – wenn uns etwas Perfekteres dieser Art bekannt gewesen wäre, hätten wir dieses genommen.
728. Henry Angelo, der Sohn von Angelo Malevolti verlegte das Fechtbuch seines Vaters *The School of fencing* als kleineres Format mit englischem Text und kleineren Kupferstichen. Angelo, Henry: *The school of fencing with a general explanation of the principal attitudes and positions peculiar to the art*, London 1787. Diese Reproduktion übernahmen Diderot und d'Alembert in ihrer Enzyklopädie, vgl. Castle, S. 217.

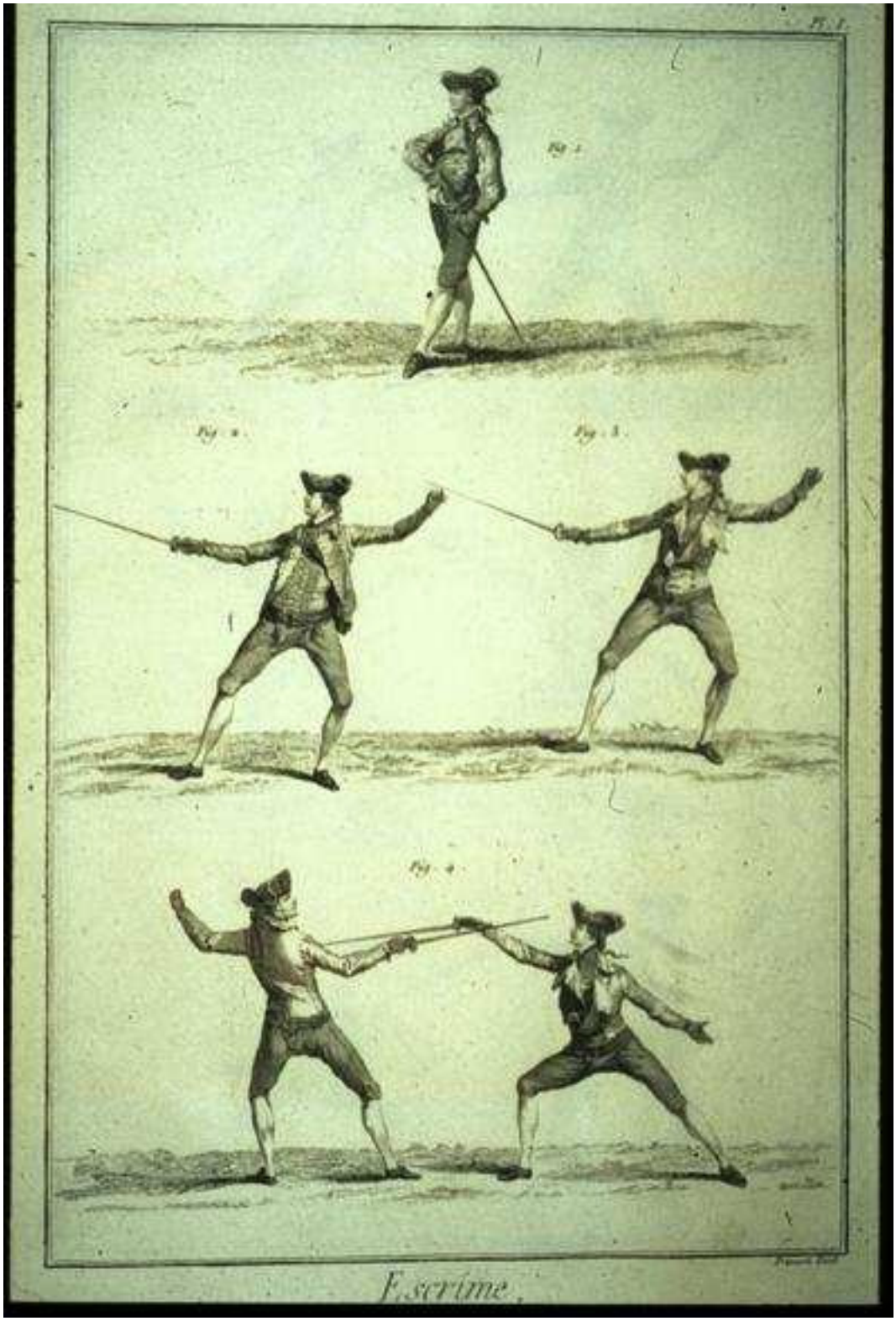


Abbildung 124: Platte 1, Fig. 1–4, aus: Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux, et les Arts méchaniques, avec leur explication. Fabriques des Armes Escrime, Barcelona 1989

Besonders bestärkt wurden die Enzyklopäden durch Angelos Bemerkung in der Einführung, über die »idée de son livre«, dass zahlreiche hervorragende Fecht-

meister zwar tiefe Erkenntnisse bisher in ihren Werken beschrieben, aber stets die letzten Geheimnisse für sich behalten hätten, er dagegen bereit sei, diese vollständig in seinem Werk darzustellen und der Öffentlichkeit zugängig zu machen. Auf der Bildtafel, Platte 1, Fig. 1–4, (Abb. 124) werden die wichtigsten Ausgangspositionen gezeigt; anfänglich, wie man den Degen zieht (1), dann folgt die *Quarteinladung* (2), die *Terzeinladung* (3) und der *Quartstoß* aus der *Quart*, der wieder mit *Quartparade* pariert wird (4). Alle Fechtstellungen werden auf ganz einfache und klare Weise gezeigt, auch ein Nichtfechter kann daraus entnehmen, was *Escrime* bedeutet.

Angelo führt nicht nur die Stoßfechtkunst sondern auch das Fechtbuch zum Höhepunkt der bildlichen Darstellung der Fechtkunst. Das Fechtbuch Angelos bleibt bis heute die definitiv vorbildlichste Darstellung der Technik des Degenfechtens in seiner am höchsten entwickelten Form.

KAPITEL IV

Ausblick

Nach dem am Ende des 18. Jahrhunderts erreichten Höhepunkt der Fechtkunst und ihrer Darstellung in den Fechtbüchern ist noch ein Blick auf die weitere Entwicklung der Fechtkunst und ihrer bildkünstlerischen Darstellung bis zur Entstehung des Sportfechtens zu werfen.

In der Zeit des Umbruchs während und nach der Französischen Revolution kam es in Bezug auf die Fechtkunst selbst und die Form und Inhalt derselben in den illustrierten Fechtbüchern zu einem entscheidenden Wandel. Die Weiterentwicklung der Fechtliteratur kam nahezu zum Stillstand. Dieser Umstand war dadurch bedingt, dass das elegante Fechten mit den althergebrachten Waffen, Degen und Florett, zeitweise verboten und fast in Vergessenheit geraten war. In Gebrauch war nunmehr der Säbel.

1 DAS SÄBELFECHTEN

In Deutschland focht man nur noch an den Universitäten. Im Gegensatz zum Florett- und Degenfechten konnte im Säbelfechten trotz aller Versuche keine Fechtkunst entstehen. Die zum Studium des Säbelfechtens benötigte Fechtliteratur entwickelte sich naturgemäß nur allmählich. Es entstanden praktische Anleitungen, die in Bezug auf die Illustrationen meist ohne künstlerischen Gehalt waren, wie z. B. das Fechtbuch des kaiserlichen Hoffechtmeisters Wilhelm Fehn: *Die Fechtkunst mit dem krummen Säbel.*[729] Als Fechtwaffe spielte der Säbel in früherer Zeit im

729. Fehn, Wilhelm: *Die Fechtkunst mit dem krummen Säbel. Praktische Anleitung zum Militär-Fechten (Hieb und Stich) und zum deutschen kommentmäßigen Studentenfechten*, Straßburg 1885.

Vergleich zum Degen nur eine unbedeutende Rolle. Ursprünglich war er eine reine Kriegswaffe. Wie bereits ausgeführt, entwickelte sich nach der Französischen Revolution das Säbelfechten aus dem schweren Fechtsäbel des einfachen Soldaten in akademischen Kreisen als Duellwaffe zur Austragung von Ehrenhändeln.[730] Der schwere Säbel war neben dem Korbschläger und dem Glockenschläger eine der drei studentischen Fechtwaffen. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wandelte sich der Säbel zu einer leichten Fechtwaffe, die sich für den Sport eignete.

Eine Änderung in der Bedeutung des Säbels als Fechtwaffe entwickelte sich in Italien.[731] In den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts glückte es dem Mailänder Fechtmeister Guiseppe Radaelli (1833 – 1882) für das Säbelfechten ein System zu schaffen, das das Fechten mit einer neuen Hiebwaffe auf eine entsprechende Basis stellte.[732] Zu Beginn der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten sich in Italien die beiden rivalisierenden Stoßfechtschulen, die des Nordens und die des Südens zur *scuola magistrale di Roma* zusammengeschlossen, die sich im Interesse des Militärs hauptsächlich dem Säbelfechten als Kriegsdisziplin zuwandte. Giuseppe Radaelli entwickelte den Prototyp des heutigen Säbels, den italienischen Säbel.[733] Er reformierte das unbefriedigende Säbelfechten nach längeren praktischen Versuchen und theoretischen Erwägungen auf der Basis von drei grundlegenden Erkenntnissen: 1. Der Notwendigkeit eines unbeschränkten Gebrauchs der freien Mensur – im Wesentlichen eine Rückkehr bezgl. der Beinarbeit zur Praxis der Stoßfechtkunst. 2. Kein weiterer Verzicht auf den Stoß als probates Mittel einer *Tempo–Aktion* in den gegnerischen Angriff. 3. Der Notwendigkeit, kurze, direkte, ansatzlose Hiebe aus dem Ellenbogengelenk setzen zu können. Die 2. und 3. Forderung führten zu radikalen fechterischen Änderungen und waffentechnischen Neuerungen.[734] Die Waffe wurde in eine Hieb- und Stoßwaffe umgestaltet. Die Klinge schlanker und dadurch leichter, die Pfeilhöhe auf ein Minimum reduziert, das Gefäß wurde abgeändert, so dass damit ein zielsicherer Stich und Hieb möglich wurde.

730. Das Hiebfechten ist ab 1803 nachweisbar, vgl. Lochner 1953, S. 30.
731. Im 1. Drittel des 20. Jahrhunderts wurde das Säbelfechten dann von den Ungarn weiterentwickelt.
732. Radaellis Fechtbuch *Istruzione per la Scherma di Punta* erschien in drei Auflagen 1876–1885 in Mailand (nach meinen Recherchen sind die wenigen Exemplare im Privatbesitz).
733. Dieser ist höchstens 105 cm lang, wiegt maximal 500 Gramm, hat eine gerade Klinge mit stumpfer Vorschneide, eine Glocke und einen Bügel als Schutz für die Hand.
734. Lochner 1953, S. 31.

Die neue Hiebfechtkunst hatte nun mit der Stoßfechtkunst vieles gemeinsam. Was bisher von den Lagen der Faust, den Einladungen und von der Einteilung der Klinge gesagt wurde, gilt nun auch beim Hiebfechten. Mit der Schneide und Rückschneide des Säbels wurde geschlagen, mit der Spitze gestoßen.[735] Die stoßartige Berührung des Gegners mit der stumpfen Spitze und die hiebartige Berührung mit der Klingenschneide bedeutet den Treffer. Es galt den Gegner symbolisch zu besiegen.[736]

Die Regeln des Säbelfechtens beruhen wie beim Florett- und Degenfechten auf dem Grundsatz: Treffen ohne selbst getroffen zu werden. Beim studentischen Hiebfechten ist lediglich die Ausgangsstellung, die Positur verschieden. Man steht mit gestrecktem rechten Fuß, nicht mit abgewinkeltem Knie. Der rechte Arm wird gestreckt und die Faust hoch vor den Kopf gestellt, dass der Kopf schon allein von der Faust gedeckt ist. Die linke Hand wird verkehrt auf den Rücken gelegt. Der Hieb ist nichts anderes als ein Schnitt, welcher durch einen kurzen Schwung mit der Klinge erfolgt. Bei dieser Art zu Fechten fehlte es an der Beweglichkeit der Beine, die für das heutige Sportfechten so charakteristisch ist. Gefochten wurde auf kleinem Raum, in mittlerer oder enger Mensur. Der Erfolg hing von der Geschicklichkeit der Hand ab.

1.1 »Die Säbelfechtkunst« von Friedrich Schulze[737]

Das Fechtbuch des Friedrich Schulze ist 1889 in Heidelberg erschienen. Das Buch gibt Einblick in das studentische Säbelfechten. Es besteht aus 71 Seiten und ist mit 7 Tafeln im Lichtdruckverfahren nach Fotografien illustriert.

Die Tafel I (Abb. 125) zeigt die richtige Auslage mit gestrecktem Arm und gestrecktem Bein eines *Rechts-* und eines *Links-Fechtenden*. Die Illustration zeigt, wie der Fechter, mit A bezeichnet, einen Kopfhieb *Prime* schlägt, was der Fechter, mit B bezeichnet, mit *Terz* pariert.

735. Der Säbel hat eine Gesamtlänge von ca. 105 cm und ein Gewicht von 500g und besteht aus Klinge, Korb und Griff.

736. Symbolisch deshalb, weil das damalige Säbelfechten in der sportmäßigen Bedeutung nicht mehr auf einen auf Leben und Tod ausgehenden Kampf ausgerichtet war, sondern ein Sport von erzieherischem Wert, der Körper und Geist schulte, sein sollte.

737. Sig. N 5208-8, Universitätsbibliothek Heidelberg

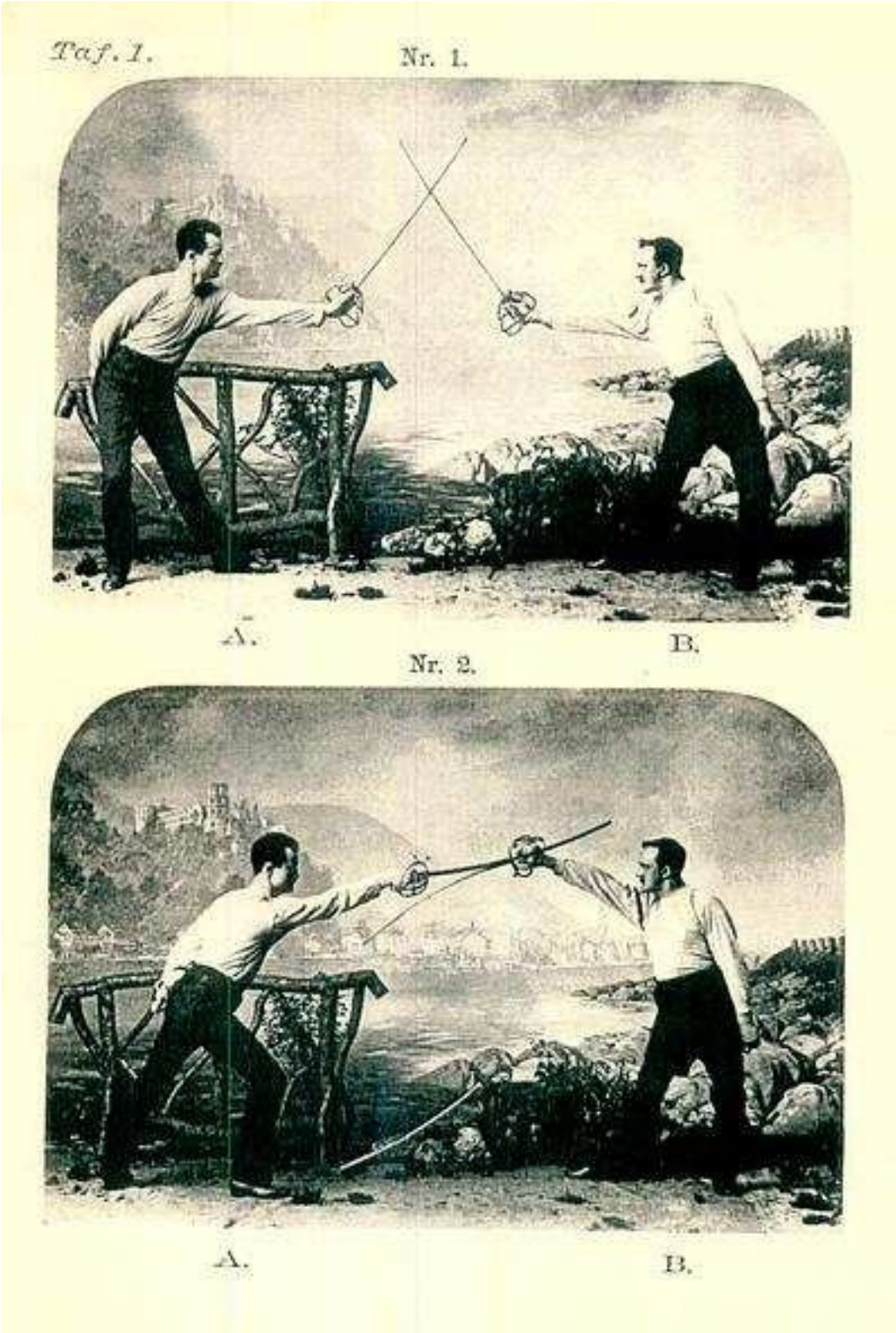


Abbildung 125: Tafel I/ Nr. 1 und Nr. 2, aus: N 5208-8, Universitätsbibliothek Heidelberg.

1.2 Das studentische Mensurfechten

Neben dem sportlichen Fechten der freien Studenten gab es innerhalb der Schlagenden Verbindungen an den Universitäten ab Mitte des 19. Jahrhunderts noch das studentische Mensurfechten.[738] Das Mensurfechten war kein Kampf auf Leben und Tod. Der Haltung nach hatte es mehr mit einem Spiel, nicht mit einem Kampf zu tun.[739] Das studentische Fechten ist aus der Notwendigkeit, sich auf den langen Wegen zwischen Heimat und Universität vor Übergriffen zu schützen, entstanden.[740]

Die Waffe nennt man *Schläger* und den Kampf *Mensur*.[741] Das Einüben der Kampftechniken nennt man *Pauken*. Es kommt bei der *Mensur* darauf an, nicht zurückzuweichen. Trotz möglicher Verletzungen soll der Kampf ohne äußere Anzeichen von Furcht durchgestanden werden. Das Einüben von Tapferkeit durch Überwinden der eigenen Furcht ist das eigentliche Ziel der *Mensur*, ein Zurückweichen wird als Niederlage gewertet. Das Wesentliche daran ist auch heute noch die Mutprobe.

Das Erlernen der Fechtkunst gehörte zu den besonderen universitären Disziplinen. Die Fechtmeister an den Universitäten, insbesondere die Mitglieder der Familie Roux, versuchten das studentische Fechten in geregelte Bahnen zu lenken, um die Zahl der Verletzungen durch bessere Fechtausbildung zu minimieren und gaben Lehrbücher heraus. Ihre Werke waren praktische Anweisungen zum Hiebfechten entsprechend ihrer berufsmäßigen Tätigkeit als Universitätsfechtmeister. Aber die alte Liebe galt immer noch der Kreusslerschen Stoßfechtschule.[742]

Beim *Mensurfechten* entwickelte sich eine Form des Hiebfechtens mit sehr komplexen und teilweise unnatürlichen Bewegungsabläufen, die sicherstellten, dass der Fechter während seines Hiebes gleichzeitig auch möglichst alle denkbaren Hiebe des Gegners abwehren konnte.

---

738. Eine *Mensur* (lateinisch mensura = Abmessung) ist ein traditioneller, streng reglementierter Fechtkampf zwischen Mitgliedern der Studentenverbindungen mit scharfen Waffen. Der Begriff gründet auf dem fechttechnischen Fachbegriff *Mensur*, der seit dem 16. Jahrhundert einen festgelegten Abstand der Fechter zueinander bezeichnet.
739. Gaulhofer, S. 75.
740. Kaiser Maximilian I. erlaubte ab 1514 auch den Studenten das Tragen von Waffen zum Selbstschutz.
741. Die Faszination, die von der *Mensur* ausgeht, ist heute noch lebendig. Sie gehört untrennbar zum *Mythos Verbindung* und wird als wichtige Hilfe zur Persönlichkeitsbildung betrachtet.
742. Bezüglich der Fechtbücher *Roux* wird auf das Literaturverzeichnis verwiesen.

1.3 »Die Hiebfechtkunst« von Ludwig Caesar Roux[743]

Am aufschlussreichsten stellt Ludwig Caesar Roux in seinem Werk *Die Hiebfechtkunst*[744] den Stand der *Handgelenksära* am Ende des 19. Jahrhunderts dar. Das Fechtbuch besteht aus 120 Seiten und enthält 14 Tafeln (I-XIV) mit je zwei Abbildungen, die als Lithographien entstanden.

Das *Mensurfechten* erfolgt im Stand, in mittlerer oder enger Mensur in *verhängter Auslage Prim* oder aus der *steileren* Auslage *Terz* (Abb. 126 Tafel I, Fig. 2). Im stetigen Wechsel werden Hieb, *Parade* und *Riposte* geschlagen. Der Gebrauch des Stiches ist verboten.

2 DAS SPORTFECHTEN

Neue Ansätze einer Fechtkunst ergaben sich in Deutschland aus der Turn- und Sportbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts. Zu Beginn der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es bereits Anfänge zu einem turnerischen Fechten innerhalb der Bildungsreform, die auf Säbel und Bajonett[745] beschränkt waren. Der Gebrauch von Stichwaffen für Zweikämpfe war seit 1840 verboten.[746] Das Fechten wird mehr und mehr rationalisiert und normiert nach dem Ordnungsprinzip Jahns: »Alles Turnen hat sein Gesetz und seine Regel, seine Schule und Zucht, sein Maß und sein Ziel«.[747] Der eigentliche Fechtsport konnte erst entstehen, als das Fechten mehr oder weniger seine militärische Aktualität verloren hatte. Um die Jahrhundertwende wurden in Deutschland außerhalb der Universitäten die Fesseln der

743. Sig. Z 90.1728-2, Nachdruck der Ausgabe Jena, 1885, Bayerische Staatsbibliothek München

744. Ludwig Caesar Roux stammte aus der Fechtmeisterdynastie Roux, die seit Ende des 18. Jahrhunderts mit Heinrich Friedrich Roux begann und das Kreussler'sche Fechten weiterführte.

745. Unter Bajonett versteht man eine dolch- oder messerförmige Klinge, die geeignet ist, am Laufende einer Handfeuerwaffe befestigt zu werden und in diesem Zusammenhang dann eine behelfsmäßige Stangenwaffe bildet. Das Bajonett wurde im Laufe der Zeit aus zahlreichen Versuchen langsam entwickelt und ist erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Kriegswaffe feststellbar.

746. Wittmann, S. 68.

747. Jahn, Friedrich Ludwig u. Eiselen, Ernst: *Die deutsche Turnkunst*, Berlin 1816, S. 218.

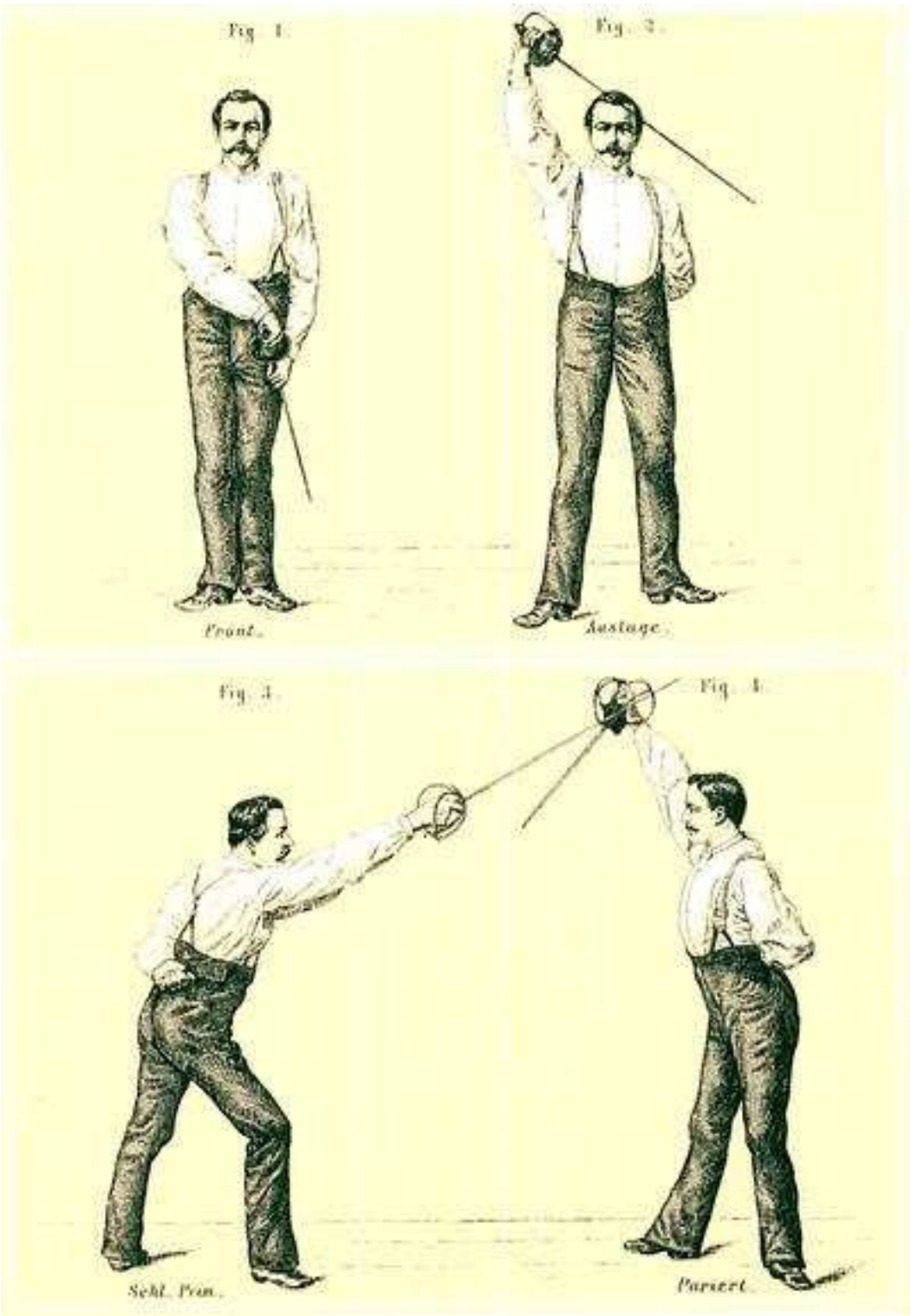


Abbildung 126: Tafel I, aus: Sig. Z 90-1728-2, Bayerische Staatsbibliothek München

starren Mensur abgestreift, und es wurde nach italienischer Manier mit leichten Waffen unter Anleitung italienischer Fechtmeister gefochten. Zur Entstehung der modernen italienischen Schule trug in erster Linie Masaniello Parise bei, der seine Theorie in Rom und Florenz veröffentlichte.[748] Es folgten Gründungen von Fechtclubs, die wettkampfmäßig den modernen Fechtsport betrieben.[749] 1911 wurde in Frankfurt der *Deutsche Fechterbund (DFB)*, im Jahre 1913 in Paris die *F.I.E. (Fédération Internationale d'Escrime)* gegründet, und das Sportfechten erhielt einheitliche international verbindliche Kampfregeln. Seit dem endgültigen Verbot des Duells in der Weimarer Republik[750] ist das Fechten ausschließlich zum Sport, im Extremfall zum Hochleistungssport geworden. Das Fechten ist eine sportliche Aktivität geworden, in der es im Grunde nur um den Sieg geht. Die sportliche Leistung ist an ein festes Reglement gebunden, das zu beachten ist. Die Fechtkunst ist nicht mehr nur die Verherrlichung physischer Perfektion, sondern ebenso der Kontingenz. Bei sportlichen Wettkampf ist Kontingenz ständig im Spiel. Die Verherrlichung der Kontingenz, die im Sport stattfindet, hat ihre Parallele in der modernen Kunst.[751]

Beim modernen Sportfechten kommen die Bewegungen aus den Fingergelenken, wodurch es kaum zu Verletzungen des Gegners kommen kann, was der ungarische Fechtmeister Janos Kevey treffend bemerkte.[752] In Anbetracht des vielseitigen und umfangreichen Unterrichtsstoffes erfordert das Fechten eine gewissenhafte Ausbildung durch einen Fechtmeister. Das Erlernen jeder einzelnen Bewegung in präziser Ausführung und deren Training bis zur Steuerung derselben durch das Unterbewusstsein in Form künstlich erworbener Reflexe (nach mehrtausendmaligen Wiederholungen einer Übung) ist unbedingte Voraussetzung für den Erfolg. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Fechten durch die Befehlshaber der Besatzungsmächte im Deutschland verboten[753] und erst 1950 als Sport nach den Regeln der *F.I.E.* wieder erlaubt.

748. Sein Werk, *Trattato teorico-practico della scherma di spada e di sciabola*, Rom 1884.
749. Die erste deutsche Meisterschaft wurde 1896 ausgerichtet.
750. Im Jahre 1926 wurde ein entsprechender Entwurf vorgelegt, im Jahre 1928 endgültig beschlossen.
751. Welsch, Wolfgang: *Sport: Ästhetisch betrachtet und sogar als Kunst?* In Kunstforum, Kunst und Sport, Bd. 169, Roßdorf 2004, S. 77/78.
752. Martincic, Albert: *Kevey und seine Fechtschule*, Graz 1983, S. 39.
753. Verbot erfolgte durch die Kontrollratsdirektive Nr. 23 vom 17.12.1945, vgl. Huhle S. 115.

Wie allgemein im heutigen Wettkampfsport droht auch im Fechtsport der *heilige Ernst des Spiels* – um den Begriff von Huizinga zu gebrauchen -, dem profanen Ernst des Lebens zu weichen. Huizinga führt dazu aus: »Nach und nach entfernt sich in der modernen Gesellschaft der Sport immer mehr aus der reinen Spielsphäre und wird ein Element *sui generis*: Nicht mehr Spiel und doch auch kein Ernst. Im heutigen Gesellschaftsleben nimmt der Sport einen Platz neben dem eigentlichen Kuturprozess ein, und dieser findet außerhalb von ihm statt.«[754] In Bezug auf den Fechtsport ist hierfür ein Beleg die Tatsache, dass immer wieder die Regeln geändert werden, wenn die öffentliche Aufmerksamkeit zu schwinden scheint und man glaubt, ihr durch spektakuläre Maßnahmen wieder auf die Beine helfen zu müssen. Immer mehr drohen die Medien sich der Fechtkunst zu bemächtigen und zwar unter den Gesichtspunkten der Attraktivität zum Zwecke der Unterhaltung mit Einbeziehung derselben für Werbung etc.

Neuere Fechtliteratur mit Anspruch auf bildkünstlerische Ausstattung durch entsprechende Illustrationen gibt es derzeit im Handel nicht.

754. Huizinga 1956, S.188.

TEIL C

ZUSAMMENFASSUNG

Wie einleitend erläutert, war es das Ziel der Arbeit, auf der Basis der wichtigsten erhaltenen Exemplare die Entwicklungsgeschichte der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst in den Fechtbüchern deutlich zu machen und diese auf ihre historisch bedingten Veränderungen hin zu untersuchen. Am Beispiel der vorgestellten Initialwerke lässt sich verfolgen, wie die Fechtkunst im Hinblick auf die Fechtbücher infolge sukzessiver Verschriftlichung und Ausdifferenzierung hinsichtlich der Ausübung schrittweise zu einer Spezialdisziplin innerhalb der Hofkünste entwickelt wurde. Die Handschriften-Produktion war zwar an bestimmte Zentren der Fechtkunst, meist Fürstenhöfe gebunden und auf bestimmte Adressatenkreise bezogen, durch die Mobilität der Fechtmeister wurde aber das tradierte Wissen bezüglich der Fechtkunst im ganzen europäischen Raum weitergegeben. Das Fechtbuch des Fiore dei Liberi wurde als Beispiel genannt, das aufzeigt, wie sogar die Lehre Liechtenauers nach Italien gelangte.[755]

Im Rahmen der Untersuchung wurden der eklatante Strukturwandel der Kriegsführung und dessen Gründe im späten Mittelalter aufgezeigt, was sich zwangsläufig auf die Fechtkunst auswirkte. Die Fechtkunst wandelte sich von der einstigen Notwendigkeit in Bezug auf ihre praktische Bedeutung als Notwehr zum Bildungs- und Erziehungsideal, sodann zum Freizeitvergnügen und schließlich zum Sportfechten. Der Historiker Oskar Bie schreibt mit Blick auf die Entwicklung der Fechtkunst: »Sie durchlebt alle Phasen vom rohen Handwerk über die elegante Grammatik bis zur reinen Hygiene. Einst eine Kunst ohne Kunst, ein Draufloshauen ohne Kodex, wird sie von der romanischen Renaissance zu einer wunderbaren Stilisierung des Angriffs und der Abwehr ausgebildet, um schließlich unter dieser veredelten Form auch ohne ernste Gefahr als Sport gepflegt zu werden.«[756]

Zunächst wurde dargelegt, welch hoher Wert noch im späten Mittelalter der Überlieferung der Liechtenauerschen Lehre zugeschrieben wird. Die vorgestellten Fechtbücher belegen, dass die Fechtkunst Liechtenauers bis ins 16. Jahrhundert von erstaunlicher Wirkungskraft war. Liechtenauers Zweizeiler: *vor und nach, die zway ding, sind aller kunst ain vrsprung*, als Ausdrucksmittel des taktischen Verhaltens, das die Fechtkunst ausmacht, hat Eingang in zahlreiche spätere Fechtbücher gefunden. In den vorgestellten Bildcodices, Hans Talhofer, Paulus Kal, Hans

755. *Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia* von 1410.
756. Bie, Oskar: *Der Tanz*, Berlin 1925, S. 82.

