

**Cesare Vecellios *Habiti antichi et moderni*:
Ein Kostüm-Fachbuch des 16. Jahrhunderts**

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln,
Kunsthistorisches Institut

vorgelegt von Isabel Kuhl
im September 2008

Tag der Disputation: 10. Dezember 2008

Gutachter

Prof. Dr. Stefan Grohé

Prof. Dr. Susanne Wittekind

Diese Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der
Universität zu Köln als Dissertation angenommen.

Mein herzlicher Dank geht an alle, die ihre Entstehung begleitet und
unterstützt haben.

Inhalt

A ▪ Einleitung	5
B ▪ Forschungsstand und Fragestellung	10
C ▪ Cesare Vecellio und das Kostümbuch im 16. Jahrhundert	18
C.1. Der Autor der <i>Habiti antichi et moderni</i> : Cesare Vecellio	18
C.2. Kostümbücher im 16. Jahrhundert	22
C.2.1. Begrifflichkeiten	23
C.2.2. Die beschreibende Literatur im 16. Jahrhundert	24
C.2.3. Kostümbücher: Hauptwerke und Entwicklungstendenzen	33
D ▪ Die <i>Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo</i>	47
D.1. Der Rahmentext	48
D.1.1. Titelseite	48
D.1.2. Widmung und Vorwort	55
D.1.3. Die „Tavola delle cose più notabili...“	59
D.1.4. Der Discorso	66
D.2. Vom Patrizier zum Kanarenbewohner: Die Kostümfiguren	77
D.2.1. „...un ordine certo e fermo“:	
Umfang und Struktur der <i>Habiti</i>	77
D.2.1.1. Italien	78
D.2.1.2. ...und der Rest der Welt	85
D.2.1.3. Bewertung des Ordnungsansatzes	93
D.2.2. „la cosa de gli Habiti“: Holzschnitte und Texte	99
D.2.2.1. Die Kostümbilder und ihre Quellen	105
D.2.2.2. Bild und Text	123
D.2.2.3. Die Holzschnitte und ihr Formschneider	135

D.2.3. Vecellios <i>Habiti</i> und die zeitgenössische Fachliteratur am Beispiel der Botanik	139
D.3. Die <i>Habiti antichi et moderni di tutto il mondo</i> von 1598	150
D.4. Weitere Ausgaben der <i>Habiti antichi et moderni</i>	160
E ▪ Schlussbetrachtung	165
F ▪ Anhang	
Quellen- und Literaturverzeichnis	173
Abbildungsverzeichnis und Abbildungen (siehe Datei abb_kuhl)	
Abbildungsnachweis (siehe Datei abb_kuhl)	

„Wer – so frage ich – würde gesunden Verstandes ein Bild verachten, von dem es feststeht, daß es die Dinge viel klarer ausdrückt, als sie mit irgendwelchen Worten – auch der beredtesten [Leute] skizziert werden können. (...) Und die [Dinge] sitzen umso tiefer in unserem Sinn, welche auf Tafeln oder auf Papier den Augen vorgestellt und abgebildet sind, als diejenigen, welche mit bloßen Worten beschrieben werden.“¹

A ▪ Einleitung

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht Cesare Vecellios Kostümbuch *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, das 1590 in Venedig erschienen ist. Das Werk enthält über 400 Holzschnitte mit Kostümen aus Europa, Afrika, Asien und Amerika, sowie einen ebenfalls beträchtlichen Textteil. Aufgrund ihres Umfangs und Einflusses dürfen die *Habiti* als eines der Hauptwerke der Gattung bezeichnet werden. Dabei hebt sich der Titel deutlich von vorangegangenen Kostümbüchern ab: Vecellio bemüht sich im Rahmentext wie im Hauptteil seines Werkes um klare Ordnung und Struktur des Materials. Doch nicht nur was die formale Gestaltung betrifft, begeht Vecellio neue Wege, auch seine Methodik ist innerhalb der Gattung ohne Vorbild. Er entscheidet sich für die Anbringung visueller *und* sprachlicher Information, indem er jeden seiner Kostümholzschnitte in Verbindung mit einem Text präsentiert.

Die Untersuchung dieser beiden Aspekte steht im Mittelpunkt der Arbeit. In die differenzierte Analyse der *Habiti* werden dabei sowohl die visuelle Information wie die formale Buchgestaltung einbezogen, auch eine Bearbeitung der

¹ Aus dem Vorwort zum Kräuterbuch des Leonhart Fuchs, *De Historia Stirpium Commentarii Insignes*, Basel 1542, zitiert nach der Übersetzung des Vorwortes von BAUMANN, Brigitte/ Baumann, Helmut/ Baumann-Schleihauf, Susanne, *Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs*, Stuttgart 2001, 178-192, hier 189.

Titelei soll erfolgen.² Die Struktur von Vecellios Kostümbuch verspricht zum einen Aufschluss darüber, wie der Autor das von ihm zusammengetragene Wissen organisiert. Zum anderen haben Vecellios Art der Wissensverwaltung und seine methodische Herangehensweise erheblichen Einfluss auf die Lesbarkeit bzw. Nutzbarkeit seines Werkes und könnten demnach auf die intendierte Rezeption des Buches verweisen. Der Arbeit liegt die These zugrunde, dass es sich bei Vecellios *Habiti* um ein Werk handelt, das im Hinblick auf Struktur und Funktion an die Fachliteratur sich herausbildender Wissenschaftsdisziplinen der frühen Neuzeit, wie etwa der Botanik, angelehnt ist. Die parallele Verwendung von Bild und Text, die im Eingangszitat aus der Fuchs'schen Botanik von 1542 anklingt, stellt dabei als Vermittlungspraktik ein wesentliches Novum dar. Ebenfalls untersucht werden soll in der vorliegenden Arbeit Vecellios Sammeln von bildlichen Informationen, das der eigentlichen Präsentation dieses Wissens vorausgeht. In der bisherigen Forschung wurden die zahlreichen Holzschnitte vor allem auf ihre dokumentarische Qualität untersucht. Entsprechend der Zielsetzung dieser Arbeit sollen die Holzschnitte im Hinblick auf die Erschließung von Wissen beleuchtet werden. Es wird zu zeigen sein, woher Vecellios visuelles Material stammt und wie der Autor gegebenenfalls mit bildlichen Quellen verfährt. Außerdem soll im Rahmen der Betrachtung der Holzschnitte versucht werden, ihre Funktion gegenüber den sie begleitenden Texten darzulegen.

Die Frage, wie Wissen in der frühen Neuzeit zusammengetragen wird, auf welche Weise es strukturiert ist und welche Darstellungsweisen dafür gewählt werden, hat in der aktuellen kunsthistorischen Forschung großes Interesse

² Zur wissenschaftlichen Wahrnehmung von Paratexten vgl. VAN OTEGEM, Matthijs, The relationship between word and image in books on medicine in the early modern period, in: Enenkel, Karl A.E./Neuber, Wolfgang (Hrsg.), *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leiden/ Boston 2005, 603-622.

gefunden.³ Seit den 1980er Jahren wurde die frühneuzeitliche Buchproduktion vor allem hinsichtlich der Speicherung und Verfügbarmachung von Wissen untersucht. Die Frage nach darin angewendeten Ordnungskriterien war ebenfalls Gegenstand zahlreicher Analysen.⁴ Im Hinblick auf die heutige Fülle von Wissensressourcen, wie sie insbesondere das Internet bietet, werden dabei Parallelen gezogen zur ständig wachsenden Informationsflut in der frühen Neuzeit. Auch die heute immer wieder festgestellte Bilderflut wird mit frühneuzeitlichen Phänomenen verglichen.⁵ Entsprechend hat dieser Bereich in der kunstgeschichtlichen Forschung ebenfalls Aufmerksamkeit gefunden. Bildern und ihrer Kompetenz wird zum einen in der frühneuzeitlichen Wissensvermittlung unter verschiedenen Aspekten nachgegangen,⁶ zum anderen wird

³ So ist den „Ordnungen des Wissens“ ein Teilprojekt des Münchner Sonderforschungsbereiches „Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit“ gewidmet. In diesem Rahmen wird auch den Formen und Funktionen des Bildes in der Frühen Neuzeit nachgegangen. Ein Überblick über die Publikationen des SFB findet sich unter: <http://www.fnz.geschichte.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/index.html> (12.08.2008). Erwähnt seien hier insbesondere BÜTTNER, Frank/Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2003, und WIMBÖCK, Gabriele, Die Autorität des Bildes – Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit, in: Büttner, Frank/ Wimböck, Gabriele (Hrsg.), Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes, Münster 2004. Eine umfangreiche Bibliographie findet sich ferner bei DASTON, Lorraine/ Park, Katharine, Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750, Frankfurt am Main 2002. Vor allem der Erforschung barocker Wissenskultur ist das Forschungsprojekt „Von der Präsentation zum Wissen“ an der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Luzerner Universität gewidmet: http://www.unilu.ch/deu/projekt_169995.aspx (11.08.2008).

⁴ Zu Grundlagen der geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Buch seit den 1980er Jahren vgl. den Tagungsband: ENENKEL, Karl A.E./ Neuber, Wolfgang (Hrsg.), Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period, Leiden/ Boston 2005. Auch im Rahmen des Graduiertenkollegs „Wissensfelder der Neuzeit“ des Instituts für Europäische Kulturgeschichte an der Augsburgener Universität wurde die Schrift- und Druckkultur des neuzeitlichen Europa bearbeitet im Hinblick auf u.a. die Organisation und Darstellung von Wissen: <http://www.uni-augsburg.de/institute/iek/html/gk.html> (12.08.2008).

⁵ Zur massenmedialen Kultur und der „Bilderflut“ darin vgl. SCHULZ, Martin, Einleitung, in: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, Paderborn 2005, 7-20.

⁶ Der bildsprachlichen Überlieferung in ikonologischen und allegorischen Handbüchern sowie Enzyklopädien des Künstlerwissens in der frühen Neuzeit geht die Selbständige Nachwuchsgruppe des

derzeit in einer Vielzahl von Ansätzen zur interdisziplinären Bearbeitung bildlicher Information im Rahmen der Bildwissenschaften ein erweiterter Bildbegriff diskutiert.⁷ Auch das Verhältnis von Text und Bild findet in diesem Kontext Beachtung.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung von Vecellios *Habiti* sollen dessen Graphiken als Bilder betrachtet und ihre Leistungsgrenze gegenüber den jeweils nachstehenden Textpassagen beleuchtet werden. Dennoch ist der Ansatz dieser Arbeit nicht als bildwissenschaftliche Analyse zu verstehen. Vielmehr soll den angesprochenen Themenbereichen der Erschließung, Auswahl, Strukturierung und Vermittlung von textuellen und visuellen Wissensbeständen unter historischer Perspektive nachgegangen werden. Bei der Betrachtung der Struktur und Funktion der *Habiti* ist zum einen deren Einordnung in die Gattung Kostümbuch zu berücksichtigen, zum anderen soll eine Verortung des Werkes im Kontext der zeitgenössischen, visuelle Informationen einbindenden Fachliteratur überlegt werden. Anhand dieser Grundfragen bildet Vecellios Kostümbuch die Basis für eine gegenstandsnahe Argumentation, in der aktuelle kunsthistorische Fragestellungen aufgegriffen werden. Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag leisten zum Themenkreis der Wissensorganisation und -vermittlung in der frühen Neuzeit. Anhand der *Habiti antichi et moderni* soll insbesondere die Rolle des Visuellen darin konturiert werden.

An den Anfang der Arbeit ist ein Überblick über den Forschungsstand gestellt, in dem auch die der Untersuchung zugrundeliegenden Fragestellungen konkretisiert werden. Im Abschnitt C. steht dann zunächst der Autor der *Habiti*,

Kunsthistorischen Instituts Florenz in zwei Teilprojekten nach: „Das wissende Bild. Epistemologische Grundlagen profaner Bildlichkeit vom 15. – 19. Jahrhundert“, <http://www.daswissendebild.de/> (11.08.2008). Vgl. auch Fn. 3 (insbes. WIMBÖCK).

⁷ Vgl. statt vieler, und mit umfangreicher Bibliographie: SCHULZ, Martin, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, Paderborn 2005.

Cesare Vecellio, im Mittelpunkt, gefolgt von einer Einbettung seines Buches in den historischen Kontext. Dabei wird zum einen die Produktion von beschreibender Literatur im 16. Jahrhundert wie auch die Rolle des Visuellen darin berücksichtigt. Zum anderen werden zeitgenössische Sammel- und enzyklopädische Werke mit ihren verschiedenen Ansätzen zur Ordnung von Wissen vorgestellt. Die folgende Präsentation von Hauptwerken der Gattung Kostümbuch liefert schließlich den engeren Rahmen für Vecellios *Habiti*, deren Stellung innerhalb der zahlreichen Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts skizziert werden soll.

Die Vorstellung der *Habiti* erfolgt im Kapitel D. Dem Aufbau des Titels folgend, wird zuerst der Rahmentext des Werkes untersucht. Dazu gehören neben dem Titelblatt insbesondere der Discorso des Autors sowie das umfangreiche Register. Im Zentrum des nächsten Abschnittes stehen die visuellen Informationen der *Habiti*. Zunächst soll Vecellios Ordnung des Bildmaterials betrachtet werden und anschließend die Ikonographie einzelner Kostümfiguren; unter dem Stichwort der Visualisierung von Wissen soll den Bildquellen des Autors nachgegangen werden. Das Verhältnis der Holzschnitte zu den sie begleitenden Textpassagen wird ebenfalls exemplarisch untersucht. Abschließend wird eine Einordnung der *Habiti* in die beschreibende Fachliteratur versucht, die sich im 16. Jahrhundert entwickelt. Hierzu werden Werke aus anderen Wissenschaftsbereichen, insbesondere der Botanik, zum Vergleich herangezogen.

Während also vor allem die Erstausgabe des Kostümbuchs Gegenstand der Arbeit ist, sollen auch spätere Editionen des Werkes vorgestellt werden. Insbesondere die noch zu Lebzeiten Vecellios publizierte zweite Ausgabe der *Habiti* von 1598 ist dabei von Interesse. In einer Schlussbetrachtung auf Grundlage der Ergebnisse der Untersuchung soll auf Zweck und Gebrauch der *Habiti antichi et moderni* eingegangen werden. Schließlich soll in einem Ausblick die Rezeption von Kostümbüchern anhand einiger Beispiele zur Sprache kommen.

B ▪ Forschungsstand und Fragestellung

Die wissenschaftliche Bearbeitung gedruckter Kostümbücher des 16. Jahrhunderts fand zunächst vor allem unter gattungs- und motivgeschichtlichen Aspekten statt. Heinrich Doege befasst sich 1903 in einem Aufsatz mit zwölf Titeln aus Deutschland, Frankreich und Italien und geht dabei zunächst kurz auf die Entwicklung der Buchgattung sowie ihre Vorgänger ein.⁸ Ferner betrachtet der Autor die vorgestellten Werke im Hinblick auf ihre Abhängigkeit voneinander, indem er ausgewählte motivische Übernahmen von Titel zu Titel anführt. Die von Doege festgehaltene Tatsache, dass es sich jeweils nur bei einem Teil der Kostümbilder um Wiedergaben nach eigener Anschauung handelt, steht auch in den folgenden Betrachtungen oft im Vordergrund.

Wesentlich umfangreicher als Doeges Aufsatz, wenngleich ebenfalls ohne Bildmaterial, ist die zweibändige Arbeit von Jacqueline Tuffal, in die die Ergebnisse des ersteren allerdings keinen Eingang gefunden haben. Tuffal legte 1951 einen Bestandskatalog der in der Bibliothèque Nationale, Paris, befindlichen gedruckten Kostümbücher an, der jedoch nicht publiziert wurde.⁹ Die Verfasserin stellt im Katalogteil ihrer Arbeit 216 zwischen 1520 und 1610 erschienene Titel und Nachauflagen vor. Neben bibliographischen Daten der Werke listet sie die darin befindlichen Figuren auf und verzeichnet die beteiligten Künstler. Ferner bietet sie verschiedene Sach- und Namensregister, die Vergleiche zwischen den Büchern ermöglichen. Tuffals Verdienst liegt vor allem in dieser ersten, chronologisch geordneten Erfassung des Genres. Ihre Angaben, insbesondere was die Vergleiche zwischen den Werken betrifft, müssen in Anbetracht der

⁸ DOEGE, Heinrich, Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Bücherkunde und Philologie August Wilmanns, Leipzig 1903, 429-444.