Lecküchner und Albrecht Dürer ist Liechtenauers *zedel* als Traditionshintergrund immer noch präsent. Die in Liechtenauers Nachfolge angelegten Handschriften stehen bis Anfang des 16. Jahrhunderts in einem Überlieferungsschema bis hin zum Fechtbuch Jörg Wilhalms (Cod. Cgm 3711). Die *GLADIATORIA*-Handschriften zeigen aber auch, dass Liechtenauers Lehre nicht allein die ganze Fechtkunst repräsentierte, sondern dass es auch andere Überlieferungszweige gab, die vornehmlich für adlige Auftraggeber bestimmt waren.

Ein Streben, das gesamte Wissen auf dem Gebiet der Fechtkunst zu erfassen, ließ Kompilationen wie das Werk des Paulus Hector Mair entstehen. Hätten wir von der Zeit bis 1560 bezüglich der Fechtkunst nur das Werk des Paulus Hector Mair vorliegen, könnten wir uns allein aus seinem Werk ein nahezu vollständiges Bild vom Ringen und Fechten des 14. und 15. Jahrhunderts bis zum Jahr 1560 machen, sei es zu Fuß oder zu Pferd. Mairs Bemühen war es, die Geschichte der Kampfkunst seiner Zeit zu bewahren, er kompilierte bereits Vergangenes und lieferte in seinen zweibändigen Werken eine unübertreffliche Retrospektive der Darstellung der Fechtkunst der 1. Epoche derselben ab. Insgesamt betrachtet ist die Überlieferung der handschriftlichen Fechtbücher äußerst gering und steht in einem krassen Missverhältnis zu dem Wissensumfang, über den ein Kreis von Fachleuten von Generation zu Generation verfügte.

Die nationalen Fechtschulen, ihre bevorzugten Waffen und die für sie ganz typisch gewordene Fechttechniken, die Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, wurden anhand der überlieferten maßgebenden Fechtbücher erfasst. Ihre Entwicklung wurde aufgezeigt, die in jedem europäischen Land aufgrund der jeweils dort gegebenen Verhältnisse und des nationalen Empfindens anders vor sich ging. Durch Kriege und Handelsbeziehungen kam die im 16. Jahrhundert neu entwickelte italienische Fechtkunst durch Fechtmeister, die in der Frühzeit noch zu den fahrenden Leuten gehörten, auch nach Deutschland. Ähnlich wie im Tanz wird Italien und dann Frankreich im Fechten allgemein tonangebend, was die besprochenen Fechtbücher belegen.[757] Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die deutsche Fechtschule, geprägt durch französischen Einfluss, als die beste in ganz Europa angesehen. Einen Abglanz davon liefert Anthon Friedrich Kahns Fechtbuch. Das heutige Sportfechten wird noch nach den Regeln der italienischen und

757. Gaulhoffer, S. 78.

französischen Schule gelehrt, wobei sich beide Schulen einander angenähert haben und unter dem Einfluss der athletischen Fechtweise der sogenannten Staatsamateure des Ostblocks einen neuen internationalen Stil entwickelt haben.

Im Kontext epochaler gesellschaftlicher und sozialer Veränderungen erfuhr daneben die bildkünstlerische Darstellung der Fechtkunst einen entsprechenden Wandel, was sich jeweils auf die Ausstattung der Fechtbücher auswirkte. Nicht selten verbinden sie auf charakteristische Weise das höfische Anspruchsniveau und den praktischen Gebrauch, wenn sie instruktiv aufgemacht sind. Gerade darin zeigt sich ihre Besonderheit. Die bildliche Darstellung des Fechtens vollzog sich entsprechend dem Wandel der Stilformen und den jeweils gültigen Auffassungen von Kunst sowie der Illustrationstechniken. So wie bei allen Kunstwerken ein Bezug zum Umfeld existiert und jede Zeit verschiedene Kunst hervorbringt, ist der Wandel bezüglich der Formen des Fechtbuchs stets in diesem Zusammenhang zu sehen.

Der Kunsthistoriker Wöfflin hat in seinem berühmten Werk, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, deutlich darauf hingewiesen, dass in der Kunst aufgrund der für jede Zeit vorgefundenen Möglichkeiten »nicht alles zu allen Zeiten möglich ist«.[758] Dies trifft ganz allgemein für die Kunst zu, gilt aber auch für die Fechtkunst und deren bildkünstlerische Darstellung.

Im Rahmen der Gebrauchskünste entstand ein Schrifttum mit Illustrationen, in dem ein Wissen bewahrt ist, das über die Jahrhunderte hinweg auch trotz kulturgeschichtlich bedingten Veränderungen tradiert wurde. Die Fechtbücher sind Bewahrer von Kunstfertigkeiten, die nicht der unmittelbaren Befriedigung elementarer Lebensbedürfnisse, sondern dem Spiel, Sport und der Unterhaltung dienten. Zugleich genügten sie aber dem Bedürfnis nach Repräsentation adeliger und ambitionierter bürgerlicher Kreise. Die Fechtbücher spiegeln in mehr als einer Hinsicht die Sitten ihrer Zeit wider. Die Ausstrahlungskraft, die von ihnen ausgehen kann, schafft das, was Walter Benjamin als *Aura*[759] bezeichnete, und darüber hinaus ergänzt um die Spuren, die die Leser früherer Jahrhunderte und die Zeiten hinterließen, sind sie für den heutigen Betrachter (als Fechter) ein immer wieder anregen-

758. Wöfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Einleitung, München 1948, S. 12.

759. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963.

des und nicht zu erschöpfendes Thema.

Die Phänomene der Fechtkunst, wie in den Fechtbüchern aufgezeigt, auf den Nenner eines vom 13.–19. Jahrhundert durchlaufenden Zivilisationsprozesses zu bringen, erscheint problematisch. Aber ein Phänomen durchläuft sie wie ein roter Faden bei aller Verschiedenartigkeit des Erscheinungsbildes der nationalen Fechtbücher. Sämtliche Autoren der Fechtbücher suchten als große Liebhaber ihrer Kunst, dieser Neigung dadurch Ausdruck zu verleihen, dass sie ihren Werken die Form eines Kunstwerkes geben wollten.

Man kann in der Retrospektive zusammenfassend feststellen, dass das Fechten zu allen Zeiten auch in spielerischer Weise (sportlich) ausgeübt worden ist, da jeder Ernstkampf ja eine Vorbereitung durch stete Übung erfordert und dies immer in einer Art Spielform erfolgt, bei der die Lebensgefahr ausgeschaltet wird.

TEIL D

ANHANG

			Seite
1	KATALOG		327
	1.1	Handschriften	327
	1.2	Druckschriften	334
2	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS		367
	2.1	ungedruckte Quellen	367
	2.1.1	fechtspezifische Quellen	367
	2.1.2	sonstige Quellen	371
	2.2	gedruckte Quellen	372
	2.2.1	fechtspezifische Quellen	372
	2.2.2	sonstige Quellen	394
	2.3	Lexika und Nachschlagewerke	397
	2.4	Sekundärliteratur	400
	2.4.1	fechtspezifische Literatur	400
	2.4.2	sonstige Literatur	403
	2.5	Ausstellungskataloge	420
3	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS		423
4	ABBILDUNGSNACHWEIS		425
5	FACHSPRACHLICHES GLOSSAR		431

1 KATALOG

Die Ordnung des Katalogs unterliegt folgenden Grundsätzen:
Die illustrierten Handschriften[1] werden zunächst chronologisch erfasst, mehrere Handschriften eines Autors werden wiederum nach ihrem historischen Entstehungsdatum chronologisch gereiht. Wo kein Verfasser ausfindig gemacht werden konnte, erscheint das Manuskript unter der Bezeichnung *Anonymus*. Entstehungszeit und Ort werden, soweit bekannt, angegeben. Bei Handschriften wird der derzeitige Aufbewahrungsort und die Bibliothekssignatur angeben. Bei Druckschriften, die meist noch in mehreren Exemplaren vorhanden sind, wird davon abgesehen, jedoch ein bibliographischer Hinweis angegeben.[2] Bei den Fechtbüchern, die in der Arbeit behandelt worden sind, ist Standort und Signatur des jeweiligen Exemplars vermerkt.

1.1 Handschriften

Zeit	Entstehungsort/ Sprachgebiet	Verfasser / Titel	Aufbewahrungsort Signatur
ca. 1270	fränkisch o.O.	Anonymus	Royal Armouries Leeds, Cod. MS I.33 (Ms. membr. I 115)
1410	Oberitalien o.O.	Fiore dei Liberi *Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia, Duellatorum in armis – sine armis – equester – pedester di Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco*	J.Paul Getty Museum Los Angeles, Cod. MS Ludwig XV 13
1410	Oberitalien o.O.	Fiore dei Liberi *Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia, Duellatorum in armis – sine armis – equester – pedester di Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco*	Pierpont Morgan Library New York, Codex MS M 383
1410	Oberitalien o.O.	Fiore dei Liberi *Flos Duellatorum Il Fiore di Battaglia Duellatorum in armis˙ sine armis.˙equester˙ pedester di Fiore Furlan dei·Liberi da Premariacco (Pisano-Dossi-Codex)*	Verbleib unbekannt - überliefert als Faksimile von Francesco Novati, Bergamo 1902 -

[1] Reine Texthandschriften sind im Katalog nicht enthalten.
[2] In der Regel wird auf die neueste Bibliographie von Henk Pardoel 2005 verwiesen.·

ca. 1450	bayrisch o.O.	Anonymus *GLADIATORIA*	Jagiellonische Bibliothek Krakau, Ms. germ. quart.16
ca. 1450	bayrisch o.O.	Anonymus *GLADIATORIA*	Hofjagd- und Rüstkammer Wien, Cod. KK 5013
1450	bayrisch o.O.	Anonymus *GLADIATORIA*	Kriegsverlust / Verbleib unbekannt, ehemals Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha, Ms. membr. II 109
1443	bayrisch o.O.	Talhoffer, Hans *(Gothaer Codex*)	Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha*,* Cod. MS Chart. A 558
1443	bayrisch o.O.	Talhoffer, Hans	Gräfl. Schloss Königseggwald, Cod. XIX 17.3
1459	schwäbisch o.O.	Talhoffer, Hans *(Ambraser Codex*)	Hofjagd- und Rüstkammer Wien, Cod. KK 5342
1459	schwäbisch o.O.	Talhoffer, Hans	Kupferstichkabinett /Preussischer Kulturbesitz Berlin, 78 A 15
1460	schwäbisch o.O.	Talhoffer, Hans	Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindob. Ser. Nov. 2978
1459	schwäbisch o.O.	Talhoffer, Hans	Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Thott 290 2°
1467	schwäbisch o.O.	Talhoffer, Hans *(Gothaer Codex*)	Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. icon 394a
1561	schwäbisch o.O.	Talhoffer, Hans (*Fechtbuch,* Kopie des Cod. XIX 17.3 Königseggwald)	Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I.6.2° 1
17. Jh.	deutsch o.O.	Anonymus (Kopie Talhoffer)	Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf 125.16 Extrav.

Ende 17. Jh.	deutsch o.O.	Anonymus (Kopie Talhoffer)	Niedersächsische Staats- und Universitäts-bibliothek Göttingen, Philos. 61
1452	Ingoldstadt	Peter von Danzig	Bibliotheca dell' Academia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Rom, Cod. 44 A 8
1460	bayrisch o.O.	Kal, Paulus	Bayerische Staatsbibliothek München, Codex Cgm 1507
1460	bayrisch o.O.	Kal, Paulus	Hofjagd- und Rüstkammer Wien, Cod. KK 5126
ca. 1458-1467	bayrisch o.O.	Kal, Paulus	Universitätsbibliothek Bologna, Ms. 1825
1542	bayrisch o.O.	Kal, Paulus	Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha, Ms Chart. B 1021
ca. 1470	bayrisch o.O.	Anonymus *Codex Wallerstein Von Baumanns Fechtbuch*	Universitätsbibliothek Augsburg,Cod. I.6.4° 2
1482	Nürnberg	Lecküchner, Hans *Kunst des Messerfechtens*	Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 582
ca. 1482/87	Urbino	Vadi, Filippo *Liber de arte gladiatoria dimicandi*	Bibliotheca Nationale Rom, MS 1342
Mitte 15. Jh.	deutsch o.O.	Anonymus	Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindob. 11093
ca. 1500	deutsch o.O.	Falkner, Peter *Meister Peter Falkner's Künste zu ritterlichen were*	Kunsthistorisches Museum /Kunstkammer Wien, Cod. KK 5012
ca. 1500	Augsburg	Anonymus	Cod. Ms. 862, ehemals Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen

1500	fränkisch o.O.	Ludwig von Eyb zum Hartenstein	Universitätsbibliothek Erlangen, Ms. B 26
ca. 1508	Augsburg	Anonymus, *Fecht- und Ringerbuch*	RL Scott Collection Glasgow Museums, E 1939.65.341
ca. 1506-1514	deutsch o.O.	Anonymus, *Solothurner Fechtbuch*	Zentralbibliothek Solothurn, S 554
1510-1520	deutsch o.O.	Anonymus *Goliath*	Jagiellonische Bibliothek Krakau, Ms. germ Quart. 2020
1512	Nürnberg	Dürer, Albrecht *Albrecht Dürers Fechtbuch*	Albertina, Graphische Sammlung Wien, Hs. 26-232
1600-1620	Breslau	Anonymus *Albrecht Dürers Fechtbuch ΟΠΔΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ Sive armorum tractandorum Meditatio*	Universitätsbibliothek Breslau, Cod. 1246
ca. 1512	Nürnberg	Anonymus	Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Berlin, Libr. pict. A 83
1522	Augsburg	Wilhalm, Jörg	Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 3711
1522	Augsburg	Wilhalm, Jörg	Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I.6.4° 5
1522	schwäbisch o.O.	Wilhalm, Jörg	Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I.6.2° 3
1523	schwäbisch o.O.	Wilhalm, Jörg	Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I.6.2° 2
1556	Augsburg	Wilhalm, Jörg	Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 3712

1533	Augsburg	Erhart, Gregor	RL Scott Collection Glasgow Museums, E 1939.65.354
1538	Passau	Czynner, Hans	Universitätsbibliothek Graz, Ms. 963
1539	deutsch o.O.	Sigmund Ringeck (Schining)	Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I.6.2° 5
1542	Augsburg	Mair, Paulus Hector „*In hoc libro continetur artis athleticae non solum habitus selectissimi atque approbatissimi, verum etiam vitandi et inferendi ictus subtilior quaedam ratio et scientia, quibus, si quis rite usus fuerit, facile in palestra equestri concursu et torneamentis victoriam obtinebit. tum etiam complectitur figuras gladiatorum concertantium exornatissimas declarationibus habituum adjunctis. addita item sunt torneamenta ante annos quingentos in Germania exercita. isti itaque habitus a doctoribus gladiatorum peritissimis excogitati et accersitit, per Paulum Hectorem Mair, civem Augustanum, non citra magnos labores et sumptus, in honorem principum, heroum atque artis gladiatoriae amantium nunc demum in lucem editi sunt*“	Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. icon 393-I/II
1542	Augsburg	Mair, Paulus Hector *Fechtbuch*	Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindobonensis Palatinus 10825/26
1545	süddeutsch o.O.	Anonymus	Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I.6.2° 4
1553	Augsburg	Mair, Paulus Hector *Fechtbuch*	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr Dresd. C 93/94
1553	Augsburg	Rast, Anton	Stadtarchiv Augsburg, Schätze 82 Reichsstadt

1555	deutsch o.O.	Anonymus	Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf 78.2. Aug. 2°
1551	deutsch o.O.	Anonymus	Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindob.10723
1579	Wittenberg	Gunterrodt, Heinrich *De veriis principiis artis dimicatoriae Tractatus brevis*	Sächsische Landes-bibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr Dresd. C 15
ca. 1591	deutsch o.O.	Anonymus	Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf 83.4 Aug. 8°
1600	französisch o.O.	Anonymus, *Traité des Armes di Pedro de Heredia*	RL Scott Collection Glasgow Museums, E 1939.65.359
Anfang 17. Jh.	deutsch o.O.	De Narvaez, Pachecco *Abhandlungen über die Fechtkunst*	Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz MS Phill. 1941
1623	deutsch o.O.	Anonymus *Fechtbuch*	Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Vindob. 10799
1657	deutsch o.O.	Anonymus *Fechtbuch eines ungenannten Studenten*	Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 264.23 Extravagantes
17. Jh.	deutsch o.O.	Anonymus	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Univer-siätsbibliothek Dresden, Mscr Dresd.C 94a
1731	Weimar	Weischner, Carl Friedrich *Anweisung zum Fechten*	Stiftung Weimarer Klassik / Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Fol. 351c

Mitte 18. Jh.	Ansbach	Müller, Salomon Christoph *Anfangs Gründe der Edeln Fechtkunst*	Universiätsbibliothek Erlangen, B 215

1.2 Druckschriften

1516	Wien	Paurnfeindt, André *Ergründung ritterlicher Kunst der Fechterey nach klerlicher begreiffung und kurczylicher verstendnusz* (Thimm 1968, 219, 220)
1517	Venedig	Marozzo, Achille *Opera nova de Achille Marozzo bolognese maestro generale de l'arte de l'armi* (Gelli 1895, 130)
1536	Modena	Marozzo, Achille *Opera nova de Achille Marozzo bolognese maestro generale de l'arte de l'armi* (weiterhin abgekürzt zit.*: Opera nova*) (Sig. Res 4 Gymn. 26, BSB München)
1540	Italienisch o.O.	Marozzo, Achille *Opera nova de Achille Marozzo bolognese maestro generale de l'arte de l'armi* (Pardoel 2005, 220)
1550	Venedig	Marozzo, Achille *Opera nova: chiamata duello* (Pardoel 2005, 220)
1568	Venedig	Marozzo, Achille *Arte dell'armi de Achille Marozzo, Bolognese, ricorrettto et ornato di nouve figure in rame* (Gelli 1895, 137)
1615	Verona	Marozzo, Achille *Arte dell'armi* (Pardoel 2005, 220)
1531	Frankfurt	Anonymus *Das Egenolphsche Fechtbuch: Der Altenn Fechter anfengliche Kunst. Mit sampt verborgene heymlicheyttenn/ Kämpffens/Ringens/Werffens etc./Figürlich fürgemalet/Bißer nie an tag kommen* (weiterhin abgekürzt zit.*: Das Egenolphsche Fechtbuch: Der Altenn Fechter anfengliche Kunst*) (Sig. Res 4 Gymn. 26t, BSB München)
1558	Frankfurt	Anonymus *Die Ritterliche/Mannliche Kunst und Handarbeyt Fechtens/und Kempffens. Auss warem ursprunglichem Grund der Alten/Mit sampt heymlichen Geschwindigkeyten, in Leibs noten sich des Feindes troestlich zuerwehren/ und Ritterlich obzusigen. Klarlich beschrieben und furgemalt* (Pardoel 2005, 351)

1568	Frankfurt	Anonymus *Das Egenolphsche Fechtbuch: Der Altenn Fechter anfengliche Kunst. Mit sampt verborgene heymlicheyttenn/ Kämpffens/Ringens/Werffens etc./Figürlich fürgemalet/Bißer nie an tag kommen* (Hellwig 1966, 1409)
1531	Bologna	Manciolino, Antonio D. *Opera nova, dove li sono tutti li documenti et vantaggi che si ponno havere nel mestier de l'armi d'dogni sorte, novamente* correcta et stampata (Pardoel 2005, 216)
1532	Sevilla	Román Francisco *Tratado de esgrima* (Pardoel 2005, 281)
1538	Antwerpen	Vorstermann, Guillaume *La noble science des joueurs d'éspée* (Sig. E 1939.65.797 RL Scott Collection Glasgow Museums)
1552	Venedig	Del Muzio, Girolamo *El duello* (Pardoel 2005, 239)
1561	Lyon	Del Muzio, Girolamo *Le combat de Mutio Justinopolitano avec les responses chevaleresques* (Pardoel 2005, 239)
1583	Lyon	Del Muzio, Girolamo *Le combat de Mutio Justinopolitano avec les responses chevaleresques* (Pardoel 2005, 239)
1553	Rom	Aggrippa, Camillo *Trattato di scientia d'arme con un dialogo di filosofia di Camillo Aggrippa, Milanese* (weiterhin abgekürzt zit.: *Trattato di scientia d'arme*) (Sig. 19165, Pierpont Morgan Library New York)
1568	Venedig	Aggrippa, Camillo *Trattato di scienza d'arme et un dialogo in detta materia Di M. Camillo Agrippa* (weiterhin abgekürzt zit.: *Trattato di scienza d'arme*) (Sig. 103/285, UB Mannheim)
1604	Venedig	Aggrippa, Camillo *Trattato di scienza d'arme et un dialogo in detta materia* (Pardoel 2005, 26)

1560	Siena	Capitelli, Bernardino *Modo di metter mano alla spada* (Pardoel 2005, 79)
1570	Venedig	di Grassi, Giacomo *Ragione di adoprar sicuramente l'arme si da offesa, come da difesa, con un trattato dell' inganno, et con un modo di essercitarsi da se stesso, per acquistare forza, giudicio et prestezza* (Pardoel 2005, 155)
1594	London	di Grassi, Giacomo *His true arte of defence, plainlie teaching by infallable demonstrations, apt figures, and perfect rules the manner and forme how a man, without other teacher or master may safelie handle all sortes of weapons as well offensive as defensive* (Pardoel 2005, 155)
1569	Luciferi Fano	de Carranza, Jerónimo Sanchez *Trata dela philosophia de las armas, y de su destreza y de la aggression y defension christiana* (Pardoel 2005, 80)
1582	Lisabon	de Carranza, Jerónimo Sanchez *Libro de Jerónimo de Carranza, que trata de la filosofia de las armas y de su destreza y de la agresion y defension christiana* (Pardoel 2005, 80)
1600	Madrid	de Carranza, Jerónimo Sanchez *De la filosofia de las armas* (Pardoel 2005, 80)
1616	Sevilla	de Carranza, Jerónimo Sanchez *Discurso da armas y letras, sobre las palabras del proemio de la instituta del Emperador Justiniano* (Pardoel 2005, 80)
ca. 1560	o.O.	Meyer, Joachim *Fencing manuscript* (Pardoel 2005, 232)

1570	Straßburg	Meyer, Joachim *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen vnnd Adelichen kunst des Fechtens/in allerley gebreuchlichen Wehren/mit vil schönen und nützlichen Figuren gezieret und fürgestellet. Durch Joachim Meyer/Freyfechter zu Straßburg/ANNO M.D.LXX* (weiterhin abgekürzt zit.: *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen vnnd Adelichen kunst des Fechtens*) (Sig. Res 4 Gymn 26vt, BSB München)
1600	Augsburg	Meyer, Joachim *Gründliche Beschreibung der Freyen, der Ritterlichen und Adelichen Kunst des Fechtens* (Pardoel 2005, 232)
1610	Augsburg	Meyer, Joachim *Gründliche Beschreibung der Freyen Ritterlichen und Adelichen Kunst des Fechtens* (Pardoel 2005, 232)
1660	Augsburg	Meyer, Joachim *Gründliche Beschreibung der Freyen, der Ritterlichen vnnd Adelichen Kunst des Fechtens* (Pardoel 2005, 232)
1573	Paris	de Sainct Didier, Henry *Traicté contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule, mère de toutes armes, qui sont espée, dague, cappe targue, bouclier, rondelle, l'espée deux mains et les deux espées, avec ses pourtraictures, ayans les armes au poing pour se deffendre & offencer à un mesme temps des coups qu'on peut tirer, tant en assaillant qu'en deffendant, fort utile et profitable pour adextrer la noblesse, et suposts des Mars: redigé par art, ordre & pratique. Composé par Henry de Sainct-Didier, Gentilhomme Provencal* (weiterhin abgekürzt zit.: *Traicté contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule, mère de toutes armes*) (Nachdruck von 1906, Historisches Fechtarchiv Koebelin München)

1575	Venedig	Viggiani, Angelo *Lo schermo D'Angelo Viggiani. Nel quale, per via di dialogo si discorre intorno all' eccellenza dell'armi et delle lettere; et intorno all'offesa et alla difesa. Et insegna uno schermo di spada sola sicuro e singolare con una tavola copiosissma* (Pardoel 2005, 335)
1588	Bologna	Viggiani, Angelo *Trattato dello schermo. Nel quale discorre intorno all' eccellenza dell'armi et delle lettere; intorno all'offesa et difesa* (Pardoel 2005, 335)
ca. 1575	Norditalien	Palladini, Camillo *Discorso sopra l'arte della scherma; come l'arte della scherma é necessaria a chi si diletta d'arme* (Pardoel 2005, 251)
ca. 1580	Mailand	Lovino, Giovanni Antonio *Opera intorno alla practica e theorica del ben adoperare tutte le sorti di arme; overo, la scienza dell'arme* (Pardoel 2005, 209)
ca. 1580	Paris	Lovino, Giovanni Antonio *Traité d'escrime, dédié au roi Henri III* (Pardoel 2005, 210)
1584	Antwerpen	Lipsius, Justus *Justi Lipsii de amphitheatro liber. In quo forma ipsa loci expressa et ratio spectandi, cum aeneis figuris* (Pardoel 2005, 205)
1585	Antwerpen	Lipsius, Justus *Justi Lipsii saturnalium sermonum libri duo, qui de gladiatoribus, noviter correcti, aucti et formis aeneis illustrati* (Pardoel 2005, 205)
1604	Antwerpen	Lipsius, Justus *Justi Lipsii saturnalium sermonum libri duo, qui de Gladiatoribus. Editio ultima et castigatissima. Cum æneis Figuris* (Thimm 1968, 167)
1621	Antwerpen	Lipsius, Justus *De amphitheatro liber. In quo forma ipsa loci expressa, et ratio spectandi* (Pardoel 2005, 205)
1630	Antwerpen	Lipsius, Justus *De militia romana libri quinque, commentarius ad polybium* (Pardoel, 2005, 205)
1587	Parma	Ghisliero, Federico *Regole di molti cavaglierescheschi esercitii, di Federico Ghisliero da Allessandria* (Thimm 1968, 115)

1587	Venedig	Mecuriale, Hieronymus *Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri sex, inquibus exersitationum omnium vetustarum genera loca, facultates, et quidquid denique at corporis humani exercitationes, pertinent di uigenter exolicatur* (Pardoel 2005, 229)
1601	Venedig	Mecuriale, Hieronymus *Hieronymi Mercurialis* de *arte gymnastica libri sex, inquibus exersitationum omnium vetustarum genera loca, facultates, et quidquid denique at corporis humani exercitationes, pertinent di uigenter exolicatur* (Pardoel 2005, 229)
1672	Amsterdam	Mecuriale, Hieronymus *Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri sex* (Pardoel 2005, 229)
1595	London	Saviolo, Vincentio *His Practise in two books the first intreating of the use of the Rapier and Dagger, the second of honour and honorable quarrels* (Pardoel 2005, 294)
1599	London	Silver, George *Paradoxes of Defence, wherein is proved the true grounds of fight to be in the short ancient weapons, and that the short sword hath the advantage of the long sword or long rapier, and the weakness and imperfection of the rapier fight displayed* (Pardoel 2005, 302)
1611	London	Silver, George *Mars His Feild or The Exercise of Armes, wherein in lively figures is shewn the Right use and perfect manner of Handling the Buckler, Sword and Pike* (Castle 1969, Xliv)
1599-1600	Madrid	de Narváez, Luis Pacheco *Libro de las Grandezas de la Espada(les Grandeurs de l'Èpée) que se declaran Muchos secretos del que compuso el Comendador Gerónimo de* Carrança(Vigeant 1882, 99)

1612	Madrid	de Narváez, Luis Pacheco *Compendio de la filosophia y destreza de las armas de Gerónimo de* Carrança (Pardoel 2005, 240)
1625	Madrid	de Narváez, Luis Pacheco *Modo fácil, y nuevo par examinarse los maestros en la destreza de las armas: y entender sus cien conclusiones, ó formas de saber* (Thimm 1968, 203)
1635	Madrid	de Narváez, Luis Pacheco *Engaño y desengaño de los errores que se han querido introducir en la destreza de las armas* (Pardoel 2005, 241)
1642	Pamplona	de Narváez, Luis Pacheco *Advertencias para la enseñanza de la filosofia, y destreza de las armas, assi á pié, como á cavallo* (Pardoel 2005, 241)
1658	Madrid	de Narváez, Luis Pacheco *Modo fácil, y nuevo par examinarse los maestros en la destreza de las armas: y entender sus cien conclusiones, ó formas de saber* (Thimm 1968, 203)
1660	unbekannt	de Narváez, Luis Pacheco *Adicion á la filosophia de las armas* (Pardoel 2005, 241)
1672	Madrid	de Narváez, Luis Pacheco *Nuevo ciencia, y filosofia de la destreza de las armas, su teórica, y práctica* (Pardoel 2005, 241)
1601	Florenz	Docciolini, Marco *Trattato in materia di scherma. Nel quale si contiene il modo, e regola d'adoperar la spada cosi sola, come accompagnata* (Pardoel 2005, 112)
1606	Venedig	Giganti, Nicoletti *Scuola di Spada di Nicoletto Giganti* (Gelli 1895, 112)

1606	Venedig	Giganti, Nicoletti *Scola overò teatro nel quale sono rappresentate diverse maniere e modi di parare, e di ferire di spada sola, e di spada e pugnale; dove ogni studioso portrà essersitarsi e farsi prattico nella professione dell'armi* (weiterhin abgekürzt zit.*: Scola overò teatro*) (Pardoel 2005, 150)
1619	Frankfurt	Giganti, Nicoletti / de Zeter, Jacques *Escrime nouvelle ou Théatre auquel sont représentées diverses manières de parer et de frapper, d'espée seul et d'espée et poignard ensemble* (Pardoel 2005, 150)
1622	Frankfurt	Giganti, Nicoletti *Fechtschul: Darinnen angezeiget wie man auff unterschiedlich weisen das Rapier allein/oder beneben dem Dolchen beydes zum aufschlagen vnnd zum treffen/gebrauchen soll. / Echole ou Theatret: Auquel sont représentées diverses manières de se seuir de l'espée seule, ou accompaignée du pignard, tant pour destournet que pour donner le coup de Nicolas Giganti Venetien.(*weiterhin abgekürzt zit.: *Fechtschul*) (Historisches Fechtarchiv Koebelin München)
1628	Padua	Nicoletti Giganti *Scola overò teatro nel quale sono rappresentate diverse maniere, e modi di parare, e di ferire di spada sola, e di spada a pugnale; dove ogni studioso portrà essersitarsi & farsi prattico nella professione dell'armi* (Paradoel 2005, 151*)*
1606	Kopenhagen	Fabris, Salvatore *De lo schermo overo scienza d'arme di Salvator Fabris, Capo dell' ordine dei sette cori* (*we*iterhin abgekürzt zit.: De *lo schermo overo scienza d'arme)* (Pardoel 2005, 127)
1615	Nürnberg	Fabris, Salvatore *Neu künstlich Fechtbuch; darinnen etliche vorneme Kunststück dess weitberümbten Fecht: und Lehrmeisters Sig. Salvator Fabri da Padoa* (Pardoel 2005, 127)

1615	Nürnberg	Fabris, Salvatore *Neu künstlich Fechtbuch: darinnen 500 Stück im ainfachen Rapier, wie auch ettliche im Rapier und Dolch dess witberümberten Fecht und Lehrmeisters Sig. Salvator Fabri da Padoa* (Pardoel 2005, 127)
1617	Nürnberg	Fabris, Salvatore *Neu künstliches Fechtbuch, darinnen etliche hundert Stück im einfachen wie auch in Dolchen und Rappier auß dem Fundament der Fechtkunst* (Pardoel 2005, 127)
1619	Leiden	Fabris, Salvatore *Des Kunstreichen Italiänische Fechtkunst. Das ist gründeliche vnd außfürliche Unterrichtung von dem fechten von Isaack Elzevier* (Pardoel 2005, 127)
1624	Padua	Fabris, Salvatore *Della vera pratica et scienza d'armi. libri due, pera di Salvatore Fabris* (Pardoel 2005, 127)
1677	Leipzig	Fabris, Salvatore *Scienza e pratica d'arme* (Pardoel 2005, 127)
1607	Den Haag	de Gheyn, Jacob *The exercise of armes for calivres, muskets, and pikes. After the Order of Maurits, prince of Orange. Set forth in figures by Jacob de Gheyn. With written instructions for the service of all capitaines and commandours* (Pardoel 2005, 149)
1607	Amsterdam	de Gheyn, Jacob *Wapenhandelinghe von roers. musquetten, ende spiesse. Achter volgende de orde Maurits, prince of Orange* (Pardoel 2005, 149)
1608	Amsterdam	de Gheyn, Jacob *Maniement d'armes d'arquebases, mousquetz et picques. En conformite de l'ordre de monseigneur le prince Maurice, le prince d'orange* (Pardoel 2005, 149)

1608	Den Haag	de Gheyn, Jacob *Wapenhandelinghe von roers, musquetten, ende spiessen. Achter volgende de orde Maurits, prince of Orange* (Pardoel 2005, 149)
1609	Frankfurt	de Gheyn, Jacob *Waffenhandlung von den Röhren, Musquetten und Spiessen. Gestalt nach der Ordnung des Hochgeboren Fürsten und Herrn, Herrn Moritzen, Printzen zu Oranien. Figurlichen abgebildet durch Jacob de Geyn* (Pardoel 2005, 149)
ca. 1619	Den Haag	de Gheyn, Jacob *Maniement d'armes* (Pardoel 2005, 149)
1610	Siena	Capo Ferro da Caglia, Ridolfo *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma di Ridolfo Capo Ferro da Cagli, Maestro dell' eccelsa natione alemanna, nell' inclita Città di Siena* (*we*iterhin abgekürzt zit.: *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma*) (Sig. 4° Bild 43, Stadtbibliothek Augsburg)
1629	Siena	Capo Ferro da Caglia, Ridolfo *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma natione alemanna, nell' inclita Città di Siena* (Pardoel 2005, 79)
1632	Siena	Capo Ferro da Caglia, Ridolfo *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma* (Pardoel 2005, 79)
1652	Siena	Capo Ferro da Caglia, Ridolfo *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma* (Pardoel 2005, 79)
1611	Leipzig	Hundt, Michael *Ein new künstlich Fechtbuch im Rappier zum Fechten und Balgen mit gewissen Tritten auch angezeigter List und Geschwindigkeit* (Pardoel 2005, 173)
1612	Frankfurt	Sutor, Jacob *New künstliches Fechtbuch, das ist: auszführliche Description der freyen adelichen und ritterlichen Kunst dess Fechtens in den gebreuchlichsten Wehren als Schwerdt, Dusacken, Rappier, Stangen und Helleparten* (Pardoel 2005, 310)