⁹ TUFFAL, Jacqueline, Les recueils de mode gravés au XVI^e siècle, Diss., 2 Bde, Paris 1951. Auch einige Musterbücher nimmt die Autorin in ihren Katalog mit auf. Eine Kopie der Arbeit befindet sich in der Lipperheidschen Kostümbibliothek in Berlin. Eine Zusammenfassung ihres Katalogwerks lieferte die Verfasserin im Rahmen eines Vortrages, abgedruckt in: Actes du 1er Congrès International d'Histoire du Costume, Venedig 1952, 262-269.

Materialfülle knapp ausfallen, dank der Register ist es dem Benutzer des Kataloges jedoch möglich, diese für jeden Titel nachzuvollziehen. Im Aufsatzteil ihrer Arbeit verfolgt Tuffal verschiedene Ansätze: Ihre Einführung zur Kleidung erfolgt im Hinblick auf deren soziologischen Kontext. So spricht die Autorin die Verbindungen zwischen Mode und Gesellschaft an und betrachtet Kostümbücher in diesem Rahmen als wichtige Quelle. Die folgenden zwei Kapitel widmet sie gattungsgeschichtlichen Aspekten und betrachtet die Vorläufer der Kostümbücher, die sie insbesondere in Musterbüchern für die Spitzenherstellung und Goldschmiedekunst sieht. Im dritten Kapitel stellt Tuffal die Ergebnisse ihres Katalogs der Kostümbücher vor und verzeichnet vor allem das häufige Kopieren der Kostümbuchautoren aus Vorgängerwerken, ohne daraus jedoch Rückschlüsse auf den Quellenwert des Materials zu schließen.¹⁰ Abschließend widmet sich die Verfasserin zwar der Rezeption von Kostümbüchern, greift dabei jedoch vor allem auf die Modegraphik des 17. Jahrhunderts voraus.

1977 publizierte Jo Anne Olian ihre Ergebnisse einer Untersuchung von zwölf Kostümbüchern des 16. Jahrhunderts.¹¹ Die Autorin bezieht weder Doeges noch Tuffals Ergebnisse in ihre Arbeit ein, dennoch entspricht ihre Auswahl von zwölf Werken bis auf einen Titel der von Doege. Nach einer knappen Beschreibung der Bücher weist auch sie auf die zum Teil engen motivischen Verbindungen der Werke untereinander hin, wobei sie diese erstmals mit zahlreichen Abbildungen belegt. Olian hält fest, dass ein großer Teil der Kostümfiguren in den von ihr betrachteten Titeln Übernahmen aus Vorgängerwerken darstellen und betont deshalb die geringe Aussagekraft der Kostümbilder als Datierungshilfen für Kunstwerke. Auch sie stellt fest, dass es sich zum einen nur in wenigen Fällen um Wiedergaben nach eigener Beobachtung der jeweiligen Autoren handele; zum anderen seien auch die über-

¹⁰ TUFFAL 1951, Bd I, LVII.

¹¹ OLIAN, Jo Anne, Sixteenth-Century Costume Books, in: Dress, Bd III, 1977, 20-48.

nommenen Figuren nicht zwangsläufig authentisch, schließlich erfolge das Wiederholen von Kostümfiguren mitunter in verändertem geographischem wie zeitlichem Umfeld. Da sich vor diesem Hintergrund kaum auf die Aktualität des Dargestellten schließen lasse, hält die Autorin den kunsthistorischen Quellenwert der Werke für begrenzt.¹² Im Hinblick auf Vecellio macht Olian keine Ausnahme vom Vorwurf des Eklektizismus, würdigt an dessen Werk aber den umfangreichen Textteil, ohne jedoch näher auf diesen einzugehen.

Seit den 1990er Jahren hat das Thema Kostümbuch größere wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren, wobei unterschiedliche Forschungsansätze verfolgt wurden. So geht Odile Blanc in ihrem Aufsatz insbesondere auf solche Trachtenbücher ein, die Text beinhalten.¹³ Sie betont die Ordnung des Materials nach geographischen und gesellschaftlichen Kriterien. Ferner befasst sie sich unter rezeptionstheoretischen Gesichtspunkten mit Teilen des Rahmentextes. Sie untersucht Titel und Vorworte im Hinblick auf die Intention der Autoren und hält fest, dass Kostümbücher Lesern dazu dienen, sich in die darin vorgestellten Gesellschaften einzuordnen. Das Zusammenspiel von Bild und Text betrachtet die Autorin vor allem unter dem Gesichtspunkt der Memorierbarkeit des Dargestellten, den Holzschnitten spricht sie neben einer ordnenden Funktion insbesondere gedächtnisstützende Wirkung zu.

1996 widmete sich Susanne Gattineau-Sterr im Rahmen ihrer Dissertation der Betrachtung von Kostümbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte. Neben Entstehung und Entwicklung der Bücher nahm sie sich deren Einordnung in den kunsthistorischen Zusammenhang vor.¹⁴ Gattineau-Sterr erweitert die vorangegangenen Forschungen um die Besprechung handschriftlicher Vorgängerwerke, anhand derer sie die Entstehung

¹² OLIAN 20.

¹³ BLANC, Odile, Images du monde et portraits d'habits: les recueils de costumes à la Renaissance, in: Bulletin du bibliophile, No 2, 1995, 221-261.

¹⁴ GATTINEAU-STERR, Susanne, Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts: eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung im kunsthistorischen Zusammenhang, Diss., Bern 1996.

der Gattung Kostümbuch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts darlegt. Ihr chronologisch geordneter Überblick über Hauptwerke der Trachtenbuchproduktion muss exemplarisch ausfallen, dennoch gelingt es ihr, die Entwicklungslinien der Gattung Kostümbuch aufzuzeigen. Vecellios Werk verortet sie dabei aufgrund seiner Ansätze zur historischen Darstellung des Materials am Beginn der Kostümgeschichtsschreibung. Des Weiteren beschreibt die Autorin einzelne Kostümbilder, in denen sie auf die dargestellten Kleidungsstücke eingeht und diese im historischen Kontext beleuchtet. Hieraus zieht Gattineau-Sterr Rückschlüsse auf die Authentizität des Dargestellten. Dieses Verfahren erscheint dann problematisch, wenn sie Werke der bildenden Kunst heranzieht, um den kunsthistorischen Quellenwert der Kostümbilder zu beleuchten, zumal hier eine Wechselwirkung nicht ausgeschlossen werden kann. Beim Vergleichen der Titel miteinander weist die Autorin zahlreiche motivische Übernahmen nach, die zum Teil, ungleich summarischer, bereits von Doege präsentiert wurden. Auszugsweise bezieht Gattineau-Sterr auch Textpassagen der vorgestellten Kostümbücher in ihre Untersuchung ein. Jedoch erlaubt die Materialfülle ihr hierzu nur in wenigen Fällen mehr als deskriptive Angaben.

Über diese Arbeiten hinaus gibt es monographische Untersuchungen zu einzelnen Kostümbüchern aus dem Blickwinkel der Kulturanthropologie oder Soziologie. Auch in der Literaturwissenschaft wurden Kostümbücher in Einzeluntersuchungen bearbeitet.¹⁵

¹⁵ Vgl. bspw. Gabriele MENTGES' Untersuchungen: Die Buchhaltung der biographischen Zeit. Das Kleiderbuch des Augsburger Bürgers Matthäus Schwarz aus der Renaissance (1496-1574), in: Harlizius-Klück, Ellen/ Hülsenbeck, Annette (Hrsg.): Selfactor. Zeitformen des Textilen/ Schnittformen der Zeit, Dortmund 2002, 109-136 und DIES., Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des Trachtenbuchs von Matthäus Schwarz, in: Borchert, Angela/ Dressel, Ralf (Hrsg.), Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800, Heidelberg 2004, 57-71 oder CONRAD, Dennis, Zwischen Reisebericht und Ethnographie. Das Trachtenbuch des Christopher Weiditz, Marburg 2005.

Mit Cesare Vecellios Kostümbuch befasste sich 1998 Jeannine Guérin dalle Mese.¹⁶ Sie widmete sich vor allem den exotischen Kostümen aus der Erstausgabe der *Habiti* und den Kostümen aus der Neuen Welt, die 1598 in die erweiterte Ausgabe des Titels Eingang gefunden haben. Die Autorin geht in ihrer Arbeit zahlreichen literarischen und bildlichen Quellen Vecellios nach, in ihre ikonographische Untersuchung bezieht sie insbesondere zeitgenössische Reisebeschreibungen mit ein. Im Fokus ihrer Arbeit stehen die geschichtlich-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der *Habiti*: So dient Guérin dalle Meses Untersuchung vor allem dazu, die italienische Gesellschaft des Cinquecento und deren Wahrnehmung anderer soziologischer Kontexte zu analysieren.¹⁷ Diesem Hauptteil ihrer Arbeit stellt die Autorin eine Untersuchung des Rahmentextes der *Habiti* voran: Sie bespricht darin Titel, Widmung und Vorwort sowie den Discorso des Autors, wobei sie ihr Augenmerk insbesondere auf Vecellios Schilderung der venezianischen Gesellschaft und seine Verankerung darin richtet.

Dieser Fragestellung kultursoziologischer Orientierung ging Guérin dalle Mese auch in einem Aufsatz nach, der den venezianischen Kostümen der *Habiti* gewidmet ist. Die Autorin betrachtet darin Vecellios Venedig-Darstellung im Hinblick auf die gesellschaftlichen Strukturen der Stadt im Cinquecento.¹⁸ Auch Traci Elizabeth Timmons ging in einem Aufsatz der Frage nach, welches Venedig-Bild der Autor in seinen *Habiti* vermittelt und wie die von ihm geschilderte Gesellschaft sich zur sozialen Realität des ausgehenden 16. Jahrhunderts verhält.¹⁹

¹⁶ GUÉRIN DALLE MESE, Jeannine, *L'occhio di Cesare Vecellio: abiti e costumi esotici nel '500*, Alessandria 1998.

¹⁷ Dies. 241.

¹⁸ GUÉRIN DALLE MESE, Jeannine, *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e „il Veneto“*, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, Belluno 2002, 125-154.

¹⁹ TIMMONS, Traci Elizabeth, *Habiti Antichi et Moderni di Tutto il Mondo and the "Myth of Venice"*, in: *Athánor* 15, 1997, 28-33.

Anlässlich Vecellios 400. Todestag stand der Künstler im Zentrum eines größeren Forschungsvorhabens: Dabei wurde zum einen die biographische Forschung zu Cesare präsentiert, die im Rahmen des nächsten Kapitels vorgestellt werden soll.²⁰ Zum anderen dienten Vecellios *Habiti* als Ausgangspunkt einer Tagung zur Relevanz der Darstellung von Kleidung und Textilien in der italienischen Kunst.²¹ Aufmerksamkeit fanden in diesem Rahmen verschiedene kulturhistorische Fragestellungen. So wurde die Aktualität innerhalb der *Habiti*-Bilder untersucht, einerseits im Hinblick auf die darin vorgestellten Kleidermoden und Stoffe, andererseits in Bezug auf die Haartrachten der Figurinen.²² Ferner unterstreicht Guérin dalle Mese in einem Beitrag die große Bedeutung der weiblichen Kleidung innerhalb der *Habiti* und stellt diese in Verbindung zur zeitgenössischen Traktatliteratur, insbesondere solcher, die dem Frauenlob und Schönheitsidealen gewidmet ist.²³ Jane Bridgeman schließlich erkennt in der instabilen politischen Situation Italiens Vecellios primäre Motivation für sein Kostümbuch-Projekt: Der Autor schaffe ein Werk von Dauer in Zeiten

²⁰ Vgl. C.1., Fn. 34. In diesem Kontext erschien auch der o.a. Aufsatz Guérin dalle Mese, siehe Fn. 18.

²¹ Den Aufsätzen zu Vecellios *Habiti* ist der erste Teil des Tagungsbandes „Il vestito e la sua immagine“ gewidmet, in dem die Beiträge zur gleichnamigen Konferenz versammelt sind: GUÉRIN DALLE MESE, Jeannine (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002. In den weiteren Abschnitten des Bandes ist der Fokus zunächst allgemeiner auf Kleidung, Textilien und Accessoires im Italien des Cinquecento gerichtet, bevor die Relevanz des Themas Kleidung in der italienischen Literatur, Fotografie und dem Film untersucht wird.

²² Diesem Aspekt sind zwei der Aufsätze gewidmet: CAMPAGNOL FABRETTI, Isabella, *Mode e tessuti veneziani negli Habiti Antichi di Cesare Vecellio*, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002, 27-40, und BUTAZZI, Grazietta, *L’acconciatura femminile della seconda metà del secolo XVI nei „figurini“ del Vecellio*, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002, 41-54.

²³ GUÉRIN DALLE MESE, Jeannine, *Cesare Vecellio e le belle Europee*, in: Dies. (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002, 55-79.

steten Wandels.²⁴ Ferner streift die Autorin Fragen nach der Rezeption der *Habiti*, auf die an späterer Stelle eingegangen werden soll.²⁵

Vecellios *Habiti* sind demnach bisher vor allem im Hinblick auf ihre Stellung innerhalb der Kostümbuch-Gattung untersucht worden, wobei insbesondere der Gebrauch seiner Kostümbilder im Rahmen der Kostümgeschichte diskutiert wurde. Festgehalten wurde im übrigen die Rolle des Autors am Beginn der Kostümgeschichtsschreibung.²⁶ Bearbeitung fanden auch die gesellschaftlichen Diskurse der *Habiti*. Der Anlage des Buches wurde dagegen kaum Aufmerksamkeit gewidmet. Guérin dalle Mese bezieht zwar den Rahmentext in ihre Untersuchung ein, allerdings ohne auf das umfangreiche Register einzugehen.²⁷ Die zum Ende des 16. Jahrhunderts zunehmende Systematisierung innerhalb der Kostümbücher wurde in bisherigen Arbeiten zwar konstatiert²⁸, jedoch nur selten in Kontext gesetzt zu zeitgleich erscheinender Literatur.²⁹ Kaum zur Sprache gekommen ist in der bisherigen Untersuchung der historischen Umstände der *Habiti* die zeitgenössische illustrierte Literatur. Lediglich Guérin dalle Mese stellte teils mit Bildern versehene Reiseberichte als Quellen Vecellios vor. Da sich Vecellios Werk sowohl in seiner Anlage wie in seiner Methodik deutlich von vorangegangenen Kostümbüchern abhebt, bietet es sich jedoch an, andere Buchgattungen vergleichend heranzuziehen. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die Frage nach der Rezeption des Werkes eine neue Ausrichtung.

²⁴ BRIDGEMAN, Jane, „A guisa di fiume...”. I „ritratti” di Cesare Vecellio e la storia del vestire, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002, 81-94.

²⁵ Im Hinblick auf die Rezeption der *Habiti* sei auf den Abschnitt E am Ende dieser Arbeit verwiesen.

²⁶ Zu diesen Fragestellungen insbesondere OLIAN und GATTINEAU-STERR.

²⁷ GUÉRIN DALLE MESE 1998.

²⁸ Dazu GATTINEAU-STERR und BLANC.

²⁹ Eine erste Einbettung von Vecellios Werk in diesen Kontext unternahm WILSON, Bronwen, *Reproducing the contours of Venetian identity in sixteenth-century costume books*, in: *Studies in Iconography*, Bd 25, 2004, 221-274.

Neben Anordnung und Präsentation des Inhaltes hat auch Vecellios Methodik bislang keine hinreichende Beachtung gefunden.³⁰ Vecellios Kostümbuch kennzeichnet die Verwendung von Bild *und* Text. Hinsichtlich der über 400 Holzschnitte darin wurde bisher übereinstimmend festgehalten, dass motivische Übernahmen aus Vorgängerwerken einen großen Teil seines Bildmaterials darstellen. Im Fokus dieser Arbeit steht jedoch nicht die dokumentarische Qualität der Holzschnitte als kostümgeschichtliche Datierungshilfen. Vielmehr soll die Tatsache Beachtung finden, wie Vecellio mit seinen vielfältigen Quellen verfährt.

Auf diese Aspekte konzentriert sich die folgende Untersuchung: Welches Wissen präsentiert Vecellio, wie ist es gewichtet, geordnet und verschlagwortet? Welche Rolle hat die visuelle Information gegenüber der sprachlichen? Vor diesem Hintergrund sollen die *Habiti* zunächst innerhalb ihrer Gattung betrachtet werden. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob und gegebenenfalls wie die *Habiti* sich in die im 16. Jahrhundert entstehende Fachliteratur einordnen lassen. Handelt es sich bei den *Habiti* um eine Art „Fachbuch“?³¹ Inwiefern darf dann von einem wissenschaftlichen Anspruch ausgegangen werden bzw. wie manifestiert sich dieser in Vecellios Werk? Welche Bedeutung kommt in diesem Kontext den Bildern zu? Grundlegend für die Bearbeitung dieser Fragestellung ist Michael Gieseckes Untersuchung *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*.³² Insbesondere im sechsten und umfangreichsten Abschnitt seiner Arbeit über die Auswirkungen des Buchdrucks, „Die typographische Produktion von Geist

³⁰ Mit Ausnahme von BLANC, die sich dieser Frage mittels Vergleichen verschiedener Kostümbücher widmet, hat dieser Aspekt innerhalb der Forschung kaum Aufmerksamkeit erlangt.

³¹ Der Begriff Fachbuch hat sich erst im 19. Jahrhundert gebildet, soll aber in der vorliegenden Arbeit verwendet werden, um die fachspezifische Literatur zu bezeichnen. Zum Begriff vgl. RAUTENBERG, Ursula (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Buches, Stuttgart 2003, 201 „Fachbuch“.

³² GIESECKE, Michael, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit: eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt am Main 1991.

und Kultur im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts“, widmet Giesecke sich der beschreibenden Fachprosa.³³

Weiterhin wird in dieser Arbeit ein Vergleich der Erstausgabe der *Habiti* mit der zweiten von 1598 gezogen, da im Hinblick auf die Anlage des Buches und die Rolle der Holzschnitte darin wesentliche Unterschiede festzustellen sind.

Einleitend sei nun zunächst der Autor der *Habiti antichi et moderni* vorgestellt, bevor die Gattung Kostümbuch und ihr historischer Kontext betrachtet werden.

C ▪ Cesare Vecellio und das Kostümbuch im 16. Jahrhundert

C.1. Der Autor der *Habiti antichi et moderni*: Cesare Vecellio

Anlässlich der Ausstellung zu Cesare Vecellios 400. Todestag im Jahr 2001 wurden die bis dahin erschlossenen archivarischen Quellen zu Leben und Werk des Künstlers präsentiert.³⁴ Ihr Umfang hält sich in Grenzen: Der Ruhm des entfernten Verwandten Tizian, wohl ein Cousin zweiten Grades, hat alles überstrahlt. Entsprechend finden erste Erwähnungen Cesares im Kontext der Tizian-Forschung statt.³⁵

³³ GIESECKE 1991, 499-696.

³⁴ CONTE, Tiziana, Note biografiche, in: Dies. (Hrsg.), Cesare Vecellio 1521c.-1601, Belluno 2002, 13-22. Bereits 1951 standen die Vecellio minori im Zentrum einer Ausstellung, vgl. AUSST.KAT. BELLUNO 1951: Valcanover, Francesco (Hrsg.), Mostra dei Vecellio, Palazzo dei Vescovi, Belluno 1951, und VALCANOVER, Francesco, La mostra dei Vecellio a Belluno, in: Arte Veneta 1951, 201-208. Eine umfangreiche Bibliographie zu Cesare findet sich bei CLAUT, Sergio, Cesare Vecellio, in: La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, Bd III, Mailand 1999, 1329.

³⁵ Erst ab den 1560ern ist das Quellenmaterial etwas umfangreicher, vgl. AUSST.KAT. BELLUNO 1951, IX. Eine ausführliche Bibliographie der fortuna critica findet sich bei VILLA, Giovanni C.F., Tra connoisseurship e bibliofilia: il percorso di Cesare Vecellio, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), Cesare Vecellio 1521c.-1601, Belluno 2002, 23-34.

Cesare Vecellio stammt aus Pieve di Cadore, sein Geburtsdatum ist nicht bekannt. Einem Sterberegistereintrag ist zu entnehmen, dass der Künstler am 2. März 1601 im Alter von 80 Jahren in Venedig verstarb, was seine Geburt um 1521 nahelegt.³⁶

Cesare Vecellios künstlerische Anfänge liegen weitgehend im Dunkeln. Valcanover vermutet, Cesare habe das Malerhandwerk in der Werkstatt Francesco Vecellios in Cadore gelernt.³⁷ 1548 begleitete Cesare Tizian nach Augsburg, wie er selbst in den *Habiti* angibt: „...Titiano, ch’io seguitava allhora, come huomo singolare, per imparar qualche cosa di questa professione della pittura.“³⁸ Im Anschluss an diese Reise blieb Cesare in Tizians Werkstatt beschäftigt.³⁹

Seine künstlerische Entwicklung in den 1550er und 60er Jahren wird kontrovers diskutiert. Hier sei nur erwähnt, dass die wenigsten Forscher in Cesares Werk schon vor Tizians Tod autonome Arbeiten erkennen. Anderer Auffassung ist allerdings Tiziana Conte, die Cesare etwa ab der Jahrhundertmitte eine eigene künstlerische Handschrift in Malerei und Graphik entwickeln sieht.⁴⁰ Über Umfang und Datierung von Cesares Arbeiten dieser Zeit gehen die Meinungen entsprechend weit auseinander, zumal der Erhaltungszustand vieler der überlieferten Gemälde schlecht ist. Cesares malerisches Hauptwerk ist die bildliche Ausstattung der Pfarrkirche von Lentiai in den 1560er und 70er Jahren. An den Kassetten und Simsen der Kirchendecke finden sich die frühesten Signaturen

³⁶ Zu dem Sterberegistereintrag in San Moisé, Venedig, CONTE 2002A, 20.

³⁷ Valcanover in: AUSST.KAT. BELLUNO 1951, 38. Wie dieser begründet auch Heinemann diese Annahme stilistisch, HEINEMANN, Fritz, La bottega di Tiziano, in: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976), Vicenza 1980, 433-440, hier 437.

³⁸ VECCELLIO 1590, 61r. Die während dieser Reise entstandenen Bildnisse seien erste Zeugnisse von Cesares Arbeit für Tizian, so CROWE, Joseph Archer/ Cavalcaselle, Giovan Battista, The Life and Times of Titian. With some account of his family, 2 Bde, London 1881, hier Bd II, 180f.

³⁹ Das schließt Crowe aus einem dorthin an Cesare adressierten Brief, CROWE Bd II, 487.

⁴⁰ CONTE 2002A, 13f. Gegenteiligere Auffassung ist Fiocco, Giuseppe in: AUSST.KAT. BELLUNO 1951, 13. Zadra sieht in den Porträts Paolo und Cesare Pilonis (1550 bzw. 1552) die ersten eigenständigen Werke Cesares: ZADRA, Eleonora, La committenza privata, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), Cesare Vecellio 1521c.-1601, Belluno 2002, 173-201, hier 173.

des Künstlers, eine davon in Verbindung mit der Jahreszahl 1577.⁴¹ Den Großteil von Cesares malerischem Werk nehmen religiöse Sujets ein. Geographisch lässt sich seine Tätigkeit auf die Region um Belluno eingrenzen, aus seiner Wahlheimat Venedig erhielt er keine Aufträge als Maler.⁴²

Die Belluneser Familie Piloni beauftragte den Künstler über Jahrzehnte mit Porträts und Fresken. Wiederholt weist Cesare in seinem Kostümbuch auf diesen Kontakt hin, den schon Tizian hergestellt hatte.⁴³ Etliche Titel aus der Bibliothek seines Freundes und Mäzens Odorico Piloni verzierte Cesare mit Miniaturen. Der Zeitpunkt dieser Buchschnittmalereien und Frontispiz-Bilder ist umstritten und wird zwischen Mitte der 1560er und Mitte 1570er Jahre angegeben.⁴⁴

In den 1570er Jahren ist Cesares Produktivität enorm groß und dank besserer Quellenlage auch zu erfassen. In diesem Jahrzehnt begann er seine Aktivität als Drucker. Auf den 28. Oktober 1575 ist ein herzogliches Privileg datiert, in dem ihm das Druckermonopol für die nicht erhaltene Graphik *L'Adorazione del nome*

⁴¹ Vgl. THIEME, Ulrich/ BECKER, Felix (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig 1907-1950, Bd XXXIV (1940), 157, „Vecellio, Cesare“. Über Cesares Gehilfen bei diesem umfangreichen Werk ist kaum etwas bekannt, lediglich zwei tauchen namentlich auf, siehe AUSST.KAT. BELLUNO 1951, 13. Einen ersten Werkkatalog aufgrund stilistischer Zuschreibungen lieferten Crowe und Cavalcaselle in: CROWE Bd II, 489-492. Laut Conte fehlen jedoch die für eine Händescheidung benötigten genaueren Kenntnisse über Stil und Malweise von Tizians Mitarbeitern, CONTE 2002A, 13. Ähnlich äußert sich auch BRAUNFELS, Wolfgang, I quadri di Tiziano nello studio a Biri Grande (1530-1576), in: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976), Vicenza 1980, 407-410.

⁴² Die Verortung von Cesares Werken im Veneto dokumentiert CONTE, Tiziana (Hrsg.), La Pittura del Cinquecento in Provincia di Belluno, Mailand 1998; vgl. zu Aufträgen in Belluno auch MAZZORANA, Giacomo, Cesare Vecellio e il Convento di San Pietro a Belluno, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), Cesare Vecellio 1521c.-1601, Belluno 2002, 229-235.

⁴³ Zu dieser Verbindung vgl. ZADRA und GRAZIOLI, Giovanni, La dispersa biblioteca dei conti Piloni di Belluno, in: Biblioteche oggi, 1, 1999, 20-26.

⁴⁴ Cesares Verbindung zur Familie Piloni beleuchten u.a. Zadra und Villa, hier vor allem VILLA 24. Zur Debatte über die Datierung der Buchschnittmalereien vgl. CONTE 2002A, 15f. Odorico Piloni als Sammler betrachtet GUÉRIN DALLE MESE, Jeannine, Curiosità e meraviglie in villa nel Cinquecento: lo studio di Odorico Piloni a Casteldardo, in: Dies. (Hrsg.), "Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete", Atti del convegno a Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Feltre 2007, 177-225. Zu weiteren Porträts Cesares für die Piloni siehe CROWE Bd II, 492.

di Gesù erteilt wird.⁴⁵ Im selben Jahr signierte und datierte Cesare eine Ausgabe des Holzschnitts *Il collegio di Venezia*, der den Empfang von Botschaftern durch den Dogen Alvise Mocenigo in der Sala del Collegio des Palazzo Ducale zeigt.⁴⁶ Die Darstellung erfreute sich, wie Mason Rinaldi festhält, großer Beliebtheit: „...tirata in numerosi esemplari, servirà poi per illustrare una delle pagine degli *Habiti d’huomeni e donne venetiane* di Giacomo Franco (Venezia 1610)“.⁴⁷ 1578 gab Cesare einen Druck auf vier Blättern heraus, *Pronostico sopra l’anno MDLXXVIII composto in latino...*, das Druckervermerk lautet „Per Cesare Vecellio in Frezzeria“. Demnach betrieb er inzwischen eine Druckerei im Viertel von San Moisè, wo er bis zu seinem Tod lebte.⁴⁸ Im Jahr 1590 publizierte Vecellio als Ergebnis jahrzehntelangen Sammelns und Recherchierens die *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*. Im Folgejahr druckte und verlegte er ein Musterbuch für die Spitzenherstellung in mehreren Bänden, die *Corona delle nobili et virtuose donne*.⁴⁹ Weitere, teils erweiterte, Ausgaben des Werkes erscheinen in den nächsten Jahren.⁵⁰ Von diesen Aktivitäten abgesehen, betätigte der Künstler

⁴⁵ Vgl. CROWE Bd II, 488.

⁴⁶ Der Holzschnitt misst 318 x 431mm, abgebildet ist er in MURARO, Michelangelo/ Rosand, David, Tiziano e la silografia veneziana del `500, Vicenza 1976, 143f., 148 und Scheda n. 97; vgl. auch BURY, Michael, *The Print in Italy 1550-1620*, London 2001, 171.

⁴⁷ MASON RINALDI, Stefania, *Storia e mito nei cicli pittorici di Palazzo Ducale*, in: *Ausst.Kat. Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venedig, Palazzo Ducale 1980, 80-88, hier 88; zur Beliebtheit derartiger Motive auch BURY 188-189.

⁴⁸ CONTE 2002A, 17. Die Frezzeria war im übrigen eines der Buchhändler-Zentren der Stadt, siehe BROWN, Horatio F., *The Venetian Printing Press*, Amsterdam 1969, hier 100.

⁴⁹ In der Serenissima entsteht im 16. Jahrhundert ein Großteil der zahlreichen Musterbücher für die Spitzen-Fertigung, vgl. DAVANZO POLI, Doretta: *La Moda nella Venezia del Palladio, 1550ca.-1580*, in: *Ausst.Kat. Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venedig, Palazzo Ducale 1980, 219-222, sowie DIES., *L’Arte e il Mestiere della tessitura a Venezia nei sec. XIII-XVIII*, in: *AUSST.KAT. VENEDIG 1988, I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo*, Venedig, Museo Correr 1988, 39-53 und LOTZ, Arthur, *Bibliographie der Modelbücher*, Leipzig 1933, hier 22.

⁵⁰ Das konsultierte Exemplar aus der Lipperheidschen Kostümbibliothek ist vierbändig, 1592 verlegt Cesare die ersten drei Bände, ein vierter erscheint 1608 „Appresso gli heredi di Cesare Vecellio, in Merzaria“. Dem konsultierten Exemplar aus der Berliner Lipperheidschen Kostümbibliothek fehlt der erste Band, der vierte ist eine Fälschung, vgl. KAT.LIPP., Nienholdt, Eva/ Wagner-Neumann, Gretel

sich in den 1580er und 90er Jahren weiterhin als Maler in und um Belluno. Weitere Auftragsarbeiten für die Familie Piloni nahm Cesare nach Zadra Anfang der 1590er Jahre in Angriff.⁵¹ Mehrere öffentliche Aufträge sind für das letzte Lebensjahrzehnt des Künstlers dokumentiert, so wurde er 1596 für die Anfertigung einer (nicht erhaltenen) Ansicht von Belluno entlohnt.⁵² Wohl ein Jahr darauf zeichnet Cesare für das Altarbild der Kirche im südlich von Belluno gelegenen Tarzo verantwortlich; eines der letzten von ihm signierten Werke, ein Gemälde für Santo Stefano in Belluno, ist 1599 datiert.⁵³ Eine weitere archivarische Erwähnung steht im Zusammenhang mit einer Schenkung des Künstlers 1599, zwei Jahre später, im Januar 1601, ist er als Zeuge in Belluno erwähnt. Am 2. März des Jahres stirbt Cesare Vecellio in Venedig.⁵⁴

C.2. Kostümbücher im 16. Jahrhundert

Bevor Cesare Vecellios *Habiti* im nächsten Abschnitt eingehend betrachtet werden, soll an dieser Stelle ein Blick auf den zeitlichen Rahmen des Werkes erfolgen. An eine kurze Klärung der im Folgenden verwendeten Begrifflichkeiten schließt sich eine Einführung in den historischen Kontext ein. Der

(Bearb.), Katalog der Lipperheidschen Kostümbibliothek, 2 Bde, Berlin 1965, hier Bd II, 975 (Signatur Lipp Yda 75). Zur Corona, die bis 1625 kontinuierlich wiederaufgelegt wurde, vgl. PAGGI COLUSSI, Carla, Alcune osservazioni sui modellari di ricami e merletti del XVI e XVII secolo, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002, 159-176, hier vor allem 167-170.

⁵¹ Zadra datiert den Freskenzyklus *Le Quattro Stagioni* aus dem Belluneser Palazzo der Familie sowie zwei Porträts Odorico Pilonis in diesen Zeitraum, vgl. ZADRA 173 und 193-199.

⁵² Perale erwähnt diese „pianta della città in disegno et pittura“, die wohl ein Geschenk für einen scheidenden Rektor der Stadt darstellte: PERALE, Marco, *Il Palazzo dei Rettori di Belluno*, Piave di Belluno 2002, hier 87.

⁵³ CONTE 2002A, 20 und, mit Abbildungen der oben erwähnten Werke, CONTE, Tiziana/ Zadra, Eleonora, *La committenza ecclesiastica nelle diocesi di Belluno, Feltre e Ceneda*, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), *Cesare Vecellio, 1521c.-1601*, Belluno 2002, 203-227, insbes. 222-227.

⁵⁴ CONTE 2002A, 20.

Schwerpunkt liegt dabei auf der Produktion von beschreibender Fachliteratur. Im Anschluss daran steht die Gattung Kostümbuch im Zentrum der Betrachtung, in Form einer Präsentation von Hauptwerken und daraus abzuleitenden Entwicklungstendenzen.