1612	Leipzig	von Einsidell, Conrad *Neues künstliches Fechtbuch des weitberümbten und viel erfahrenen Italienischen Fechtmeister Hieronymi Cavalboca von Bononien* (Pardoel 2005, 84)
1614	Mailand	Quintino, Antonio *Gioiello di sapienza, nel quale si contengono le seguenti virtù, primo, essercitij d'arme in diuersi modi. Secondo, inventioni artificiose, nobili, e varie. Con le figure poste à' suoi luoghi per maggior dicchiaratione. Terzo auuertimenti per difendersi da molti animale nocivi. Quarto, secreti medicinali utili, e necessarij à corpi humani* (Pardoel 2005, 267)
1625	Florenz	Quintino, Antonio *Gioiello di sapienza, nel quale si contengono gl'avvisi d'arme. Con molti bellissimi secreti medicinali e artifiziosi & alcuni avvisi contro gl'animali* (Pardoel 2005, 267)
1615	Nürnberg	Heussler, Sebastian *Künstliches abprobrites und nutzliches Fecht-Buch von einfachen und doppelten Degenfechten, damit ein jeder seinen Leib defendirn kan* (Pardoel 2005, 169)
1616	Nürnberg	Heussler, Sebastian *New künstlich Fechtbuch. Zum andern mal auffgelegt und mit vielen schönen Stücken verbessert,als dess Sig. Salvator Fabris da Padua und Sig. Rudolf Capo di Ferrowie auch anderer iItalienischen und französischen Fechter beste Kunststücklein im Dolchen und Rappier zusammengetragen und mit schönen Kupfferstücklein geziert* (Thimm 1968, 134)
1630	Nürnberg	Heussler, Sebastian *Künstliches Fechtbuch. Darinen Etlich hundert stück im einfachen wie auch in dolchen vnd Rappier: auß dem Fundament der Fechtkunst antag geben durch Sign. Salvator Fabri De Padua vnd andern guten authorn der Fechtkunst allso zusamen getragen vnd zu finden in Nürnberg Bey Paulus Fürst, Balthasar Laymoy von Sebastian Heussler* (*we*iterhin abgekürzt zit.: *Künstliches Fechtbuch*) (Sig. Res Gymn 21, BSB München)

1665	Nürnberg	Heussler, Sebastian *Künstliches abprobrites und nutzliches Fecht-Buch* von einfachen und doppelten Degenfechten (Pardoel 2005, 169)
1716-1717	Nürnberg	Heussler, Sebastian *Neues Künstliches Fechtbuch, darinnen 54 Stuck in einfachem Rappier* (Gelli 1895, 258)
1617	London	Swetnam, Josep *The school of the noble and worthy science of defence. Being the first of any mans inuention, which professed the sayed science. Also many other good and profitable precets and counsels for the managing of quarrels and ordering thy selfe in many other matters* (Pardoel 2005, 310)
1618	Den Haag	van Breen, Adam *Le maniement d'armes de Nassau avec rondelles, piques, espée et targes* (Pardoel 2005, 70)
1620	Tübingen	Massa, Antonio *Contra usum duelli, nunc primum in germania editus. Curante Christophoro Besoldo* (Pardoel 2005, 221)
1621	Siena	Pistofilo, Bonaventura *'Oplomachia', nella quale con dottrina morale, politica, e militare, e col mezzo delle figure si tratta per via di teorica, e di pratica del maneggio, e dell'uso delle armi. Distinta in tre discorsi di pica, d'alabarda, e di moschetto* (Pardoel 2005, 259)
1627	Bologna	Pistofilo, Bonaventura *Il torneo. Cavaliere nel teatro di pallade del ordine militare et accademico* (Pardoel 2005, 260)
1628	Padua	Pistofilo, Bonaventura *'Oplomachia'* (Pardoel 2005, 260)
1619	Magdeburg	Köppe, Joachim *Neuer Discurs von der rittermeßigen vnd weltberühmten Kunst des Fechtens sowol im Rapier alleine als in Dolchen vnd Rapier* (weiterhin abgekürzt zit.: *Neuer Discurs von der rittermeßigen vnd weltberühmten Kunst des Fechtens*) (Sig. Res/2 App.mil 63# Beibd. 1, BSB München)
1635	Magdeburg	Köppe, Joachim *Neuer Discurs von der rittermeßigen vnd weltberühmten Kunst des Fechtens sowol im Rapier alleine als in Dolchen vnd Rapier* (Hellwig 1966, 1411)

1620	Marburg	Schöffer von Dietz, Hans Wilhelm *Gründtliche und eigentliche Beschreibung der freyen Adelichen vnd Ritterlichen Fechtkunst im einfachen Rappier und im Rappier und Dolch, Nach italianischer Manier* (Pardoel 2005, 296)
1627	Florenz	Lucini, Antonio Francesco *Compendio dell' armi de Caramogi d'Antonio Francesco Lucini* (Anglo, 369)
1628	Leiden	Thibault, Girard *Académie de l' espée de Girard Thibault, d'Anvers, où se demonstrent par reigles mathématiques, sur le fondement d'un cercle mystérieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'à présent incognus secrets du maniement des armes à pied et à cheval* (*we*iterhin abgekürzt zit.: *Académie de l' espée*) (Sig. 2 Rar. 2025, BSB München)
1668	Brüssel	Thibault, Girard *Académie de l' espée de Girard Thibault, d'Anvers, où se demonstrent par reigles mathématiques, sur le fondement d'un cercle mystérieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'à présent incognus secrets du maniement des armes à pied et à cheval* (Gelli 1895, 451)
1628	Parma	Vezzani, Antonio *L'esercizio accademico di picca di Antonio Vezzani Modanese Maestro di Spada* (Pardoel 2005, 333)
1688	Parma	Vezzani, Antonio *L'esercizio accademico di picca* (Pardoel 2005, 334)
1630	deutsch o.O.	Anonymus *Neu Kunstlich Buchlein darinnen etlich schöne Stellungen vom Rappier und Fechten, und andere dergleichen Waffen zufinden* (Gelli 1895, 594)

1639	London	Turner, A. G. James *Pallas Armas, the Gentleman's Armorie, wherein the use of the rappier and sword is displayed* (Pardoel 2005, 23)
1669	Foggia	Mattei, Francesco Antonio *Della scherma napoletana discorso primo, doue, sotto il titolo dell' impossibile, si proua che la scherma, sia scienza e non arte si donno le vere norme di spada e pugnale; discor o secondo, dove si danno le verre norme di spada sola* (Pardoel 2005, 224)
1672	Malaga	de Garay, Salvador Jacinto *Tratado de la philosophia y destreza de las armas* (Pardoel 2005, 143)
1675	Madrid	Mendoza y Quixada, Miguel Pérez *Resumen de la verdadera destreza de las armas, en treinta y ocho asserciones resumidas y advertidas con demonstraciones prácticas, deducido de las obras principales que tiene escritas su autor* (Pardoel 2005, 228)
1677	Leipzig	Hynitzsch, Johann Joachim *Scienza e pratica d'arme di Salvatore Fabris, Capo dell'ordine dei sette cuori. Das ist: Herrn Salvator Fabris, Obersten des Ritter-Ordens der Sieben Hertzen Italienische Fechtkust von Johann Joachim Hynitzschen, Exercitien-Meister* (Castle 1969, XXXV)
1713	Leipzig	Hynitzsch, Johann Joachim *Scienza e pratica d'arme du Salvatore Fabris. Das ist Salvatore Fabris Italienische Fechtkunbst von Johann Joachim Hynitsch* (Hellwig 1966, 1411)
1635 (?)	Paris	Le Perche du Coudray, Jean Baptiste *L'exercice des armes ou le maniement du fleuret. Pour ayder la mémoire de ceux qui sont amateurs de cet art, par Le Perche* (*we*iterhin abgekürzt zit.: *L'exercice des armes ou le maniement du fleuret*) (Historisches Fechtarchiv Koebelin München)
1676	Paris	Le Perche du Coudray, Jean Baptiste *L'exercice des armes: ou le maniement du fleuret. Pour ayder la mémoire de ceux qui sont amateurs de cet art* (Pardoel 2005, 256)

1750	Paris	Le Perche du Coudray, Jean Baptiste *L'exercice des armes ou le maniement du fleuret. Pour ayder la mémoire de ceux qui sont amateurs de cet art* (Pardoel 2005, 256)
1638	Padua	Alfieri, Francesco Ferdinand *La picca e la Bandiera. Nella quale si mostra per via di figure una facile, e nuova practica, et il maneggio, e l'uso di essa, con la diffesa della spada* (Pardoel 2005, 31)
1638	Padua	Alfieri, Francesco Ferdinand *La bandiera* (Pardoel 2005, 31)
1640	Padua	Alfieri, Francesco Ferdinand *La scherma. Dove con nove ragioni e con fig. si mostra la perfezione di quest'arte in che modo secondo l'arme e' l' sito possa il cavaliere restar al suo nemico superiore* (Pardoel 2005, 31)
1640	Padua	Alfieri, Francesco Ferdinand *L'arte di ben maneggiare la spada* (Pardoel 2005, 31)
1653	Padua	Alfieri, Francesco Ferdinand *L'arte di ben maneggiare la spada. Divisa in due parti con l'aggiunta dello spadone. Dedicata all'allustrissimo Signor Martino Vidman* (Pardoel 2005, 31)
1653	Padua	Alfieri, Francesco Ferdinand *Lo spadone, dove si mostra per via di figure il maneggio e l'uso di esso* (Pardoel 2005, 31)
1653	Rennes	Besnard, Charles *Le maistre d'armes libéral traittant de la théorie de l'art et exercise de l'espée seule, ou fleuret* (Pardoel 2005, 62)
1661	Rennes	Besnard, Charles *Le maistre d'armes libéral. Augmente d'une apologie* (Pardoel 2005, 62).
1660	Bologna	Senese (Senesio), Alessandro *Il vero maneggio di spada* (Pardoel 2005, 301)
1660	Venedig	Senese (Senesio), Alessandro *Modi di metter mano alla spada* (Thimm 1968, 265)

1661	Halle	Paschen, Johann Georg *Kurtze, jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stoß und Hieb* (Pardoel 2005, 254)
1664	Halle	Paschen, Johann Georg *Kurtze jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stoß und Hieb* (Pardoel 2005, 254)
1666	Halle	Paschen, Johann Georg *Vollständige Fecht-, Ring und Voltigier-Kunst* (Pardoel 2005, 254)
1667	Halle	Paschen, Johann Georg *Fecht- Ring und Voltigierbuch. Kurtze jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stosz und Hieb. Mit sonderbahrem Fleiß auffgesetzet/ und mit mehrern nothwendigen Kupffern außgebildet von Johann Georg Paschen* (weiterhin abgekürzt zit.: *Fecht- Ring und Voltigierbuch*) (Sig. Elbv 104, WLB Stuttgart)
1673	Leipzig	Paschen, Johann Georg *Vollständige Fecht-, Ring und Voltigier-Kunst* (Thimm 1968, 219)
1683	Frankfurt/ Leipzig	Paschen, Johann Georg *Der adelichen Gemüther wohlerfahrene Excercitien Meister; das ist; vollständiges Fecht Kunst, und Voltigier Kunst* (Castle 1969, XXXV)
1664	Leipzig	Triegler, Johann Georg *Ein neues Künstliches Fechtbuch. Aus dem Fundament der Fechtkunst* (Pardoel 2005, 325)
1664	Heidelberg	L'Ange, Jéan Daniel *Deutliche und gründliche Erklärung der Adelichen und Ritterlichen freyen Fechtkunst* (Pardoel 2005, 38)
1708	Düsseldorf	L'Ange, Jéan Daniel *Deutliche und gründliche Erklärung der adelichen und ritterlichen freyen Fecht-Kunst / Lectionen auff den Stoß / und deren Gebrauchs eigentlicher Nachricht. Auff die rechte italiänische Art und Manier* (Pardoel 2005, 38)

1664	Leipzig	Villamont, Jacques / Trigler, Johann Georg *Ein neues künstliches Fechtbuch: darinnen etliche 40 Stücke im Einfach / wie auch im Dolchen und Rappier / aus dem Fundament der Fecht-Kunst gezogen und an den Tag gegeben* (Pardoel 2005, 336)
1670	Palermo	Pallavincini, Giuseppe Morsicato *La scherma illustrata composta da Giuseppe Morsicato Pallavicini, Palermitano, Maestro di Scherma. Per la di cui teorica e prattica si puo arrivare con facilità alla difesa, ed offesa necessaria, nell' occasioni d'assalti nemici. Opera utilissima alle persone che si dilettano di questa professione, con le figure della scienza prattica dichiarte coi loro discorsi*, (weiterhin abgekürzt zit.: *La scherma illustrata*) (Sig. Elvb 94-1, WLB Stuttgart)
1673	Palermo	Pallavincini, Giuseppe Morsicato *La seconda parte della scherma illustrata* (Sig. Elvb 94-2, WLB Stuttgart)
1670	Palermo	Villardita, Giuseppe *La Scherma Siciliana ridotta in compendio, communemento detto il nicosioto. Ove si monstra, come con un sol moto retto di corpo, ed una sola retta linea di spada debba 'l cavaliero principalmente schermire* (Pardoel 2005, 336)
1673	Palermo	Villardita, Giuseppe *Trattato di scherma Siciliana, ove si monstra di seconda intentione con una linea retta; difendersi di qualsivoglia operatione di resolutione, che operata per ferire à qualunque, ò di punta, ò taglio, che accadesse in accidente di questionarsi* (Pardoel 2005, 336)
1670	Paris	de la Touche, Philibert *Les vrays principes de l'espée seule* (Pardoel 2005, 325)
1671	Leiden	Bruchius, Johannes Georgius *Grondige beschryvinge van de edele ende ridderlijcke scherm- ofte wapenkunste* (Pardoel 2005, 71)
1671	Bologna	Gessi, Berlingiero *La spada de honore libro primo. Delle osservazioni cavalersche del senator Berlingiero Gessi, all'illustriss e reverendiss, monsignore Francesco Giudico* (Pardoel 2005, 149)

1672	Mailand	Gessi, Berlingiero *La spada di honore. Osservazioni cavalersche* (Pardoel 2005, 148)
1675	Madrid	de Ettenhard y Abarca, Francisco Antonio *Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofia de las armas* (Pardoel 2005, 122)
1697	Madrid	de Ettenhard y Abarca, Francisco Antonio *Diestro italiano y español, explican sus doctrinas con evidencias máthematicas conforme a los preceptos de la verdadera destreza y filosofia de las armas* (Pardoel 2005, 122)
1674	Amsterdam	Petter, Nicolaes *Klare onderrichtinge der voortreffelijke worstelkonst, verhandelende hoemen in alle voorvallen van twist en handtgemeenschap, sich kan hoeden: in alle aengrepen, borst-stooten, vuyst-slagen* (Pardoel 2005, 257)
1674	Amsterdam	Petter, Nicolaes *Der künstliche Ringer- oder Dess Weyland Wolgeübeten und berühmten Ring-Meisters Niclaus Petters kurzte jedoch klare Unterweisung und Anleitung zu der fürtrefflichen Ringekunst in mehr als 70 Figuren vorgestellet, und ins Kupfer gebracht durch Romeyn de Hooge* (Pardoel 2005, 257)
1675	Mömpelgard	Petter, Nicolaes *Der künstliche Ringer- oder Dess Weyland Wolgeübeten und berühmten Ring-Meisters Niclaus Petters kurzte jedoch klare Unterweisung zu der fürtrefflichen Ringe-Kunst* (Pardoel 2005, 257)
1675	Madrid	De Lara, Gaspar Augustin *Cornucopia numerosa alphabeto breve de principios assentados y rudimentos conocidos de la verdadera filosofia y destreza de las Armas. Colegidos de las obras de Don Luis Pacheco de Narváez principe de esta ciencia* (Pardoel 2005, 196)
1678	Neapel	Torelli, Carlo *Lo splendore della nobilità napoletana ascritta ne' cinque seggi giuoco d'arme esposto à somiglianza di quello intitolato: le chemin de l'honneur* (Pardoel 2005, 323)

1678	Neapel	Texedo Sicilia de Teruel, Pedro *Escuela de principiantes, y promptuario de questiones en la philosophia de la berdadera destréça de las Armas, en que ban refumidas con demostraciones practices, y especulatibas la major parto delas prinçipales desta nobilissima çiençia / Scuola de' principianti, e sommario di questioni nella filosofia della vera destrazza delle armi, nelle quail vanno compendiate con dimostrationi prattiche, e speculative la majior parte delle principali di questa nobilissima scienza* (Pardoel 2005, 320)
1679	Würzburg	Verolini, Theodor *Der künstliche Fechter: oder Deß Weyland wohl-geübten und berühmten Fecht-Meisters Theodori Veronlini, Kurzte jedoch klare Beschreibung und Außweisung der Freyen, Ritterlichen und Adelichen Kunst des Fechtens im Rappier, Dusacken und Schwerdt* (Pardoel 2005, 333)
1680	Den Haag	Guillet des Saint-Georges *Les artes de l'hommes d'épée: ou Le dictionnaire du gentilhomme, divisé en trois parties: La première contient l'art de monter à cheval; La seconde l'art militaire; et la troisième l'art de la navigation* (Pardoel 2005, 159)
1686	Paris	Guillet des Saint-Georges *Les artes de l'hommes d'épée: ou Le dictionnaire du gentilhomme* (Pardoel 2005, 159)
1695	Den Haag	Guillet des Saint-Georges *Les artes de l'hommes d'épée* (Pardoel 2005, 159)
1680	o.O.	Blackvell *Album escrime* (Thimm 1968, 31)
1681	Sevilla	Guerra de la Vega, Alvaro *Comprensión de la destreza* (Pardoel 2005, 159)
1684	Paris	Manesson-Mallet, Allain *Les travaux de Mars: ou l'art de la guerre, Tome premier* (Pardoel 2005, 217)

1684	Paris	Manesson-Mallet, Allain *Les travaux de Mars: ou l'art de la guerre, Tome second* (Pardoel 2005, 217)
1686	Paris	de Liancour, André Wernesson, le Sieur *Le maître d'armes ou l'exercice de l'épée seule dans sa perfection. Dédié à Monsigneur le duc de Bourgogne par Le Sieur de Liancour* (weiterhin abgekürzt zit.: *Le maître d'armes*) (Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York)
1692	Amsterdam	de Liancour, André Wernesson, le Sieur *Le maître d'armes ou l'exercice de l'épée seule dans sa perfection* (Pardoel 2005, 203)
1686	Rom	Marcelli, Francesco Antonio *Regole della scherma: parte prima regole della spada sola, parte seconda, nella quale spi spregano le regole della spada e del pugnale / scritta da Francisco Antonio Marcelli* (Pardoel 2005, 217)
1696	Rom	Marcelli, Francesco Antonio *Regole della Scherma insegnate da Lelio, e Titta Marcelli, scritte da Francesco Antonio Marcelli figlio e nipote e Maestro di Scherma in Roma* (Thimm 1968, 179)
1687	Edinburgh	Reid, John (Drucker) *The Scots Fencing Master or compleat Small-Sword Man* (Sig. E 1939.65.419 RL Scott Collection Glasgow Museums)
1687	Edinburgh	Nicoli, Henry *Scots Fencing Master, or Complete small-swordman, in which is fully Described the whole Guards, Parades and Lessons belonging to the Small Sword* (Castle 1969, XVI)
1687	Edinburgh	Hope, William *The Scots fencing master: or Compleat small-swordsman, in which is fully described the whole guards, parades, and lessons belonging to the small-sword* (Pardoel 2005, 170)

1691	Edinburgh	Hope, William *The sword-man's vade-mecum, or a preservative against the surprise of a sudden attaque with sharps. Being a reduction of the most essential, necessary and practical part of fencing; into a few special rules. With their reasons; which all sword-men should have in their memories when they are to engage; but more especially if it be with sharps. With some other remarques and observations, not unfit to be known, by W.H. Gentleman* (Pardoel 2005, 170)
1692	London	Hope, William *The compleat fencing-master; in which is fully describes the whole guards, parades, and lessons, belonging to the small-sword, as also the best rules for playing against either artists others, with blunts or sharps. Together with directions how to behave in a single combat on horse-back* (Pardoel 2005, 170)
1697	London	Hope, William *The compleat fencing master: in which is fully described all the guards, parades, and lessons, belonging to the small sword.* (Pardoel 2005, 170)
1707	Edinburgh	Hope, William *A New Short and easy method of fencing: or the Art of Broad and Small Sword, Rectified and Compendiz'd, wherein the Practice of these two weapons is reduced to so few and general Rules, that any Person of indifferent Capacity and ordinary Agility of Body, may, in a very short time attian to, not only a sufficient Knowledge of the Theory of this art, but also to a considerable Adroitness in Practice, either for the Defence of his life, upon a just Occasion, or preservation of his Reputation and Honour in any Accidental Scuffle, or Trifling Quarrel* (Castle 1969, XLVI)
1710	London	Hope, William *The compleat fencing master: in which is fully described all the guards, parades, and lessons, belonging to the small sword.* (Pardoel 2005, 171)
1713	Edinburgh	Hope, William *New method of fencing; or The true and solid art of fighting with the back-sword, shearing-sword, small-sword, and sword and pistol; freed from the errors of the schools* Pardoel 2005, 171)

1714	Edinburgh	Hope, William *New method of fencing; or The true and solid art of fighting with the back-sword, shearing-sword, small-sword, and sword and pistol* (Pardoel 2005, 171)
1714	London	William Hope *A vindication of the true art of self defence, with a proposal, to the honourable members of parliament, for erecting a court of honour in Great Britain. Recommended to all gentlemen, but particularly to the soldiery. To which is added as short but very useful memorial for sword men* (Pardoel 2005, 171)
1729	London	Hope, William *A vindication of the true art of self defence, with a proposal, to the honourable members of parliament, for erecting a court of honour in Great Britain. Recommended to all gentlemen, but particularly to the soldiery. To which is added as short but very useful memorial for sword men* (Pardoel 2005, 171)
1744	London	Hope, William *A new short and easy method of fencing: or The art of the broad and small-sword rectified and compendized* (Pardoel 2005, 171)
1690	Toulouse	Labat /L'Abbat, Jean *Maître en fait d'armes de la ville et Académie de Toulouse, L'art de l'espée* (Thimm 1968, 156)
1696	Toulouse	Labat /L'Abbat, Jean *L'art en fait d'armes: ou De l'épée seule avec les attitudes* (Pardoel 2005, 191)
1701	Toulouse	Labat /L'Abbat, Jean *Questions sur l'art en fait d'armes ou de l'epée* (Pardoel 2005, 191)
1734	Dublin	Labat /L'Abbat, Jean *The Art of Fencing.Or the use of the small sword. Translated from the French of the late celebrated Monsieur L'Abbat; master of that art at the Academy of Toulouse, by Andrew Mahon, Professor of the Small Sword* (Pardoel 2005, 191)

1735	London	Labat/L'Abbat, Jean *L'art en fait d'armes: ou De L'utilisation de l'épée traduit du français par Monsieur L'Abbat, reconnu tardivement par Andrew Mahon* (Pardoel 2005, 191)
1695	Madrid	Lorenz de Rada, Francisco *Respuesta philosophia y mathematicá, en la qual se satisface á los argumentos y proposiciones que á los professores de la verdadera destreza y philosophia de las armas se han propuesto por un papel expedido sin nombre de autor* (Pardoel 2005, 209)
1705	Madrid	Lorenz de Rada, Francisco *Nobleza de la espada, cuyo esplendor se expressa en tres libros, segun ciencia arte y experiencia. Libro primero: De la ciencia del instrumento armigero espada. Libro segundo: Arte del Intrumento armigero espada. Libro tercero: Experiencia del instrumento armigero espada* (Pardoel 2005, 209)
1705	Madrid	Lorenz de Rada, Francisco *Experiencia del istrumento armigero espada. Por el Maestro de Campo Don Francisco Lorenz de Rada* (Gelli 1895, 225)
1696	Venedig	di Bondi, Mazo *La spada maestra. Libro dove si trattano, i vantaggi della nobilissima professione della scherma si del caminare, girare e ritirarsi, come del ferire sicuramente e difendersi* (Pardoel 2005, 67)
1696	Sevilla	Tamariz, Nicholas *Cartilla, y luz en la verdadera destreza, scada de los escritas de D. Luis Pacheco y Narváez* (Pardoel 2005, 316)
1698	Portugal o.O.	Luiz, Thomaz *Tratado das liçoens* (Pardoel 2005, 211)
1702	London	Blackwell, Henry *The English fencing-master: or the compleat tuterour of the small sword, wherein the truest method, after a mathematical rule, is plainly laid down. Showing also how necessary it is for all Gentlemen to learn this noble art. In a dialogue between master and scholar* (Pardoel 2005, 65)

ca. 1705	London	Blackwell, Henry *The English Fencing Master, or the Compleat Tuterour of the Small Sword. Wherein the truest Method, after a Mathematical Rule, is plainly laid down. Shewing also how necessary it is for all Gentlemen to learn this Noble Art.In a Dialogue between Master and Scholar. Adorn's with several curious postures* (Thimm 1968, 31)
1730	London	Blackwell, Henry *The gentleman's tutor for the small sword: or The compleat English fencing master* (Pardoel 2005, 65)
1734	Williamsburg	Blackwell, Henry *A compleat system of fencing: or The art of defence in the use of the small sword wherein the most necessary parts there of are plainly laid down* (Pardoel 2005, 64)
1704	Padua	Capodivacca, Paolo *Massime e avvertimenti da practicarsi nella scherma* (Pardoel 2005, 79)
1706	Hamburg.	Schillern, Benjamin *Der geöffnete Fechtboden* (Sig. E 1939.65.350 RL Scott Collection Glasgow Museums)
1711	Neapel	Alessandro, Giuseppe *Di spada. Con un trattato del modo di Curare l'infermita dei cavalli loro preservativi el altri notizie curca li medesmi* (Pardoel 2005, 30)
1723	Neapel	Alessandro, Giuseppe *Opera di Giuseppe d'Alessandro duca di Peschiolanciano divisa in cinque libri ne' quali si tratta delle regole di cavalcare della Professione di Spada, ed altri Esercizi d'Armi, con figure di briglie, torni e brisce. Con un Trattato del mondo di curare l'infermità de' Cavalli.* (Paradoel 2005, 30)

1713	Nürnberg	Schmidt, Johann Andreas *Leib-beschirmende und Feinden Trotz-bietende Fecht-Kunst oder: leicht und getreue Anweisung auf Stoß und Hieb zierlich und sicher zu fechten. Nebst einem curieusen Unterricht vom Voltigieren und Ringen/deutlich und gründlich beschrieben/und mit saubern darzu gehörigen/nach den Actionen gezeichneten/Kupffern an das Licht gestellet/von Johannes Andreas Schmidt/des H.Röm. Reichs Freyen Stadt Nürnberg bestellter Fecht- und Exercitien-Meister* (weiterhin abgekürzt zit.: *Leib-beschirmende und Feinden Trotz-bietende Fecht-Kunst)* (Sig. Sport. oct. 383, WLB Stuttgart)
1737	Stuttgart	Schmidt, Johann Andreas *Die Anweisung auf Stoß und Hieb sicher zu fechten, nebst einem Unterricht vom Voltigieren und Ringen* (Pardoel 2005, 296)
1749	Nürnberg	Schmidt, Johann Andreas *Gründlich lehrende Fecht-Schule: oder Leichte Anweisung, auf Stoß und Hieb sicher zu fechten* (Pardoel 2005, 296)
1760	Nürnberg	Schmidt, Johann Andreas *Lehrende Fechtschule* (Pardoel 2005, 296)
1780	Leipzig	Schmidt, Johann Andreas *Fechtkunst: oder leichte und getreue Anweisung auf Stoß und Hieb* (Pardoel 2005, 296)
1714	Rom	Calarone, Costantino *Scienza practica necessaria all' huomo, overo modo per superare la forza coll'uso regolato della spada* (Pardoel 2005, 77)
1715	Nürnberg/	Doyle, Alexander *Neu alamodische ritterliche Fecht- und Schirmkunst. Das ist: Wahre und nach neuester französischer Manier eingerichtete Unterweisung wie man sich in Fechten und Schirmen perfectionieren und verhalten solle* (Pardoel 2005, 113)
1729	Nürnberg	Doyle, Alexander *Neu alamodische ritterliche Fecht- und Schirmkunst* (Thimm 1968, 82)
1715	deutsch o.O.	Anonymus (Sr.C.) *Der geöffnete Fechtboden* (Hellwig 1966, 1413)

1721	Paris	de Brye, Jean *L'art de tirer des armes, réduit en abrégé méthodique* (Pardoel 2005, 71)
1721	Ingoldstadt	de Beaupré, Jean Jamain *Die allerleichtigste neu Weiß, den Adel in der Fechtkunst zu underweisen* (Pardoel 2005, 56)
1721	Ingoldstadt	de Beaupré, Jean Jamain *Méthode très facile pour former la noblesse dans l'art de l'épée fait pour l'utilité de tous les amateurs* (Pardoel 2005, 56)
1728	Glasgow	Mcbane, Donald *The expert swordman's companion; or the True art of self- defence, with an account of the author's life and his transactions during the wars with France* (Pardoel 2005, 226)
1729	London	Valdin *The art of fencing, as practised by Monsieur Valdin* (Pardoel 2005, 329)
1730-1750	London	Anonymus *The art of fencing, Represented in proper figures, exhibiting the several passes, encloses, disarms etc.* (Pardoel 2005, 359)
1731	Madrid	Noveli, Nicolas Rodrigo *Crisol especulativo, demostrativo practico mathematico de la destreza, tome primero divido en dos pártes o tomas* (Pardoel 2005, 242)
1734	Dublin	Mahon, Andrew *The art of Fencing, or the use of Small Sword, Translated from the French of the late celebrates Monsieur L'Abbat, master of that Art at the Academy of Toulouse* (Vigeant 1882, 86)
1737	Straßburg	Martin *Le maistre d'armes ou L'abrégé de L'exercice de l'épée* (Pardoel 2005, 220)
1738	London	Miller, James A. *A treatise on backsword, sword, buckler, sword and dagger, sword and great gauntlet, falchon, quarterstaff* (Pardoel 2005, 233)

1739	Göttingen	Kahn, Anthon Friedrich *Anfangsgründe der Fechtkunst nebst einer Vorrede von dem Nutzen der Fechtkunst und den Vorzügen dieser Anweisung herausgegeben von Anthon Friedrich Kahn, Fechtmeister auf der Georgius Augustus Universität zu Göttingen* (weiterhin abgekürzt zit.: *Anfangsgründe der Fechtkunst*) (Sig. 881/FA 5150 K 12, UB Würzburg)
1761	Helmstedt	Kahn, Anthon Friedrich *Anfangsgründe der Fechtkunst nebst einer Vorrede, in welcher eine kurze Geschichte der Fechtkunst vorgetragen* (Pardoel 2005, 182)
1736	Paris	Girard, Pierre Jacques Francois *Nouveau traité de la perfection sur la fait des armes. Enseignant la manière de combattre, de l'épée de pointe seule, toutes les gardes étrangeres, l'espadon, les piques, hallebardes, bayonnettes auf bout au fusil, fleaux brisés et bâton à deux bouts* (Pardoel 2005, 151)
1740	Den Haag	Girard, Pierre Jacques Francois *Traite des armes dédie au roy* (Pardoel 2005, 151)
1755	Den Haag	Girard, Pierre Jacques Francois *L'académie de l'homme d'épée: ou La science parfaite des exercices défensifs et offensifs* (Pardoel 2005, 151)
1740	Rotterdam	van Alkemade, Kornelis / van der Schelling, P. *Behandeling van 't kamp-regt; d'aaloude en opperste regt-vorderinge voor den Hove van Holland, onder de eerste graven, mitsgaders des oorsprong, voortgang, en 't einde van 't kampen, en duëlleeren* (Pardoel 2005, 31)
1750	o.O.	Anonymus *L'art l'escrime, présenté en figures exactes* (Vigeant 1882, 137)
ca. 1750	deutsch o.O.	Anonymus *Deutliche Explication der adelichen und ritterlichen Fecht Kunst* (Pardoel 2005, 350)
1752	Amsterdam	De Chevigny / de Limiers / de Massuet, Pierre *La Science des personnes de la cour de l épée et de la robe* (Pardoel 2005, 88)

1756	Kopenhagen	von Wintzleben, Jonas Thomsen *Den adelige Fægte-kunst i et kort Begreb: eller Underviisning i stød og hug, züret med behørige figurer* (Pardoel 2005, 341)
1758	Cádiz	Perinat, Juan Nicholás *Arte d'esgrimir florete y sable, por los principios más seguros, faciles y inteligibles* (Pardoel 2005, 256)
1761	Madrid	Anonymus *Ordenanza de su magestad, en que se prescribe la formacion, manejo de arma, y evoluciones, que manda se establezca, y observe en la infanteria de su ejercito* (Pardoel 2005, 356)
1761	Weimar	Weischner, Siegmund Carl Friedrich *Übungen auf den fürstlichen Sächsischen Hoffechtboden zu Weimar* (Pardoel 2005, 340)
1765	Weimar	Weischner, Siegmund Carl Friedrich *Die Ritterliche Geschicklichkeit im Fechten durch ungezwungene Stellungen und kurzgefaßte Lehrsätze gezeigt* (Pardoel 2005, 340)
1766	Weimar	Weischner, Siegmund Carl Friedrich *Die Ritterliche Geschicklichkeit im Fechten* (Pardoel 2005, 341)
1763	London	Angelo, Domenico Malevolti *L'école des armes avec l'explication générale des principales attitudes et positions concernant l'escrime* (weiterhin abgekürzt zit.: *L'école des armes*) (Pardoel 2005, 39)
1765	London	Angelo, Domenico Malevolti *L'école des armes avec l'explication générale des principales attitudes et positions concernant l'escrime: or The School of Fencing, with a general explanation of the principal attitudes and positions peculiar to the art* (weiterhin abgekürzt zit.: The School of Fencing) (Faksimile-Ausgabe Sig. 476.344, BSB München) .
1767	London	Angelo, Domenico Malevolti *L'école des armes* (Pardoel 2005, 39)

1783	London	Angelo, Domenico Malevolti *Attitudes of fencing* (Pardoel 2005, 39)
1787	London	Angelo, Henry *The School of Fencing, with a general explanation of the principal attitudes and positions peculiar to the art* (Pardoel 2005, 39)
1766	Weimar	Hoffmann *Richterliche Geschicklichkeit im Fechten durch ungezwungene Stellungen* (Gelli 1895, 258)
1766	Paris	Danet, Guillaume *L'art des armes :ou La manière la plus certaine de se servir utilement de l'épée, soit pour attaquer, soit pour se défendre, simplifiée & démontrée dans toute son étendue & sa perfection, suivant les meilleurs principes de théorie & de pratiques adoptés actuellement en France* (Pardoel 2005, 103)
1767	Paris	Danet, Guillaume *L'art des armes:ou La manière la plus certaine de se servir utilement de l'épée, soit pour attaquer, soit pour se défendre, simplifiée & démontrée dans toute son étendue & sa perfection, suivant les meilleurs principes de théorie & de pratiques adoptés actuellement en France. Tome second contenant la réfutation des observations critiques, & la suite du même traité* (Pardoel 2005, 103)
1788	Paris	Danet, Guillaume *L'art des armes, ou l'on donne L'application de la théorie à la pratique de cet art; avec les principes méthodiques adoptés dans nos Ecoles Royales d'Armes* (Pardoel 2005, 103)
1797	Paris	Danet, Guillaume *L'art des armes, ou l'on donne l'application de la théorie à la pratique de cet art avec les principes méthodiques adoptés dans nos ecoles (royales) d'armes* (Pardoel 2005, 103)
1798	Paris	Danet, Guillaume *L'art des armes, ou l'on donne l'application de la théorie à la pratique de cet art avec les principes méthodiques adoptés dans nos ecoles d'armes. Tome premier* (Pardoel 2005, 103)

1798	Paris	Danet, Guillaume *L'art des armes, ou l'on donne l'application de la théorie à la pratique de cet art avec les principes méthodiques adoptés dans nos ecoles (royales) d'armes. Tome seconde* (Pardoel 2005, 103)
1771	Berlin	Ranis, Heinrich Christoph *Anweisung zur Fechtkunst für Lehrer und Lernende* (Pardoel 2005, 273)
1771	London	Lonnergan, A. *The fencer's guide, being a series of every branch required to compose a complete system of defence* (Pardoel 2005, 208)
1771	London	Olivier, J. *Fencing familiarized: or A new treatise of the art of sword play. Illustrated by elegant engravings, representing all the different attitudes on which the principles and grace of the art depend, painted from life, and executed in a most elegant and masterly manner* (Pardoel 2005, 243)
1780	London	Olivier, J. *Fencing familiarized: or A new treatise of the art of sword play. Illustrated by elegant engravings, representing all the different attitudes on which the principles and grace of the art depend, painted from life, and executed in a most elegant and masterly manner* (Pardoel 2005, 243)
1772	Paris	Batier *La théorie pratique de l'escrime, pour la pointe seule, avec des remarques instructives pour l'assaut* (Pardoel 2005, 53)
1778	Liège	Demeuse, Nicolas *Nouveau traité de l'art des armes.Dans lequel on établit les principes certains de cet art, & où l'on enseigne les moyens les plus simples de les mettre en pratique* (Pardoel 2005, 105)
1778	Paris	Demeuse, Nicolas *Nouveau traité de l'art des armes* (Pardoel 2005, 105)
1778-80	Paris	Demeuse, Nicolas *Traité de l'art des armes* (Pardoel 2005, 105)

1780	Paris	Demeuse, Nicolas *Maître d'escrime: ou L'art des armes démontré par Deumeuse* (Pardoel 2005, 105)
1786	Liège	Demeuse, Nicolas *Nouveau traité de l'art des armes.* *Dans lequel on établit les principes certains de cet art, & où l'on enseigne les moyens les plus simples de les mettre en pratique* (Pardoel 2005, 105)
1780	London	Mac Arthur, John R.N. *The army and navy gentleman's companion; or A new and complete treatise on the theory and practice of fencing. Displaying the intricacies of small-sword play, and reducing the art to the most easy & familiar principles by regular progressive lessons* (Pardoel 2005, 225)
1784	London	Mac Arthur, John R.N. *The army and navy gentleman's companion; or A new and complete treatise on the theory and practice of fencing. Displaying the Intricacies of small-sword play, and reducing the art to the most easy & familiar principles by regular progressive lessons* (Pardoel 2005, 225)
1781	Padua	Del Mangano, Guido Antonio *Riflessioni filosofiche sopra l'arte della scherma* (Pardoel 2005, 217)
1775-1799	Frankreich	Pradet, Jean Eleonord *Abrégé de l'art des armes: ou Exercice de l'épée seule avec les attitudes* (Pardoel 2005, 263)
1790	London	Anonymus *Anti-Pugilism, or The science of defence exemplified in short and easy lessons, for the practice of the broad sword and singestick by a highland officer* (Pardoel 2005, 349)
1791	Madrid	Sanz, Gregorio *Artes académicos del la etraducidos del Francés al Castellano* (Pardoel 2005, 294)

1791	Madrid	Sanz, Gregorio *Artes académicos, traducidos del Francés. El arte de la equitacio por D. Baltasser Irurzún, y del bayle, esgrima y de nadar* (Pardoel 2005, 294)
1796	London	Anonymus *Rules and Regulations for the Sword Exercice of Cavalery* (Gelli 1895, 512)
1796	Wien	Timlich, Carl *Gründliche Abhandlung der Fechtkunst auf den Hieb und zu Fuß und zu Pferde; zum Gebrauch der Cavallerie* (Pardoel 2005, 322)
1797	Berlin	Schmidt, Christoph Wilhelm *Lehrschule der Fechtkunst* (Maedenbach 1968, 14)
1797	NewCastle	Leach, Richard *The words of command and a brief explanation, embellished with engravings, representing the various cuts and attitudes of the new sword exercise* (Pardoel 2005, 197)
1798	London	Pepper, W. *A treatise on the new broad sword exercise* (Pardoel 2005, 256)
1798	Jena	Roux, Johann Adolph Carl *Gründliche und vollständige Anweisung in der deutschen Fechtkunst auf Stoß und Hieb aus ihren innersten Geheimnissen wissenschaftlich erläutert, für Kenner zur Ausbildung und als Kunstschatz für Lernende systematisch und deutlich entworfen, Jena 1798.* (Pardoel 2005, 284)
1798	London	Roworth, C. *The art of defence on foot with the broad sword and sabre, uniting Scotch and Austrian methods into one regular system, to which are added remarks on the spadroon* (Pardoel 2005, 286)
1799	London	Rowlandson, Thomas *Hungarian and Highland broadsword as practiced by the Westminster Light Horse* (Pardoel 2005, 285)

1799	London	Anonymus *Sword Exercise of Cavalry, with Pengravings* (Gelli 1895, 517)
1799	London	Anonymus *Sword exercise for cavalry* (Pardoel 2005, 359)
1800	Bologna	Bertelli, Paolo *Trattato di Scherma, ossia modo di maneggiare la spada e la sciabola* (Pardoel 2005, 61)
1800	Burgos	Anonymus *Apuntes sobre la esgrima de la bayoneta: para uso de las comandancias de Burgos, Santander y Logroño* (Pardoel 2005, 349)
1800	London	Sinclair *Cudgel-playing modernised and improved: or The science of defence exemplified in a few short and easy lessons for the practice of the broadsword or single stick on foot* (Pardoel 2005, 304)

2 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS[1]

2.1 ungedruckte Quellen

2.1.1 fechtspezifische Quellen

Augsburg, Stadtarchiv
Schätze 82 Reichsstadt, Rast, Anton

Augsburg, Universitätsbibliothek
Cod. I.6.4° 3, Jud Lew
Cod. I.6.4° 2, *Codex Wallerstein*, Anonymus
Cod. I.6.4° 5, Wilhalm, Jörg
Cod. I.6.2° 3, Wilhalm, Jörg
Cod. I.6.2° 2, Wilhalm, Jörg
Cod. I.6.2° 5, Ringeck, Sigmund
Cod. I.6.2° 1, Kopie Fechtbuch Cod. XIX 17.3, Talhoffer, Hans
Cod. I.6.2° 4, Anonymus

Berlin, Kupferstichkabinett/Preußischer Kulturbesitz
Cod. 78 A 15, Talhoffer, Hans

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Codex Ms. germ. fol. 1705, de Pizan, Christine: *Das buch von dem vechten und von der ritterschaft*
Libr. pict. A 83, Anonymus
MS. Phill. 1941, De Narvaez, Pachecco: *Abhandlung über die Fechtkunst*

Bologna, Universitätsbibliothek
Ms. 1825, Kal, Paulus

Breslau, Universitätsbibliothek
Cod. 1246, *Albrecht Dürers Fechtbuch*
ΟΠΔΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ, Sive armorum tractandorum Meditatio

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek
Mscr Dresd. C 487, Ringeck, Sigmund (Liechtenauer)
Mscr Dresd. C 93/94, Mair, Paulus Hector
Mscr Dresd. C 15, Gunterrodt, Heinrich: *De veriis principiis artis dimicatoriae Tractatus brevis*
Mscr Dresd. C 13, Paschen, Johann Georg: *Eigentliche Beschreibung des Stoßfechtens in einfachen Rappir Kürtzlichen aus dem berühmten Sig: Salvatore, und andern Vornehmen FechtMeistern zusammengetragen*
Mscr Dresd. 91, *Italiänische Fechtkunst 400 Regeln,* Anonymus
Mscr Dresd. C 94a, *Fechtkunst,* Anonymus

[1] Das Quellen- und Literaturverzeichnis gliedert sich in fünf Teile. Der erste Teil nennt ungedruckte Quellentexte, ist zur besseren Übersicht nochmals unterteilt in fechtspezifische und sonstige Quellen; der zweite beinhaltet gedruckte Quellen, unterteilt in fechtspezifische und sonstige. Der dritte Teil führt Lexika und Nachschlagewerke auf, der vierte Sekundärliteratur, die ebenfalls fechtspezifische und sonstige Literatur unterscheiden. Der fünfte Teil nennt Ausstellungskataloge.

Mscr Dresd. App. 1488, Werner, Johann Adolph Ludwig: *Anleitung zum Unterricht in der Fecht-Kunst auf Stoß*. Von Johann Adolph Ludwig Werner

Erlangen, Universitätsbibliothek
Ms B 26, von Eyb Ludwig zum Hartenstein
B 215, Müller, Salomon Christoph: *Anfangs Gründe der Edeln Fechtkunst*

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbiblithek
Philos. 61, Talhoffer, Hans (Kopie).

Glasgow, RL Scott Collection, Glasgow Museums
MS: E 1939.65.341, *Fecht- und Ringerbuch,* Anonymus
MS. E 1939.65.354, Erhart, Gregor
MS. E 1939.65.359, *Traité des Armes di Pedro de Heredia*

Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha
Cod. MS. Chart. A 558 (Gothaer Codex), Talhoffer, Hans
Ms Chart. B 1021, Kal, Paulus

Graz, Universitätsbibliothek
Ms. 963, Czynner, Hans

Heidelberg, Universitätsbibliothek
Cod. Pal. Germ. 430, Lecküchner, Hans: *Kunst des Messerfechtens*

Königseggwald, Gräfl. Schloss
Cod. XIX 17.3, Talhoffer, Hans

Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek
Thott 290 2°, Talhoffer, Hans
Krakau, Jagiellonische Bibliothek
Ms germ. quart.16, *GLADIATORIA,* Anonymus
MS. germ. quart. 2020, *Goliath,* Anonymus

Leeds, Royal Armouries
Cod. I.33 (Ms. membr. I 115), Anonymus

London, British Museum
MS. 3542, *Harleian Manuskript*, Anonymus
MS. 39564, *Additional Manuscript,* Anonymus

Los Angeles, J. Paul Getty Museum
Cod. MS Ludwig XV 13, Fiore dei Liberi: *Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia, Duellatorum in armis – sine armis – equester – pedester*

München, Bayerische Staatsbibliothek
Cod. icon 394a (Gothaer Codex) , Talhoffer, Hans
Cod. Cgm 582, Lecküchner, Hans: *Kunst des Messerfechtens*
Cod. Cgm 1507, Kal, Paulus
Cod. Cgm 558, *Schwabenspiegel. Chroniken von Zürich und Toggenburg. Fechtbuch. Jagd- und Beizlehre. Planetenverse. Monatsregiment*, Autograph des Fechtbuchs: Wittenwiller, Hugo
Cod. Cgm 3711, Wilhalm, Jörg
Cod. Cgm 3712, Wilhalm, Jörg
Cod. icon 393-I, Mair, Paulus Hector
Cod. icon 393-II, Mair, Paulus Hector

New York, Pierpont Morgan Library
Cod. MS M 383, Fiore dei Liberi: *Flos Duellatorum Il Fior di Battaglia, Duellatorum in armis – sine armis – equester – pedester*

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Cod. GNM 3227a, Döbringer, Hanko (Liechtenauer)

Rom, Bibliotheca dell' Academia Nazionale dei Lincei e Corsiniana
Cod. 44 A 8, von Danzig, Peter*: Fechtbuch*

Rom, Bibliotheca Nationale
MS. 1342, Vadi, Filippo: *Liber de arte gladiatoria dimicandi*.

Salzburg, Universitätsbibliothek
M I 29, von Speyer, Hans

Solothurn, Zentralbibliothek
Cod. S 554, *Solothurner Fechtbuch*, Anonymus

Wien, Albertina Graphische Sammlung
Cod. HS 26 – 232, *Albrecht Dürers Fechtbuch*

Wien, Hofjagd- und Rüstkammer
Cod. KK 5013, *GLADIATORIA,* Anonymus.
Cod. KK 5342 (Ambraser Codex), Talhoffer, Hans
Cod. KK 5126, Kal, Paulus

Wien, Kunsthistorisches Museum/Kunstkammer
Cod. KK 5012, Falkner, Peter: *Meister Peter Falkner's Künste zu rittlerlichen were*

Wien, Österreichische Nationalbibliothek
Cod. Vindob. Ser. Nov. 2978, Talhoffer, Hans
Cod. Vindob. 11093, Anonymus
Cod. Vindobenensis Palatinus 10825/26, Mair, Paulus Hector
Cod. Vindob. 10723

Weimar, Stiftung Weimarer Klassik / Herzogin Anna Amalia Bibliothek
Fol. 351c, Weischner, Carl Friedrich: *Anweisung zum Fechten*

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
Cod. Guelf. 1074 Nov., Anonymus
Cod. Guelf 78.2. Aug. 2°, Anonymus
Cod. Guelf. 83.4 Aug. 8°, Anonymus
Cod. Guelf 125.16 Extrav., Anonymus, Kopie Talhoffer
Cod. Guelf 264.23 Extrav., *Fechtbuch eines ungenannten Studenten*

Ms. membr. II 109, *GLADIATORIA,* Verbleib unbekannt, ehemals Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha, Anonymus

Cod. 862, ehemals Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen, Anonymus

2.1.2 sonstige Quellen

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Ms. Hamilt. 675, Thomasin von Zerklaere: *Der welsche Gast*

Frankfurt, Stadtarchiv
Urkunde UBG A 69 Nr. 1 vom 10. August 1487

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
Ms. philos. 63, Kyeser, Konrad: *Bellifortis*
Ms. philos. 64a, Kyeser, Konrad: *Bellifortis*

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
HS FB 32009, Innsbrucker Codex, Kyeser, Konrad: *Bellifortis*

München, Bayerische Staatsbibliothek
Cod. Cgm 1930, Walther, Marx: *Turnierbuch und Familienchronik*
Cod. Clm 30150, Kyeser, Konrad: *Bellifortis*

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Cod. GNM HS 998, *Willehalm von Orléans*

Rom, Bibliotheca Vaticana
Pal. lat. 413, *Speculum humanae salvationis.*

Utrecht, Universitätsbibliothek
Ms. 32, *Utrecht-Psalter.*

Wien, Hofbibliothek
Cod. 2900 (Hist. prof. 489),Treytzsaurwein, Marx: *Kaiser Maximilians I. Drittes Gedenkbuch*

Wolfegg, Fürstlich Waldburg-Wolffeggsche Bibliothek
Cod. 63, *Mittelalterliches Hausbuch*

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
Cod. Guelf 6 1.2 Aug. 4°, *Wolfenbüttler Musterbuch*
A 132.5 Quod 2°, Fabian von Auerswald: *Ringer Kunst*
Cod. Guelf 3.1 Aug. 2°, Eike von Repgow, *Sachsenspiegel*

2.2 gedruckte Quellen

2.2.1 fechtspezifische Quellen

Aggrippa 1553
Aggrippa, Camillo: *Trattato di scientia d'arme con un dialogo de filosofia di Camillo Agrippa, Milanese*, Rom 1553.
Aggrippa 1568
Aggrippa, Camillo: *Trattato di scienza d'arme et un dialogo in detta materia Di M. Camillo Agrippa,* Venedig 1568.
Aggrippa 1575
Aggrippa, Camillo: *Modo da comporre il moto nella sfera*, Rom 1575.
Aggrippa 1604
Aggrippa, Camillo: *Trattato di scienza d'arme et un dialogo in detta materia*, Venedig 1604.
Alfieri 1638
Alfieri, Francesco Ferdinand: *La picca e la Bandiera. Nella quale si mostra per via di figure una facile, e nuova pratica, et il maneggio, e l'uso di essa, con la diffesa della spada,* Padua 1638.
Alfieri 1638
Alfieri, Francesco Ferdinand*: La bandiera*, Padua 1638.
Alfieri 1640
Alfieri, Francesco Ferdinand: *La scherma. Dove con nove ragioni e con fig. si mostra la perfezione di quest'arte in che modo secondo l'arme e' l'sito possa il cavaliere restar al suo nemico superiore*, Padua 1640.
Alfieri 1640
Alfieri, Francesco Ferdinand: *L'arte di ben maneggiare la spada,* Padua 1640.
Alfieri 1653
Alfieri, Francesco Ferdinand: *L'arte di ben maneggiare la spada. Divisa in due parti con l'aggiunta dello spadone. Dedicata all'allustrissimo Signor Martino Vidman*, Padua 1653.
Alfieri 1653
Alfieri, Francesco Ferdinand: *Lo spadone, dove si mostra per via di figure il maneggio e l'uso di esso*, Padua 1653.
Alkemade/Schelling 1740
van Alkemade, Kornelis, van der Schelling, P.: *Behandeling van 't kamp-regt; d'aaloude en opperste regt-vorderinge voor den Hove van Holland, onder de eerste graven, mitsgaders des oorsprong, voortgang, en 't einde van 't kampen, en duëlleeren*, Rotterdam 1740.
Alessandro 1711
Allessandro, Giuseppe: *Di spada. Con un trattato del modo di Curare l'infermita dei cavalli loro preservativi el altri notizie curca li medesmi*, Neapel 1711.
Alessandro 1723
Allessandro, Giuseppe: *Opera di Giuseppe d'Alessandro duca di Peschiolanciano divisa in cinque libri ne' quali si tratta delle regole di cavalcare della Professione di Spada, ed altri Esercizi d'Armi, con figure* di briglie, torni e brisce. *Con un Trattato del mondo di curare l'infermità de' Cavalli*, Neapel 1723.

Angelo 1763
Angelo, (Malevolti) Domenico: *L'école des armes avec l'explication générale des principales attitudes et positions concernant l'escrime*, London 1763.
Angelo 1765
Angelo, (Malevolti) Domenico: *L'école des armes avec l'explication générale des principales attitudes et positions concernant l'escrime: or The School of Fencing, with a general explanation of the principal attitudes and positions peculiar to the art*, London 1765.
Angelo 1767
Angelo, (Malevolti) Domenico: *L'école des armes*, London 1767.
Angelo 1783
Angelo, (Malevolti) Domenico: *Attitudes of fencing*, London 1783.
Angelo, Henry 1787
Angelo, Henry: *The School of fencing, with a general explanation of the principal attitudes and positions peculiar to the art*, London 1787.
Angelo, Henry 1830
Angelo, Henry: *Reminiscences by Henry Angelo with memoirs of his late father and friends,* London 1830.
Anonymus 1531
Das Egenolphsche Fechtbuch: *Der Altenn Fechter anfengliche Kunst. Mit sampt verborgene heymlicheyttenn/ Kämpffens/Ringens/Werffens etc./Figürlich fürgemalet/Bißer nie an tag kommen*, Frankfurt 1531.
Anonymus 1558
Die Ritterliche/Mannliche Kunst und Handarbeyt Fechtens/und Kempffens. Auss warem ursprunglichem Grund der Alten/Mit sampt heymlichen Geschwindigkeyten, in Leibs noten sich des Feindes troestlich zuerwehren/ und Ritterlich obzusigen. Klarlich beschrieben und furgemalt, Frankfurt 1558.
Anonymus 1568
Das Egenolphsche Fechtbuch: *Der Altenn Fechter anfengliche Kunst. Mit sampt verborgene heymlicheyttenn/ Kämpffens/Ringens/Werffens etc./Figürlich fürgemalet/Bißer nie an tag kommen*, Frankfurt 1568.
Anonymus
Neu Kunstlich Buchlein darinnen etlich schöne Stellungen vom Rappier und Fechten, und andere dergleichen Waffen zufinden, o.O. 1630.
Anonymus (Sr.C.)
Der geöffnete Fechtboden, o.O. 1715.
Anonymus 1750
L'art l'escrime, présenté en figures exactes, o.O. 1750.
Anonymus 1750
Deutliche Explication der adelichen und ritterlichen Kunst, o.O. ca. 1750.
Anonymus 1761
Ordenanza de su magestad, en que se prescribe la formacion, manejo de arma, y evoluciones, que manda se establezca, y observe en la infanteria de su ejercito, Madrid 1761.
Anonymus 1790
Anti-Pugilism, or The science of defence exemplified in short and easy lessons, for the practice of the broad sword and singestickby a highland officer, London 1790.
Anonymus 1796
Rules and Regulations for the Sword Exercice of Cavalery, London 1796.
Anonymus 1799
Sword Exercise of Cavalry, with Pengravings, London 1799.
Anonymus 1799
Sword exercise for cavalry, London 1799.
Anonymus 1800
Apuntes sobre la esgrima de la bayoneta: para uso de las comandancias de Burgos, Santander y Logroño, Burgos 1800.

Barbasetti 1899
Barbasetti, Cav. Luigi*: Das Säbelfechten*, Wien 1899.
Barbasetti 1900
Barbasetti, Cav. Luigi: *Das Stoßfechten*, Wien 1900.
Barbasetti 1928
Barbasetti, Cav. Luigi: *L'escrime à travers les siècles et ma méthode*, Paris 1928.
Barth 2000
Barth, Berndt und Beck, Emil: *Fechttraining*, Aachen 2000.
Batier 1772
Batier: *La théorie pratique de l'escrime, pour la pointe seule, avec des remarques instructives pour l'assaut,* Paris 1771.
Beaupré 1721
de Beaupré, Jean Jamain: *Die allerleichtigste neu Weiß, den Adel in der Fechtkunst zu underweisen,* Ingoldstadt 1721.
Beaupré 1721
de Beaupré, Jean Jamain: *Méthode très facile pour former la noblesse dans l'art de l'épée fait pour l'utilité de tous les amateurs*, Ingoldstadt 1721.
Beck 1978
Beck, Emil: *Fechten*, Neuwied 1978.
Bertelli 1800
Bertelli, Paolo: *Trattato di Scherma, ossia modo di maneggiare la spada e la sciabola*, Bologna 1800.
Besnard 1653
Besnard, Charles: *Le maistre d'armes libéral traittant de la théorie de l'art et exercise de l'espée seule, ou fleuret,* Rennes 1653.
Besnard 1661
Besnard, Charles: *Le maistre d'armes libéral. Augmente d'une apologie*, Rennes 1661.
Bondi 1696
di Bondi, Mazo: *La spada maestra. Libro dove si trattano, i vantaggi della nobilissima professione della scherma si del caminare, girare, e ritirarsi, come del ferire sicuramente e difendersi*, Venedig 1696.
Breen 1618
van Breen, Adam: *Le maniement d'armes de Nassau avec rondelles, piques, espée et targes,* Den Haag 1618.
Brye, 1721
de Brye, Jean*: L'art de tirer des armes, réduit en abrégé méthodique*, Paris 1721.

Blackwell 1702
Blackwell Henry: *The English fencing-master: or the compleat tuterour of the small sword, wherein the truest method, after a mathematical rule, is plainly laid down. Showing also how necessary it is for all Gentlemen to learn this noble art. In a dialogue between master and scholar*, London 1702.
Blackwell 1705
Henry Blackwell: *The English Fencing Master: or the Compleat Tuterour of the Small Sword. Wherein the truest Method, after a Mathematical Rule, is plainly laid down. Shewing also how necessary it is for all Gentlemen to learn this Noble* Art. *In a Dialogue between Master and Scholar. Adorn's with several curious postures,* London 1705.
Blackwell 1730
Blackwell, Henry: *The gentleman's tutor for the small sword: or The compleat English fencing master,* London 1730.
Blackwell 1734
Blackwell, Henry: *A compleat system of fencing: or The art of defence in the use of the small sword wherein the most necessary parts there of are plainly laid down*, Williamsburg 1734.
Bruchius 1671
Bruchius, Johannes Georgius: *Grondige beschryvinge van de edele ende ridderlijcke scherm- ofte wapenkunste*, Leiden 1671.
Calarone 1714
Calarone, Costantino: *Scienza practica necessaria all' huomo, overo modo per superare la forza coll'uso regolato della spada*, Rom 1714.
Capitelli 1560
Capitelli, Bernardino: *Modo di metter mano alla spada*, Siena 1560.
Capodivaca 1704
Capodivacca, Paolo: *Massime e avvertimenti da practicarsi nella scherma*, Padua 1704.
Capo Ferro 1610
Capo Ferro, Ridolfo: *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma di Ridolfo Capo Ferro da Cagli, Maestro dell' eccelsa natione alemanna, nell' inclita Città di Siena*, Siena 1610.
Capo Ferro 1629
Capo Ferro, Ridolfo: *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma natione alemanna, nell' inclita Città di Siena*, Siena 1629.
Capo Ferro 1632
Capo Ferro, Ridolfo: *Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma,* Siena 1632.
Capo Ferro 1652
Capo Ferro*,* Ridolfo*: Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma*, Siena 1652.
Carranza 1569
de Carranza, Jerónimo Sanchez: *Trata dela philosophia de las armas, y de su destreza y de la aggression y defension christiana*, Luciferi Fano 1569.
Carranza 1582
de Carranza, Jerónimo Sanchez: *Libro de Jerónimo de Carranza, que trata de la filosofia de las armas y de su destreza y de la agresion y defension christiana*, Lissabon 1582.
Carranza 1600
de Carranza, Jerónimo Sanchez: *De la filosofia de las armas*, Madrid 1600.
Carranza 1616.
de Carranza, Jerónimo Sanchez: *Discurso da armas y letras, sobre las palabras del proemio de la instituta del Emperador Justiniano*, Sevilla 1616.

Cardini 2005
Cardini, Franco*: Vadi, Fillipo, Maestro d'armi del XV secolo, L'arte cavallersesca del combattimento*. A cura di Marco Rubboli e Luca Cesari, Rimini 2005.
Civrny 1991
Civrny, Cestmir: *Florett*, München 1991.
Danet 1766
Danet, Guillaume: *L'art des armes: ou La manière la plus certaine de se servir utilement de l'épée, soit pour attaquer, soit pour se défendre, simplifiée & démontrée dans toute son étendue & sa perfection, suivant les meilleurs principes de théorie & de pratiques adoptés actuellement en France*, Paris 1766.
Danet 1767
Danet, Guillaume: *L'art des armes: ou La manière la plus certaine de se servir utilement de l'épée, soit pour attaquer, soit pour se défendre, simplifiée & démontrée dans toute son étendue & sa perfection, suivant les meilleurs principes de théorie & de pratiques adoptés actuellement en France. Tome second contenant la réfutation des observations critiques, & la suite du même traité*, Paris 1767.
Danet 1788
Danet, Guillaume: *L'art des armes, ou l'on donne L'application de la théorie à la pratique de cet art; avec les principes méthodiques adoptés dans nos Ecoles Royales d'Armes,* Paris 1788.
Danet 1797
Danet, Guillaume: *L'art des armes, ou l'on donne l'application de la théorie à la pratique de cet art avec les principes méthodiques adoptés dans nos ecoles (royales) d'armes*, Paris 1797.
Danet 1798
Danet, Guillaume: *L'art des armes, ou l'on donne l'application de la théorie à la pratique de cet art avec les principes méthodiques adoptés dans nos ecoles d'armes. Tome premier*, Paris 1798.
Danet 1798
Danet, Guillaume: *L'art des armes, ou l'on donne l'application de la théorie à la pratique de cet art avec les principes méthodiques adoptés dans nos ecoles (royales) d'armes. Tome seconde*, Paris 1798.
Demeuse 1778
Demeuse, Nicolas: *Nouveau traité de l'art des armes. Dans lequel on établit les principes certains de cet art, & où l'on enseigne les moyens les plus simples de les mettre en pratique,* Liège 1778.
Demeuse 1778
Demeuse, Nicolas: *Nouveau traité de l'art des armes*, Paris 1778.
Demeuse 1778-80
Demeuse, Nicolas: *Traité de l'art des armes*, Paris 1778-80.
Demeuse 1780
Demeuse, Nicolas: *Maître d'escrime: ou L'art des armes démontré par Deumeuse*, Paris 1780.
Demeuse 1786
Demeuse, Nicolas: *Nouveau traité de l'art des armes. Dans lequel on établit les principes certains de cet art, & où l'on enseigne les moyens les plus simples de les mettre en pratique,* Liège 1786.
Diderot und d'Alembert
Diderot, Denis und d' Alembert, J. le Rond*: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers,* Paris 1751-1777.

Diderot und d'Alembert
Diderot und d'Alembert: *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux, et les Arts méchaniques, avec leur explication*. Fabriques des Armes Escrime, Barcelona 1989.
Didier 1573
de Sainct Didier, Henry: *Traicté contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule, mère de toutes armes, qui sont espée, dague, cappe targue, bouclier, rondelle, l'espée deux mains et les deux espées, avec ses pourtraictures, ayans les armes au poing pour se deffendre & offencer à un mesme temps des coups qu'on peut tirer, tant en assaillant qu'en deffendant, fort utile et profitable pour adextrer la noblesse, et suposts des Mars: redigé par art, ordre & pratique. Composé par Henry de Sainct-Didier, Gentilhomme Provencal*, Paris 1573.
Docciolini 1601
Docciolini, Marco: *Trattato in materia di scherma. Nel quale si contiene il modo, e regola d'adoperar la spada cosi sola, come accompagnata*, Florenz 1601.
Donnadieu 1978
Donnadieu, Jacques u.a.: *L'escrime,* Paris 1978.
Dörnhöffer 1910
Dörnhöffer, Friedrich: *Albrecht Dürers Fechtbuch.* In: Jahrbuch 27 Heft 6 der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien-Leipzig 1910.
Doyle 1715
Doyle, Alexander: *Neu alamodische ritterliche Fecht- und Schirmkunst. Das ist: Wahre und nach neuester französischer Manier eingerichtete Unterweisung wie man sich in Fechten und Schirmen perfectionieren und verhalten solle*, Nürnberg 1715.
Doyle 1729
Alexander Doyle: *Neu alamodische ritterliche Fecht- und Schirmkunst*, Nürnberg 1729.
Ettenhard 1675
de Ettenhard y Abarca, Francisco Antonio: *Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofia de las armas*, Madrid 1675.
Ettenhard 1697
de Ettenhard y Abarca, Francisco Antonio: *Diestro italiano y español, explican sus doctrinas con evidencias máthematicas conforme a los preceptos de la verdadera destreza y filosofia de las armas*, Madrid 1697.
Einsidell 1612
von Einsidell, Conrad: *Neues künstliches Fechtbuch des weitberümbten und viel erfahrenen Italienischen Fechtmeister Hieronymi Cavalboca von Bononien*, Leipzig 1612.
Fabris 1606
Fabris, Salvatore: *De lo schermo overo scienza d'arme di Salvator Fabris, Capo dell' ordine dei sette cori*, Kopenhagen 1606.
Fabris 1615
Fabris, Salvatore*: Neu künstlich Fechtbuch; darinnen etliche vorneme Kunststück dess weitberümbten Fecht- und Lehrmeisters Sig. Salvator Fabri da Padoa*, Nürnberg 1615.
Fabris 1615
Fabris, Salvatore*: Neu künstlich Fechtbuch: darinnen 500 Stück im ainfachen Rapier, wie auch ettliche im Rapier und Dolch dess witberümberten Fecht und Lehrmeisters Sig. Salvator Fabri da Padoa*, Nürnberg 1615.
Fabris 1617
Fabris, Salvatore:*Neu künstliches Fechtbuch, darinnen etliche hundert Stück im einfachen wie auch in Dolchen und Rappier auß dem Fundament der Fechtkunst*, Nürnberg 1617.