C.2.1. Begrifflichkeiten

Das Kostümbild zeichnet sich dadurch aus, dass sein vorrangiges Anliegen die bildliche Darstellung der Kleidung ist. Die dargestellten Personen bleiben fast immer anonym, szenische Zusammenhänge sind bei solchen Darstellungen die Ausnahme.⁵⁵ Sind mehrere Kostümbilder zusammengefasst oder gebunden, spricht man von einem Kostüm- oder Trachtenbuch. Diese „dokumentieren in zeitgebundenen Querschnitten die Kleidung verschiedener Völker, Stände und Epochen.“⁵⁶ Neben Kostümbildern können solche Werke auch Text enthalten. Entscheidend ist, dass die Kostümbilder dann nicht den Charakter von Illustrationen haben, sondern in Umfang und Bedeutung Hauptanliegen des Buches sind. Dennoch ist die Abgrenzung von Kostümbüchern zu anderen Druckwerken wie etwa Reisebeschreibungen, die ebenfalls und teils in großer Menge, Kostümbilder enthalten, mitunter schwierig.⁵⁷

Die Begriffe Trachten- und Kostümbuch werden in der deutschsprachigen Literatur weitgehend synonym verwendet. Ein Kostüm ist nach Wahrigs Deutschem Wörterbuch die „Tracht; modische, für einen bestimmten Stand, ein

⁵⁵ Vgl. ZANDER-SEIDEL, Jutta, *Textiler Hausrat. Bürgerliche Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990, 16.

⁵⁶ LEXIKON DER KUNST, Leipzig 1994, Band VII, 388f.

⁵⁷ Im Rahmen dieser Arbeit werden Reiseberichte, *Alba amicorum*, etc. vor allem dann herangezogen, wenn sie als Quellen oder im Hinblick auf die Rezeption von Kostümbüchern eine Rolle spielen, vgl. dazu die Abschnitte C.2.3. und E.

Land, eine Zeit charakteristische Kleidung, historische Kleidung“.⁵⁸ Als Tracht wird heute vor allem die „nach Landschaften, Berufsgruppen, Ständen oder Zeiten unterschiedene Kleidung“ bezeichnet.⁵⁹ Aber auch die Bedeutungsebene Aussehen, Haltung, Habitus wurde darunter verstanden – insofern ist der Begriff in seiner Bedeutung dem „Kostüm“ gleichzusetzen und gegen eine synonyme Verwendung der Begriffe im Kontext dieser Arbeit nichts einzuwenden.⁶⁰

C.2.2. Die beschreibende Literatur im 16. Jahrhundert

Gedruckte Kostümbücher erscheinen vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in großer Zahl. Geographisch, wie zu zeigen sein wird, erstreckt sich die Gattung entsprechend auf die Zentren des Buchdrucks, neben Italien entstehen vor allem in Flandern, Frankreich und Deutschland derartige Titel. Im Folgenden wird das historische Umfeld der Kostümbücher umrissen, in das Cesare Vecellios *Habiti* schließlich auch eingeordnet werden sollen. Im Vordergrund stehen, abgesehen vom Buchdruck als entscheidender Voraussetzung, die Produktion von beschreibender Literatur im angesprochenen Zeitraum und die Rolle des Visuellen darin. Ebenfalls von Bedeutung für den Kontext der

⁵⁸ WAHRIG, Gerhard (Hrsg.), Das grosse deutsche Wörterbuch, Gütersloh 1966, 2142 „Kostüm“ und 3589 „Tracht“. Vgl. auch LOSCHEK, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 1994, 319 „Kostüm“. Petrascheck-Heim hält fest, zur Bestimmung des Historischen sei erforderlich, dass die Stufe des Unmodernen überwunden ist: PETRASCHECK-HEIM, Ingeborg, Die Sprache der Kleidung. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform, Wien, 1966, 89f.

⁵⁹ WAHRIG, 3589 „Tracht“. Nach und nach verdrängt das Wort ‚Mode‘ die ‚Tracht‘, bis die Begriffe im 19. Jahrhundert als Antonyme verwendet werden, vgl. KLUGE, Friedrich/ Götze, Alfred, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1953, 498, „Mode“; sowie PETRASCHECK-HEIM, 21f.

⁶⁰ Dazu auch GRIMM, Jacob und Wilhelm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1935, Bd 11, 990f. „Tracht“; und KLUGE 801 „Tracht“. Das italienische Wort „costume“ kann neben Sitte, Brauch und Gewohnheit auch Kostüm, Kleidung bedeuten, wie PETRASCHECK-HEIM festhält, 88.

Habiti ist die zeitgleiche Produktion von Sammel- und enzyklopädischen Werken und ihren verschiedenen Ansätzen, Wissen zu ordnen.⁶¹

Die Druckkunst ist im 16. Jahrhundert bereits weit entwickelt, Bücher sind längst keine Rarität mehr.⁶² Das gilt auch für illustrierte Bücher, da der Druck von Bildern genauso schnell und günstig möglich ist wie der von Text. Einen großen Teil der rasch wachsenden Literaturproduktion machen Berichte, Chroniken und (Reise-) Erinnerungen aus.⁶³ Illustrierte Reiseberichte finden großen Zuspruch, als frühestes gedrucktes Beispiel gelten die Aufzeichnungen des Mainzer Domherrn Bernhard von Breydenbach von seiner Pilgerreise ins Heilige Land, 1486 in Mainz erschienen und mehrfach wiederaufgelegt.⁶⁴ Der Verfasser ließ sich eigens von einem Maler begleiten, dieser Erhard Reuwich

⁶¹ Dazu VOGEL, Sabine, *Büchervielfalt: Kompendien in der Lyoner Buchproduktion des 16. Jahrhunderts*, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, 205-219, hier 207. Udo Friedrich untersucht drei Texttypen der Autoren Theodor Zwinger und Konrad Gesner im Hinblick auf die Formen enzyklopädischer Literatur der frühen Neuzeit: FRIEDRICH, Udo, *Grenzen des Ordo im enzyklopädischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts*, in: Meier, Christel (Hrsg.), *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit*, München 2002, 391-408. Markus FRIEDRICH beschreibt den frühneuzeitlichen Umgang mit Wissen in: *Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel*, in: Stamm, Theo/ Weber, Wolfgang E.J. (Hrsg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, 205-232.

⁶² Dazu, mit Literatur, SCHMITT, Anneliese, *Tradition und Innovation von Literaturgattungen und Buchformen in der Frühdruckzeit*, in: Tiemann, Barbara (Hrsg.), *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, 2 Bde, Hamburg 1995/1999, hier Bd II, 9-120; vgl. auch BOUWSMA, William J., *The Waning of the Renaissance*, New Haven und London 2000, insbes. 16f.

⁶³ CHASTEL, André, *The Crisis of the Renaissance, 1520-1600*, Genf 1968, hier 24. Vgl. auch MACKRELL, Alice, *Fashion plate and costume book*, in: *Dictionary of Art*, Bd 10, London 1996, 822-824.

⁶⁴ Azzi Visentini führt das *Opusculum sanctuarum peregrinationum ad sepulcrum Christi venerandum* als „il più antico libro di viaggi illustrato“: Neben sechs großen Veduten enthält das Werk auch Holzschnitte mit den im Heiligen Land vorgefundenen Kostümen: AZZI VISENTINI, Margherita, *Le Testimonianze dei Viaggiatori*, in: *Ausst.Kat. Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venedig, Palazzo Ducale 1980, 71-79, hier vor allem 74. Breydenbachs Werk wurde zwischen 1486 und 1522 zwölfmal – mit Holzschnitten – publiziert, in insgesamt fünf Sprachen, vgl. DAVIES, Hugh W., *Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land*, London 1911.

übernahm es, das auf der Reise Gesehene bildlich festzuhalten.⁶⁵ Konkretes, beschreibendes Wissen sammelt Breydenbach nicht nur in diesem Kontext. Ein Jahr vor seinem Reise-Buch präsentiert er ein botanisches Werk, den *Gart der Gesundheit*, und auch dieses erfreut sich nicht nur zur Inkunabelzeit zahlreicher weiterer Ausgaben: „Auch im 16. Jahrhundert gab es weitere Nachdrucke, vielfach wurden Teile des *Ortus Sanitatis* in andere Bücher übernommen, so daß man Breydenbach einen vollständigen publizistischen Erfolg zusprechen muß.“⁶⁶ Breydenbach bedient sich in beiden Werken sowohl Text als auch Bild, wobei der größte Teil der Abbildungen (und im Fall des *Gart der Gesundheit* auch der gesamte Text) Übernahmen aus älteren Werken darstellen.⁶⁷ Bei einem Teil der Illustrationen hingegen handelt es sich um nach der Natur angefertigte Zeichnungen, für deren Ausführungen Breydenbach den bereits erwähnten Maler engagierte, dessen „visuelle Erfahrung“ somit eine neue Art von Informationen darstellt.⁶⁸ Dank dieser naturgetreuen, aus eigener Anschauung gewonnenen bildlichen Wiedergaben sehen Forscher in Breydenbachs *Gart der Gesundheit* übereinstimmend den Beginn der wissenschaftlich-beschreibenden Herangehensweise an ein Thema. William Ivins bespricht das Werk in seiner Untersuchung über Drucke und visuelle Kommunikation als „the first printed illustrated account of the results of a journey undertaken with scientific purposes in mind. (...) Because of this it is one of the greatest monuments in the

⁶⁵ AZZI VISENTINI 74. Dazu auch GECK, Elisabeth, *Commento a B. von Breydenbach, Die Reise ins Heilige Land*, Wiesbaden 1977, 47-56.

⁶⁶ GIESECKE 1991, 341f. Der *Gart der Gesundheit* erschien 1485 bei Peter Schöffer, Mainz, der 1484 mit dem lateinischen *Herbarius* auch das erste illustrierte Buch zur Botanik verlegte. Die darin enthaltenen Holzschnitte stellen Übernahmen unterschiedlicher Vorlagen dar, die bis ins 9. Jahrhundert zurückreichen, dazu IVINS, William M. Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge/ London 1969, hier 34.

⁶⁷ NISSEN, Klaus, *Die botanische Buchillustration: ihre Geschichte und Bibliographie*, 3 Bde, Stuttgart 1966, hier Bd I, 29; ebenso ACKERMAN, James S., *Early Renaissance 'Naturalism' and Scientific Illustration*, in: *The Natural Sciences and the Arts*, Uppsala 1985, 1-17, hier 11, und GIESECKE 1991, 343-349.

⁶⁸ GIESECKE 1991, 346-349, hier vor allem 347. Zur Zuschreibung der Zeichnungen auch NISSEN 29-31.

history of the descriptive sciences."⁶⁹ Giesecke erkennt im *Hortus Sanitatis* „eine Abkehr von mittelalterlichen Traditionen, einen Meilenstein auf dem Wege zur Ausbildung der modernen, beschreibenden Fachliteratur."⁷⁰ Auf die weitere Entwicklung gedruckter botanischer Werke soll an späterer Stelle eingegangen werden⁷¹, hier steht vielmehr das Rekurren auf die eigene Anschauung im Vordergrund.⁷²

Nicht nur für die Botanik etabliert sich die Wiedergabe der visuellen Wahrnehmung im 16. Jahrhundert.⁷³ Zu den Wissensbereichen, die in der frühen Neuzeit an Bedeutung gewinnen, gehören etwa die Geographie oder Kosmographie, in diesen Bereichen finden die Entdeckungsfahrten (oder Pilgerreisen) ihre Aufnahme in Karten und Bücher⁷⁴ – Breydenbach kam in diesem Kontext bereits zu Wort. Ackerman zählt zu den Disziplinen, die sich im 16. Jahrhundert nachhaltig entwickeln, neben Botanik, Anatomie und Geographie die Kartographie, Optik, Zoologie und Astronomie, „all of which were to some extent dependent on visual observation."⁷⁵ Die visuelle Beobachtung und ihre Wiedergabe im Bild spielt etwa im anatomischen Werk Vesals, *De humanis corporis fabrica libri septem*, 1543 in Basel erstmals erschienen, eine entscheidende Rolle. Vollmuth unterstreicht die hohe Bedeutung der Abbildungen darin: „Man kann wohl sogar soweit gehen, daß insbesondere die ‚Fabrica‘ ohne die ebenso reichhaltigen wie meisterhaften Illustrationen mit Sicherheit nicht ihren

⁶⁹ IVINS 36.

⁷⁰ GIESECKE 1991, 342; ebenso NISSEN Bd I, 29-33.

⁷¹ Siehe D.2.3.

⁷² Dazu LANDAU, David/ Parshall, Peter, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven/ London 1994, hier vor allem 256, und GIESECKE 1991, vor allem Kapitel 6.

⁷³ Wie die Botanik entstehen auch einzelne Fächer wie Physik, Naturgeschichte und Chemie in diesem Zeitraum aus der Naturphilosophie, der erste Lehrstuhl für Naturgeschichte etwa wurde 1513 in Rom eingerichtet, vgl. BURKE, Peter, *Papier und Marktgeschrei*, Berlin 2001, hier 122; dazu auch LANDAU und ACKERMAN. Zum zunehmenden Stellenwert der eigenen Erfahrung innerhalb der Naturkunde vgl. vor allem auch DASTON, hier insbes. 173-187.

⁷⁴ Vgl. LANDAU 237-244.

⁷⁵ ACKERMAN 1.

Stellenwert als begründendes Werk für die Anatomie der Neuzeit errungen hätte.“⁷⁶

Der Buchdruck leistet der Verbreitung dieses neuen, deskriptiven Wissens Vorschub. Bücher können dank des Buchdrucks einerseits in größerer Auflage erscheinen und andererseits, vermittelt zunächst Holzschnitten, später auch Kupferstichen, visuelle Informationen vermitteln. Es etabliert sich eine Art von Buch, in der vor allem konkrete, objektive, nachprüfbar Informationen in Wort und Bild gesammelt werden: die beschreibende Fachprosa.⁷⁷ Die zunehmende Wichtigkeit der Bilder gegenüber den Texten in derartigen Büchern zeigt wiederum ein botanisches Werk. Der Botaniker Hieronymus Bock verfasst 1539 ein Kräuterbuch, in dem gänzlich auf Abbildungen verzichtet wird. Die nachfolgenden Auflagen des Werkes hingegen sind alle durchgehend bebildert, die Holzschnitte wurden offenbar vermisst: „Es zeigte sich jedoch, wie aus dem Vorwort zur 2. Auflage hervorgeht, daß die Käufer gerade darauf sehr großen Wert legten, so daß auch die größten inhaltlichen Vorzüge ihr Fehlen nicht aufwiegen konnten.“⁷⁸ Dem bildlichen Denken kommt eine zunehmend größere Rolle zu, Holzschnitte und Stiche übernehmen nicht selten den wesentlichen Teil der Information, und das in allen unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen: Architektur und Archäologie, Maschinerie, Technik und

⁷⁶ VOLLMUTH, Ralf, Das anatomische Zeitalter. Die Anatomie der Renaissance von Leonardo bis Andreas Vesal, München 2004, hier 123. Ebenso SINGER, Charles, Das Zusammenfließen von Humanismus, Anatomie und Kunst, in: Buck, August (Hrsg.), Zu Begriff und Problem der Renaissance (Wege der Forschung CCIV), Darmstadt 1969, 326-335, vor allem 332-335, und Giesecke, der vor diesem Hintergrund auch auf die ‚Tabulae anatomicae‘ des Bartholomäus Eustachius verweist, GIESECKE 1991, 627.

⁷⁷ Dazu GIESECKE 1991, insbes. Kapitel 6, vgl. Fn. 32.

⁷⁸ NISSEN Bd I, 51. Ders. 53 auch zu einem ähnlichen Fall aus Italien, dem zunächst rein textuellen Werk des Pier Andrea Mattioli, das ebenfalls bald eine Illustrierung erfuhr. Zur Entwicklung, die Bocks Werk nimmt, siehe auch GIESECKE 1991, vor allem 690.

Handwerk.⁷⁹ Büchern zu dieser Fächervielfalt eignet die Gemeinsamkeit, dass die Wiedergabe der eigenen Anschauung darin einen hohen Stellenwert erhält: „By 1550 technical illustration, news sheets, maps, anatomies and the entire category of description and reportage were dependent upon the printed image. The line on the page became the essential medium for recording visual information, the medium of portrayal. (...) The fact is that prints had effectively become the measure of one very particular but ultimately very potent kind of visual truth in the Renaissance, the truth of the eye-witness account of conterfeit.“⁸⁰

Bestimmte Typen von Literatur, im Sinne von Gattungen, bilden sich dabei langsam heraus.⁸¹ Neben solche Bücher, die sich auf einen mehr oder wenigen engen thematischen Ausschnitt beschränken, treten um die Mitte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Sammelwerke und Enzyklopädien, in denen die Ordnung des versammelten Wissens eine entscheidende Rolle spielt.⁸² Auch für die Verbreitung von derlei enzyklopädischen Werken war der Buchdruck die „unmittelbare Voraussetzung“.⁸³ Die jeweiligen Ordnungskriterien sind dabei vielfältig, und nicht immer gut erkennbar, wie Schneider an verschiedenen Werken

⁷⁹ Vgl. dazu für das venezianische Druckereiwesen NUOVO, Angela/ Sandal, Ennio, *Il libro nell'Italia del Rinascimento*, Brescia 1998, hier insbes. 54. Zur Entwicklung der beschreibenden Fachprosa siehe vor allem GIESECKE 1991, Kapitel 6, hier insbes. 512f., sowie IVINS, hier vor allem 158.