Fabris 1619
Fabris, Salvatore: *Des Kunstreichen Italiänische Fechtkunst. Das ist gründeliche vnd außfürliche Unterrichtung von dem fechten von Isaack Elzevier*, Leiden 1619.
Fabris 1624
Fabris, Salvatore: *Della vera pratica et scienza d'armi. libri due, pera di Salvatore Fabris,* Padua 1624.
Fabris 1677
Fabris, Salvatore: *Scienza e pratica d'arme*, Leipzig 1677.
Fehn 1885
Fehn, Wilhelm: *Die Fechtkunst mit dem krummen Säbel. Praktische Anleitung zum Militär-Fechten (Hieb und Stich) und zum deutschen kommentmäßigen Studentenfechten,* Straßburg 1885.
Forgeng 2003
Forgeng, Jeffrey L.: *The Medieval Art of Swordsmanship, A Facsimile & Translation of Europe's Oldest Personal Combat Treatise, Royal Armouries MS I.33*, Union City, California 2003.
Garay 1672
de Garay, Salvator Jacinto: *Tratado de la philosophia y destreza de las armas*, Malaga 1672.
Gaugler 2004
Gaugler, William, M.: *Fechten für Anfänger und Fortgeschrittene. Florett, Säbel,* München 2004.
Gessi 1671
Gessi, Berlingiero: *La spada de honore libro primo. Delle osservazini cavalersche del senator Berlingiero Gessi, all'illustriss e reverendiss, monsignore Francesco Giudico,* Bologna 1671.
Gessi 1672
Gessi, Berlingiero: *La spada di honore. Osservazioni cavalersche*, Mailand 1672.
Gheyn 1607
de Gheyn, Jacob: *The exercise of armes for calivres, muskets, and pikes. After the Order of Maurits, prince of Orange. Set forth in figures by Jacob de Gheyn. With written instructions for the service of all capitaines and commandours*, Den Haag 1607.
Gheyn 1607
de Gheyn, Jacob: *Wapenhandelinghe von roers. musquetten, ende spiessen, Achter volgende de orde Maurits, prince of Orange*, Amsterdam 1607.
Gheyn 1608
de Gheyn, Jacob: *Maniement d'armes d'arquebases, mousquetz et picques. En conformite de l'ordre de monseigneur le prince Maurice, le prince d'orange,* Amsterdam 1608.
Gheyn 1608
de Gheyn, Jacob: *Wapenhandelinghe von roers, musquetten, ende spiessen. Achter volgende de orde Maurits, prince of Orange*, Den Haag 1608.
Gheyn 1609
de Gheyn, Jacob*: Waffenhandlung von den Röhren, Musquetten und Spiessen. Gestalt nach der Ordnung des Hochgeboren Fürsten und Herrn, Herrn Moritzen, Printzen zu Oranien. Figurlichen abgebildet durch Jacob de Geyn*, Frankfurt 1609.
Gheyn ca. 1619
de Gheyn: *Maniement d'armes*, Den Haag ca. 1619.

Ghislero 1587
Ghisliero, Federico: *Regole di molti cavaglieresch esercitii, di Federico Ghisliero da Allessandria,* Parma 1587.
Giganti 1606
Giganti, Nicoletti: *Scuola di Spada di Nicoletto Giganti*, Venedig 1606.
Giganti 1606
Giganti, Nicoletti: *Scola overò teatro nel quale sono rappresentate diverse maniere e modi di parare, e di ferire di spada sola, e di spada e pugnale; dove ogni studioso portrà essersitarsi e farsi prattico nella professione dell'armi*, Venedig 1606.
Giganti 1619
Giganti, Nicoletti / de Zeter, Jacques: *Escrime nouvelle ouTthéatre auquel sont représentées diverses manières de parer et de frapper, d'espée seul et d'espée et poignard ensemble,* Frankfurt 1619.
Giganti 1622
Gigant, Nicolettii: Fechtschul: *Darinnen angezeiget wie man auff unterschiedlich weisen das Rapier allein/oder beneben dem Dolchen beydes zum aufschlagen vnnd zum treffen/gebrauchen soll. / Echole ou Theatret: Auquel sont représentées diverses manières de se seuir de l'espée seule, ou accompaignée du pignard, tant pour destournet que pour donner le coup de Nicolas Giganti Venetien*, Frankfurt 1622.
Giganti 1628
Giganti, Nicoletti: *Scola overò teatro nel quale sono rappresentate diverse maniere, e modi di parare, e di ferire di spada sola, e di spada a pugnale; dove ogni studioso portrà essersitarsi & farsi prattico nella professione dell'armi*, Padua 1628.
Girard 1736
Girard, Pierre Jacques Francois: *Nouveau traité de la perfection sur la fait des armes. Enseignant la manière de combattre, de l'épée de pointe seule, toutes les gardes étrangeres, l'espadon, les piques, hallebardes, bayonnettes au bout du fusil, fleaux brisés et bâton à deux bouts*, Paris 1736.
Girard 1740
Girard, Pierre Jacques Francois: *Traité des armes dédié au roy*, Den Haag 1740.
Girard 1755
Girard, Pierre Jacques Francois: *L'académie de l'homme d'épée: ou La science parfaite des exercices défensifs et offensifs*, Den Haag 1755.
Grassi 1570
di Grassi, Giacomo: *Ragione di adoprar sicuramente l'arme si da offesa, come da difesa, con un trattato dell' inganno, et con un modo di essercitarsi da se stesso, per acquistare forza, giudicio et prestezza,* Venedig 1570.
Grassi 1594
di Grassi, Giacomo: *His true arte of defence, plainlie teaching by infallable demonstrations, apt figures, and perfect rules the manner and forme how a man, without other teacher or master may safelie handle all sortes of weapons as well offensive as defensive*, London 1594.
Greco 1912
Creco, Agesilao: *La spada e la sua disciplina d'arte*, Roma 1912.
Greco 1930
Greco, Agesilao: *La spade nella sua realtà*, Roma 1930.
Guerra 1681
Guerra, Alvaro de la Vega: *Comprensión de la destreza*, Sevilla 1681.

Guillet 1680
Guillet de Saint-Georges: *Les artes de l'hommes d'épée: ou Le dictionnaire du gentilhomme divisé en trois parties: La première contient l'art de monter à cheval; La seconde l'art militaire; et la troisième l'art de la navigation*, Den Haag 1680.
Guillet 1686
Guillet de Saint-Georges: *Les artes de l'hommes d'épée: ou Le dictionnaire du gentilhomme,* Paris 1686.
Guillet 1695
Guillet de Saint-Georges: *Les artes de l'hommes d'épée*, Den Haag 1695.
Hergsell 1887
Hergsell, Gustav: *Talhoffers Fechtbuch aus dem Jahre 1467, Gerichtliche und andere Zweikämpfe darstellend,* Prag 1887.
Hergsell 1889
Hergsell, Gustav: *Talhoffers Fechtbuch (Ambraser Codex) aus dem Jahre 1459*, Prag 1889.
Hergsell 1889
Hergsell, Gustav: *Talhoffers Fechtbuch (Gothaer Codex) aus dem Jahre 1443,* Prag 1889.
Heussler 1615
Heussler, Sebastian: *Künstliches abprobrites und nutzliches Fecht-Buch von einfachen und doppelten Degenfechten, damit ein jeder seinen Leib defendirn kan,* Nürnberg 1615.
Heussler 1616
Heussler, Sebastian: *New künstlich Fechtbuch. Zum andern mal auffgelegt und mit vielen schönen Stücken verbessert, als des Sig. Salvator Fabris da Padua und Sig. Rudolf Capo di Ferro, wie auch anderer italienischen und französischen Fechter beste Kunststücklein im Dolchen und Rappier zusammengetragen und mit schönen Kupfferstücklein geziert*, Nürnberg 1616.
Heussler 1630
Heussler, Sebastian: Künstliches Fechtbuch. *Darinen Etlich hundert stück im einfachen wie auch in dolchen vnd Rappier: auß dem Fundament der Fechtkunst antag geben durch Sign. Salvator Fabri De Padua vnd andern guten authorn der Fechtkunst allso zusamen getragen vnd zu finden in Nürnberg Bey Paulus Fürst, Balthasar Laymoy von Sebastian Heussler*, Nürnberg 1630.
Heussler 1665
Heussler, Sebastian: *Neues Künstliches Fechtbuch, darinnen 54 Stuck in einfachem Rappier,* Nürnberg 1665.
Heussler 1716-1717
Heussler, Sebastian: *Neues Künstliches Fechtbuch, darinnen 54 Stuck in einfachem Rappier*, Nürnberg 1716-1717.
Hoffmann 1766
Hoffmann: *Richterliche Geschicklichkeit im Fechten durch ungezwungene Stellungen,* Weimar 1766.
Hope 1687
Hope, William: *The Scots Fencing Master; or Compleat small-swordsman, in which is fully Described the whole Guards, Parades, and Lessons belonging to the Small-Sword*, Edinburgh 1687.

Hope 1691
Hope, William: *The sword-man's vade-mecum, or a preservative against the surprise of a sudden attaque with sharps. Being a reduction of the most essential, necessary and practical part of fencing; into a few special rules. With their reasons; which all sword-men should have in their memories when they are to engage; but more especially if it be with sharps. With some other remarques and observations, not unfit to be known, by W.H. Gentleman*, Edinburgh 1691.

Hope 1692
Hope, William: *The compleat fencing-master; in which is fully describes the whole guards, parades, and lessons, belonging to the small-sword, as also the best rules for playing against either artists others, with blunts or sharps. Together with directions how to behave in a single combat on horse-back*, London 1692.

Hope 1697
Hope, William: *The compleat fencing master: in which is fully described all the guards, parades, and lessons, belonging to the small sword*, London 1697.

Hope 1707
Hope, William: *A New Short and easy method of fencing: or the Art of Sword, Rectified and Compendiz'd, wherein the Practice of these two weapons is reduced to so few and general Rules, that any Person of indifferent Capacity and ordinary Agility of Body, may, in a very short time attian to, not only a sufficient Knowledge of the Theory of this art, but also to a considerable Adroitness in Practice, either for the Defence of his life, upon a just Occasion, or preservation of his Reputation and Honour in any Accidental Scuffle, or Trifling Quarrel*, Edinburgh 1707.

Hope 1710
Hope, William: *The compleat fencing master: in which is fully described all the guards, parades, and lessons, belonging to the small sword*, London 1710.

Hope 1713
Hope, William: *New method of fencing; or The true and solid art of fighting with the back-sword, shearing-sword, small-sword, and sword and pistol; freed from the errors of the schools*, Edinburgh 1713.

Hope 1714
Hope, William: *New method of fencing; or The true and solid art of fighting with the back-sword, shearing-sword, small-sword, and sword and pistol*, Edinburgh 1714.

Hope 1714
Hope, William: *A vindication of the true art of self defence, with a proposal, to the honourable members of parliament, for erecting a court of honour in Great Britain. Recommended to all gentlemen, but particularly to the soldiery. To which is added as short but very useful memorial for sword men,* London 1714.

Hope 1729
Hope, William: *A vindication of the true art of self defence, with a proposal, to the honourable members of parliament, for erecting a court of honour in Great Britain. Recommended to all gentlemen, but particularly to the soldiery. To which is added as short but very useful memorial for sword men*, London 1729.

Hope 1744
Hope, William: *A new short and easy method of fencing: or The art of the broad and small-sword rectified and compendized,* London 1744.

Hundt 1611
Hundt, Michael: *Ein new künstlich Fechtbuch im Rappier zum Fechten und Balgen mit gewissen Tritten auch angezeigter List und Geschwindigkeit*, Leipzig 1611.
Hynitzsch 1677
Hynitzsch, *Johann Joachim: Scienza e pratica d'arme di Salvatore Fabris, Capo dell'ordine dei sette cuori. Das ist: Herrn Salvator Fabris, Obersten des Ritter-Ordens der Sieben Hertzen Italienische Fechtkust von Johann Joachim Hynitzschen, Exercitien-Meister*, Leipzig 1677.
Hynitzsch 1713
Hynitzsch, Johann Joachim: *Scienza e pratica d'arme du Salvatore Fabris. Das ist Salvatore Fabris Italienische Fechtkunbst von Johann Joachim Hynitsch,* Leipzig 1713.
Kahn 1739
Kahn, Anthon Friedrich: *Anfangsgründe der Fechtkunst nebst einer Vorrede von dem Nutzen der Fechtkunst und den Vorzügen dieser Anweisung herausgegeben von Anthon Friedrich Kahn, Fechtmeister auf der Georgius Augustus Universität zu Göttingen,* Göttingen 1739.
Kahn 1761
Kahn, Anthon Friedrich: *Anfangsgründe der Fechtkunst nebst einer Vorrede, in welcher eine kurze Geschichte der Fechtkunst vorgetragen*, Helmstedt 1761.
Köppe 1619
Köppe, Joachim: *Neuer Discurs von der rittermeßigen vnd weltberühmten Kunst des Fechtens sowol im Rapier alleine als in Dolchen vnd Rapier*, Magdeburg 1619.
Köppe 1635
Köppe, Joachim: *Neuer Discurs von der rittermeßigen vnd weltberühmten Kunst des Fechtens sowol im Rapier alleine als in Dolchen vnd Rapier*, Magdeburg 1635.
Kufahl 1901
Kufahl, Hans und Schmied-Kowarzik: *Deutsche Hiebfechtschule für Korb- und Glockenrapier,* Leipzig 1901.
Labat/L'Abbat 1690
Labat /L'Abbat, Jean: *Maître en fait d'armes de la ville et Académie de Toulouse. L'art de l'epée,* Toulouse 1690.
Labat/L'Abbat 1696
Labat /L'Abbat, Jean: *L'art en fait d'armes: ou De l'épée seule avec les attitudes*, Toulouse 1696.
Labat/L'Abbat 1701
Labat /L'Abbat, Jean: *Questions sur l'art en fait d'armes ou de l'espée*, Toulouse 1701.
Labat/L'Abbat 1734
Labat /L'Abbat, Jean: *The Art of Fencing. Or the use of the small sword. Translated from the French of the late celebrated Monsieur L'Abbat; master of that art at the Academy of Toulouse, by Andrew Mahon, Professor of the Small Sword*, Dublin 1734.
Labat/L'Abbat 1735
Labat/ L'Abbat, Jean: *L'art en fait d'armes: ou De L'utilisation de l'épée traduit du français par Monsieur L'Abbat, reconnu tardivement par Andrew Mahon*, London 1735.
Leach 1797
Leach, Richard: *The words of command and a brief explanation, embellished with engravings, representing the various cuts and attitudes of the new sword exercise,* Newcastle 1797.

L' Ange, 1664
L' Ange, Jéan Daniel: *Deutliche und gründliche Erklärung der Adelichen und Ritterlichen freyen Fechtkunst*, Heidelberg 1664.
L' Ange 1708
L' Ange, Jéan Daniel: *Deutliche und gründliche Erklärung der adelichen und ritterlichen freyen Fecht-Kunst / Lectionen auff den Stoß / und deren Gebrauchs eigentlicher Nachricht. Auff die rechte italiänische Art und Manier*, Düssseldorf 1708.
Lara 1675
De Lara, Gaspar Augustin: *Cornucopia numerosa alphabeto breve de principios assentados y rudimentos conocidos de la verdadera filosofia y destreza de las Armas. Colegidos de las obras de Don Luis Pacheco de Narváez principe de esta ciencia*, Madrid 1675.
Liancour 1686
Sieur de Liancour, André Wernesson: *Le maître d'armes ou l'exercice de l'épée seule dans sa perfection. Dédié à Monsigneur le duc de Bourgogne par Le Sieur de Liancour,* Paris 1686.
Liancour 1692
Sieur de Liancour, André Wernesson: *Le maître d'armes ou l'exercice de l'épée seule dans sa perfection,* Amsterdam 1692.
Lipsius 1584
Lipsius, Justus: *Justi Lipsii de amphitheatro liber. In quo forma ipsa loci expressa et ratio spectandi, cum œneis figuris*, Antwerpen 1584.
Lipsius 1585
Lipsius, Justus: *Justi Lipsii saturnalium sermonum libri duo, qui de gladiatoribus, noviter correcti, aucti et formis aenis illustrati*, Antwerpen 1585.
Lipsius 1604
Lipsius, Justus: *Justi Lipsii saturnalium sermonum libri duo, qui de Gladiatoribus. Editio ultima et castigatissima. Cum aeneis Figuris*, Antwerpen 1604.
Lipsius 1621
Lipsius, Justus: *De amphitheatro liber. In quo forma ipsa loci expressa, et ratio spectandi*, Antwerpen 1621.
Lipsius 1630
Lipsius, Justus: *De militia romana libri quinque, commentarius ad polybium*, Antwerpen 1630.
Lonnergan 1771
Lonnergan, A.: *The fencer's guide, being a series of every branch required to compose a complete system of defence,* London 1771.
Lorenz 1695
Lorenz de Rada, Francisco: *Respuesta philosóphia y mathematicá, en la qual se satisface á los argumentos y proposiciones que á los professores de la verdadera destreza y philosóphia de las armas se han propuesto por un papel expedio sin nombre de autor,* Madrid 1695.
Lorenz 1705
Lorenz de Rada, Francisco: *Nobleza de la espada, cuyo esplendor se expressa en tres libros, segun ciencia arte y experiencia. Libro primero: De la ciencia del instrumento armigero espada. Libro segundo: Arte del Intrumento armigero espada. Libro tercero: Experiencia del instrumento armigero espada*, Madrid 1705.
Lorenz 1705
Lorenz de Rada, Francisco: *Experiencia del istrumento armigero espada. Por el Maestro de Campo Don Francisco Lorenz de Rada*, Madrid 1705.

Lovino ca. 1580
Lovino, Giovanni Antonio: *Traité d'escrime, dédié au roi Henri III*, Paris 1580.
Lovino ca. 1580
Lovino, Giovanni Antonio: *Opera intorno alla practica e theorica del ben adoperare tutte le sorti di arme; overo, la scienza dell'arme*, Mailand 1580.
Lüpscher 1819
Lüpscher, Anton und Gömmel, Franz: *Theorie der Fechtkunst. Eine analytische Abhandlung sämtlicher Stellungen nach dem Traité d'escrime par le Chevalier Chatelain, Officier supérieur de cavallerie dans l'armée francaise*, Wien 1819.
Luiz 1698
Luiz, Thomaz. *Tratado das liçoens,;* Portugal 1698.
Mac Arthur 1780
Mac Arthur, John R.N.: *The army and navy gentleman's companion; or A new and complete treatise on the theory and practice of fencing. Displaying the intricacies of small-sword play, and reducing the art to the most easy & familiar principles by regular progressive lessons*, London 1780.
Mac Arthur 1784
Mac Arthur, John R.N.: *The army and navy gentleman's companion; or A new and complete treatise on the theory and practice of fencing. Displaying the intricacies of small-sword play, and reducing the art to the most easy & familiar principles by regular progressive lessons,* London 1784.
Mahon 1734
Mahon, Andrew: *The art of Fencing, or the use of Small Sword, Translated from the French of the late celebrates Monsieur L'Abbat, master of that Art at the Academy of Toulouse,* Dublin 1734.
Manciolino 1531
Manciolino, Antonio D.: *Opera nova, dove li sono tutti li documenti et vantaggi che si ponno havere nel mestier de l'armi d'dogni sorte, novamente correcta et stampata,* Bologna 1531.
Manesson-Mallet 1684
Manesson-Mallet, Allain: *Les travaux de Mars: ou l'art de la guerre, Tome premier,* Paris 1684.
Manesson-Mallet 1684
Manesson-Mallet, Allain: *Les travaux de Mars: ou l'art de la guerre, Tome second,* Paris 1684.
Mangano 1781
Del Mangano, Guido Antonio: *Riflessioni filosofiche sopra l'arte della scherma,* Padua 1781.
Mangiarotti
Mandiarotti, Edoardo: *La vera scherma di Edoardo Mangiarotti e Aldo Cherchiari*, Mailand 1966.
Marcelli 1686
Marcelli, Francesco Antonio: *Regole della scherma: parte prima regole della spada sola, parte seconda, nella quale spi spregano le regole della spada e del pugnale / scritta da Francisco Antonio Marcelli*, Rom 1686.
Marcelli 1696
Marcelli, Francesco Antonio: *Regole della Scherma insegnate da Lelio, e Titta Marcelli, scritte da Francesco Antonio Marcelli figlio e nipote e Maestro di Scherma in Roma,* Rom 1696.

Marozzo 1517
Marozzo, Achille: *Opera nova de Achille Marozzo bolognese maestro generale de l'arte de l'armi,* Venedig 1517.
Marozzo 1536
Marozzo, Achille: *Opera nova de Achille Marozzo bolognese maestro generale de l'arte de l'armi,* Modena 1536.
Marozzo 1540
Marozzo, Achille: *Opera nova de Achille Marozzo bolognese maestro generale de l'arte de l'armi,* 1540.
Marozzo 1550
Marozzo, Achille: *Opera nova: chiamata duello*, Venedig 1550.
Marozzo 1568
Marozzo, Achille: *Arte dell'armi de Achille Marozzo, Bolognese, ricorrettto et ornato di nouve figure in rame*, Venedig 1568.
Marozzo 1615
Marozzo, Achille: *Arte dell'armi*, Verona 1615.
Martin 1737
Martin: *Le maistre d'armes ou L'abrégé de L'exercice de l'épée,* Straßburg 1737.
Martincic 1983
Martincic, Albert: *Kevey und seine Fechtschule*, Graz 1983.
Massa 1620
Massa, Antonio: *Contra usum duelli, nunc primum in germania editus. Curante Christophoro Besoldo,* Tübingen 1620.
Mattei 1669
Mattei, Francesco Antonio: *Della scherma napoletana discorso primo, doue, sotto il titolo dell' impossibile, si proua che la scherma, sia scienza e non arte si donno le vere norme di spada e pugnale; discor o secondo, dove si danno le verre norme di spada sola*, Foggia 1669.
Mcbane 1728
Mcbane, Donald: *The expert swordman's companion; or the True art of self- defence, with an account of the author's life and his transactions during the wars with France,* Glasgow 1728.
Mecuriale 1587
Mecuriale, Hieronymus: *Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri sex,* Venedig 1587.
Mecuriale 1601
Mecuriale, Hieronymus: *Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri sex, inquibus exersitationum omnium vetustarum genera loca, facultates, et quidquid denique at corporis humani exercitationes, pertinent di uigenter exolicatur*, Venedig 1601.
Mecuriale 1672
Mecuriale, Hieronymus: *Hieronymi Mercurialis* de *arte gymnastica libri sex*, Amsterdam 1672.
Melchiar 1961
Melichar, Othmar: *Die Fechtkunst, wie übe ich richtig*?, Büdingen 1961.
Mendoza 1675
Mendoza y Quixada, Miguel Pérez: *Resumen de la verdadera destreza de las armas, en treinta y ocho asserciones resumidas y advertidas con demonstraciones práticas, deducido de las obras principales que tiene escritas su autor*, Madrid 1675.
Meyer ca. 1560
Meyer, Joachim: *Fencing manuscript*, 1560.

Meyer 1570
Meyer, Joachim: *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen vnnd Adelichen kunst des Fechtens/in allerley gebreuchlichen Wehren/mit vil schönen und nützlichen Figuren gezieret und fürgestellet. Durch Joachim Meyer/Freyfechter zu Straßburg/ANNO M.D.LXX*, Straßburg 1570.
Meyer 1600
Meyer, Joachim: *Gründliche Beschreibung der Freyen, der Ritterlichen und Adelichen Kunst des Fechtens*, Augsburg 1600.
Meyer 1610
Meyer, Joachim: *Gründliche Beschreibung der Freyen Ritterlichen und Adelichen Kunst des Fechtens*, Augsburg 1610.
Meyer 1660
Meyer, Joachim: *Gründliche Beschreibung der Freyen, der Ritterlichen vnnd Adelichen Kunst des Fechtens*, Augsburg 1660.
Miller 1738
Miller, James A.: *A treatise on backsword, sword, buckler, sword and dagger, sword and great gauntlet, falchon, quarterstaff*, London 1738.
Murero 1922
Murero, Hans: *Fechten im Bild*, Stuttgart 1922.
Muzio 1552
Del Muzio, Girolamo: *El duello*, Venedig 1552.
Muzio 1561
Del Muzio, Girolamo: *Le combat de Mutio Justinopolitano avec les responses chevaleresque,* Lyon 1561.
Muzio 1583
Del Muzio, Girolamo: *Le combat de Mutio Justinopolitano avec les responses chevaleresques*, Lyon 1583.
Narváez 1599-1600
de Narváez, Luis Pacheco: *Libro de las Grandezas de la Espada (les Grandeurs de l'Èpée) que se declaran Muchos secretos del que compuso el Comendador Gerónimo de Carrança,* Madrid 1599-1600.
Narváez 1612
de Narváez, Luis Pacheco: *Compendio de la filosophia y destreza de las armas de Gerónimo de Carrança,* Madrid 1612.
Narváez 1625
de Narváez, Luis Pacheco: *Modo fácil, y nuevo par examinarse los maestros en la destreza de las armas: y entender sus cien conclusiones, ó formas de saber*, Madrid 1625.
Narváez 1635
de Narváez, Luis Pacheco: *Engaño y desengaño de los errores que se han querido introducir en la destreza de las armas*, Madrid 1635.
Narváez 1642
de Narváez, Luis Pacheco: *Advertencias para la enseñanza de la filosofia y destreza de las armas, assi á pié, como á cavallo*, Pamplona 1642.
Narváez 1658
de Narváez, Luis Pacheco: *Modo fácil, y nuevo par examinarse los maestros en la destreza de las armas: y entender sus cien conclusiones, ó formas de saber*, Madrid 1658.

Narváez 1660
de Narváez, Luis Pacheco: *Adicion á la filosophia de las armas*, o.O. 1660.
Narváez 1672
de Narváez, Luis Pacheco: *Nuevo ciencia, y filosofia de la destreza de las armas, su teórica, y práctica,* Madrid 1672.
Nicoli 1687
Nicoli, Henry: *Scots Fencing Master, or Complete small-swordman, in which is fully Described the whole Guards, Parades and Lessons belonging to the Small Sword*, Edinburgh 1687.
Nostini 1982
Nostini, Renzo: *Die Kunst des Florettfechtens*, Berlin 1982.
Novati 1902
Novati, Francesco: *Flos duellatorum in armis· sine armi· equester· pedester. Il Fior di Battaglia di Maestro Fiore dei Liberi*, Bergamo 1902.
Noveli 1731
Noveli, Nicolas Rodrigo: *Crisol especulativo, demostrativo practico mathematico de la destreza, tome primero divido en dos pártes o tomas,* Madrid 1731.
Olivier 1771
Olivier, J.: *Fencing familiarized: or A new treatise of the art of sword play. Illustrated by elegant engravings, representing all the different attitudes on which the principles and grace of the art depend, painted from life, and executed in a most elegant and masterly manner,* London 1771.
Olivier 1780
Fencing familiarized: or A new treatise of the art of sword play. Illustrated by elegant engravings, representing all the different attitudes on which the principles and grace of the art depend, painted from life, and executed in a most elegant and masterly manner, London 1780.
Palladini ca. 1575
Palladini, Camillo: *Discorso sopra l'arte della scherma; come l'arte della scherma é necessaria a chi si diletta d'arme*, o.O. ca. 1575.
Pallavicini 1670
Pallavicini, Giuseppe Morsicato: *La scherma illustrata composta da Giuseppe Morsicato Pallavicini, Palermitano, Maestro di Scherma. Per la di cui teorica e prattica si puo arrivare con facilità alla difesa, ed offesa necessaria, nell' occasioni d'assalti nemici. Opera utilissima alle persone che si dilettano di questa professione, con le figure della scienza prattica dichiarte coi loro discorsi*, Palermo 1670.
Pallavicini 1673
Pallavincini, Giuseppe Morsicato: *La seconda parte della scherma illustrata,* Palermo 1673.
Parise 1884
Parise, Masaniello: *Trattato teorico-practico della scherma di spada e di sciabola preceduto da un cenno storico sulla scherma e sul duello*. Rom 1884.
Parise ca. 1905-1910
Parise, Masaniello: *Das Fechten mit Degen und Säbel*, Leipzig ca. 1905-1910.
Paschen 1661
Paschen, Johann Georg: *Kurtze, jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stoß und Hieb,* Halle 1661.
Paschen 1664
Paschen, Johann Georg: *Vollständiges Fecht-, Ring und Voltigierbuch, Kurtze jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stosz und Hieb*, Halle 1664.

Paschen 1666
Paschen, Johann Georg: *Vollständige Fecht-, Ring und Voltigier-Kunst*, Halle 1666.
Paschen 1667
Paschen, Johann Georg: *Fecht- Ring und Voltigierbuch. Kurtze jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stosz und Hieb. Mit sonderbahrem Fleiß auffgesetzet/ und mit mehrern nothwendigen Kupffern außgebildet von Johann Georg Paschen*, Halle 1667.
Paschen 1673
Paschen, Johann Georg: *Vollständige Fecht-, Ring und Voltigier-Kunst*, Leipzig 1673.
Paschen 1683
Paschen, Johann Georg: *Der adelichen Gemüther wohlerfahrene Excercitien Meister; das ist; vollständiges Fecht Kunst, und Voltigier Kunst*, Frankfurt/Leipzig 1683.
Paurnfeindt 1516
Paurnfeindt, André: *Ergründung ritterlicher Kunst der Fechterey nach klerlicher begreiffung und kurczylicher verstendnusz*, Wien 1516.
Perche 1635
Le Perche du Coudray, Jean Baptiste: *L'exercice des armes ou le maniement du fleuret. Pour ayder la mémoire de ceux qui sont amateurs de cet art, par Le Perche*, Paris 1635.
Perche 1676
Jean Baptiste Le Perche du Coudray: *L'exercice des armes: ou le maniement du fleuret. Pour ayder la mémoire de ceux qui sont amateurs de cet art*, Paris 1676.
Perche 1750
Le Perche du Coudray, Jean Baptiste: *L'exercice des armes ou le maniement du fleuret. Pour ayder la mémoire de ceux qui sont amateurs de cet art*, Paris 1750.
Perinat 1758
Perinat, Juan Nicholás: *Arte d'esgrimir florete y sable, por los principios más seguros, faciles y inteligibles*, Cádiz 1758.
Pepper 1798
Pepper, W: *A treatise on the new broad sword exercise*, London 1798.
Petter 1674
Petter, Nicolaes: *Klare onderrichtinge der voortreffelijke worstelkonst, verhandelende hoemen in alle voorvallen van twist en handtgemeenschap, sich kan hoeden: in alle aengrepen, borst-stooten, vuyst-slagen*, Amsterdam 1674.
Petter 1674
Petter, Nicolaes: *Der künstliche Ringer- oder Dess Weyland Wolgeübeten und berühmten Ring-Meisters Niclaus Petters kurzte jedoch klare Unterweisung und Anleitung zu der fürtrefflichen Ringekunst in mehr als 70 Figuren vorgestellet, und ins Kupfer gebracht durch Romeyn de Hooge*, Amsterdam 1674.
Petter 1675
Petter, Nicalaes: *Der künstliche Ringer- oder Dess Weyland Wolgeübeten und berühmten Ring-Meisters Niclaus Petters kurzte jedoch klare Unterweisung zu der fürtrefflichen Ringe-Kunst,* Mömpelgard 1675.
Pietruszka 1979
Pietruszka, Frederic u. Benamou, Guy: *L'Escrime en 10 lecons*, Paris 1979.
Pistofilo 1621
Pistofilo, Bonaventura: '*Oplomachia', nella quale con dottrina morale, politica, e militare, e col mezzo delle figure si tratta per via di teorica, e di pratica del maneggio, e dell'uso delle armi. Distinta in tre discorsi di pica, d'alabarda, e di moschetto,* Siena 1621.

Pistofilo 1627
Pistofilo, Bonaventura: *Il torneo. Cavaliere nel teatro di pallade del ordine militare et accademico*, Bologna 1627.
Pistofilo 1628
Pistofilo, Bonaventura: '*Oplomachia'*, Padua 1628.
Pluvinel 1626
Pluvinel, Antoine: *Le Maneige Royal*, Braunschweig 1626.
Pollock 1901
Pollock, Walter H. u.a.: *Fencing, Boxing, Wrestling*, London 1907.
Pradet 1775-1799
Pradet, Jean Eleonord: *Abrégé de l'art des armes: ou Exercice de l'épée seule avec les attitudes,* Frankreich 1775-1799.
Quintino 1614
Quintino, Antonio: *Gioiello di sapienza, nel quale si contengono le seguenti virtù, primo, essercitij d'arme in diuersi modi. Secondo, inventioni artificiose, nobili, e varie. Con le figure poste à' suoi luoghi per maggior dicchiaratione. Terzo auuertimenti per difendersi da molti animale nocivi. Quarto, secreti medicinali utili, e necessarij à corpi humani*, Mailand 1614.
Quintino 1625
Quintino, Antonio: *Gioiello di sapienza, nel quale si contengono gl'avvisi d'arme. Con molti bellissimi secreti medicinali e artifiziosi & alcuni avvisi contro gl'animali*, Florenz 1625.
Radaelli 1876
Radaelli, Guiseppe: *Istruzione per la scherma di sciabola e di spada*, Milano 1876.
Radaelli 1885
Radaelli, Guiseppe: *Istruzione per La Scherma di Punta*, Milano 1885.
Ranis 1771
Ranis, Heinrich Christoph: *Anweisung zur Fechtkunst für Lehrer und Lernende*, Berlin 1771.
Reid 1687
Reid, John (Drucker): Reid, John (Drucker): *The Scots Fencing Master or compleat Small-Sword Man,* Edinburgh 1687.
Román 1532
Román, Francisco: *Tratado de Esgrima*, Sevilla 1532.
Roux, Franz 1786
Roux, Franz: *Versuch über das Contrafechten auf der rechten und linken Hand nach Kreuss'lerschen Grundsätzen*, Jena 1786.
Roux, Johann Adolf Carl 1798
Roux, Johann Adoph Carl: *Gründliche und vollständige Anweisung in der deutschen Fechtkunst auf Stoß und Hieb aus ihren innersten Geheimnissen wissenschaftlich erläutert, für Kenner zur Ausbildung und als Kunstschatz für Lernende systematisch und deutlich entworfen*, Jena 1798.
Roux, Johann Adoph Carl 1799
Roux, Johann Adoph Carl: *Grundriss der Fechtkunst als gymnastische Uebung betrachtet,* Leipzig 1799.
Roux, Johann Adoph Carl 1803
Roux, Johann Adoph Carl: *Die deutsche Fechtkunst, enthaltend eine theoretisch-praktische Anweisung zum Stoßfechten*, Leipzig 1803.

Roux, Johann Adoph Carl 1817
Roux, Johann Adoph Carl: *Die deutsche Hiebfechtkunst*, Fürth 1817.
Roux, Johann Adoph Carl. *Die deutsche Fechtkunst*, Leipzig 1817.
Roux, Johann Adoph Carl 1841
Roux, Johann Adoph Carl*: Über das Verhältnis der deutschen Fechtkunst zum Ehrenduell*, Erfurt 1841.
Roux, Johann Wilhelm 1808
Roux, Johann Wilhelm: *Anleitung zur Fechtkunst nach mathematisch-physikalischen Grundsätzen bearbeitet*, Jena 1808.
Roux, Friedrich August Wilhelm 1840
Roux, Friedrich August Wilhelm: *Anweisung zum Hiebfechten mit graden und krummen Klingen. Nebst einer Einleitung von Dr. H.K. Scheidler*, Jena 1840.
Roux, Friedrich August Wilhelm 1849
Roux, Friedrich August Wilhelm: *Die Kreußler'sche Stoßfechtschule. Zum Gebrauch für Academien und Militärschulen, nach mathematischen Grundsätzen*, Jena 1849.
Roux, Friedrich August Wilhelm 1867
Roux, Friedrich August Wilhelm: *Deutsches Paukbuch*, Jena 1867.
Roux, Ludwig Caesar 1885
Roux, Ludwig Caesar: *Die Hiebfechtkunst*, Jena 1885.
Roux Ludwig Caesar 1901
Roux, Ludwig Caesar: *Die Hiebfechtkunst. Eine Anleitung zum Lehren und Erlernen des Hiebfechtens aus der verhangenen und steilen Auslage*, Jena 1901.
Roux Paul 1911
Roux, Paul: *Die Fechtmeisterfamilien Kreuszler und Roux ein geschichtlicher Rückblick auf die deutsche Fechtkunst vom Mittelalter bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts*, Jena 1911.
Rowlandson 1799
Rowlandson, Thomas: *Hungarian and Highland broadsword as practiced by the Westminster Light Horse*, London 1799.
Roworth 1798
Roworth, C.:*The art of defence on foot with the broad sword and sabre, uniting Scotch and Austrian methods into one regular system, to which are added remarks on the spadroon*, London 1798.
Sanz 1791
Sanz, Gregorio: *Artes académicos del la etraducidos del Francés al Castellano,*Madrid 1791.
Sanz 1791
Sanz, Gregorio: *Artes académicos, traducidos del Francés. El arte de la equitacio por D. Baltasser Irurzún, y del bayle, esgrima y de nadar,* Madrid 1791.
Saviolo 1595
Saviolo, Vincento: *His Practise in two books the first intreating of the use of the Rapier and Dagger, the second of honour and honorable quarrels*, London 1595.
Scheible 1949
Scheible, Jakob: *Sutor's künstliches Fechtbuch zum Nutzen der Soldaten, Studenten und Turner*, Stuttgart 1949.
Schenker 1961
Schenker, Zoltán Ozoray: *Säbelfechten,* Budapest 1961.

Schillern 1706
Schillern, Benjamin: *Der geöffnete Fechtboden,* Hamburg 1706.
Schleidt 1890
Schleidt, Gustav, *Die Fechtkunst. Kurze Anleitung für die Stoß- und Hiebkunst (Degen, Gewehr, Waffentänze und Waffenringen)*, Leipzig 1890.
Schlichtegroll 1817
von Schlichtegroll, Nathanael: *Talhofer, ein Beytrag zur Literatur der gerichtlichen Zweykempfe im Mittelalter,* München 1817.
Schmied-Kowarzik 1984
Schmied-Kowarzik und Kufahl Hans, *Fechtbüchlein*, Leipzig 1984
Schmidt 1797
Schmidt, Christoph Wilhelm: *Lehrschule der Fechtkunst*, Berlin 1797.
Schmidt 1713
Schmidt, Johann Andreas: *Leib-beschirmende und Feinden Trotz-bietende Fecht-Kunst oder: leicht und getreue Anweisung auf Stoß und Hieb zierlich und sicher zu fechten. Nebst einem curieusen Unterricht vom Voltigieren und Ringen/deutlich und gründlich beschrieben/und mit saubern darzu gehörigen/nach den Actionen gezeichneten/Kupffern an das Licht gestellet/von Johannes Andreas Schmidt/des H.Röm. Reichs Freyen Stadt Nürnberg bestellter Fecht- und Exercitien-Meister*, Nürnberg 1713.
Schmidt 1737
Schmidt, Johann Andreas: *Die Anweisung auf Stoß und Hieb sicher zu fechten, nebst einem Unterricht vom Voltigieren und Ringen*, Stuttgart 1737.
Schmidt 1749
Johann Andreas Schmidt: *Gründlich lehrende Fecht-Schule: oder Leichte Anweisung, auf Stoß und Hieb sicher zu fechten*, Nürnberg 1749.
Schmidt 1760
Johann Andreas Schmidt*: Lehrende Fechtschule*, Nürnberg 1760.
Schmidt 1780
Johann Andreas Schmidt: *Fechtkunst: oder leichte und getreue Anweisung auf Stoß und Hieb*, Nürnberg 1780.
Schöffer 1620
Schöffer von Dietz, Hans Wilhelm: *Gründtliche und eigentliche Beschreibung der freyen Adelichen vnd Ritterlichen Fechtkunst im einfachen Rappier und im Rappier und Dolch, Nach italianischer Manier*, Marburg 1620.
Schröder 1938
Schröder, Max: *Deutsche Fechtkunst. Handbuch des Deutschen Fechtsports*, Berlin 1938.
Schulz 1889
Schulze, Friedrich: *Die Säbelfechtkunst,* Heidelberg 1889.
Senese 1660
Senese (Senesio), Alessandro: *Il vero maneggio di spada*, Bologna 1660.
Senese 1660
Senese (Senesio), Alessandro: *Modi di metter mano alla spada*, Venedig 1660.
Sestini 1903
Sestini, Luigi: *Das Fechten mit dem Florett und dem Säbel auf Hieb und Stich nach dem italienischen System des Prof. Ferdinando Masiello*, Berlin 1903.

Silver 1599
Silver, George: *Paradoxes of Defence, wherein is proved the true grounds of fight to be in the short ancient weapons, and that the short sword hath the advantage of the long sword or long rapier, and the weakness and imperfection of the rapier fight displayed,* London 1599.
Sinclair 1800
Sinclair: *Cudgel-playing modernised and improved: or The science of defence exemplified in a few short and easy lessons for the practice of the broadsword or single stick on foot,* London 1800.
Six 2000
Six, Gérard: *R. Cappoferro, Gran simulacro dell' arte e dell' uso della scherma*, Reprint, Paris 2000.
Six 2005
Six, Gérard: *L' Académie de l'espée de Girard Thibault d'Anvers*, Faksimilie-Ausgabe, Paris 2005.
Sutor 1612
Sutor, Jacob: Jacob Sutor: *New künstliches Fechtbuch, das ist: auszführliche Description der freyen adelichen und ritterlichen Kunst des Fechtens in den gebreuchlichsten Wehren als Schwerdt, Dusacken, Rappier, Stangen und Helleparten,* Frankfurt 1612.
Swetnam 1617
Swetnam, Josep: *The school of the noble and worthy science of defence. Being the first of any mans inuention, which professed the sayed science. Also many other good and profitable precets and counsels for the managing of quarrels and ordering thy selfe in many other matters*, London 1617.
Tamariz 1696
Tamariz, Nicholas: *Cartilla, y luz en la verdadera destreza, scada de los escritas de D. Luis Pacheco Narváez*, Sevilla 1696.
Texedo 1678
Texedo Sicilia de Teruel, Pedro*: Escuela de principiantes, y promptuario de questiones en la philosophia de la berdadera destrẻça de las Armas, en que ban refumidas con demostraciones practices, y especulatibas la major parto delas prinçipales desta nobilissima çiençia / Scuola de' principianti, e sommario di questioni nella filosofia della vera destrazza delle armi, nelle quail vanno compendiate con dimostrationi prattiche, e speculative la majior parte delle principali di questa nobilissima scienza*, Neapel 1678.
Thibault 1628
Thibault, Girard: *Académie de l'espée de Girard Thibault d'Anvers, où se demonstrent par reigles mathematiques, sur le fondement d'un cercle mysterieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'a présent incognus secrets du maniement des armes à pied et à cheval*, Leiden 1628.
Thibault 1668
Thibault, Girard: *Académie de l'espée de Girard Thibault, d'Anvers, où se demonstrent par reigles mathématiques, sur le fondement d'un cercle mystérieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'à présent incognus secrets du maniement des armes à pied et à cheval*, Brüssel 1668.
Thirioux 1970
Thirioux, Pierre: *Escrime moderne aux trois armes: entraînement physique, musculation spécifique, technique, tactique, pédagogie*, Paris 1970.
Thirioux 1977
Thirioux, Pierre: *Escrime au fleuret un sport pour tous*, Paris 1977.

Timlich 1796
Timlich, Carl: *Gründliche Abhandlung der Fechtkunst auf den Hieb und zu Fuß und zu Pferde; zum Gebrauch der Cavallerie*, Wien 1796.
Triegler 1664
Triegler, Johann Georg: *Ein neues Künstliches Fechtbuch. Aus dem Fundament der Fechtkunst,* Leipzig 1664.
Torelli 1678
Torelli, Carlo: *Lo splendore della nobilità napoletana ascritta ne' cinque seggi giuoco d'arme esposto à somiglianza di quello intitolato: le chemin de l'honneur*, Neapel 1678.
Touche 1670
de la Touche, Philibert: *Les vrays principes de l'espée seule*, Paris 1670.
Turner 1639
Turner, A.G. James: *Pallas Armas, the Gentleman's Armorie, wherein the use of the rappier and sword is displayed*, London 1639.
Valdin 1729
Valdin: *The art of fencing, as practised by Monsieur Valdin,* London 1729.
Vass 1969
Vass, Imre: *Degenfechten*, Gyoma (Ungarn) 1969.
Verolini 1679
Verolini, Theodor: *Der künstliche Fechter: oder Deß Weyland wohl-geübten und berühmten Fecht-Meisters Theodori Veronlini, Kurzte jedoch klare Beschreibung und Außweisung der Freyen, Ritterlichen und Adelichen Kunst des Fechtens im Rappier, Dusacken und Schwerdt*, Würzburg 1679.
Vezzani 1628
Vezzani, Antonio: *L'esercizio accademico di picca di Antonio Vezzani Modanese Maestro di Spada,* Parma 1628.
Vezzani 1688
Vezzani, Antonio*: L'esercizio accademico di picca*, Parma 1688.
Viggiani 1575
Viggiani, Angelo: *Lo schermo D'Angelo Viggiani. Nel quale, per via di dialogo si discorre intorno all' eccellenza dell'armi et delle lettere; et intorno all'offesa et alla difesa. Et insegna uno schermo di spada sola sicuro e singolare con una tavola copiosissma,* Venedig 1575.
Viggiani 1588
Viggiani, Angelo: *Trattato dello schermo. Nel quale discorre intorno all' eccellenza dell'armi et delle lettere; intorno all'offesa et difesa*, Bologna 1588.
Villamont/Trigler 1664
Villamont, Jacques, Trigler, Johann Georg: *Ein neues künstliches Fechtbuch: darinnen etliche 40 Stücke im Einfach / wie auch im Dolchen und Rappier / aus dem Fundament der Fecht-Kunst gezogen und an den Tag gegeben*, Leipzig 1664.
Villardita 1670
Villardita, Giuseppe: *La Scherma Siciliana ridotta in compendio, communemento detto il nicosioto. Ove si monstra, come con un sol moto retto di corpo, ed una sola retta linea di spada debba 'l cavaliero principalmente schermire*, Palermo 1670.
Villardita 1673
Villardita, Giuseppe: *Trattato di scherma Siciliana, ove si monstra di seconda intentione con una linea retta; difendersi di qualsivoglia operatione di resolutione, che operata per ferire à qualunque, ò di punta, ò taglio, che accadesse in accidente di questionarsi*, Palermo 1673.

Vorstermann, Guillaume 1538
Vorstermann, Guillaume: *La noble science des joueurs d'éspée*, Antwerpen 1538.
Weischner 1761
Weischner, Siegmund Carl Friedrich: *Übungen auf den fürstlichen Sächsischen Hoffechtboden zu Weimar*, Weimar 1761.
Weischner 1765
Weischner, Siegmund Carl Friedrich: *Siegmund Carl Friedrich Weischner: Die Ritterliche Geschicklichkeit im Fechten durch ungezwungene Stellungen und kurzgefaßte Lehrsätze gezeigt*, Weimar 1765.
Weischner 1766
Weischner, Siegmund Carl Friedrich: *Die Ritterliche Geschicklichkeit im Fechten*, Weimar 1766.
Werner 1820
Werner, Johann Ludwig Adolph: *Anleitung zum Unterricht in der Fechtkunst auf Stoß*, Leipzig 1820.
Werner 1824
Werner, Johann Ludwig Adolph: *Versuch einer theoretischen Anweisung zur Fechtkunst im Hiebe*, Leipzig 1824.
Wintzleben 1756
von Wintzleben, Jonas Thomsen: *Den adelige Fægte-kunst i et kort Begreb: eller Underviisning i stød og hug, züret med behørige figurer*, Kopenhagen 1756.

2.2.2 sonstige Quellen

Alberti
Alberti, Leon Battista*: De Statua. De Pictura. Elementa Pictura*, hg. von Bätschmann, Oskar und Schäublin, Christoph, Darmstadt 2000, - weiterhin zit.: Alberti, *de pictura*.
Alberti
Alberti, Leone Battista: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. v. H. Janitschek, Wien 1877 (Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hg. v. R. Eitelberger von Edelberg, XI).
Alciat 1531
Alciat, Andreas: *Emblematum liber*, mit Holzschnitten von Jörg Breu, Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1531, Hildesheim/New York 1977.
Aristoteles
Aristoteles: *Metaphysik*, übersetzt von Bonitz, Hermann, bearbeitet von Seidl, Horst, Darmstadt 1995.
Aristoteles: *Poetik*, Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Gigon, Olof, Stuttgart 1961.
Aristoteles: *Politik*, Übersetzung und mit erklärenden Anmerkungen von Rolfes, Eugen, Hamburg 1981.
Brant 1964
Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*, (1494), hg. von Mähl, H.-J., Stuttgart 1964.
Boccaccio 1951
Boccaccio, Giovanni: *Genealogie deorum gentilium libri*, hg. von Romano, V., 2 Bde., Bari 1951.

Burgkmair
Burgkmair, Hans: *Turnier-Buch*, hg. von Hefner-Alteneck, Johann Heinrich, Dortmund 1978.
Castiglione 1996
Castiglione, Baldassare: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, Nachdruck Berlin 1996.
Cennini 1932
Cennini, Cennino: *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, hg. von Thompson, D.V. New Haven 1932.
Descartes 1001
Descartes, René: *Discurs de la Methode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences,* französisch-deutsch, hg. und übersetzt von Ostwald, Holger, Stuttgart 2001.
Dürer 1525
Dürer, Albrecht: *Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit*, hg. von Jaeggli, Alvin, Zürich 1966.
Dürer 1528
Dürer, Albrecht: *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, lib. II, Faksimile der Erstausgabe von 1528, hg. v. Wagner, G.M., London 1970.
Fronsperger 1596
Fronsperger, Leonhart: *Kriegsbuch*, Franckfurt am Mayn 1596.
Gracián 2001
Gracián, Baltasar: *Das Kritikon*, übersetzt und kommentiert von Köhler, Hartmut, Zürich 2001.
Hahnloser 1972
Hahnloser, Hans R.: *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs Ms. fr. 19093,* Bibliothek National in Paris, Graz 1972.
Hegel 1970
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I, II und III,* Neuausgabe auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845, hg. von Moldenhauer, Eva u.a., Frankfurt 1970.
Hildebrandlied
Das Hildebrandlied, Faksimile der Kassler Ausgabe mit einer Einleitung von Brosznski, Hartmut, Kassel 1985.
Homer
Homer: *Illias*, hg. von Snell, Bruno, Berlin/Darmstadt 1957.
Homer: *Odysse*e, hg. von Snell, Bruno, Berlin/Darmstadt 1957.
Horaz 1972
Horaz, Quintus Horatius Flaccus: *Ars poetica – Die Dichtkunst*, lat.-dt., übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Schäfer, E., Stuttgart 1972.
Keller 1867
von Keller, Adalbert: *Das Deutsche Heldenbuch*, Stuttgart 1867.
Lomazzo 1968
Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato dell' arte della pittura*...., Mailand 1584, Nachdruck Hildesheim 1968.

Mander 1991
v. Mander, Carel: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615),* Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Floerke, Hanns, Worms 1991.
Otto von Freising
Otto von Freising, *Gesta Frederici seu rectius Chronica*, hg. von Schmale, Franz Josef, Berlin 1965.
Ovid 1975
Ovid, Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Epos in 15 Büchern, hg. und übersetzt von Breitenbach, Hermann, Zürich 1958.
Platon
Platon: Sämtliche Werke, 6 Bde., hg. und übersetzt von Schleiermacher, Friedrich, Heidelberg.
Plinius, C. Secundus d.Ä.: *Naturkunde*, lat.-deutsch, Buch XXXV, hg. von König, Roderich u. Winkler, Gerhard, Düsseldorf/Zürich 1997.
Ripa 1970
Ripa, Cesare: *Iconologia....* Rom 1603, Nachdruck hg. von Mandowsky, Erna, Hildesheim-New York 1970.
Rousseau
Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*. In dt. Fassung besorgt von Schmidts, Ludwig, 13. Ausgabe, unveränderter Nachdruck, Paderborn 2001.
Schedel'sche Weltchronik
Schedel'sche Weltchronik, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sig. St. 107, Nürnberg 1493.
Tacitus
Tacitus, Publius Cornelius: *Germania*, hg. von Fehrle, Eugen, Heidelberg 1959.
Theuerdank
Kaiser Maximilian I: *Die Abenteuer des Ritters Theuerdank*; Nürnberg 1517.
Trietzsaurwein, Marx: *Der Weißkunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten,* Faksimile der Ausgabe von 1774, Weinheim 1985.
Vegetius 1967
Vegetius, Flavius Renatus: *Epitoma rei militaris*. Rec. C. Lang, Stuttgart 1967. (Reprint der Stuttgarter Ausgabe 1885).
Vergil
Vergil: *Aeneis*, hg. von Scheffer, Thassilo, Bremen.
Vesalius
Vesalius, Andreas: *Anatomia*, Nürnberg 1551.
Walthari-Lied, nacherzählt von Grimm, Jacob, Wiesbaden 1919.
Walter von der Vogelweide,
Walter von der Vogelweide: *Sprüche, Lieder der Leich*, hg. von Stapf, Paul, Darmstadt 1955.

2.3 Lexika und Nachschlagewerke

Andresen 1864
Andresen, Andreas: *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken, von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts*. Unter Mitwirkung von Weigel, Rudolf, Bd. 1–5, Leipzig 1864-1878.

Allgemeine Enzyklopädie 1845
*Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Kün*ste, hg. von Ersch, J.S. und. Gruber, J.G., Nachdruck Graz 1971, Erstausgabe Leipzig 1845 - weiterhin abgekürzt zit.: Allgemeine Enzyklopädie 1971.

Bartsch
Bartsch, Adam: *Le peintre graveur*, Bd. 1 – 21, Wien 1803-1821.

Bayerisches Wörterbuch 1827
Bayerisches Wörterbuch. Sammlung von Wörtern und Ausdrücken, hg. von Schmeller, Andreas J., Stuttgart/Tübingen 1827.

Bildwörterbuch 1992
Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, hg. v. Kühnelt, Harry, Stuttgart 1992.

Brockhaus 1996
Brockhaus. Die Enzyklopädie (24 Bde) Leipzig/Mannheim 1996.

Conversations Lexicon 1830
Conversations Lexicon oder Enzyklopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände, Stuttgart 1830.

Der Neue Pauly
Der Neue Pauly: *Enzyklopädie der Antike*, hg. von Cancik, Hubert, Bd. 1-15, Stuttgart/Weimar 1996-2003.

Der Kleine Pauly
Der Kleine Pauly: *Lexikon der Antike*, (5 Bde) hg. von Ziegler, Konrat und Sontheimer, Walther, Stuttgart 1964–1973.

Deutsche Biographische Enzyklopädie 1995
Deutsche Biographische Enzyklopädie, hg.von Saur, München, Bd. 1–13, 1995 ff.

Emblemata 1996
Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts, hg. von Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht, Stuttgart/Weimar 1996.

Encarta 97
Encarta 97, Enzyklopädie 1997.

Enciclopedia Italiana
Enciclopedia Italiana, Edizione 1949, Rom 1949 ff.

Enciclopedia italiana
Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, Bd. 1, Rom 1929.

Encyclopedia of Library 1968
Encyclopedia of Library and Information Science, hg. von Kent, Allen and Lancour, Harold, New York, Vol. 1-73, New York 1968-2003.

Encyclopédie 1966
Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Art et des Metiers, Stuttgart 1966.

Erler 1971
Erler, Adalbert: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, Bd. 1 – 5, Berlin 1971-1998.
Geldner 1965
Geldner, Ferdinand: *Die deutschen Inkunabeldrucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts nach Druckorten*. Erster Band, Stuttgart 1965.
Grimm 1984
Grimm, Wilhelm und Jacob: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1 – 16, Leipzig, 1854 ff; Nachdruck, München 1984.
Handbuch
Handbuch der Bibliothekswissenschaft, Bd. I, Leipzig 1931.
Handbuch
Handbuch der Inkunabelkunde, hg. von Haebler, Konrad, Leipzig 1925.
Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (HWDA) 1987
Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd 1 – 10, hg. von Bächtold-Stäublin, Hanns u.a., Berlin-New York 1987.
Henning 2001
Hennig, Beate: *Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Tübingen 2001.
Historisches Lexikon
Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Brunner, Otto, Stuttgart.
Historisches Wörterbuch
Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Ritter, Joachim, Basel/Stuttgart 1974 ff.
Kindlers Literatur Lexikon
Kindlers Literatur Lexikon, Bd. I – VII, Zürich 1964.
Larousse 1982
Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Bd. 1-10, Paris 1982-1985.
Lexer 1972
Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, 3 Bde., Leipzig 1872-78.
Lexer 1961
Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, Stuttgart 1961.
Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten
Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, hg. von Röhrich, Lutz, Bd. 1-5, Freiburg/Basel/Wien 1994.
Lexikon der Tiersymbolik.
Lexikon der Tiersymbolik: Mythologie. Religion. Psychologie, hg. von Zerling, Clemens und Bauer, Wolfgang, München 2003.
Lexikon des gesamten Buchwesens 1937
Lexikon des gesamten Buchwesens, Bd.1-3, hg. von Löffler, Karl u. a. Leipzig 1937.
Lexikon des gesamten Buchwesens 1991
Lexikon des gesamten Buchwesens. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Corsten, Severin, Pflug, Günther, Bd. III, Stuttgart 1991.
Lexikon des Mittelalters
Lexikon des Mittelalters, Bd. 1-9, München 1980 ff.
Lexikon Literatur des Mittelalters
Lexikon Literatur des Mittelalters, Bd. 1-2, hg. von Bretscher-Gisiger, Charlotte, Stuttgart 2002.

Literatur-Lexikon
Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hg. von Killy, Walther, Bd. 1-15, Gütersloh/München 1988-1993.
Meyers 1968
Meyers Grosses Personenlexikon, Mannheim/Zürich 1968.
Meyers 1982
Meyers Großes Universallexikon (15 Bde), Mannheim/Wien/Zürich 1982.
Nagler
Nagler, Dr. G.K: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 1-22, München 1835-1852.
Nagler
Nagler, Dr. G.K.: *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen*, Bd. 1-5, München/Leipzig 1858-1879.
NUC 1968
The National Union Catalog (NUC), Mansel 1968.
Propyläen Technikgeschichte
Propyläen Technikgeschichte, hg. von König, Wolfgang, 5 Bde., Berlin 1997.
RDK
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmidt, Stuttgart, 1937 ff.
Saur
Saur: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, München/Leipzig 1992 ff.
Saur
Saur: *Deutsche Bibliographische Enzyklopädie* (DBE), Bd. 1-13, München 1995 ff.
Schwäbisches Wörterbuch
Schwäbisches Wörterbuch, hg. von Fischer, Hermann, Bd. 1-16, Tübingen 1904-1924.
Thieme-Becker
Thieme, Ulrich und Becker, Felix: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* Bd. 1 – 37. Leipzig 1907-1950.
Trichtern 1742
Trichtern, Valentino: *Curiöses Reit-, Jagd- Fecht- Tantz oder Ritter Exercitien – Lexicon,* Leipzig 1742.
Verfasserlexikon
Stammler, Wolfgang u.a.: *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Bd. 5, Berlin 1985.
Verfasserlexikon
Stammler, Wolfgang u.a.: *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Bd. 9, Berlin/New York 1995.
Verfasserlexikon
Ruh, Kurt u.a.*: Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Bd. 1 ff. Berlin 1978 ff.
Waldow 1993
Waldow, Alexander: *Illustrierte Enzyklopädie der graphischen Künste*, München/ London/Paris 1993.
Wurzbach 1963
v. Wurzbach, Dr. Alfred: *Niederländisches Künstlerlexikon*, 2. Bd., Amsterdam 1963.
Zedler1961
Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, 68 Bde. Nachdruck der Originalausgabe von 1735, Graz 1961.

Wörterbuch der Antike 1956
Wörterbuch der Antike mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens, hg. von Lamer, Hans, Stuttgart 1956.
Wörterbuch des Buches 2002
Wörterbuch des Buches, hg. von Hiller, Helmut, und Füssel, Stephan, Frankfurt 2002.
Wörterbuch der Kunst 1989
Wörterbuch der Kunst, hg. von Jahn, Johannes, Stuttgart 1989.
Wörterbuch der Symbolik 1991
Wörterbuch der Symbolik, hg. von Lurker, Manfred, Stuttgart 1991.

2.4 Sekundärliteratur

2.4.1 fechtspezifische Literatur

Akademie der Fechtkunst Deutschlands,
Akademie der Fechtkunst Deutschlands: *600 Jahre Kaiserliches Privileg für die Meister des Schwerts, 1487 – 1987,* Waiblingen.
Anglo 2000
Anglo; Sydney: *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven und London 2000.
Albanesi 1862
Albanesi, Karl: *Theorie der Fechtkunst*, Wien 1862.
Bergner 2006
Bergner, Ute und Giessauf, Johannes: *Würgegriff und Mordschlag. Die Fecht- und Ringlehre des Hans Czynner (1538) Universitätsbibliothek Graz MS 963*, Graz 2006.
Bezzel 1997
Bezzel, Irmgard: *Sebastian Heußler (1581- nach 1645). Ein Nürnberger Drucker, der ein Fechtbuch und ein Fahnenbüchlein verfaßte*. In: Gutenberg-Jahrbuch, 1997, 72. Jahrgang Mainz, hg. von Füssel, Stephan, Mainz 1997, S. 180 – 190.
Cammell 1936
Cammell, Charles Richard: *Frühe Bücher über Fechtkunst*. In: Philobiblon, 9. Jahrgang Heft Nr. 9-10, Wien-Leipzig-Zürich 1936, S. 353 – 375.
Castle 1969
Castle, Egerton: *Schools and masters of fence from the Middle Ages to the eighteen century,* Nachdruck, London 1969.
Gaugler 1998
Gaugler, William, M: *The History of Fencing, Foundations of Modern European Swordplay,* Bangor, Maine 1998.
Gaugler 2004
Gaugler, William, M.: *Fechten für Anfänger und Fortgeschrittene. Florett, Säbel,* München 2004.
Gelli 1895
Gelli, Jacopo: *Bibliografia generale della scherma*, Milano 1895.
Gelli 1906
Gelli, Jacopo: *L'arte dell'armi in Italia*, Bergamo 1906.

Güse 1986
Güse, Klaus-Dieter und Schirmer, Andreas: *Fazination Fechten. Vom wundersamen Aufstieg eines Sports in Deutschland,* Bad Homburg 1986.
Helwig 1966
Helwig, Hellmuth: *Die deutschen Fechtbücher. Eine bibliographische Übersicht*. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 22. Jahrgang, Heft 52, Frankfurt 1966, S. 1407 - 1416.
Hene 1934
Hene, Jochen: *Albrecht Dürer. Das Fechtbuch*, Plauen 1934.
Hergsell 1881
Hergsell, Gustav: *Die Fechtkunst*, Wien, Leipzig 1881.
Hergsell 1895
Hergsell, Gustav: *Die Fechtkunst im XV. und XVI. Jahrhunderte*, Leipzig 1896.
Hils 1983
Hils, Hans-Peter: *Die Handschriften des oberdeutschen Fechtmeisters Hans Talhoffer. Ein Beitrag zur Fachprosaforschung des Mittelalters*. In: Codices manuscripti, Jahrgang 9/1983, Heft 3. Wien 1983, S. 97 – 121.
Hils 1987
Hils, Hans-Peter: *Meister Johann Liechtenauers Kunst des langen Schwerts*, Frankfurt 1987.
Hils 1987a
Hils, Hans-Peter: *Gladiatoria – Über drei Fechthandschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*. In: Codices manuscripti, Jahrgang 13, Wien 1987, S. 1 – 54.
Hils 1991
Hils, Hans-Peter: *Codices figurati – Libri picturati 2, Fecht- und Ringbuch/Vermischtes Kampfbuch*, Augsburg Universitätsbibliothek Cod. I.6.4° 2, München 1991.
Huhle 1992
Huhle, Henner u. Brunck Helma: *500 Jahre Fechtmeister in Deutschland*, Frankfurt, 1987
Kamm 1994
Kamm, Walter: *Fechten in der darstellenden Kunst*, Aachen 1994.
Làszlo-Nagy 1987
Làszlo-Nagy: *Bibliographie des Fechtens. Allgemeine und chronologische Bibliographie über die Fechtkunst*, Graz 1987.
Lochner 1953
Lochner, Karl, E.: *Die Entwicklungsphasen der europäischen Fechtkunst*, Wien 1953.
Lochner 1960
Lochner, Karl, E.: *Waffenkunde für Sportfechter und Waffenliebhaber*, Wien 1960.
Lochner 1968
Lochner, Karl, E.: *Die Entwicklung der europäischen Trutzwaffen mit besonderer Berücksichtigung der Sportwaffen*, Wien 1968.
Lorbeer 2005
Lorbeer, Carsten und Julia, Heim, Johann, Brunner, Robert und Kiermayer, Alexander: *Johannes Lecküchner. Das ist herr hannsen Lecküchner von Nürnberg künst vnd zedel ym messer*. Transkription der Fechthandschrift cgm 582 <http://www.pragmatische-schriftlichkeit.de/cgm582.html.
Maedenbach 1968
Maedenbach, Heino: *Die Fechtkunst 1500 – 1900, Grafik und Waffen, Kunstsammlungen der Veste Coburg*, Coburg 1968.

Mérignac 1883
Mérignac, Emile: *Histoire de l'Escrime dans tous les temps et dans tous les pays*, Paris 1883.
Müller 1992
Müller, Jan-Dirk: *Bild – Vers – Prosakommentar am Beispiel von Fechtbüchern, Probleme der Verschriftlichung einer schriftlosen Praxis*. In: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, hg. von Keller, Hagen, München 1992, S. 251 – 282.
Müller 1994
Müller, Jan-Dirk: *Wissen für den Hof. Der spätmittelalterliche Verschriftlichungsprozeß am Beispiel Heidelberg im 15. Jahrhundert. Hans Lecküchners Messerfechtlehre und die Tradition. Schriftliche Anweisung für eine praktische Disziplin,* München 1994, S. 355 - 384.
Nostini 1982
Nostini, Renzo: *Scuola dello Sport. Biblioteca Sportiva Nazionale, Catalogo delle opere di Scherma. Duello e regole cavalleresche dal XV al XX secolo*, Rom 1982.
Pardoel 1981
Pardoel, Henk: *The complete bibliography of the art and sport of fencing,* Kingston/Canada 1981.
Pardoel, 2005
Pardoel, Henk: *Fencing A Bibliography Edition 01*, Amsterdam 2005.
Rapisardi 1999
Rapisardi, Giovanni: *Achille Marozzo, Opera Nova dell' Arte delle Armi*, Padua 1999.
Thimm 1968
Thimm, Carl: *A complete bibliography of fencing & duelling*, New York 1896, Nachdruck 1968.
Vigeant 1882
Vigeant, Arsène: *La Bibliographie de l'escrime ancienne et moderne*, Paris 1882.
Wassmannsdorff 1870
Wassmannsdorff, Karl: *Sechs Fechtschulen der Marxbrüder und Federfechter aus den Jahren 1573 – 1614*, Heidelberg 1870.
Wassmannsdorff 1870
Wassmannsdorff, Karl: *Die Ringkunst des deutschen Mittelalters*, Leipzig 1870.
Wassmannsdorff 1871
Wassmannsdorff, Karl: *Das um das Jahr 1500 gedruckte erste deutsche Turnbuch*, Heidelberg 1871.
Wassmannsdorff 1890
Wassmannsdorff, Karl: *Turnen und Fechten in früheren Jahrhunderten*, Heidelberg 1890.
Wenusch 1996
Wenusch, Michael: *Geschichte des Wiener Fechtsports im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1996.
Wierschin 1965
Wierschin, Martin: *Meister Johann Liechtenauers Kunst des Fechtens*, München 1965.
Wittmann 1977
Wittmann, Fritz: *Die Fechtkunst in der Literatur*, Regensburg 1977.
Zabinski 2002
Zabinski, Grezgorz u. Baconiery, Walczak, *Codex Wallerstein, A Medieval Fighting Book from the Fifhteenth Century on the Longsword, Falchion, Dagger and Wrestling,* Boulder/Col. 2002.