⁸⁰ LANDAU 259. Chastel spricht in Bezug auf das 16. Jahrhundert vom Streben nach einer Art „begriffslosen, rein bildlichen Wissenschaft“ als wesentlichem Antrieb, CHASTEL 39. Das Verhältnis von Authentizität und Autorität in diesem Kontext untersucht, mit weiterer Literatur, WIMBÖCK.

⁸¹ Vgl. GIESECKE 1991, 507.

⁸² Dazu ZEDELMAIER, Helmut/ Schneider, Ulrich Johannes, *Wissensapparate. Die Enzyklopädistik der Frühen Neuzeit*, in: Dülmen, Richard van/ Rauschenbach, Sina, *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, Köln u.a. 2004, 349-363, und SCHIERBAUM, Martin, *Synthetisierung des Heterogenen und geschlossene Konzeptionen von Wissensspeichern – Conrad Gessner, Christoph Mylaeus und die Anfänge von Universalbibliographie und Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit*, in: Herren, Madeleine/ Michel, Paul (Hrsg.), *Allgemeinwissen und Gesellschaft*, Projekt: "Allgemeinwissen und Gesellschaft", <http://www.enzyklopaedie.ch/kongress/aufsaeetze/schierbaum/pdf>, 1-20 (23.04.2007).

⁸³ HUPKA, Werner, *Wort und Bild. Die Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien*, Tübingen 1989, hier 14.

aus diesem Zeitraum vorführt.⁸⁴ Als ein Beispiel für die enzyklopädische Literatur sei Conrad Gesners umfangreiche Bibliographie *Bibliotheca Universalis* angeführt, erschienen ab 1545 in Zürich, auf die vor dem Hintergrund der Ordnung von Wissen zurückzukommen sein wird.⁸⁵ Der Schweizer Gelehrte legte in seiner Universalbibliographie ein umfangreiches Verzeichnis von Texten und ihren Autoren an. Dabei bediente er sich, wie Martin Schierbaum darlegt, drei unterschiedlicher Gliederungssysteme, „um den Zugriff auf die sehr umfangreiche Datenmenge zu erleichtern: die alphabetische Ordnung in der *Bibliotheca Universalis*, die systematische Ordnung in den *Pandecten* und den *Index* für das Gesamtwerk, auf die Ausführung dieses geplanten dritten Teils verzichtete Gessner allerdings.“⁸⁶

Zur Beobachtung und Beschreibung in Wort, und, zunehmend, auch in Bild, gesellt sich demnach auch die Einteilung des präsentierten Wissens. Insbesondere in naturwissenschaftlichen Werken gewinnt das Klassifizieren des Inhaltes an Bedeutung.⁸⁷ Aus den zahlreichen „neuentdeckten“ Ländern, ihrer Flora und Fauna, gelangen vielfältige Informationen nach Europa, die bis dahin übliche Begrifflichkeiten und Ordnungen in Frage stellen. Nicht zuletzt vor dem

⁸⁴ SCHNEIDER, Ulrich Johannes, Bücher als Wissensmaschinen (Einleitung), in: Ders. (Hrsg.), *Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2006, 9-20, hier 11.

⁸⁵ Ein Faksimiledruck des Werkes mitsamt Appendix lässt sich in der Berliner Staatsbibliothek einsehen (Signatur HA 1 Ae 45).

⁸⁶ SCHIERBAUM, Martin, System versus Intention – Reichweitenprobleme theoretischer Modelle in Antonio Possevinos *Bibliotheca Selecta* am Beispiel von *Historica* und *Poetica*, in: Büttner, Frank/Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, 33-52, hier 34. Zu Gesners Ordnungssystemen siehe auch FRIEDRICH, U., insbes. 402-404.

⁸⁷ Als ein Beispiel für neue Ansätze zur Klassifizierung sei Conrad Gesners *Historia animalium*, Zürich 1551-58, angeführt, in der der Autor sich der alphabetischen Ordnung bedient, vgl. TOMMASINI, Stefano/ Tagliaferri, Maria Cristina, *La ricerca zoologica*, in: *Ausst.Kat. Il Teatro della natura di Ulisse Aldovrandi* (hrsg. von Raffaella Simili), *Mostra a rete*, Università degli Studi di Bologna, Bologna 2001, 60-82, hier 60. Im Hinblick auf neue Klassifizierungssysteme in den Naturwissenschaften ist insbesondere Ulisse Aldovrandis umfangreiches Werk von Bedeutung, dazu AUSST.KAT. BOLOGNA 2001, insbes. 88f.

Hintergrund des sich rapide verändernden Weltbildes verlieren alte Einteilungen schnell an Bedeutung.⁸⁸

Nicht nur was Systematik und Methodik des in ihnen festgehaltenen Wissens angeht, entwickeln sich Sammelwerke und Fachbücher, sondern auch im Hinblick auf ihre Anlage. Es entwickelt und etabliert sich ein immer kleinteiligerer und spezifischerer Aufbau: „von den Widmungen der Autoren und/ oder Verleger an einflußreiche Persönlichkeiten oder Mäzene bis zu den für die Leser bestimmten Indizes, Tafeln, Illustrationen usw., deren Vorhandensein und deren unterschiedliche Gestaltung durch die besondere Eigenart des veröffentlichten Werkes sowie durch die Art des Publikums, das man ansprechen will, bestimmt werden.“⁸⁹

Diese Entwicklung verdeutlicht etwa Leandro Albertis *Descrittione di tutta Italia*, ein geographisches Werk, 1550 in Bologna erschienen. Der Autor behandelt darin systematisch die gesamte Halbinsel, unterteilt in 19 Regionen, die er zwischen 1525 und 1528 besucht hat.⁹⁰ Alberti berichtet demnach aus eigener Anschauung und, wie das Frontispiz informiert, über: „„il sito..., l’origine, Et le Signorie delle Città & delle Castella, co i nomi Antichi, & Moderni, i Costumi de Popoli, le conditioni de Paesi. Et più gli huomini famosi che l’hanno illustrata, i Monti, i Laghi, i Fiumi, le Fontane, i Bagni, le Minere, con tutte l’opere maravigliose in lei dalla Natura prodotte.““⁹¹ Das Werk erschien in Venedig zwischen 1551 und 1631 in 19 immer wieder aktualisierten und erweiterten Auflagen, in denen die Anordnung und Systematik eine erkennbar große Rolle spielen, denn diesbezügliche Veränderungen sind jeweils in den Titel des Werkes mitaufgenommen. So präsentiert sich beispielsweise die Ausgabe von 1557

⁸⁸ Dazu insbes. TOMMASINI. Diesen Umbruch im 16. Jahrhundert konstatieren Daston und Park vor dem Hintergrund ihrer Geschichte der Wunder als Gegenstände der Naturforschung: DASTON, hier insbes. Kapitel IV: Wunderbare Besonderheiten, 159-203.

⁸⁹ SANTORO 58.

⁹⁰ AZZI VISENTINI 75.

⁹¹ Zitiert nach einem Exemplar der Ausgabe von 1551 in der Berliner Staatsbibliothek (Signatur Rm 9188).

„Con tavola copiosissima di tutto quel piu signalato“.⁹² Eine weitere Auflage 1588 wirbt im Titel zusätzlich mit der Aufnahme aller italienischen Inseln, „co' suoi disegni, collocati a i luoghi loro, con ordine bellissimo.“ Ganz zu schweigen davon glänzt auch diese Ausgabe „Con le sue tavole copiosissime. Nuovamente ristampata, et con somma diligenza revista, et corretta.“⁹³

Auf die Ordnungsansätze innerhalb der Kostümbücher, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte großer Beliebtheit erfreuen, soll im nächsten Abschnitt anlässlich der Vorstellung von Hauptwerken eingegangen werden. Hier sei zunächst festgehalten, dass sie ganz wesentlich, das ging bereits aus ihrer Definition hervor, visuelle Informationen vermitteln. Ob die eigene Anschauung auch in dieser Gattung eine Rolle spielt, soll im Kontext von Vecellios *Habiti* untersucht werden.

Das Interesse an Kostümbüchern steht nicht zuletzt in enger Verbindung mit den bereits angesprochenen Entdeckungen und ihren Folgen: Kostümbücher reflektieren die Nachrichten von Forschungs- und Entdeckungsreisen sowie der durch sie angestoßenen Handelsbeziehungen mit eben entdeckten Ländern⁹⁴ – und im übrigen auch in geographischer Ordnung, wie zu zeigen sein wird.⁹⁵ Keinesfalls präsentieren Kostümbücher nur exotische Kleidung aus fernen Kontinenten: Die Trachtenvielfalt der jeweiligen Heimat eines Autors bildet ganz im Gegenteil für gewöhnlich einen wesentlichen Bestandteil. Das Interesse

⁹² Einen ersten Überblick über die zahlreichen Ausgaben ermöglicht der Eintrag zu Leandro Alberti auf der Seite des Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche – ICCU: http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm (19.02.2008).

⁹³ Zitiert nach dem Exemplar der Berliner Staatsbibliothek (Signatur Rm 9198). Eine ähnliche Karriere hin zum Nachschlagewerk durchläuft, wenngleich es ebenfalls nicht unter die illustrierten Titel zu fassen ist, Baldassarre Castigliones 1528 erstmals erschienenen *Libro del Cortegiano*, dessen etwa 125 Ausgaben Burke nachgegangen ist: BURKE, Peter, *Los avatares de El cortesano*, Barcelona 1998.

⁹⁴ Dazu HODGEN, Margaret T., *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia 1964, hier vor allem 176-178; LANDAU vor allem 237-244, CHASTEL, Kapitel I und CHEN, Aric, *Enea Vico's Costume Studies. A Source and a Sovereignty*, in: *Art on Paper* 5, 2000, 50-55.

⁹⁵ Zur Rolle der Geographie in Ordnung und Klassifizierung siehe WILSON 2004, vor allem 221. Vgl. auch C.2.3.

daran ist nicht zuletzt als eine Facette des seit der Renaissance wachsenden Sinns für Individualität, für die äußere Erscheinung des Menschen, zu sehen.⁹⁶ Ferne und Nähe werden in Kostümbüchern gleichermaßen dokumentiert⁹⁷ – vor allem in Bildern, bisweilen auch in Bild und Wort. Vecellios Ansatz soll nun zum einen im Kontext dieser Gattung besprochen werden, weshalb im folgenden Kapitel zunächst einige Kostümbücher der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgestellt werden. Zum anderen ist das Buch des Italieners vor dem Hintergrund der hier skizzierten Literaturproduktion zu betrachten, einige der bereits angesprochenen Werke werden dazu im Folgenden wieder aufgegriffen.

C.2.3. Kostümbücher: Hauptwerke und Entwicklungstendenzen

Die Emanzipation der bildlichen Wiedergabe von Kleidung, ihr Herauslösen aus dem Porträt- oder einem szenischen Zusammenhang, erfolgt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der genauen Darstellung kostümlicher Details widmen sich bereits Antonio Pisano und später Albrecht Dürer.⁹⁸ Weder eine ausführliche Untersuchung solcher Gewandstudien soll hier erfolgen noch eine Betrachtung der Vorläufer gedruckter Kostümbücher aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁹⁹ Vielmehr werden anhand von Hauptwerken die wichtigsten

⁹⁶ Für das 16. Jahrhundert führt Chastel dazu das Wachsen der Porträtgattung an, sogar eigens angelegte Bildnisserien und -bücher entstehen, CHASTEL, hier 26. Zu den Porträtbüchern siehe WILSON, Bronwen, Reflecting on the Turk in late sixteenth-century Venetian portrait books, in: Word + Image, 19, 2003, 38-58, hier vor allem 43-50.

⁹⁷ Chen spricht in diesem Kontext von „this mania for recording“, CHEN 54. Daston verzeichnet innerhalb naturkundlicher Werke des 16. Jahrhunderts ebenfalls beide Ausrichtungen, sowohl „auf die heimische Flora und Fauna“ wie „auf die Neuheiten der nichteuropäischen Welt.“, DASTON 175.

⁹⁸ Vgl. MACKRELL, Alice, An illustrated History of Fashion. 500 Years of Fashion Illustration, London 1997, hier 8-13; zu Dürers autonomen Trachtenstudien auch TUFFAL 1951, Bd I, LVII.

⁹⁹ Dazu sei auf folgende Arbeiten verwiesen: WILCKENS, Leonie von, Das „historische“ Kostüm im 16. Jahrhundert. Spiegel des historischen Begreifens, in: Waffen- und Kostümkunde, Jg. 3, 1961, 28-46. Gattineau-Sterr unterscheidet in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts drei Gruppen von Kostümbüchern:

Charakteristika gedruckter Trachtenbücher vorgestellt sowie die Entwicklung der Gattung knapp skizziert, in die Vecellios *Habiti* einzuordnen sind.

Für die Untersuchung der oben angesprochenen Fragestellungen werden deshalb vor allem gedruckte Kostümbücher herangezogen, weil in ihnen Ordnung und Nutzbarmachung von Wissen eine große Rolle spielen. Anders als handschriftliche Werke, die zunächst nur für einen oder zumindest einige wenige Benutzer angelegt sind, dessen Vorstellungen vom Aufbau des Buches der Anfertigung oft vorausgehen, mussten gedruckte Bücher für einen größeren und weitgehend unspezifischen Leserkreis nutzbar sein.¹⁰⁰ Entsprechend relevant war in ihnen nicht zuletzt die Systematisierung des Dargestellten, stets im Hinblick auf Vervielfältigung und Verkauf.¹⁰¹

Die Technik des Buchdrucks wird ab der Mitte des 16. Jahrhunderts auch für Kostümbücher genutzt. Sie erscheinen vor allem in den Druckereizentren Italiens, Frankreichs, Deutschlands und Flanderns. Nachdrucke, erweiterte oder Neu-Auflagen eines Titels wie auch Übersetzungen sind in dieser Gattung an der Tagesordnung und zeugen von ihrer enormen Popularität.¹⁰²

biographische Trachtenbücher, solche in Form einer Reisebeschreibung und zu Trachtenbüchern gewordene Kleiderordnungen, siehe GATTINEAU-STERR vor allem 76-79. Siehe auch Fn. 546.

¹⁰⁰ Den von Gattineau-Sterr untersuchten handgemalten Trachtenbüchern aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts eignet hingegen ein privater Charakter, GATTINEAU-STERR insbes. 166 und 214. Dazu auch, in weiter aufgefasstem Kontext, RAUTENBERG, Ursula, Buchhändlerische Organisationsformen in der Inkunabel- und Frühdruckzeit, in: Tiemann, Barbara (Hrsg.), Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert, Bd II, Hamburg 1999, 339-376, und GIESECKE, Michael, Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel – Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft, Frankfurt am Main 1992, hier vor allem 107-113.

¹⁰¹ Zu den grundlegenden strukturellen Unterschieden zwischen skriptographischen und typographischen Kulturen siehe GIESECKE 1991, vor allem Kapitel 1.2.

¹⁰² Große Bestände an Kostümbüchern finden sich in der Lipperheidschen Kostümbibliothek, heute Teil der Berliner Museumsbibliothek, und in der Bibliothèque Nationale de France, Paris. Der Katalog der Lipperheidschen Kostümbibliothek, bearbeitet von Eva Nienholdt und Gretel Wagner-Neumann, bietet einen Überblick über die relevante Literatur, KAT. LIPP., 2 Bde, Berlin 1965.