2.4.2 sonstige Literatur

Adorno 1977
Adorno, Theodor, W.: *Die Kunst und die Künste*. In: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild: Parva Aesthetica, Frankfurt 1977, S. 433 – 453.

Altrock 1926
Altrock, Hermann: *Geschichte des Sports aller Völker und Zeiten*, Leipzig 1926.

Assion 1973
Assion, Peter: *Altdeutsche Fachliteratur*, Berlin 1973.

Assmann 1992
Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992.

Augustyn 2003
Augustyn, Wolfgang: *Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck in Deutschland – Versuch einer Skizze aus kunsthistorischer Sicht*. In: Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, hg. von der Herzog August Bibliothek von Dicke, Gerd und Grubmüller, Klaus, Bd. 16, Wiesbaden 2003, S. 5 - 47.

Auktionskatalog 2005
Auktionskatalog Sotheby's: *Western Manuscripts and Miniatures*, London 2005.

Bätschmann 2000
Bätschmann, Oskar und Schäublin, Christoph: *Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei,* Darmstadt 2000.

Barack 1865
Barack, Karl August: *Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen*, Tübingen 1865.

Barasch 1967
Barasch, Moshe: *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Band 12/1, Bonn 1967, S. 33 - 69.

Barber 2001
Barber, Richard und Barker, Juliet: *Die Geschichte des Turniers*, Düsseldorf/Zürich 2001.

Bartsch 1887
Bartsch, Karl August: *Die Handschriften der Universitätsbibliothek in Heidelberg*, Die altdeutschen Handschriften, Bd. 1, Heidelberg 1887, S. 136.

Battistini 2005
Battistini, Matilde: *Astrologie, Magie und Alchemie, Bildlexikon der Kunst*, Bd. 8, Berlin 2005.

Baxandall 1984
Baxandall, Michael: *Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, München 1984.

Baxandall 1999
Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung in Italien des 15. Jahrhunderts,* Darmstadt 1999.

Becher 1980
Becher, Charlotte u.a.: *Das Stuttgarter Harnisch-Musterbuch*, Wien 1980.

Becker 2000
Becker, Udo: *Lexikon der Symbole*, Freiburg 2000.

Bendel 1940
Bendel, Max: *Tobias Stimmer. Leben u. Werke*, Zürich 1940.
Benjamin 1963
Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963.
Belting 1989
Belting, Hans und Blume, Dieter: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989.
Berghaus 1995
Berghaus, Peter: *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. In: Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63, Wiesbaden 1995, S. 7 - 8.
Bernett 1971
Bernett, Hajo: *Die pädagogische Neugestaltung der bürgerlichen Leibesübungen durch die Philanthropen. Beiträge zur Lehre und Forschung der Leibeserziehung*, hg. vom ADL Stuttgart 1971.
Berg 1994
Berg, Theresia u. Friedrich, Udo: *Wissentradierung in spätmittelalterlichen Schriften zur Kriegskunst.* In: Müller, Jan-Dirk: Wissen für den Hof. Der spätmittelalterliche Verschriftlichungsprozeß am Beispiel Heidelberg im 15. München 1994, S. 182 - 183.
Berschin 1992
Berschin, Walter: *Die Palatina in der Vaticana. Ein Bestseller des späten Mittelalters Speculum humanae salvationis, Vat. Pal. lat. 413 und 1806*, Stuttgart 1992.
Bialostocki 1972
Bialostocki, Jan: *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit.* In: Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1972, S. 11 - 54.
Bie 1925
Bie, Oskar: *Der Tanz*, Leipzig 1925.
Bleibrunner 1969
Bleibrunner, Hans: *Landshuter Ringerbuch*, München 1969.
Blumenberg 1979
Blumenberg, H.: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 1979.
Bock 1950
Bock, Elfried: *Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. In: Propypläen Kunstgeschichte, Ergänzungsband, Berlin 1930, S. 9 - 82.
Boeheim 1892
Boeheim, Wendelin: *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig 1890, Reprint der Originalausgabe hg. von Henning, Volker, Holzminden o.J.
Bohus 1986
Bohus, Julius: *Sportgeschichte, Gesellschaft und Sport von Mykene bis heute*, München 1986.
Borst (Arno) 1976
Borst, Arno: *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt 1976.
Borst (Arno) 1988
Borst, Arno: *Barbaren, Ketzer und Artisten. Welten des Mittelalters*, München 1988.
Borst (Otto) 1983
Borst, Otto: *Alltagsleben im Mittelalter*, Frankfurt 1983.

Bosse 1765
Bosse, Abraham: *Die Kunst in Kupfer zu stechen...*, Dresden 1765.
Brandis 1997
Brandis, Tilo: *Die Handschrift zwischen Mittelalter und Neuzeit. Versuch einer Typologie*. In: Gutenberg Jahrbuch, 1997, 72. Jahrgang, hg. von Füssel, Stephan, Mainz 1997, S. 27 – 57.
Bredekamp 1993
Bredekamp, Horst: *Florentiner Fussball: Die Renaissance der Spiele. Calcio als Fest der Medic*i, Frankfurt 1993.
Breyl 1984
Breyl, Jutta: *„Nichtige Äußerlichkeiten?" Zur Bedeutung und Funktion von Titelbildern aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts.* In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, Jahrgang XI, Heft 1, Wiesbaden 1984, S. 389 - 415.
Brink 2000
Brink, Claudia: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/Berlin 2000.
Brock 1990
Brock, Bazon / Preiß, Achim: *Ikonographia*, München 1990.
Bruns 1799
Bruns, D. Paul Jakob: *Beyträge zu den deutschen Rechten des Mittelalters aus den Handschriften und Drucken der akademischen Bibliothek*, Helmstädt 1799, S. 313 – 332.
Bühler 1933
Bühler, Karl: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena 1933.
Bumke 1986
Bumke, Joachim: *Höfische Kultur, Literatur und Gesellschaft im Mittelalter*, Bd. 1 u. 2, München 1986.
Burckhardt 1930
Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hg. von Kaegi, Werner, Leipzig 1930.
Burke 1992
Burke, Peter: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung,* aus dem Englischen von Kaiser, Reinhard, Berlin 1992.
Burkhart 2005
Burkhart, Peter: *Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Vom späten 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert*, Stuttgart 2005.
Butzmann 1972
Butzmann, Hans: *Die mittelalterlichen Handschriften der Gruppen Extravagantes, Novi und Novissimi,* Frankfurt 1972, S. 74 - 75.
Cassirer 1977
Cassirer, Ernst: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Nachdruck Darmstadt 1977.
Cermann 1997
Cermann, Regina: *Die Bibliothek Herzog Eberhard im Bart*, Scriptorium 51, 1997, S. 30 - 50.
Clark 1958
Clark, Kenneth: *Das Nackte in der Kunst*, aus dem Englischen übertragen von Kiel, Hanna, Nijmengen/Holland 1958.

Classen 1977
Classen, Peter: *Recht und Schrift im Mittelalte*r, Sigmaringen 1977.
Conrads 1982
Conrads, Norbert: *Ritterakademien der frühen Neuzeit. Bildung als Standesprivileg im 16. und 17. Jahrhundert,* Göttingen 1982.
Crane 1901
Crane, Walter: *Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit,* Leipzig 1901.
Curschmann 1992
Curschmann, Michael: *Pictura laicorum litteratura. Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse.* In: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, hg. von Keller, Hagen, München 1992, S. 211 - 229.
Curschmann 1999
Curschmann, Michael: *Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachlichem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis 16. Jahrhundert*. In: Haug, Wilhelm: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999, S. 481.
Curschmann 2007
Curschmann, Michael: Facies peccatorum - V*ir bonus. Bild-Text-Formeln zwischen Hochmittelalter und früher Neuzeit.* In: Curschmann, Michael: Wort. Bild. Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit, Band 1 und 2, Baden-Baden 2007, S.193 - 226 (Bd. 1).
Curtius 1948
Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
Czerwinski 1975
Czerwinski, Peter: *Die Schlacht- und Turnierdarstellungen in den deutschen höfischen Romanen des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin 1975.
Decker 1987
Decker, Wolfgang: *Sport und Spiel im Alten Ägypten*, München 1987.
Degenhart 1980
Degenhart, Bernhard u. Schmitt Annegrit: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450*, Berlin 1980.
Delbrück 1907
Delbrück, Hans: *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte,* (Bd. 1 – 3), Berlin 1907-1909.
Diem 1961
Diem, Carl: *Sport und ganzmenschliche Erziehung.* In: Leibeserziehung und Sport in der modernen Gesellschaft, hg. von Klöhn, Gottfried, Weinheim 1961, S. 79 – 95.
Diem 1967
Diem, Carl: *Weltgeschichte des Sports*, Stuttgart 1967.
Diem 1982
Diem, Carl: Körpererziehung bei Goethe, Frankfurt 1982.
Dogson 1878
Dogson, Campell: *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum*, London 1878.
Donskoi 1975
Donskoi, D. D: *Grundlagen der Biomechanik*, Berlin 1975.

Dreyer 1754
Dreyer, Johann Carl Heinrich: *Sammlung vermischter Abhandlungen zur Erläuterung der teutschen. Rechte und Alterthümer*, Rostock/Wismar 1754, S. 141 - 172.
Dürckheim 1964
Dürckheim, Graf Karlfried: *Sportliche Leistung - Menschliche Reife*, Frankfurt 1964.
Eco 1991
Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, Wien 1991.
Eichberg 1973
Eichberg. Henning: *Der Weg des Sports in die industrielle Zivilisation*, Baden-Baden 1973.
Eichberg 1977
Eichberg, Henning: *Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien.* In: Zeitschrift für Historische Forschung, 4. Bd. Berlin 1977, S. 17 - 49.
Eichberg 1978
Eichberg, Henning: *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978.
Eis 1961
Eis, Gerhard: *Mittelalterliche Fachliteratur*, Stuttgart 1961.
Eisler 1979
Eisler, Colin: *Zeichnungen großer Meister vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1979.
Elias 1983
Elias, Norbert und Dunning, Eric: *Sport im Zivilisationsprozess, Studien zur Figurationssoziologie*, hg. von Hopf, Wilhelm, Berlin 1983.
Elias 1999
Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt 1999.
Eppensteiner 1964
Eppensteiner, Friedrich: *Der Sport, Wesen und Ursprung, Wert und Gestalt,* München 1964.
Erben 1916
Erben, Wilhelm: Maximilian I. und die Landsknechte. In: Historische Zeitschrift, 116. Bd., München und Berlin 1916, S. 48 - 68.
Erffa 1964
Erffa, Hans Martin: *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560 – 1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils*, Utrecht 1964.
Euw 1985
von Euw, Anton und Plotzek, Joachim, M: *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Band 4, Köln 1985, S. 282 - 288.
Fehr 1962
Fehr, Hans: *Deutsche Rechtsgeschichte*, Berlin 1962.
Flasch 1993
Flasch, Kurt: *Augustin. Einführung in sein Denken*, Stuttgart 1993.
Friedländer 1917
Friedländer, Max J.: *Der Holzschnitt*, Berlin 1917.
Friedländer 1922
Friedländer, Max J.: *Holzschnitte von Hans Weiditz*, Berlin 1922.
Friedländer 1992
Friedländer, Max J.: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992.

Friedrich 1996
Friedrich, Udo: *Herrscherpflichten und Kriegskunst zum intendierten Gebrauch früher Bellifortis'Handschriften.* In: Der Codex in Gebrauch, hg. von Meier, Christel, Hüpper, Dagmar, Keller, Hagen, München 1996, S. 197 - 210.
Foucault 1971
Foucault, Michael: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1971.
Frankenberger/Rupp 1987
Frankenberger, Rudolf u. Rupp, Berthold: *Wertvolle Handschriften und Einbände aus der ehemaligen Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek*, Wiesbaden 1987.
Frodl-Kraft 1977/78
Frodl-Kraft: *Die Farbsprache der Gotischen Malerei*. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31, Wien 1977/78, S. 89 - 178.
Füssel 1999
Füssel; Stephan: *Gutenberg und seine Wirkung*, Frankfurt/Leipzig 1999.
Füssel 2003
Füssel, Stephan: *Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Der Theuerdank von 1517,* Köln 2003.
Fuhrmann 1987
Fuhrmann, Horst: *Einladung ins Mittelalter*, München 1987.
Gamber 1957
Gamber, Ortwin: *Der Turnierharnisch zur Zeit König Maximilians I. und das Thunsche Skizzenbuch*. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 53, Wien 1957, S. 3 – 70.
Gamber 1959
Gamber, Ortwin: *Eine Harnischgarnitur Maximilians I. von Lorenz Helmschmied.* In: Waffen- und Kostümkunde, Jahrgang 1959, Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde, Heft 1 und 2, Berlin 1959, S. 3 - 15.
Gamber 1972
Gamber, Ortwin u. Schulz, Margarthe: *Arma Defensiva Tabulae*, Graz, 1972.
Gaulhofer 1930
Gaulhofer, Karl: *Die Fußhaltung, ein Beitrag zur Stilgeschichte der menschlichen Bewegung,* Kassel 1930.
Geck 1982
Geck, Elisabeth: *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*, Darmstadt 1982.
Geisberg 1923
Geisberg, Max: *Die Anfänge des Kupferstiches*, Leipzig 1923.
Geisberg 1924
Geisberg, Max: *Die Kupferstiche des Meisters E.S.*, Berlin 1924.
Geldner 1978
Geldner, Ferdinand: *Inkunabelkunde. Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks*, Wiesbaden 1978.
Gerlach 1990
Gerlach, Peter: *Proportion Körper Leben. Quellen-Entwürfe-Thesen*, Köln 1990.
Goetz 1986
Goetz, Hans-Werner: *Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, München 1986.

Gombrich 1984
Gombrich, Ernst H.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 40 - 61.
Gombrich 1996
Gombrich, Ernst H.: *Geschichte der Kunst, 16. überarbeitete und erweiterte Ausgabe*, Berlin 1995.
Gombrich 2002
Gombrich, Ernst H.: *Kunst & Illusion zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 6. Ausgabe, Berlin 2002.
Grotefend 1881
Grotefend, Hermann: *Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt am Main und seine Vorläufer*, Frankfurt 1881.
Grote 1994
Grote, Andreas: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 – 1800,* Opladen 1994.
Grupe 1987
Grupe, Ommo: *Sport als Kultur*, Zürich 1987.
GutsMuths 1793
GutsMuts, Johann Christoph Friedrich: *Gymnastik für die Jugend, enthaltend eine praktische Anweisung zu Leibesübungen*. In: Studientexte zur Leibeserziehung, Band 7, hg. v. Fetz, Friedrich, Frankfurt 1970, S. 146 - 155.
Hampe 1914/15
Hampe, Theodor: *Beiträge zur Geschichte des Buch- und Kunsthandels in Nürnberg II. Paul Fürst und sein Kunstverlag*. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1914/15, S. 1-14.
Hanfstaengl 1944
Hanfstaengl, Eberhard: *Die Moriskentänzer des Erasmus Grasser*, Berlin 1944.
Harsdörffer 1975
Harsdörffer, Georg Philipp: *Poetischer Trichter*, Nachdruck Wiesbaden 1975.
Harms 1990
Harms, Wolfgang: *Text und Bild, Bild und Text*, DFG-Symposion 1988, Stuttgart 1990.
Harrsen 1953
Harrsen, Meta u. Boyce, George K.*: Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library,* New York 1953.
Hauser 1958
Hauser, Arnold: *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, München 1958.
Hauser 1973
Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.
Heinemann 1965
v. Heinemann, Otto: *Die Helmstedter Handschriften 1-3*, Wolfenbüttel 1884 – 1888, Nachdruck 1-3, Frankfurt 1963-1965, S. 159 – 160.
Heinzer 1995
Heinzer, Felix: *Die neuen Standorte der ehemals Donaueschinger Handschriftensammlung*. In: Scriptorium 49, 1995, S. 312 - 319.

Heinzer 2003
Heinzer, Felix: *Handschrift und Druck im Œuvre der Grafen Wilhelm, Werner und Froben, Christoph von Zimmern*. In: Dicke, Gerd und Grubmüller, Klaus: Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck, Wiesbaden 2003, S. 141 – 166.
Hellinga 1998
Hellinga, Lotte: *Das Buch des 15. Jahrhundert im Übergang von der Handschrift zum Buchdruck.* In: Gutenberg-Jahrbuch 1998, 73. Jahrgang, hg. von Füssel, Stephan, Mainz 1998, S. 48 - 55.
Hirn 1936
Hirn, Albert: *Ursprung und Wesen des Sports*. In: Leibesübungen und körperliche Erziehung in Theorie und Praxis, Berlin 1936.
Hirschfeld 1970
Hirschfeld, Peter: *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, Hamburg 1968.
Hobohm 1913
Hobohm, Martin: *Machiavellis Renaissance der Kriegskunst*, Berlin 1913.
Hobson 1970
Hobson, Anthony: *Great Libraries*, London 1970, S. 138 - 139.
Hoffmann 1995
Hoffmann, Detlef: *Kultur- und Kunstgeschichte der Spielkarte*, Marburg 1995.
Hofmann 1987
Hofmann, Werner u. Warnke, Martin: *Idea. Werke Theorien Dokumente*. In: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987, S. 7 – 27.
Hofmann 2003
Hofmann, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 2003.
Höpel 1987
Höpel, Ingrid: *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt 1987.
Hüpper 1992
Hüpper, Dagmar: *Funktionstypen der Bilder in den Codices picturati des Sachsenspiegels.* In: Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter, hg. von Keller, Hagen, München 1992, S. 231 - 249.
Hütt 1970
Hütt, Wolfgang: *Albrecht Dürer 1471-1528. Das gesamte graphische Werk*, München 1970.
Huizinga 1956
Huizinga, Johan: Homo Ludens, *Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956.
Huizinga 1975
Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1975.
Hussmann 1973
Hussmann, Heinrich: *Über deutsche Wappenkunst*, Wiesbaden 1973.
Hutter 1966
Hutter, Heribert: *Die Handzeichnung, Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien 1966.
Ilg 1970
Ilg, Albert*: Cennino Cennini. Das Buch von der Kunst*, in: Quellenschriften zur : Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Neudruck der Ausgabe von 1871, Osnabrück 1970.
Impelluso, Lucia
Impelluso, Lucia: *Götter und Helden der Antike*, Bildlexikon der Kunst, Bd. 1, Berlin 2003.

Irmscher 1984
Irmscher, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit 1400 – 1800*, Darmstadt 1984.
Jacobs 1838
Jacobs, Fr. und Ukert, F.A.: *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglichen öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, Leipzig 1838, S. 102 - 144.
Jähns 1890
Jähns, Max*: Geschichte der Kriegswissenschaften vornehmlich in Deutschland*, München und Leipzig 1890.
Jahn 1816
Jahn, Friedrich Ludwig u. Eiselen, Ernst: *Die deutsche Turnkunst*, Berlin 1816.
Jungreithmayr 1988
Jungreithmayr, Anna*: Die deutschen Handschriften des Mittelalters der Universitätsbibliothek Salzburg*, Wien 1988, S. 5 - 7.
Katzenellenbogen 1968
Katzenellenbogen, Adolf: *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early Christian times to the thirteenth century*. Reprint der Ausgabe London 1939, Nendeln 1968.
Kauffmann 1972
Kaufmann, Georg: *Die Kunst des 16. Jahrhunderts.* In: Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1972, S. 11 - 149.
Kautzsch 1894
Kautzsch, Rudolf: *Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späten Mittelalter*, Straßburg 1894.
Keller 1992
Keller, Hagen: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter*, *Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, Einführung zum Kolloquium in Münster, 17.-19. Mai 1989*, München 1992.
Kemp 1974
Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607.* In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg 1974, S. 219 - 240.
Kirchner 1926
Kirchner, Joachim: *Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturen-Handschriften. der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin*, Bd. 1: *Die Philipp-Handschriften*, Leipzig 1926, S. 125 - 126.
Klemm 1982
Klemm, Friedrich: *Zur Kulturgeschichte der Technik*, München 1982.
Klibansky u.a. 1990
Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz: *Saturn und Melchancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt 1990.
Knapp 1999
Knapp, Ulrich: *Zur Geschichte der Bilder.* In: Buch und Bild im Mittelalter, Hildesheim 1999, S. 9 - 125.
Kobusch 20000
Kobusch, Theo: *Philosophen des Mittelalters*, Darmstadt 2000.
Kölmel 1995
Kölmel, Wilhelm: *Imago mundi. Studien zum mittelzeitlichen Weltverständnis,* Hamburg 1995.
König 1997
König, Eberhard: *Der Hausbuchmeister.* In: Graf Waldburg-Wolfegg, Christoph: Das Mittelalterliche Hausbuch, Kommentarband zum Faksimile, München/New York 1997, S. 163 - 221.
Koschatzky 1971
Koschatzky, Walter: *Die Dürerzeichnungen der Albertina*, Wien 1971.
Koschatzky 1972
Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik, Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg 1972.

Koschatzky 1972
Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik* (TB), Salzburg 1972.
Koschatzky 1982
Koschatzky, Walter: *die Kunst der Zeichnung*, München 1982.
Koschatzky 1985
Koschatzky, Walter: *die Kunst des Aquarells*, München 1985.
Krämer 2003
Krämer, Sybille und Bredekamp, Horst: *Bild Schrift Zahl*, Berlin 2003.
Kristeller 1922
Kristeller, Paul: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1921.
Krüger 1984
Krüger Arnd u.a.: *Die Anfänge des modernen Sports in der Renaissance*, Duderstadt 1984.
Kühnst 1996
Kühnst, Peter: *Sport, eine Kulturgeschichte im Spiegel der Kunst*, Amsterdam 1996.
Kunze 1975
Kunze, Horst: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*. Textband, Bildband, Leipzig 1975.
Kunze 1996
Kunze, Horst: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland, das 16. und 17. Jahrhundert*, Bildband, Textband, Frankfurt 1996.
Kurras 1992
Kurras, Lotte: *Ritter und Turniere. Ein höfisches Fest in Buchillustrationen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1992.
Kurras 1996
Kurras, Lotte: *das große Buch der Turniere*, Stuttgart 1996.
Legner 1978
Legner, Anton: *Die Parler und der Schöne Stil, 1350 – 1400*, Bd. 3, Köln 1978.
Lehnhart 2003
Lehnhart, Ulrich: *Kleidung & Waffen der Früh- und Hochgotik*, Wald-Michelbach 2003.
Lehnhart 2003
Lehnhart, Ulrich: *Kleidung und Waffen der Spätgotik*, Teil II, 1370 – 1420, Wald-Michelbach 2003.
Lenk 1973
Lenk, Hans: *Philosophie des Sports*, Schorndorf 1973.
Leyen 1980
von der Leyen, Friedrich: *Deutsches Mittelalter*, Frankfurt 1980.
Lippe 1974
zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen* Bd. I, und II, Frankfurt 1974.
Lindgren 1997
Lindgren, Uta: *Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1400. Tradition und Innovation. Ein Handbuch*, Berlin 1997.
Lippmann 1919
Lippmann, Edmund O.: *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin 1919.
Lippmann, Friedrich 1919
Lippmann, Friedrich: *Der Kupferstich*, Berlin 1919.
Lorck
Lorck, Carl, B.: *Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst. Erster Teil. Erfindung, Verbreitung, Blüte, Verfall 1450 – 1750*, Leipzig XDCCCLXXXII.
Löffler 1997
Löffler, Karl und Milde, Wolfgang: *Einführung in die Handschriftenkunde*, Stuttgart 1997.
Löwit
Löwit, R.: *Die schönsten Waffen und Rüstungen aus europäischen und amerikanischen Sammungen*, Wiesbaden o.J.
Lücker 1950
Lücker, Maria Alberta: *Meister Eckhart und die devotio moderna*, Leiden 1950.
Luff 1999

Luff, Robert: *Wissensvermittlung im europäischen Mittelalter: „Imago mundi"-Werke und ihre Prologe*, Tübingen 1999.

Lutze 1936

Lutze, Eberhard: *Die Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen,* Erlangen 1936.

Majer 1795

Majer, Friedrich: *Geschichte der Ordalien, insbesondere der gerichtlichen Zweikämpfe in Deutschland*, Jena 1795, S. 270 - 274.

Marle 1971

van Marle, Raimond*: Iconographie de L'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, New York 1971.

Mazal 1975

Mazal, Otto: *Buchkunst der Gotik. Buchkunst im Wandel der Zeiten*, Graz 1975.

Mazal 1984

Mazal, Otto: *Palaeographie und Palaeotypie: Zur Geschichte der Schrift im Zeitalter der Inkunabeln,* Stuttgart 1984.

Mazal 2003

Mazal Otto*: Die Geschichte der Buchkultur. Frühmittelalter*, Bd. 1, 2, Graz 2003.

Meder 1923

Meder, Joseph, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919.

Meier 1996

Meier, Christel: *Der Codex im Gebrauch*, München 1996.

Meinel 1998

Meinel, Kurt und Schnabel Günther: *Bewegungslehre – Sportmotorik*, Berlin 1998.

Mellini 1969

Mellini, Gian Lorenzo: *Disegni di Altichiero e della sua scuola, 1.* In : Critica d'arte LI, 1969, und Disegni di Altichiero e della sua scuola. 2. In: Critica d'Arte LIII-LIV, 1969, p. 9 – 19.

Mende 1971
Mende, Matthias: Bibliographie der Kunst in Bayern. Dürer Bibliographie: im Auftrag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zum Dürer-Jubiläumsjahr, Wiesbaden 1971, S. 225 - 226.
Menhardt 1961
Menhardt, Hermann: *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Berlin 1961, S. 1212 - 1213.
Menne 1937
Menne, Karl: *Deutsche und niederländische Handschriften*, Köln 1937, S. 386 - 389.
Milde 1972
Milde, Wolfgang: *Mittelalterliche Handschriften der Herzog August Bibliothek*, Frankfurt 1972.
Milde 1984
Milde, Wolfgang*: Deutsche Handschriften in der Universitätsbibliothek Krakau.* In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, Jahrgang XI, Heft 1, Wiesbaden 1984, S. 76 - 80.
Moeseneder 1981
Moeseneder, Karl: *Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers „L'Art des Emblemes"*, Paris 1684, Mittenwald 1981.
Moreck 1924
Moreck, Curt: *Der Tanz in der Kunst: Die bedeutendsten Tanzbilder von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1924.
Müller 1981
Müller, Heinrich u. Kölling, Hartmut: *Europäische Hieb- und Stichwaffen aus der Sammlung des Museums für Deutsche Geschichte*, Berlin 1981.
Müller 2002
Müller, Heinrich*: Albrecht Dürer, Waffen und Rüstungen*, Berlin 2002.
Müller 1982
Müller, Jan-Dirk*: Gedechtnus, Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982.
Musashi 2003
Musashi, Miyamoto: *Das Buch der fünf Ring. Die klassische Anleitung für strategisches Handeln*, München 2003.
Musper 1964
Musper, Hans Theodor: *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*, Stuttgart 1964.
Nida-Rümelin 1998
Nida-Rümelin, Julian und Betzler, Monika: *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998.
Nitschke 1967
Nitschke, August: *Naturerkenntnis und politisches Handeln im Mittelalter. Körper-Bewegung-Raum,* Stuttgart 1967.
Nitschke, 1975
Nitschke, August: *Kunst und Verhalten: Analoge Konfiguration*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.
Nitschke 1987
Nitschke, August: *Bewegungen im Mittelalter und Renaissance, Kämpfe, Spiele, Tänze Zeremoniell und Umgangsformen*, Düsseldorf 1987.

Nuß 1993
Nuß, Markus: *Meister E.S.*, Freiburg 1993.
Ohly 1977
Ohly, Friedrich: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977.
Oman 1991
Oman, Sir Charles: *A History of The Art of War in the Middle Ages*, London 1991.
Ortega Y Gasset 1989
Ortega Y Gasset, José: *Der sportliche Ursprung des Staates*. In Gesammelte Werke, Bd. I, Stuttgart 1989.
Ortega Y Gasset 1961
Ortega Y Gasset, José: *Über des Lebens sportlich-festlichen Sinn*. In: Leibeserziehung und Sport in der modernen Gesellschaft, hg von Klöhn, Gottfried, Weinheim 1961, S. 33 - 49.
Ott 1987
Ott, Norbert H.: *Deutschsprachige Bilderhandschriften des Spätmittelalters und ihr Publikum*. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1987, S. 107 - 148.
Ott 1995
Ott, Norbert: Handschriften-Tradition im 15. Jahrhundert, In: Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert, Hamburg 1995, S. 47 – 124.
Ott 1999
Ott, Norbert: *Leitmedium Holzschnitt: Tendenzen und Entwicklungen der Druckillustration in Mittelalter und frühen Neuzeit*. In: Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert, Hamburg 1999, 163 - 252.
Otte 1993
Otte, Wolf-Dieter: *Die neueren Handschriften der Gruppe Extravagantes Teil B, Katalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Frankfurt 1993, S. 74 – 75, S. 149 – 150.
Otto 1843
Otto, Gertrud: *Gregor Erhart*, Berlin 1943.
Pächt 1984
Pächt Otto: *Buchmalerei des Mittelalters*, München 1984.
Panofsky 1915
Panofsky, Erwin: *Dürers Kunsttheorie*, Berlin 1915.
Panofsky 1924
Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin 1924.
Panofsky 1964
Panofsky, Erwin und Saxl, Fritz: *Saturn and Melancholy*, Cambridge 1964.
Panofsky 1980
Panofsky, Erwin: *Studien zur Ikonologie*, Köln 1980.
Panofsky 1990
Panofsky, Erwin: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt 1990.
Peacock 1991
Peacock, John: *Kostüme und Mode. Das Bildhandbuch von den frühen Hochkulturen bis zur Gegenwart*, aus dem Englischen übersetzt von Rosbach, Heike u.a., Stuttgart 1991.
Pintarelli 1997
Pintarelli, Silvia Spada: *Fresken in Südtirol,* München 1997.
Platte 2000
Platte, Maria: *Die Maneige Royal des Antoine de Pluvinel*, Wiesbaden 2000.

Pültz 1973
Pültz, Otto: *Die deutschen Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, hg. von Dietzel, Armin und Bauer, Günther, Wiesbaden 1973, S. 39.
Ränsch-Trill 2004
Ränsch-Trill, Barbara: *Kult – Sport – Kunst – Symbol. Tanz im kulturellen Gedächtnis,* Schorndorf 2004.
Raspe 1905
Raspe, Theodor: *Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515*. In: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 60. Heft, Straßburg 1905, S. 38 - 44.
Rathgeber 1835
Rathgeber, Georg: *Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha*, Gotha 1835, S. 80 - 111.
Rebel 2000
Rebel, Ernst*: Grafik in der Renaissance*. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Heft 10/00, Köln 2000, S. 21 - 30.
Rebel 2003
Rebel, Ernst: *Druckgrafik Geschichte Fachbegriffe*, Stuttgart 2003.
Reble 1951
Reble, Albert: *Geschichte der Pädagogik*, Stuttgart 1951.
Reitzenstein 1959
von Reitzenstein, Alexander und Braun-Ronsdorf, Margarete: *Waffen- und Kostümkunde,* Jahrgang 1959, München/Berlin 1959.
Reitzenstein 1962
von Reitzenstein, Alexander: *Augsburger Plattner um die Mitte des 16. Jahrhunderts.* In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 13, München 1962, S. 163 - 177.
Retberg 1854
von Retberg, Ralf Leopold: *Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Ein Führer für Einheimische und Fremde*, Stuttgart 1854.
Richards 2000
Richards, John: *Altichiero: An artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge 2000.
Röttgen 1969
Röttgen, Herwarth: *Das Ambraser Hofjagdspiel*, München 1969.
Röttinger 1909/1910
Röttinger, Heinrich: *Breu-Studien,* in Jahrbuch 28 der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1909/1910, S. 45 - 91.
Röttinger 1980
Röttinger, Heinrich: *Der Frankfurter Buchholzschnitt 1530 – 1550*, Neudruck der Ausgabe von 1933, Baden-Baden 1980.
Roth 1965
Roth, Friedrich: *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, hg. durch die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, bearbeitet von Roth, Friedrich, 2. Auflage von 1965, Augsburg 1965, weiterhin zit.: Chroniken.
Rousseau 2001
Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*; in deutscher Fassung besorgt von Schmidts, Ludwig, 13. Ausgabe, unveränderter Nachdruck, Paderborn 2001.

Sachs 1980
Sachs, Hannelore u.a.: *Christliche Ikonographie*, Leipzig 1980.
Saurma-Jeltsch 1988
Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: *Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild u. Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration*. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLI, Wien 1988, S. 41 - 184.
Saxl 1920
Saxl, Fritz: *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi,* Berlin 1920.
Schade 1892
Schade: *Verzeichnis der von der Königlichen Bibliothek zu Berlin erworbenen Meerman-Handschriften des Sir Thomas Phillipps*, Berlin 1892.
Scheller 1995
Scheller, Robert, W.: *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practise of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470),* Amsterdam 1995.
Schlosser 1895
von Schlosser, Julius: *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts.* In: Jahrbuch 16 der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien-Leipzig 1895, S. 144 - 214.
Schlosser 1908
von Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* Leipzig 1908.
Schmidtchen 1990
Schmidtchen, Volker, *Kriegswesen im späten Mittelalter, Technik, Taktik, Theorie*, Weinheim 1990.
Schmidtchen 1997
Schmidtchen, Volker: *Mittelalterliche Kriegstechnik zwischen Tradition und Innovation*. In: Lindgren, Uta: Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1400. Tradition und Innovation. Ein Handbuch, Berlin 1997, S. 305 - 316.
Schmitt 1990
Schmitt, Anneliese: *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Erzählliteratur während der ersten Jahrzehnte nach der Erfindung des Buchdrucks*. In: Text und Bild, Bild und Text, DFG–Symposion 1988, hg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 168 - 182.
Schmitt 1984
Schmitt, Elmar: *Vignetten und Signeten im barocken Buch*. In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, Jahrgang XI, Heft 1, Wiesbaden 1984, S. 423 - 443.
Schneider 1973
Schneider, Karin: *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München,* Wiesbaden 1973.
Schöne 1968
Schöne, Wolfgang: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barocks*, München 1968.
Schottenloher 1953
Schottenloher, Karl: *Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts*, Münster 1953.
Schottenloher 1968
Schottenloher, Karl: *Bücher bewegten die Welt*, Bd. 1, Stuttgart 1968.
Sprandel 1982
Sprandel, Rolf: *Gesellschaft und Literatur im Mittelalter,* Paderborn 1982.

Schultz 1879
Schultz, Alwin: *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*, Leipzig 1879.
Sedlmayr 1978
Sedlmayr, Hans: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mittenwald 1978.
Seitz 1965
Seitz, Heribert: *Blankwaffen* Bd. I, Braunschweig 1965.
Seitz 1968
Seitz, Heribert: *Blankwaffen* Bd. II, Braunschweig 1968.
Singer 1992
Singer, Erwin: *Abbrechen oder Fortsetzen – Prädikatoren für den frühzeitigen Karriereabbruch von Auswahlspielerinnen und –spielern im Jugend- und Juniorenalter im Hallenhandball*, Tübingen 1992.
Slenczka 1998
Slenczka, Ruth: *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen*, Köln 1998.
Stammler 1939
Stammler, Wolfgang: *Allegorische Studien.* In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle 1939, S. 1 - 25.
Stange 1958
Stange, Alfred: *Der Hausbuchmeister, Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen*, Baden-Baden 1958.
Steiner 1991
Steiner, Reinhard: *Prometheus, ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, München 1991.
Steiner 2002
Steiner, Reinhard: *Idea del tempio della pittura, Giovanni Paolo Lomazzo und die Entstehung des kunstliterarischen Genres der ‚Kanonschrift'*. In: Kunstforum, Bd. 162, Roßdorf 2002, S. 96 - 101.
Sulzer 1992
Sulzer, Dieter: *Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, St. Ingbert 1992.
Thiel 2000
Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Berlin 2000.
Thomas 1976
Thomas, Bruno und Gamber, Ortwin: *Katalog der Leibrüstkammer/ Kunsthistorisches Museum Wien*, Wien 1976.
Trost 1986
Trost, Vera: *Skriptorium. Die Buchherstellung im Mittelalter*, Heidelberg 1986.
Ueberhorst 1971
Ueberhorst, Horst: *Geschichte der Leibesübungen*, Bd. 1, Bochum 1971.
Unverfehrt 2001
Unverfehrt, Gerd: *Gerissen und gestochen. Graphik der Dürerzeit*, Göttingen 2001.
Valentin 1893
Valentin, Rose: *Die Meerman-Handschriften des Sir Thomas Phillipps*, Berlin 1893.

Wagner 1957
Wagner, Eduard: *Tracht, Wehr und Waffen des späten Mittelalters (1350-1450)*, Prag 1957.
Wagner 1969
Wagner, Eduard: Hieb- und Stichwaffen, Prag, 1969.
Graf Waldburg-Wolfegg 1957
Graf Waldburg-Wolfegg, Christoph: *Das Mittelalterliche Hausbuch*, München 1957.
Graf Waldburg-Wolfegg 1997
Graf Waldburg-Wolfegg, Christoph: *Das Mittelalterliche Hausbuch*, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe, München/New York 1997.
Walther 1984
Walther, Karl-Klaus: *Die Drucke des 17. Jahrhunderts – Betrachtungen zu ihren Bestandteilen.* In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten: Deutscher Buchdruck im Barockzeitalter Teil 1, Jahrgang 24, Wiesbaden 1997, S. 373 - 385.
Warburg 1932
Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*, Leipzig/Berlin 1932.
Warncke 2005
Warncke, Carsten-Peter: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.
Warnke 1985
Warnke, Martin: *Hofkünstler, zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
Wattenbach 1958
Wattenbach, Wilhelm: *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Graz 1958.
Weber 1995
Weber, Bruno: *Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften.* In: Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts. In: Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63, Wiesbaden 1995, S. 9 - 42.
Wegener 1927
Wegener, Hans: *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek*, Leipzig 1927, S. 98 - 101.
Wegener 1928
Wegener, Hans: *Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturen, Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin*, Leipzig 1928, S. 61 - 62.
Wegener 1928
Wegener, Hans: *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500*, Leizig 1928.
Wegener 1931
Wegener, Hans: *Die Buchillustration im 17. und 18. Jahrhundert.* In: Handbuch der Bibliothekswissenschaft, Schrift und Sinn, Bd. 1, Leipzig 1931.
Weissert 1999
Weissert, Caecilie: *Reproduktionsstichwerke, Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. Jahrhundert und früher*, Berlin 1999.
Wehmer 1971
Wehmer, Carl: *Deutsche Buchdrucker des fünfzehnten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1971.
Welle 1993
Welle, Rainer: *"und wisse das alle höbischeit kompt von deme ringen". Der Ringkampf als adelige Kunst im 15. und 16. Jahrhundert*, Pfaffenweiler 1993.

Welsch 1996
Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.
Welsch 2004
Welsch, Wolfgang: *Sport: Ästhetisch betrachtet und sogar als Kunst?* In: Kunstforum, Kunst und Sport, Bd. 169, Roßdorf 2004., S. 64 - 81
Wendland 1987
Wendland, Henning: *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1987.
Wind 1981
Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt 1981.
Wirth 1979
Wirth, Karl-August: *Die kolorierten Federzeichnungen im Cod. 2975 der österreichischen Nationalbibliothek*. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1979, S. 67 - 110.
Wirth 1983
Wirth, Karl-August: *Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts*. In: Studien zum städtlischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Göttingen 1983, S. 256 – 369.
Wittkower 1983
Wittkower, Rudolf: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1983.
Wittkower 1996
Wittkower, Rudolf: *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2002.
Wölfflin 1948
Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1948.
Yates 1994
Yates, Frances A.*: Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1994.
Zybok 2004
Zybok, Oliver: *Die Inszenierung von Körperlichkeit und Bewegung*. In: Kunstforum Bd. 169, Kunst und Sport, Roßdorf 2004, S. 34 – 63.

2. 5 Ausstellungskataloge

Ausstellungskatalog München 1958
400 Jahre Bayerische Staatsbibliothek München, hg. von Hörmann, Wolfgang, München 1958.
Ausstellungskatalog Nürnberg 1971
Albrecht Dürer, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1971.
Ausstellungskatalog München 1972
Das Aquarell: 1400 – 1950, hg. von Koschatzky, Walter, München 1972.
Ausstellungskatalog Wolfenbüttel 1979
Sammler, Fürst, Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579 – 1666, Wolfenbüttel 1979.
Ausstellungskatalog Augsburg 1980
Die Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, hg. von Gamber, Ortwin: Besteller, Erzeuger und Liefernormen des Augsburger Harnisches, Augsburg 1980.
Ausstellungskatalog Basel 1984
Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539 – 1584, Basel 1984.
Ausstellungskatalog Stuttgart 1985
des Hauptstaatsarchiv Stuttgart und der Württembergischen Landesbibliothek: *Württemberg im Spätmittelalter*, Stuttgart 1985.
Ausstellungskatalog Heidelberg 1986

Bibliotheca Palatina, hg. von Mittler, Elmar, in Zusammenarbeit mit Trost, Vera und Weis, Markus, Heidelberg 1986.

Ausstellungskatalog München 1986
Meisterzeichnungen aus sechs Jahrhunderten. Die Sammlung Jan Woodner, München 1986.

Ausstellungskatalog Hannover 1989
Wolfenbütteler Cimelien der Herzog August Bibliothek, hg. von Ganz, Peter und Härtel, Helmar und Milde, Wolfgang, Hannover 1989.

Ausstellungskatalog Hildesheim 1990
Buch und Bild im Mittelalter, Dom Museum Hildesheim, Hildesheim 1990:

Ausstellungskatalog Stuttgart 1994
"Unberechenbare Zinsen" Katalog zur Ausstellung der vom Land Baden-Württemberg erworbenen Handschriften der Fürstenbergischen Hofbibliothek, hg. von Heinzer, Felix, Stuttgart 1994.

Ausstellungskatalog New York 1998
The Academy of the Sword. Illustrated Fencing Books 1500 – 1800 in the Metropolitan Museum New York, hg. von La Rocca, Donald J., New York 1998.

Ausstellungskatalog Wetzlar 2002
Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformer, hg. von Schmidt-von Rhein, Georg, Wetzlar 2002.

Ausstellungskatalog Berlin 2003
Aderlass und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln, hg. von Becker, Peter Jörg und Overgaauw, Eef, Mainz 2003.

Ausstellungskatalog Neuburg 2005
Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz – Neuburg, hg. von Bäumler, Suzanne, Neuburg an der Donau 2005.

.

3 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS (ausgenommen Bibliothekssignaturen)

Abb.	Abbildungen
ADL	Ausschuss deutscher Leibeserzieher
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
bair.	bairisch
Bay.	Bayerisch
Bd.	Band
Bde.	Bände
Bl.	Blatt, Blätter
BSB	Bayerische Staatsbibliothek München
bzw.	beziehungsweise
ca.	zirka
Cap.	Capitel
Cod.	Codex
DBE	Deutsche Bibliographische Enzykopädie
DFB	Deutscher Fechterbund
DFG	Deutsche Forschungsgemeinschaft
d.h.	das heißt
d.J.	der Jüngere
dt.	deutsch
etc.	et cetera
ff.	fortfahrend
F.I.E.	Fédération Internationale d'Escrime
fol.	folio
fürstl.	fürstlich
geb.	geboren
ggfs.	gegebenenfalls
hg./H.	herausgegeben/Herausgeber
Hs	Handschrift
HS	Handschrift
ital.	italienisch
Jg.	Jahrgang
Jb.	Jahrbuch
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
lat.	lateinisch
m.E.	meines Erachtens
Ms	Manuskript
MS	Manuskript
n. Chr.	nach Christus
Nr.	Nummer
№	Nummer (französisch)
o	oben
o.ä.	oder ähnlich(en)
o.g.	oben genannt
o.e.	oben erwähnt
o.J.	ohne Jahresangabe
o.O.	ohne Ortsangabe
r	recto
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
p.	page (Seite)
S.	Seite
Sig.	Signatur
Sp.	Spalte

St.	Sankt
Taf.	Tafel
TB	Taschenbuch
u.	und
u.a.	und anderen
u.ä.	und ähnlich(en)
UB	Universitätsbibliothek
übers.	übersetzt
v.	von
v	verso
v. Chr.	vor Christus
vgl.	vergleiche
WLB	Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert
z.	zur
z.T.	zum Teil
z.Zt.	zur Zeit
&	und

Maßeinheiten:

g	Gramm
kg	Kilogramm
m	Meter
cm	Zentimeter
mm	Millimeter

4 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1 Wandbild aus dem Grab des Amenmoses, 19. Dynastie, Metropolitan Museum New York, eigene Aufnahme

2 Szene aus dem Wandzyklus der Burg Rodenegg, aus: Pintarelli, Silvia Spada: Fresken in Südtirol, München 1997, S. 102

3 fol. 115, Emblembuch des Anulus Barptolemaeus, Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8° Poet. lat. rec. I 5720; S. 115, aus: Kurras, Lotte: Ritter und Turniere. Ein höfisches Fest in Buchillustrationen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Stuttgart 1992, S. 5

4 Kapitel VI/Tafel 8, aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

5 fol. 3r, aus: Faksimile zum Mittelalterlichen Hausbuch, Graf zu Waldburg-Wolffegg, Christoph, München/New York 1997, S. 73

6 fol. 1r (p.1) Codex MS I.33 Royal Armouries Leeds, (www.royalarmouries.org.) aus: Forgeng, Jeffrey L.: The Medieval Art of Swordsmanship, A Facsimile & Translation of Europe's Oldest Personal Combat Treatise, Royal Armouries Leeds MS I.33, Union City, California 2003

7 fol. 1v (p.2), aus: Forgeng, 2003

8 fol. 10r (p.19), aus: Forgeng, 2003

9 fol. 10v (p.20), aus: Forgeng 2003

10 fol. 18r (p.35), aus: Forgeng, 2003

11 fol. 18v (p.36), aus: Forgeng, 2003

12 fol. 19r (p.37), aus: Forgeng, 2003

13 fol. 32r (p.63), aus: Forgeng, 2003

14 fol. 32v (p.64), aus: Forgeng, 2003

15 fol. 3r, aus: Cod. 44 A 8, Bibliotheca dell' Academia Nazionale de Lincei e Corsiniana Rom (<http://www.aemma.org/onlineResources/library_16c.htm)

16 Bl. 10v/11r, aus: Codex Mscr. Dresd. C 487, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, aus Wierschin: Martin: Meister Johann Liechtenauers Kunst des Fechtens, München 1965. Abb. B

17 fol. 44v, Cod. MS Ludwig XV 13, J. Paul Getty Museum Los Angeles, aus: von Euw, Anton und Plotzek, Joachim, M: Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Band 4, Köln 1985, S. 285

18 fol. 6v (alte Blattzählung 249), aus: Cod. MS M 383, Pierpont Morgan Library New York

19 fol. 12v, aus: Cod. MS M 383, Pierpont Morgan Library New York

20 fol. 13r, aus: Cod. MS M 383, Pierpont Morgan Library New York

21 fol. 11r, aus: Ms germ.quart.16, Jagiellonische Bibliothek Krakau
22 fol. 9r, aus: KK 5013, Kunsthistorisches Museum Wien (www.khm.at)

23 fol. 5r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
24 fol. 5v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
25 fol. 6r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
26 fol. 12v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
27 fol. 19v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
28 fol. 22r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
29 fol. 54v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
30 fol. 57v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
31 fol. 63r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
32 fol. 71r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
33 fol. 36v, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München
34 fol. 37r, aus: Cgm 1507, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

35 Tafel 1, aus: Codex KK 5342, Kunsthistorisches Museum Wien
36 Tafel 2, aus: Codex KK 5342, Kunsthistorisches Museum Wien (www.khm.at)

37 Tafel 23, aus: Hergsell, Gustav: Talhoffers Fechtbuch aus dem Jahre 1467, Gerichtliche und andere Zweikämpfe darstellend, Prag 1887.
38 Tafel 30, aus: Hergsell 1887
39 Tafel 270, aus: Hergsell 1887
40 Tafel 77, aus: Hergsell 1887

41 Moriskentänzer Nr. 1, aus: Hanfstaengl, Eberhard: Die Moriskentänzer des Erasmus Grasser, Berlin 1944.

42 Tafel 33, aus: Hergsell 1887
43 Tafel 34, aus: Hergsell 1887
44 Tafel 71, aus: Hergsell 1887
45 Tafel 167, aus: Hergsell 1887
46 Tafel 231, aus: Hergsell 1887

47 fol. 1r, aus: Cod. I.6.4° 2, Universitätsbibliothek Augsburg
48 fol. 8v, aus: Cod. I.6.4° 2, Universitätsbibliothek Augsburg
49 fol. 11r, aus: Cod. I.6.4° 2, Universitätsbibliothek Augsburg
50 fol. 11v, aus: Cod. I.6.4° 2, Universitätsbibliothek Augsburg
51 fol. 14v, aus: Cod. I.6.4° 2, Universitätsbibliothek Augsburg (www.uni-augsburg.de)

52 Tafel 43 (Nr. 5 + 6), aus**:** Dörnhöffer, Friedrich: Albrecht Dürers Fechtbuch. In: Jahrbuch 27 Heft 6 der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien-Leipzig 1910
53 Tafel 46 (Nr. 11 + 12), aus**:** Dörnhöffer 1910

54 Tafel 51 (Nr. 1+2), aus: Cod. HS 26 – 232, Albertina Wien

55 Tafel 69 (Nr. 53 – 54 – 55), aus: Cod. HS 26 – 232, Albertina Wien (www.albertina.at)

56 fol. 171r, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München
57 fol. 4r, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München
58 fol. 99v, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München
59 fol. 91v, aus: Cgm 582, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

60 fol. 17v, aus: Cod. 3711, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

61 fol. 19v, aus: Cod. E 1939.65.354, RL Scott Collection Glasgow Museums (www.glasgowmuseums.com)

62 fol. 1r, aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München
63 Kapitel I/Tafel 2, aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München
64 Kapitel I/Tafel 95 (fol. 65r), aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München
65 Kapitel II/Tafel 20 (fol. 109v), aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München
66 Kapitel IIII/Tafel 12 (fol. 176v), aus: Cod. icon 393-I, Bayerische Staatsbibliothek München
67 Kapitel X/Tafel 54 (fol. 79v), aus: Cod. icon 393-II, Bayerische Staatsbibliothek München
68 Kapitel XV/Tafel 73, aus: Cod. icon 393-II, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)
69 Melancholia von Matthias (Mathis) Gerung, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, aus: Kühnst, Peter: Sport, eine Kulturgeschichte im Spiegel der Kunst, Amsterdam 1996, Abb. 42, S. 45

70 Bl. 3r, aus: Res 4 Gymn. 26 t, Bayerische Staatsbibliothek München
71 Bl. 11 – V, aus: Res 4 Gymn. 26 t, Bayerische Staatsbibliothek München
72 Bl. 15 – VII , aus: Res 4 Gymn. 26 t, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

73 Bl. 1r, aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München
74 Bl. 3v/4r, Cap. 10, aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München
75 Bl. 23r, Cap. 77, aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München
76 Bl. 47v, aus: Res 4 Gymn. 26, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

77 fol. 5v, aus: Sig. 19165, Pierpont Morgan Library New York

78 Titelblatt aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim
79 fol. 4 und fol. 5, aus: Sig. Sch. 103/285,Universitätsbibliothek Mannheim
80 fol. 13, aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim
81 fol. 20, aus: Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim
82 fol. 24, aus**:** Sig. Sch. 103/285, Universitätsbibliothek Mannheim (www.bib.uni-mannheim.de)

83 Figur 2, aus: Fechtschul von Nicoletti Giganti, Historisches Fechtarchiv Koebelin München

84 Tafel 5, aus: Sig. 4° Bild 43, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg
85 Tafel 2, aus: Sig. 4° Bild 43, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg
86 Tafel 8, aus: Sig. 4° Bild 43, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

87 Bl. 21v, aus:Traicté contenant ... par Henry de Sainct-Didier, Nachdruck des Originals der Bibliotheque Nationale in Paris, Historisches Fechtarchiv Koebelin München
88 Bl. 64v, aus: Traicté contenant ... Historisches Fechtarchiv Koebelin München

89 Bl. 1r, aus: Res 4 Gymn, 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

90 Bl. VIIIv, aus: Exemplar der Universitätsbibliothek Leipzig, aus: Kunze, Horst: Geschichte der Buchillustration in Deutschland, das 16. und 17. Jahrhundert, Bildband, Frankfurt 1996, S. 382

91 Bl. IIIr, aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München
92 Bl. XLIIIIv, aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München
93 Bl. IIIr, aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München
94 Bl. LXIv, aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München
95 Bl. CIr, aus: Res 4 Gymn 26 vt, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

96 Nr. 2, Seite 29, aus: De lo schermo... di Salvator Fabris aus: Historisches Fechtarchiv Koebelin München

97 Titelblatt, aus: Res Gymn 21, Bayerische Staatsbibliothek München
98 fol. IVv aus: Res Gymn 21, Bayerische Staatsbibliothek München
99 fol. VIIIr aus: Res Gymn 21, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

100 Cap. XV, aus: Sig. Elvb 94-2,Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (www.wlb-stuttgart.de)

101 Tafel 9, L'exercice des armes... par Le Perche du Coudray aus: Historisches Fechtarchiv Koebelin München
102 Tafel 10, L'exercice des armes... par Le Perche du Coudray aus: Historisches Fechtarchiv Koebelin München

103 Nr. 18 (37), aus: Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York
104 Nr. 22 (47), aus: Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York
105 Nr. 24, aus: Sig. 151362, Pierpont Morgan Library New York

106 Kupferstich von Willem Swanenburgh, aus: Kühnst 1996, Abb. 65, S. 63

107 Tabula I, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München
108 Tabula II, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München
109 Tabula III, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München
110 Tabula VIII, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München
111 Emblema Tabula I, aus: Sig. 2 Rar. 2025, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

112 fol. 11r, aus: Sig. E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums
113 fol. 54r, aus: Sig. E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums
114 fol. 35r, aus: Sig. E 1939.65.359, RL Scott Collection Glasgow Museums (www.glasgowmuseums.com)

115 Tafel 15, aus: Res/2 App.mil 63# Beibd. 1, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

116 pag. 7, aus: Sig. Elbv 104, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
117 pag. 10, aus: Sig. Elbv 104, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
(www.wlb-stuttgart.de)

118 Tafel VIII, aus: Sig. 881/FA 5150 K 12, Institut für Hochschulkunde an der Universitätsbibliothek Würzburg, Sig. des Verbands alter Corpsstudenten

119 S. 81, aus: Sport. oct. 383, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
120 S. 98, aus: Sport. oct. 383, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (www.wlb-stuttgart.de)

121 Tafel 18, aus: Sig. 476.344, Bayerische Staatsbibliothek München
122 Tafel 21, aus: Sig. 476.344, Bayerische Staatsbibliothek München
123 Tafel 47, aus: Sig. 476.344, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

124 Platte 1, Fig. 1-4, aus: Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux, et les Arts méchaniques, avec leur explication. Fabriques des Armes Escrime, von Diderot und D'Alembert, (Faksimile) Barcelona 1989, eigene Aufnahme

125 Tafel I/ Nr. 1 und Nr. 2, aus: N 5208-8, Universitätsbibliothek Heidelberg (www.ub.uni-heidelberg.de)

126 Tafel I, aus: Sig. Z 90-1728-2, Bayerische Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de)

5 FACHSPRACHLICHES GLOSSAR

absetzen	den gegnerischen Angriff abwehren und gleichzeitig treffen
alber	Das Schwert wird gerade vor dem Körper gehalten. Der Ort ist auf den Boden gerichtet. Bezeichnung für die dritte Hute
anbinden	mit den Waffen Bindung nehmen
Bajonett	dolch- oder messerförmige Klinge, die geeignet ist, am Laufende einer Handfeuerwaffe befestigt zu werden und in diesem Zusammenhang dann eine Stangenwaffe bildet
Bastey	Nebenleger beim Dusackfechten
Beyleger	Nebenleger
Bindung	mit der Klinge die gegnerische Klinge binden
Bloßfechten	Kampf ohne Rüstung
Blöße	Trefffläche. Man teilt den Körper des Fechters in vier Blößen ein, außen eine rechte und linke, innen eine obere und untere
Bogen	Einladung / Hieb beim Dusackfechten
brechen	wirksam verteidigen, verwunden
Brochiere	ital. Faustschild
Buckler (Puckler)	stark gekrümmter kleiner Schild, oft mit Stechbuckel
Bruch	Gegenwehr
Cavation	Klingenumgehung
cavieren	umgehen
Cedierungsparade	Nachgebungsparade (von lat. cedere – weichen, nachgeben)
contrapostura	die vom Gegner eingenommene Stellung.
contraguardie	die vom Gegner eingenommene Garde
Coupée	Wurfstoß
degen	Duellwaffe, Seitenwaffe mit gerader Stoßklinge von ca. 90 cm mit mannigfachen Griffformen
Dolch	Der Dolch ist eine reine Stichwaffe, wurde aus dem Messer entwickelt; hat eine gerade, geschwungene oder auch doppelgeschwungene, symmetrische, zweischneidige Klinge
Dusack	kurze säbelartige, hölzerne Übungswaffe, 60–70 cm lang, 4-5 cm breit, 2–5 cm dick mit Griffloch versehen

durchwechseln	Fechtaktion in eine andere Blöße nach dem Binden
Eber	Leger/Hieb beim Dusackfechten
Einhorn	ein Stich oder Hieb gerade nach dem Gesicht geführt
einlauffen	die gegnerische Waffe mit Sperrstoß unterlaufen
Eisenport, Eisenpforte	Garde bei der man den Ort seitlich rechts oder links vor sich zur Erde hält und auf den Angriff wartet
Entrüsthau	Hieb beim Dusackfechten
Estocade	Duellwaffe mit gerader Klinge, flache Form mit zwei Schneiden und ungefähr 1 m lang.
Fechtmesser	Hieb- und Stichwaffe, seinerzeit die Hauswehr, mit unsymmetrischer, einschneidige Klinge, etwa 50 – 60 cm lang und 4,5 – 5 cm breit
Filo	am gegnerischen Eisen entlang geführter Gleitstoß
Finte	Angriff zum Schein auf eine bestimmte Körperpartie, für die es eine bestimmte Parade gibt, die man sodann umgeht und trifft
Florett	Das Florett wurde ursprünglich als Übungswaffe für das Degenfechten von den Franzosen erfunden, entwickelte sich aber in der Folge zu einem selbständigen Waffentyp. Es hat an der Spitze eine Schutzvorrichtung in Form einer Blume
Garde	Einladung, Ausgangsstellung
Gefäß	Griffteile und Handschutz ergeben das Gefäß und machen die Waffe verwendungsfähig
gehiltz	Parierstange
geschrenkt ortt	Stich, wobei das Schwert mit überkreuzten Händen gehalten wird
gewer	Waffen
Halbschild	der Schild wird mit der Rechten am Griff gefasst
Hangetort	Leger mit verschränkten Armen und hängender Klinge
hut, Hute	Ausgangsstellung, auch Einladung genannt, d.h. eine Position der waffenführenden Hand, bei der man dem Gegner eine Blöße bietet, um ihn zu einem Stoß in diese zu verleiten. Der Ausdruck beruht auf der Vorstellung der schützenden Wachsamkeit, die der Fechter in den Huten einnimmt
Hundsgugel	deutscher Visiertyp von ca. 1370 – 1420, der Name geht auf die Assoziation zu einer Hundeschnauze zurück
Imbracciatura	ital. mannshoher Schild in ovaler Form

indes, indeß	Bezeichnung für alles, was mit dem schnellen Reagieren, dem fast gleichzeitigen richtigen Erkennen und Handeln zusammenhängt
Kampffechten	Kampf in Rüstung
Knopf	Schwertknauf
Krumphau	diagonal geführter Hieb mit der flachen Klinge, geschlagen mit überkreuzten Händen (krump = verdreht, schief)
kurzte schnaide	obere Schneide der Schwertklinge in Verlängerung des Daumens
Langort	Hieb mit gestrecktem Arm nach unten, Ort in der Bedeutung Spitze der Waffe und Richtung
lange schnaide	untere Schneide, in Verlängerung der vier Finger verlaufend
leger	Leger (von mittelhochdeutsch legen, sich lagern) sind die Garden (Huten) mit der Waffe, die zu Beginn eines Kampfes eingenommen werden
Malchus	Fechtmesser mit gebogener breiter einseitig geschliffener Klinge, die vor dem Ort (Spitze) am Rücken eine konkav abgeschrägte geschliffene Einbuchtung aufweist.
Mensur	Abstand zwischen den Fechtern
stud. Mensur	traditioneller, streng reglementierter Fechtkampf zwischen Mitgliedern der Studentenverbindungen mit scharfen Waffen. Der Begriff gründet auf dem fechttechnischen Fachbegriff Mensur.
Mittelhaw	Hieb von der Seite in waagrechter oder leicht diagonaler Richtung
Mordschlag, Mortschlag, Ortschlag	kraftvoller Schlag mit dem Knopf des Schwerts; das Schwert wird am Klingenende gefasst
nach	Defensive, nach dem vor
nachraißen, nachreißen	Stoß in eine zeitweilig freiwerdende Blöße (Riposte)
Nebenhut	untere Hut, bei der das Schwert oder die Waffe seitlich neben dem Körper gehalten wird
Oberhaw	jeder von oben geführte Hieb
Ochs	Das Schwert wird vor dem Kopf gehalten, der Ort zeigt auf das Gesicht des Gegners; eine der beiden oberen Huten
Ort	Klingenspitze
Parade	Klingenbewegung mit der der Angriff abgewehrt wird
Parierdolch,	Dolch mit der anderen (linken) Hand zusammen mit dem LinkshanddolchSchwert oder Degen geführt

Pflug	Das Schwert wird in Höhe der Hüfte gehalten, der Ort zeigt ins Gesicht des Gegners, die zweite (obere Hut)
Pforte	Verteidigungsstellung
Positur, postura	bequeme, vorteilhafte Stellung
Prima, Prime	erste Faustlage
pruch	Abwehr (Parade)
Quarta, Quart	vierte Faustlage
Quinte, Quint	fünfte Faustlage
Rappier, Rapier	Waffe mit etwas schlankerer Stoßklinge, gleicht sonst dem Degen
Rimesse	Nachstoß vor der Riposte nach der Parade
Riposte	Nachstoß nach der Parade
Rossfechten	Kampf zu Pferd mit Schwert oder Lanze
Rotella	ital. Schild entspricht dem Buckler
Schaittelhaw, Oberhau, Scheitelhau	Kopfhieb, der senkrecht von oben nach unten nach den Scheitel geschlagen wird
Schielhaw, Schilhaw Schiller	Oberhau mit mehreren Varianten. Wichtig ist, dass man dabei „schielt“, d.h. nicht direkt auf die Körperpartie schaut, nach der der Angriff geführt wird.
schiessen	plötzliche Bewegung mit der Waffe
Schiltschlag	Schlag mit dem Schild
schimph	Scherz, Kurzweil
Schlüssel	Leger/Hieb beim Dusackfechten
schnappen	plötzliche Bewegung mit der Waffe
Schrankhut	Ausgangsgarde bei der man den Ort seitlich rechts oder links vor sich zur Erde hält und auf den Angriff wartet und mit Winkelstoß kontert, andere Bezeichnung für die Eisenpforte
Schwech	Teil der Klinge von der Klingenmitte bis zum Ort
Schrenck	Schranke
Schwertnemen	entwaffnen
Seconda, Second	zweite Faustlage
Secondflankonade	Stoß aus der Second in die Flanke

Septime	siebte Faustlage
Sixte	sechste Faustlage
spada	ital. Bezeichnung für Schwert
Sprechfenster	Das Schwert wird ausgestreckt nach vorne gehalten
Sterck, Störck	Teil der Schwertklinge von Klingenmitte bis zum Gefäß
Stier	Leger/Hut beim Dusackfechten
stuck	Stück, Übungseinheit
(vom) tage	Das Schwert wird über den Kopf oder die rechte Schulter gehalten, der Ort ist nach oben gerichtet, die vierte Hute
Targa	Schild in rechteckiger oder quadratischer Form
Tartsche	viereckiger Schutzschild
tegen	langer, zweischneidiger Ritterdolch
Tempo	der richtige Augenblick, das timing
tencke	linke
Terza, Terz	dritte Faustlage
Versatzung	Gegenaktion in den Angriff (Sperrstoß oder Sperrhieb)
Versetzen	Aktion in das Tempo des gegnerischen Angriffs, um damit den Angriff abzuwehren
vor	die Offensive, das Zuvorkommen im Kampfgeschehen
Wacht	Oberhau beim Dusackfechten
Wechsel, Wechsler	Angriff, der nach einem parierten Hieb plötzlich in eine andere, ungedeckte Körperpartie geführt wird
wer	Bewaffnung
winden	Bewegung mit der Klingenbindung in eine Blöße des Gegners
zedel	eine flüchtige Art der Aufzeichnung auf Einzelblätter
Zornhau	von der Achsel mit Körperbewegung und großer Kraft gerade auf den Gegner geführter Hieb
zucken	zurückziehen
Zwerchhau	diagonal mit der Schwertschneide geführter Hieb

PERSÖNLICHE DATEN

Name	Heidemarie Bodemer
Geburtsname	Schaile
Geburtsdatum	04.07.1945
Geburtsort	Göppingen-Faurndau
Wohnort	Speerstr. 10, 73035 Göppingen
Familienstand	verheiratet seit 08/1967, zwei Töchter (geb. 12/1969 und 04/1973)
Staatsangehörigkeit	deutsch
Konfession	o. B.

Schulbildung, Berufsausbildung und relevante Tätigkeiten

Datum		Abschluss
05/1952 – 03/1956	Grundschule in Göppingen	
04/1956 – 04/1962	Mörikegymnasium in Göppingen	
05/1962 – 03/1965	Wirtschaftsoberschule in Göppingen	Abitur
05/1965 – 04/1967	Banklehre bei der Dresdner Bank AG	Bankkauffrau
10/1967 – 07/1969	Studium an der LMU München Geschichte und Philosophie	
08/1969 – 12/1986	Mitarbeit im Ing. Büro Michael Bodemer und selbstständige Tätigkeit als Bauträger	
seit 1987	Tätigkeit in der Anwaltskanzlei Schaile u. Kollegen in Göppingen	
zusätzlich		
1991- 1999	Studium an der Universität Stuttgart Kunstgeschichte und Philosophie	Magister
2002 – 2008	Promotion in Kunstgeschichte	

ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Doktorarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Heidemarie Bodemer