Die ersten gedruckten Kostümstiche stammen vom Parmeser Zeichner und Stecher Enea Vico. Seine 1558 erschienene Kupferstichfolge *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* enthält vor allem Kostüme aus Spanien und, in geringerem Umfang, anderen europäischen und afrikanischen Ländern.¹⁰³ Auf kleinen Schildern sind den 117 Figurinen auf angedeutetem Boden italienische Titel beigegeben, denen Herkunft und Stand der Dargestellten zu entnehmen sind. Die Bilder messen etwa 15 x 9-11cm.¹⁰⁴ Einige der männlichen und weiblichen Figuren zeigt Vico in Vorder- und Rückansicht.¹⁰⁵ Den Authentizitätsgrad der Bilder betreffend, teilen sich die Forschungsmeinungen: Vico diente neben anderen Quellen wohl auch die Bilderhandschrift des deutschen Goldschmiedes Christoph Weiditz als Vorlage, wie Aric Chen darlegte.¹⁰⁶ Weiditz' lavierte Federzeichnungen entstanden nach dessen Reiseskizzen aus dem Jahr 1529. Ob ihre Publikation in Holzschnittform geplant war, wie Hampe annimmt, muss offenbleiben, jedenfalls kam es nicht dazu. Vico traf jedoch in Augsburg 1550 vermutlich mit Weiditz zusammen, und hatte Gelegenheit, sich mit dessen Zeichnungen vertraut zu machen, das legen die von Chen zusammengestellten schriftlichen Quellen nahe. Wie in Weiditz' Werk, stellen auch in Vicos Stichen

¹⁰³ DAVANZO-POLI 1980, 219, erwähnt Venedig als Erscheinungsort des Werkes, diese Angabe ließ sich jedoch nicht bestätigen, vgl. auch den Eintrag im Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche – ICCU: http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm (01.08.2008). Chen hingegen hält als Erscheinungsjahr 1556 fest, CHEN 51.

¹⁰⁴ 99 der Stiche sind abgebildet in: BARTSCH, Adam, *The Illustrated Bartsch*, Bd 30: *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1985, 102-151, zu den weiteren siehe CHEN. Ob eine Publikation der Stiche in Buchform geplant war, ist unklar, dazu auch DOEGE 433.

¹⁰⁵ Schon Dürer hat bei einigen Kostümen Vorder- und Rückseite gezeigt, dazu MACKRELL 1997, 13. Bridgeman überlegt, ob Vico die bildliche Wiedergabe beider Seiten aus der von ihm ebenfalls betriebenen Münzkunde übernommen hat, siehe BRIDGEMAN 85.

¹⁰⁶ CHEN 54. Hampe vermutet, dass es sich um Vorzeichnungen für vermutlich nie gedruckte Holzschnitte handelt und spricht, was ihre Anordnung angeht, von „Planlosigkeit“, siehe HAMPE, Theodor (Hrsg.), *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Faksimile nach der Handschrift aus dem GNM Nürnberg, Berlin/ Leipzig 1927, hier 2-6, 15, vgl. auch CONRAD 9.

die Kostüme spanischer Herkunft den größten Teil.¹⁰⁷ Trotz der Diskussion um Vicos eigene Bildquellen wird dessen große Bedeutung für die Entwicklung der gedruckten Trachtenbücher anerkannt. Im Rahmen dieser Arbeit sei darauf verwiesen, dass Vico als Quelle für viele der folgenden Kostümbücher eine große Rolle spielt.¹⁰⁸

In Paris erscheint 1562 François Deserpz' *Recueil de la diversité des habits*.¹⁰⁹ Zwei weitere, fast identische Ausgaben des Titels erscheinen 1564 und 1567 ebenfalls in Paris. Das Buch im Oktavformat enthält 107 Holzschnitte mit Einzelfiguren, die auf flüchtig angegebenem Grund stehen und denen Vierzeiler beigegeben sind. Alle Seiten sind mit Bordüren eingefasst, der Holzschnitt-Titel, dem eine Widmung folgt, enthält zusätzlich eine Vignette.¹¹⁰ Insgesamt sind die französischen Kostüme in der Mehrzahl, vertreten sind neben europäischen auch türkische, afrikanische und indische Kostüme. Schon Doege stellt fest, dass Deserpz sich vor allem bei Vicos Kupferstichen bedient hat, die er seitenverkehrt übernimmt und nur leicht abändert, mitunter auch im Hinblick auf die geographische Zuordnung.¹¹¹ Stände, Regionen und Berufsbezeichnungen, auch durch Attribute angedeutet, werden gleichermaßen zur Betitelung der Figuren verwendet. Phantasiegestalten finden ebenfalls in dem Werk Platz.¹¹² Die französischen Trachten stehen am Anfang des *Recueil*, unter ihnen findet sich allerdings beispielsweise auch die Figur eines Venezianers, gefolgt von Kostümen

¹⁰⁷ Chen weist als weitere mögliche Quelle Vicos auch auf Blätter Dürers hin, CHEN 54.

¹⁰⁸ Siehe auch D.2.2.1.

¹⁰⁹ *Recueil de la diversité des habits qui sont de présent en usage tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et Illes sauvages*, Paris 1562. Dem konsultierten Berliner Exemplar (Lipp Aa 5) fehlen sieben Seiten. Tuffal u.a. führen den Autor als Desprez, auf der Titelseite seines Werkes (und auch im Lipperheidschen Katalog) ist er jedoch als Deserpz verzeichnet.

¹¹⁰ Eine Deutung der Vignette im Hinblick auf den historischen Kontext unternimmt GATTINEAU-STERR 102. Die von Olian konsultierte Ausgabe enthält nach deren Angaben 121 Holzschnitte, OLIAN 22.

¹¹¹ DOEGE 433, vgl. auch OLIAN 23 und GATTINEAU-STERR 124.

¹¹² Tuffal weist auf die Nähe der Figuren zu den Illustrationen eines Pantagruel hin, der 1565 beim selben Drucker erschienen ist, TUFFAL 1951, Bd II, 48.

aus England, Rom, drei Phantasiegestalten (u.a. einem Zyklopen), Trachten aus Deutschland, Ungarn, Moskau, Spanien und Portugal. „Wilde“ stehen am Anfang der außereuropäischen Trachten, die den Schluss des Buches bilden. Eine stringente Ordnung der Bilder ist nicht zu erkennen, was die geographische Reihenfolge angeht, scheint eher die Ausnahme die Regel zu sein.

Ferdinando Bertellis *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus*, 1563 in Venedig gedruckt, enthält einen Kupfertitel sowie 60 Kupferstiche mit Kostümfiguren.¹¹³ Dabei handelt es sich größtenteils, in seitenverkehrter Wiedergabe, um Motive Vicos, einschließlich der Beschriftungen in kleinen Schildern.¹¹⁴ Die Kostümfiguren sind nummeriert und grob nach Ländern geordnet, diese dann jedoch ohne erkennbares System hintereinander gestellt: Begonnen wird im Heimatland Bertellis, slawische, deutsche, flandrische und gallische Kostüme schließen sich an. Auf die Türkei und Afrika folgt die Schweiz, weitere türkische, babylonische, arabische und eine äthiopische Tracht leiten über zu spanischen Kostümen.¹¹⁵ Auch innerhalb der Länder ist keine logische Ordnung zu erkennen: „Landes-, Stände- und Regionaltrachten sind willkürlich hintereinandergesetzt, ebenso wie Amtstrachten und Trauerkleidung eingefügt sind.“¹¹⁶

In Antwerpen erscheint 1572 bei Johannes Bellerus ein Oktavformat mit dem Titel *Omnium fere gentium nostraeq(ue); aetatis Nationum, Habitus & Effigies*.¹¹⁷ Als

¹¹³ Besprochen wird das Berliner Exemplar, ein Oktavformat (Lipp Aa 7).

¹¹⁴ DOEGE 433, ebenso GUÉRIN DALLE MESE 1998, 14. Doege weist darauf hin, dass Vicos Stiche im Folgenden häufig über die Stiche Bertellis bekannt und übernommen werden, DOEGE 433. Gattineau-Sterr kann für einige der Figuren, die nicht aus Vicos Folge stammen, Weiditz' Figuren als Vorlage vorstellen, wobei unklar bleibt, wie Bertelli auf diese zurückgreifen konnte, GATTINEAU-STERR 116f.

¹¹⁵ Vgl. zur Einteilung der Kostüme in Länder, Regionen, Städte usw. BLANC, hier 224.

¹¹⁶ GATTINEAU-STERR 124. Die zweite Ausgabe des Titels von 1569 ist in Anordnung und Auswahl der Stiche identisch, vgl. TUFFAL 1951, Bd II, 62.

¹¹⁷ Das konsultierte Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek in München hat die Signatur Res/P.o.germ 17#Beibd 2. Auf der Rückseite des Titels ist eine Erklärung des Antwerpener Kanonikus Philippus de

Autor der Verse wird auf dem Titelblatt Johannes Sluperius genannt, der Stecher der Holzschnitte Aegidius Radaeus wird auf der Rückseite des letzten Kostümschnittes erwähnt. Eine fünfseitige lateinische Vorrede inklusive Widmung an Johannes Wynter ist den 120 blattgroßen Holzschnitten vorangestellt, darin stellt Sluperius die Völker Europas, Asiens und Afrikas vor. Ebenfalls noch vor den Bildseiten hat der achtseitige, alphabetisch nach Nationalitäten sortierte, Index Platz. Im folgenden Teil sind Bild- und Textseite jeweils gegenübergestellt, alle Seiten sind mit der gleichen Bordüre versehen. Lateinischem Titel und Text folgen jeweils ein französischer Titel und Vierzeiler.

Es handelt sich bei diesem Titel um eine vollständige, auch den französischen Text umfassende, Kopie des zehn Jahre zuvor erschienenen Werkes von Deserpsz, wobei die Reihenfolge der Stiche verändert ist. Sluperius' Kostümfiguren sind alphabetisch geordnet, beginnend mit der Figur des AEGYPTIUS bis zur ZELANDA MULIER, die Bildseiten sind nummeriert von 1-121. Dem französischen Text von Deserpsz ist eine freie lateinische Übersetzung hinzugefügt.¹¹⁸

Das erste in Deutschland gedruckte Trachtenbuch ist Hans Weigels 1577 in Nürnberg erschienener Quartband *Habitus praecipuorum populorum*. Das Buch enthält Titelblatt und Vorrede, gefolgt von 219 durchgehend nummerierten Kostümholzschnitten mit vor allem weiblichen Einzelfiguren.¹¹⁹ Die Figuren stehen unter einem lateinischen Titel und werden von einer deutschem Bildunterschrift und einem beschreibenden Vers eingerahmt. Weigel beginnt mit dem römischen Kaiser, gefolgt von weiteren Herrscher-Kostümen. Daran schließen sich Figuren aus Nürnberg an, der Heimatstadt des Autors, gefolgt von

Almaraz angebracht, datiert auf den 17.10.1569, der zu entnehmen ist, dass das Werk keine dem katholischen Glauben widersprechenden Inhalte hat.

¹¹⁸ Vgl. KAT. LIPP., Bd I, 2, zum Berliner Exemplar des Werkes (Lipp Aa 10).

¹¹⁹ *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti*, Nürnberg 1577. Der Besprechung liegt das Berliner Exemplar zugrunde (Lipp Aa 14). Zur Autorschaft Jost Ammans an den Holzschnitten vgl. DOEGE 434-435. 1639 erscheint eine zweite, identische Ausgabe des Werkes in Ulm, TUFFAL 1951, Bd II, 94.

weiteren deutschen Städten. Im Anschluss daran weitet sich der Radius des Werkes, vor allem afrikanische und türkische Kostüme sind in größerer Zahl mitaufgenommen. Die Abfolge der Nürnberger Trachten entspricht nach Zander-Seidel der ständischen Ordnung der Stadt, vom Patrizier bis zur Hausmagd.¹²⁰ Außerhalb der deutschen Kostüme lässt die Stringenz dieses Ordnungsprinzips nach, auch die geographische Ordnung wird des öfteren durchbrochen. 20 von Weigels Kostümen stammen aus Vico bzw. Bertelli, zwei sind Deserpz' Trachtenbuch entnommen, andere über eine nicht bekannte Quelle aus Weiditz' Werk übernommen.¹²¹ Die kopierten Figuren werden dabei zum Teil umbezeichnet und -datiert, einige Figuren wiederholen sich unter anderen Titeln.¹²²

Ähnlichkeit hat Weigels Werk, die Figuren und ihre Anordnung betreffend, mit Abraham Bruyns im selben Jahr in Köln erschienenen Trachtenbuch *Omnium poene Gentium Imagines*.¹²³ Der Quartband enthält einen Kupfertitel sowie Widmung und Vorreden von Autor und Verleger. Auf 50 doppelseitigen, nummerierten Kupferstichtafeln werden insgesamt 206 Kostümfiguren vorgestellt, jeweils drei bis fünf pro Blatt, begleitet von lateinischen Bildunterschriften. Eingefasst sind die Tafeln von dünnen schwarzen Rahmenlinien. Auf 36 Seiten wird der Inhalt des Buches vorgestellt sowie Erklärungen zu den darin enthaltenen Ländern ausgebreitet. Das Werk besteht zu großen Teilen aus

¹²⁰ ZANDER-SEIDEL 19.

¹²¹ Zu Reproduktionen nach Weiditz aus der Zeit vor 1550 siehe CONRAD, hier vor allem 48.

¹²² DOEGE 435, vgl. auch GATTINEAU-STERR 150f.

¹²³ Der volle Titel lautet *Omnium poene Gentium Imagines. Ubi oris totiusque corporis & vestium habitus, in ordinis cuiuscunque, ac loci hominibus diligentissime exprimuntur*. 1581, 1584, 1610 wurde der Titel wiederaufgelegt. Besprochen wird die Berliner Ausgabe von 1577 (Lipp Aa 15). Weitere Stiche Bruyns sind vor allem Herrschertrachten, Reiterkostümen und den Trachten Geistlicher gewidmet. Letztere verbindet Bruyn in der Antwerpener Ausgabe von 1581 mit dem hier besprochenen Werk zu einer zweiteiligen Ausgabe, in der zum lateinischen auch ein deutscher und ein französischer Text gestellt sind (vgl. auch die Ausgabe von 1610, Lipp Aa 18). Die Figuren sind in dieser Ausgabe in zwei Registern pro Tafel festgehalten.

Übernahmen: Deserpz und Bertelli bzw. Vico wurden herangezogen und mitunter verändert. Auf den Gebrauch von Nicolas de Nicolays *Navigations* für den umfangreichen Abschnitt mit orientalischen Kostümen wird sogar im Vorwort hingewiesen.¹²⁴ Bruyn beginnt mit den Kostümen Brabants und wandert über Mitteleuropa schließlich bis nach Afrika, dem eine Seite gewidmet ist. Den Abschluss bildet ein Blatt mit vier jüdischen Kostümfiguren aus verschiedenen Regionen Deutschlands. Gruppirt sind die einzelnen Kostümfigurinen nach unterschiedlichen Kriterien, vor allem Herkunft, Beruf oder sozialem Stand.¹²⁵

1581 erscheint im flandrischen Mecheln das Kostümbuch des Jean Jacques Boissard: *Habitus variarum orbis gentium – Habitz de Nations estranges – Trachten mancherley Völcker des Erdskreisß*.¹²⁶ Boissards Querformat enthält neben einem Kupfertitel auch Widmung und Vorrede, jedoch kein Inhaltsverzeichnis. In Format und Bildanlage ähnelt das Werk dem Bruyns. Auf den 67 durchnummerierten Kupferstichtafeln finden sich meist drei Figuren, denen Bildunter- bzw. überschritten in Latein, Deutsch und Französisch beigegeben sind, sowie einige szenische Darstellungen. Den größten Teil bilden italienische Kostümfiguren, welche in Bruyns Werk nicht auftauchen, sowie orientalische, auch einige amerikanische und afrikanische Kostüme präsentiert der Autor. Auf die venezianischen Kostüme folgen weitere italienische Städte, mit dem Sprung über die Landesgrenzen in die Schweiz und nach Frankreich wird die geographische Ordnung grobmaschiger, ebenso die innerhalb der italienischen Kostüme angewendete Anordnung nach der ständegesellschaftlichen

¹²⁴ BRUYN, *Catalogus imaginum*, vorletzte Seite (recto). Zu Nicolays Werk, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales de Nicolai, dauphinois, seigneur d'Arfeuilles, varlet de chambre & géographe du Roy*, erschienen erstmals 1567 in Lyon und mehrfach wiederaufgelegt, vgl. MACKRELL 1997, 14f, und WILSON 2003, vor allem 38f.

¹²⁵ Gattineau-Sterr sieht hier erstmals ein „ordnendes System“ angewendet, GATTINEAU-STERR 168.

¹²⁶ Die besprochene Ausgabe ist die der Berliner Museumsbibliothek, Lipp Aa 23. Eine Biographie des Zeichners und Gelehrten Boissard ist am Kunsthistorischen Institut Florenz im Rahmen des Projektes „Das wissende Bild“ in Vorbereitung: <http://www.daswissendebild.de/> (11.08.2008), siehe auch Fn. 6.

Hierarchie.¹²⁷ Schon Doege attestierte den Kostümstichen des weitgereisten Boissard ein hohes Maß an Selbständigkeit, eine Auffassung, der sich spätere Autoren anschlossen.¹²⁸

Einen ersten Nachahmer in Format und Anlage findet Boissards Werk in Bartolomeo Grassis Kostümbuch, das 1585 in Rom erscheint.¹²⁹

Jost Amman publiziert 1586 in Frankfurt ein Frauentrachtenbuch mit 122 Holzschnitten einzelner Kostümfiguren: *Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen und Trachten der Weiber hohes und nidere Stands (...)*.¹³⁰ Das Oktavformat wird mit einem zweifarbigen Titelholzschnitt und einer fünfseitigen Vorrede des Verlegers eröffnet.¹³¹ Am Anfang des Kostümbuchs stehen die Kaiserin von Österreich, der das Werk gewidmet ist, gefolgt von Königinnen und Fürstinnen verschiedener Länder. Den Schluss bilden die Trachten verschiedener Orden. Etwa die Hälfte der dargestellten Kostüme sind deutsche, innerhalb der deutschen Städte folgt die Ordnung der Figuren im Großen und

¹²⁷ Dazu GATTINEAU-STERR 176.

¹²⁸ DOEGE 437. Dazu auch BOEHN, Max von, *Die Mode. Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert*, München 1923, 87-89 und MACKRELL 1997, 17.

¹²⁹ *Dei veri ritratti degli Habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame, per opera di Bartolomeo Grassi, romano*, Rom 1585. Das Berliner Exemplar (Lipp Aa 28) war bis zum Abschluss dieser Arbeit nicht einsehbar. Doege gibt für diesen Titel neben Boissards Werk auch Bertelli/ Vico und Bruyn als Quellen an, DOEGE 437f.

¹³⁰ *Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen und Trachten der Weiber hohes und nidere Stands/ wie man fast an allen Orten geschmückt und gezieret ist / Als Teutsche / Welsche / Frantzösische / Engelländische / Niderländische / Böhemische / Ungerische / und alle anstossende Länder*, Frankfurt am Main 1586. Das besprochene Exemplar in der Berliner Museumsbibliothek trägt die Signatur Lipp Aa 29. Eine lateinische Ausgabe des Werkes mit leicht veränderter Reihenfolge der Figuren erschien im selben Jahr und beim selben Verleger: *Gynaecium, sive Theatrum mulierum*, Frankfurt am Main 1586 (Lipp Aa 31). Amman verfasste und illustrierte zahlreiche Werke, darunter ein Ständebuch mit Darstellungen handwerklicher Tätigkeiten, ein im wesentlichen von Bruyn übernommenes Geistliches Trachtenbuch sowie kartographische Werke; eine Übersicht seines Schaffens findet sich in: THE NEW HOLLSTEIN, hrsg. von Giulia Bartrum, *German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Rotterdam 1996-2003, Bd 4.1 (2001) – Bd 5.11 (2003).

¹³¹ Unterzeichnet ist die Vorrede von „Sigmund Feyrabend, Buchhändler“.

Ganzen der ständischen Hierarchie, die regionale Ordnung der dargestellten Kostüme tritt dahinter zurück. Die Figuren werden von Vierzeilern des Humanisten Franciscus Modius gerahmt.¹³² Etliche Kostümfiguren ähneln denen aus Weigels Trachtenbuch von 1577. Ferner finden sich Übernahmen aus Boissards und Bruyns Werken, wobei Amman die Vorlagen verändert und auch ihrer historischen Einordnung keineswegs immer folgt. Die Authentizität seiner Darstellungen hält sich entsprechend in Grenzen, zumal Amman auch Bilder wiederholt und dabei lediglich die *inscriptio* ändert – so entspricht beispielsweise die Darstellung der Nürnberger Jungfrau der venezianischen Braut.¹³³

1590 erscheinen Cesare Vecellios *Habiti antichi et moderni* in Venedig, acht Jahre später werden sie ebendort als zweisprachige Ausgabe neu aufgelegt. Das umfangreiche Werk soll im nächsten Kapitel der Arbeit ausführlich besprochen werden.

Im 17. Jahrhundert geht die Kostümbuchproduktion rapide zurück. Die wenigen Werke aus dieser Zeit kopieren ihre Vorgänger meist recht getreu und bieten weder formal noch inhaltlich wesentlich Neues im Bereich Kostümbuch.¹³⁴

¹³² Lemmer weist auf den großen Unterschiede zwischen den schlichten deutschen und den formal geschliffenen lateinischen Versen hin: LEMMER, Manfred, Jost Amman. *Frauentrachtenbuch*, Frankfurt am Main 1986, 79-80. Zu Ammans Texten siehe auch D.2.2.2.

¹³³ Im Berliner Exemplar finden sich diese Figuren auf den Tafeln 9 und 104. Zur Frage der Originaltreue in Ammans Werk vgl. ZANDER-SEIDEL 20f., DOEGE 439-441, BOEHN 89 und auch GATTINEAU-STERR 198, 214.

¹³⁴ Dazu GATTINEAU-STERR 216-218 und 233f. Georg Straub hält sich in seinem 1600 in St. Gallen erschienen Trachtenbuch (Lipp Ab 1) eng an Weigel und Amman: *Trachten- oder Stambuch: darinen alle fürnemste Nationen Völckern, Manns vnd Weibs Personen in jhren Kleydern, artlich abgemahlt, nach jedes Landes Sitten vnd Gebrauch, so jetziger zeyt getragen werden, vnd zuvor niemals im Truck außgangen.* Jean de GLENS Werk, *Des habits, moeurs, cérémonies, façons de faire anciennes et modernes du Monde, traicté non moins utile ... / avec les pourtraicts des habits taillés par Jean de Glen*, Liège 1601 (Lipp Ab 2), geht auf vermutlich beide Vecellio-Ausgaben zurück und enthält kaum Eigenständiges, vgl. dazu auch DOEGE 443, TUFFAL 1951, Bd II, 232 und GATTINEAU-STERR 219, 223f. Außerdem erscheinen einige Werke mit geographisch eng gestecktem Rahmen, wie etwa Giacomo FRANCOs venezianisches

Einzelblattfolgen treten nach und nach an die Stelle der Trachtenbücher, immer größere Bedeutung erlangt der Aspekt der Aktualität der dargestellten Kostüme. Ab den 1650er Jahren erobert sich die Modegraphik ein beträchtliches Terrain, Nevinson sieht damit die „Grande Epoque de la Gravure de modes“ eingeleitet.¹³⁵ Mit den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen des späten 18. Jahrhunderts kann das Kostümbuch schließlich auch keine Ständehierarchie mehr wiedergeben. Es wird zum „landeskundlich ausgerichteten Abbildungswerk vorzugsweise bäuerlicher Kleidung.“¹³⁶

Die oben vorgestellten Werke stellen nur einen kleinen Teil der Kostümbuchgattung dar, dennoch erlauben sie einen Überblick über die wichtigsten Charakteristika dieses Buchtyps. Vor allem in Venedig, Paris und Antwerpen werden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Kostümbücher hergestellt, der Rolle dieser Städte für die Buchdruckkunst entsprechend; auch in Lyon und Frankfurt am Main erscheinen jeweils mehrere Titel.¹³⁷ Was das Format der Trachtenbücher betrifft, sind Folio- und Quarto-Ausgaben eher selten, die

Trachtenbuch *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame nuovamente* von 1610-1614; dazu GATTINEAU-STERR 224-231.

¹³⁵ NEVINSON, J.L., *L'origine de la gravure de modes*, in: *Actes du 1er Congrès International d'Histoire du Costume* (Venedig 1952), Mailand 1955, 202-212, hier vor allem 207. Vgl. zu dieser Entwicklung auch MORONATO, Stefania, *Libri e riviste di moda*, in: *Ausst.Kat. Tessuti, costumi e moda. Le Raccolte Storiche di Palazzo Mocenigo*, Venedig, Palazzo Mocenigo 1985, 49-64.

¹³⁶ LEXIKON DER KUNST, 388 „Trachtenbuch“.

¹³⁷ Eine alphabetisch geordnete Übersicht über die Erscheinungsorte sämtlicher von ihr erfassten Kostümbücher stellt Tuffal vor: TUFFAL 1951, Bd II, 290f. Zu Druckereizentren des 16. Jahrhunderts siehe RICHTER, Günter, *Buchhändlerische Kataloge vom 15. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts*, in: *Bücherkataloge als buchgeschichtliche Quellen in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1985, 33-66.

Mehrzahl der Titel hat handliches Oktavformat.¹³⁸ Die Techniken Holzschnitt und Kupferstich werden etwa gleich oft verwendet.¹³⁹

Der Umfang an Kostümbildern ist von Titel zu Titel unterschiedlich, es lässt sich keine historische Entwicklung hin zu umfangreicheren Kostümbüchern feststellen. Das Gros der Bücher enthält zwischen 100 und 200 Kostümbildern, Ausnahmen in beide Richtungen, Bertellis Werk mit 60 oder Vecellios mit über 400 Figurinen, wurden aufgezeigt.¹⁴⁰ Was die Gestaltung der Bildseiten angeht, sind Einzelfiguren die Regel, seltener sind mehrere Figuren auf einer Seite abgebildet, ihre räumliche Einbettung beschränkt sich zumeist auf eine Andeutung von Boden. Die einzelnen Bilder sind mitunter von schlichten Leisten, in wenigen Titeln auch von Bordüren, gerahmt. Veduten oder szenische Darstellungen sind selten mitaufgenommen. In den meisten Kostümbüchern des 16. Jahrhunderts sind sowohl Männer- als auch Frauenkostüme, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, dargestellt.¹⁴¹ Einige Titel sind ausschließlich den weiblichen, Herrscher- oder Kleriker-Trachten vorbehalten.¹⁴² In der Mehrzahl der Werke sind Angehörige aller gesellschaftlichen Schichten festgehalten. Neben der aktuellen Kleidung finden sich nur in wenigen Trachtenbüchern auch ältere Kostüme, deren Alter jedoch nur ausnahmsweise im Titel angeführt

¹³⁸ Zur Beliebtheit des Oktavformates siehe auch POLLARD, Alfred W., *Fine books*, London 1912, vor allem 196.

¹³⁹ Für den Druck von Karten im 16. Jahrhundert hält Woodward ein vergleichbares Nebeneinander beider Techniken fest, WOODWARD, David, *The woodcut technique*, in: Ders. (Hrsg.), *Five centuries of map printing*, Chicago 1975, 24-50.

¹⁴⁰ Dass Kostümbilder aus solchen Büchern auch seitenweise gesammelt wurden, lässt die Unterschiede zwischen den Titeln heute wohl noch größer erscheinen, vgl. GUÉRIN DALLE MESE 1998, 18, dazu auch WILSON 2004, hier 223-227.

¹⁴¹ Sofern westliche Kostüme dargestellt sind, sind Frauenkostüme meist in der Überzahl, dazu BLANC 252.

¹⁴² Vgl. bspw. das vorgestellte Frauentrachtenbuch Jost Ammans, Frankfurt 1586, oder die *Imperii ac sacerdotii ornatus* von Abraham Bruyn, Köln 1578.

wird und entsprechend auch kein Kriterium für die Reihenfolge der Kostümbilder darstellt.¹⁴³

Der geographische Radius der einzelnen Werke variiert stark. Selten sind Bücher nur einer Region gewidmet, unter solchen monographischen Darstellungen sind Turcica sowie Werke mit venezianischen Kostümen in der Mehrzahl: Unter ersteren reiht sich Luigi Bassanos *Costumi et i modi particolari della vita de' Turchi*, erschienen 1545 in Rom, ein, Giacomo Francos *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame*, um 1610 in Venedig erschienen, seien als Beispiel für letzteres genannt.¹⁴⁴ In sämtlichen vorgestellten Titeln trägt die weit überwiegende Mehrzahl der Figuren europäische Kostüme. Oft ist die Beschreibung der Kostüme aus der Heimat des jeweiligen Autors, quantitativ meist der größte Teil, an den Anfang des Buches gestellt. Von dort ausgehend, weitet sich der geographische Radius vieler Werke nach und nach, teils bis in die Neue Welt. Die Anzahl außereuropäischer Kostüme nimmt dabei im Verlauf der Jahrzehnte zu, allerdings bestätigen auch hierbei Ausnahmen die Regel.¹⁴⁵ Ordnungsschemata im Hinblick auf die Reihenfolge der Kostümfiguren sind nicht in allen Titeln erkennbar. Diese Tendenz nimmt jedoch ebenfalls mit fortschreitender Entwicklung der Gattung zu. Dabei sind die am häufigsten verwendeten Ordnungsparameter die geographische Herkunft der Dargestellten und ihre gesellschaftliche Stellung. Auch lässt sich feststellen, dass die Stringenz dieser Ordnung nachlässt, je weiter der jeweilige Autor sich vom eigenen Heimatland entfernt. Offenbar eine Ausnahme im Hinblick auf sein Ordnungsschema bildet das Kostümbuch Sluperius' mit seiner alphabetischen Anordnung des Materials.

¹⁴³ Jost Amman etwa verwendet in seinem Frauentrachtenbuch 1586 20 Jahre alte Entwürfe als zeitgenössisch, dazu ZANDER-SEIDEL 20. Zwei ‚antike‘ Kostüme stellt bereits Weiditz vor, der zwei Trachtenbilder mit deutschen Kostümen als „vor Etlichen Jahren“ datiert. Wie Gattineau-Sterr für diesen Fall darlegt, sind die dargestellten Kleidungsstücke nicht älter als 20 oder 30 Jahre, GATTINEAU-STERR 72.

¹⁴⁴ Vgl. zur Rolle der Türkei OLIAN 24f.; zu Venedigs Sonderstellung MACKRELL 1997, 13.

¹⁴⁵ In Ammans 1586 erschienenem Werk etwa finden sich fast ausschließlich europäische Kostüme.

Bereits hingewiesen wurde auf die Tatsache, dass Kostümfiguren aus Vorgängerwerken in vielen Titeln einen großen Teil des Repertoires ausmachen. Insbesondere Vicos bzw. Bertellis Kostümfiguren erfreuten sich über mehrere Jahrzehnte großer Beliebtheit. Dabei scheinen die geographische Herkunft des Autors oder der Erscheinungsort eines Werkes keine Rolle zu spielen, das Kopisitentum ist keinesfalls an Regionen gebunden. Gut zu handhaben in Format und Gewicht, trifft auch auf Kostümbücher – wenn sie zum Transport überhaupt bereits zu Büchern gebunden waren – zu, was Büttner für die Druckgraphik der Renaissance festhält, „daß die Entwicklung in diesem leicht transportablen Medium sich nie rein regional vollzog, sondern in einem regen Austausch zwischen verschiedenen Kunstregionen.“¹⁴⁶ Entsprechend häufig trat, wie im Forschungsstand deutlich wurde, bei der Betrachtung von Kostümbüchern die Frage nach der Aktualität der zahlreichen Figuren und ihrer Kleidung auf.¹⁴⁷ Der Aspekt der Originaltreue, der eigenen Anschauung der dargestellten Figuren, soll im Kontext der *Habiti* weiter untersucht werden.

Die Rahmentexte der untersuchten Kostümbücher werden mit der Zeit tendenziell komplexer: Tauchen zunächst nur entweder Widmung oder Vorwort oder Titel auf, wird bald nur selten auf eine der drei Komponenten verzichtet. Eine Ausnahme in puncto Ausführlichkeit stellt Vecellios Erstausgabe der *Habiti* dar, indem sie zusätzlich zu den drei angeführten Elementen auch einen umfangreichen Discorso und eine Tavola vorweisen kann. Nur wenige Kostümbücher enthalten im übrigen neben den Bildern und ihren Titeln oder Unterschriften auch Texte, deren Umfang und Ton dann wiederum variiert, vom moralisierenden Vierzeiler bezüglich standes- oder landestypischer Sitten bei Deserpz bis hin zu seitenlangen Abhandlungen kostümkundlicher oder (sozial-)geschichtlicher Natur im Fall von Vecellios *Habiti* von 1590. Die Ausgaben

¹⁴⁶ BÜTTNER, Frank, Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance, in: Stalla, Robert (Hrsg.), Druckgraphik – Funktion und Form, München/ Berlin 2001, 9-16, hier 13.

¹⁴⁷ Verwiesen sei hierzu noch einmal auf die Arbeiten von OLIAN, PETRASCHECK-HEIM und GATTINEAUSTERR.

können auch zwei- oder, seltener, dreisprachig sein, so Boissards Werk von 1581.

Die zahlreichen Variationen, ob beim Umfang von Bildern und/oder Texten, der Gestaltung und Ausführlichkeit des Rahmentextes oder der Mehrsprachigkeit eines Werkes, die dieser Überblick erkennen lässt, weisen auf unterschiedliche Rezipientenkreise hin. Dieser Ansatz kann nicht für sämtliche Titel verfolgt werden, vielmehr sollen die hier gewonnenen Ergebnisse als Referenzen dienen, um die *Habiti* im Folgenden einordnen zu können. Festgehalten wurde bereits, dass Vecellio sich im Hinblick auf die Anzahl seiner Holzschnitte, den Umfang seiner Bildtexte sowie die Ausführlichkeit des Rahmentextes von den Vorgängerwerken abhebt.

D ▪ Die *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*

Die folgende Beschreibung der *Habiti* bezieht sich auf die Ausgabe der Lipperheidschen Kostümbibliothek in der Berliner Museumsbibliothek.¹⁴⁸

Am Anfang der Untersuchung steht die dem eigentlichen Bild- und Textteil vorausgehende Titelei. In den *Habiti* besteht dieser Rahmentext aus dem Titelholzschnitt, an den sich eine Vorrede des Autors anschließt. Darauf folgen die Widmung des Buches, ein Register, eine Imprese sowie der *Discorso Vecellios*.¹⁴⁹ Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels erfolgt die Besprechung der

¹⁴⁸ Das Berliner Buch hat die Signatur Lipp Aa 33. Die Buchrückenhöhe des Oktavformats beträgt 18 cm, der Einband ist neu. Zum Abgleich wurden außerdem die Exemplare der Landesbibliothek Düsseldorf (H 32) und der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Res./H.g.hum. 224) herangezogen. Die drei konsultierten Ausgaben dürfen im Hinblick auf Inhalt sowie Reihenfolge der Seiten weitestgehend als identisch gelten. C. Lozzi erwähnt ein Exemplar der *Habiti* ohne jeden Text. Weder das Buch noch weitere Hinweise darauf sind jedoch im Rahmen dieser Arbeit begegnet. Vgl. LOZZI, C., Cesare Vecellio e i suoi disegni e intagli per libri di costumi e di merletti, in: *Bibliofilia* 1, 1899/1900, 3-11, hier 9.

¹⁴⁹ Zur Entwicklung der Titelei im 16. Jahrhundert vgl. BOGENG, G.A.E., Über die Entstehung und die Fortbildungen des Titelblattes, in: *Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und*

Kostümholzschnitte und der sie begleitenden Texte, die wiederum in drei Teile gegliedert ist. Zunächst soll der Inhalt im Hinblick auf Umfang und Ordnung untersucht werden. Darauf folgt eine ikonographische Analyse einzelner Kostümfiguren. In einem weiteren Arbeitsschritt wird die visuelle Information dem Text gegenüber gestellt. Nach dieser exemplarischen Untersuchung wird in diesem Teil der Arbeit auch der Holzsneider der *Habiti* vorgestellt. Abschließend sollen die Ergebnisse aus der Untersuchung des Kostümbuchs in Bezug gesetzt werden zu frühneuzeitlichen Werken der Botanik. Die Untersuchung weiterer Ausgaben der *Habiti*, von denen nur eine noch unter Cesares Regie erschien, bildet den Schluss dieses Kapitels.

D.1. Der Rahmentext

D.1.1. Titelseite

Die Titelseite der *Habiti*, der das Schmutztitelblatt vorausgeht, ziert ein rechteckiger Rahmen aus architektonischen und figürlichen Elementen, in den mittig eine längsovale Kartusche eingestellt ist. (**Abb. 1**) Darin ist der vollständige Titel des Werkes zu lesen: Degli Habiti Antichi, et Moderni di Diverse Parti del Mondo Libri Due, fatti da Cesare Vecellio, & con Discorsi da Lui dichiarati. Con Privilegio.¹⁵⁰ Die für den Titelsatz verwendete Schrifttype ist die Antiqua, seit dem 16. Jahrhundert die in Italien am häufigsten gebrauchte Druckschrift. Im Titel wie im ganzen Werk wird sie sowohl in gerader als auch in schrägliegender Form, als Kursive, verwendet.¹⁵¹

Schrifttum, III. Jahrgang, „Das Titelblatt im Wandel der Zeit“, Leipzig 1929, 74-96, hier vor allem 83-86. Vgl. auch STIEBNER, Erhardt D. und Leonhard, Walter (Hrsg.), Bruckmann's Handbuch der Schrift, München 1980, 45-47.

¹⁵⁰ Zum Druckprivileg vgl. D.2.2.1., Fn. 399.

¹⁵¹ Zur Antiqua vgl. FUNKE, Fritz, Buchkunde, München 1999, hier 41.

Gerahmt wird die Titeltartusche von einer schmalen Leiste, des weiteren eingefasst und plastisch akzentuiert von Rollwerk sowie oben und unten von Masken.¹⁵² Die untere der beiden leitet über in das Druckersignet, eine querovale Kartusche mit einem Salamander im Feuer, eingefasst von einem dünnen Rahmen. Dem darunter befindlichen Schriftfeld sind Druckort und -jahr, Venedig 1590, sowie der Name des Druckers, Damian Zenaro, zu entnehmen.¹⁵³ Seine Entsprechung findet das Druckersignet am oberen Rand der Titelseite in einer kleinen längsovalen Kartusche, die von Rollwerkvoluten gerahmt wird. Das Feld enthält drei waagerechte Linien, über denen ein griechisches Kreuz und eine stilisierte Blüte sitzen. Es handelt sich hierbei um das Wappen des Pietro Montalban, dem Cesare das Werk in der nachstehenden Dedikation auch widmet.¹⁵⁴

Der Rahmen des Holzschnitt-Titels ist als Scheinarchitektur gestaltet, dessen vier Ecken von sitzenden Figuren bewohnt werden, die sich auf Voluten und Gesimse stützen. Auf der Leiste der Titeltartusche sind ihnen Beschriftungen beigegeben, es handelt sich danach um allegorische Darstellungen der vier damals bekannten Kontinente.

In der Leserichtung beginnt der Figurenreigen links oben mit einer allegorischen Darstellung der Europa. Ihre Beine sind von einem weich fallenden Tuch bedeckt, ihr Haupt ist blumenbekrönt. Den linken Arm schlingt die Figur um ein Füllhorn mit Früchten, in der rechten Hand hält sie Blütenzweige. Die Figur der Asia in der rechten oberen Ecke ist „alla turchesca“¹⁵⁵ gekleidet. Sie trägt ein längsgestreiftes Gewand aus Hose, Hemd und Tuch sowie eine

¹⁵² Guérin dalle Mese vermutet in der oberen Maske, die einen alten, müden Mann darstellt, den Autor selbst, GUÉRIN DALLE MESE 1998, 44.

¹⁵³ Guérin dalle Mese erläutert das Signet als „eternità attraverso il fuoco“, GUÉRIN DALLE MESE 1998, 44, - was eine verständliche Wahl für einen Buchdrucker wäre.

¹⁵⁴ Für diese Auskunft sei Giuseppe Palugan herzlich gedankt, der ferner ausführte, dass Pietro dieses Wappen ab 1574 führte, als er von Henri III. zum Kreuzritter ernannt worden war. Zu den Montalban vgl. auch D.1.2.

¹⁵⁵ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 44.

orientalische Kopfbedeckung. In der Rechten hält sie einen Stock, in der Linken eine Palme, hinter ihrem linken Bein schaut ein Tier hervor. Africa besetzt die rechte untere Ecke des Rahmens. Sie trägt Schmuck an Armen und Beinen, eine lange Kette und Kopfputz. Auf ihrer erhobenen rechten Hand sitzt ein großer Vogel, links hinter ihr ist der Kopf eines Elefanten zu erkennen. America ist ebenfalls kaum bekleidet, nur ein Tuch ist um ihre Hüften geschlungen. Sie trägt eine lange Kette und eine Kopfbedeckung, die vorn in einer Schleife endet. Als Attribut ist ihr ein großer Vogel, vielleicht ein Papagei, beigegeben. Neben Kleidung und Attributen unterscheiden sich die vier Figuren auch durch die zu ihnen gestellten Bäume.¹⁵⁶

Das Titelblatt enthält demnach Angaben zu Titel, Verfasser, Druckort, Erscheinungsjahr und Drucker sowie Privileg des Werkes – und entspricht soweit dem seit dem 16. Jahrhundert gültigen Schema für die Gestaltung von Titelseiten.¹⁵⁷ Auch mit dem Rückgriff auf Architekturelemente ist die Titelseite der *Habiti* am Puls der Zeit, sie sind für die Titelblattgestaltung des 16. Jahrhunderts die mit Abstand häufigste Darstellungsform.¹⁵⁸

Durch Wort- und Bildtitel führt der Titelholzschnitt der *Habiti* in den Themenbereich des Buches ein und erfüllt damit zunächst die wichtige

¹⁵⁶ Zu allegorischen Darstellungen der Kontinente und ihrem Vermitteln geographischer Informationen in komprimierter Form siehe HONOUR, Hugh, Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt, in: Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Berlin 1982, 22-47, hier vor allem 32.

¹⁵⁷ SONDHEIM, Moriz, Das Titelblatt, Mainz 1927, 6-9; SANTORO, Marco, Geschichte des Buchhandels in Italien, Wiesbaden 2003, hier vor allem 56-58. Zur Bedeutung des Privilegs siehe auch GIESECKE 1991, 445.

¹⁵⁸ Dazu GECK, Elisabeth, Grundzüge der Geschichte der Buchillustration, Darmstadt 1982, hier 42; GOLDSCHMIDT, Ernst P., The Printed Book of the Renaissance: Three Lectures on Type, Illustration, Ornament, Amsterdam 1966, hier 66-72 und BLAND, David, A History of Book Illustration, London 1958, vor allem 144. Nicht zuletzt innerhalb der Gattung der Kostümbücher erfreut sich die architektonische Titelblattgestaltung größerer Beliebtheit, wie die in C.2.3. vorgestellten Werke BOISSARDS und BRUYNS zeigen.

Werbefunktion, muss zu dieser Zeit doch schließlich „jedes Buch für sich selbst Reklame machen.“¹⁵⁹ Damit verbunden erfüllt das Titelblatt eine weitere Aufgabe, es erleichtert dem potentiellen Käufer oder Leser die Auswahl¹⁶⁰: Die Allegorien der vier Kontinente beschreiben den Radius des Werkes bzw. des Folgewerkes, denn die amerikanischen Kostüme verspricht der Autor am Ende des Vorwortes erst für sein nächstes Buch. Die Verschiedenheit der allegorischen Figuren, ihrer Kleidung und Attribute, verweist bereits auf einige Charakteristika des Werkes, die der Autor im Discorso näher ausführt: *varietà, ricchezza, diversità*.¹⁶¹

Die Anordnung der Allegorien entspricht der Einteilung des Werkes: Europa und Asien thronen im Obergeschoss der Scheinarchitektur, Europas Vorrangstellung wird ferner dadurch illustriert, dass der Figurenreigen in Leserichtung mit ihr beginnt – wie auch der erste und umfangreichere Teil der *Habiti* den europäischen Kostümen gewidmet ist. Auch in den Discorsi, die der Autor seinen Kostümbildern voranstellt, wird Europas Vorrangstellung unter den Kontinenten hervorgehoben.¹⁶² Die afrikanischen Kostüme bilden nach den asiatischen den kleinsten Teil des Buchs, amerikanische Trachten hingegen finden in diese Ausgabe der *Habiti* keine Aufnahme.

Wie aus dem Titelholzschnitt hervorgeht, übernahm Cesare das Drucken der *Habiti antichi et moderni* nicht selbst. Zwar betrieb der Venezianer seit Ende der 1570er Jahre eine eigene Druckerei, und Blätter wie der Holzschnitt *Il collegio di Venezia* – und nicht zuletzt auch die Inangriffnahme der umfangreichen *Habiti* – legen nahe, dass sein Unternehmen erfolgreich war.¹⁶³ Doch findet sich auf dem

¹⁵⁹ GIESECKE 1991, 643. Zum Titelblatt als Werbeträger auch RICHTER, vor allem 39-43.

¹⁶⁰ GIESECKE 1991, 645, spricht in diesem Zusammenhang vom Steuern der Selektionsleistung der Leser.

¹⁶¹ Dazu D.1.4.

¹⁶² VECELLIO 1590, 1r. Auch im Discorso über die außereuropäischen Kostüme, der dem zweiten Teil des Werkes vorangestellt ist, betont Vecellio Europas Vorrangstellung, VECELLIO 1590, 432v.

¹⁶³ Vgl. C.1.

Titelblatt des Kostümbuches Damian Zenaros Druckersignet. Pastorellos Verzeichnis der Drucker, Verleger und Buchhändler aus dem Venedig des Cinquecento ist zu entnehmen, dass Zenaro alle drei genannten Tätigkeiten ausübte und zwischen 1573 und 1599 insgesamt 83 Werke verlegte. Ein Jahr nach Vecellios Kostümbuch publizierte Zenaro eine Preisliste, in der auf fol. 2 auch die *Habiti* vermerkt sind, mit 6 Lira und 4 Soldi.¹⁶⁴ Die in Zenaros Liste (wie auch in den folgenden Angaben) verwendete Währung ist eine fiktive Buchwährung, der sich auch die Buchhändler bedienten, wobei 20 Soldi einem Lira entsprachen und 124 Soldi (oder 6 Lire, 4 Soldi) einem Dukaten.¹⁶⁵ Die Preisangaben innerhalb dieser Liste reichen von 8 Soldi bis zu 37 Lire, 4 Soldi. Das Gros der Titel allerdings (80%) ist mit Preisen von 1 bis 6 Lire verzeichnet.¹⁶⁶ Vecellios *Habiti* liegen demnach preislich knapp im oberen Viertel dieser Skala. Um diese Angabe aussagekräftiger zu gestalten, müsste näher auf die von Zenaro erfassten Bücher eingegangen werden, was im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht erfolgen soll. Ferner müsste Vergleichsmaterial herangezogen werden, um den Wert dieses Preises zu ermessen.¹⁶⁷ Aus dem Venedig des späten Cinquecento ist jedoch nur wenig Material vorhanden, das Aufschluss

¹⁶⁴ Für diese Auskunft sei Alan Coates aus der Bodleian Library in Oxford herzlich gedankt. Zenaros Preisliste befindet sich dort unter der Signatur Broxb. 97.10(3). Zur Tatsache, dass die meisten Buchdrucker im 16. Jahrhundert auch zugleich Buchhändler waren, siehe POLLARD, Graham, *The Distribution of Books by Catalogue*, Cambridge 1965, 49f. und 64-66.

¹⁶⁵ Dazu und zur Schwierigkeit, für diese Angaben einen Gegenwert in Silber festzustellen, PULLAN, Brian, *Crisis and Change in the Venetian Economy in the 16th and 17th Centuries*, London 1968, hier 158, Anmerkung zu Tafel I, vgl. auch CHAMBERS, David/ Pullan, Brian/ Fletcher, Jennifer, *Venice, A Documentary History 1450-1630*, Oxford 1992, hier 461, „Ducat“.

¹⁶⁶ Jeweils 14 Titel kosten weniger als 1 bzw. mehr als 12 Lire, alle übrigen 123 sind innerhalb dieser Spanne verzeichnet. 105 Titel sind mit Preisen zwischen 1 und 6 Lire angegeben, 18 hingegen zwischen 7 und 12 Lire.

¹⁶⁷ Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob es sich bei solchen Angaben um Endpreise handelt oder nicht, und falls ja, für welche Vertriebsform, diese Frage thematisiert, mit Literaturverweisen, RICHTER, vor allem 43-51.

erlaubt.¹⁶⁸ Eine Ausnahme bilden die Preise für Weizen, die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dokumentiert sind.¹⁶⁹ Demnach war der Preis für die *Habiti*, wie ihn Zenaro in seiner Liste angab, von der Kaufkraft her etwa gleichbedeutend mit dem Monatsbedarf einer Person an Weizen.¹⁷⁰ Brian Pullan hielt für die zweite Jahrhunderthälfte einen weiteren Referenzwert fest. Die von ihm zusammengestellten Dokumente beziehen sich auf die Tageslöhne von Meistern und Arbeitern, die an der Scuola di San Rocco beschäftigt waren. 1591, im Jahr des Erscheinens von Zenaros Preisliste, verdiente ein Meister dort im Durchschnitt 46,95 Soldi (2 Lira, 7 Soldi) pro Tag, ein Lavorante bekam 33,30 Soldi (1 Lira, 13 Soldi).¹⁷¹ Der Preis für die *Habiti* lag somit knapp unter dem dreifachen Tageslohn eines Meisters, der im übrigen nicht allzu fern von Vecellios im Vorwort angesprochener Zielgruppe sein dürfte.¹⁷² Beide Vergleichswerte können nur eine ungefähre Vorstellung von einer Skala geben, in die auch der Preis für die *Habiti* einzuordnen wäre. Sie legen nahe, dass Vecellios Werk durchaus eine kleine Investition darstellte, dabei jedoch verglichen mit anderen Titeln, die ein Drucker wie Zenaro anbot, den preislichen Rahmen noch nicht sprengte.

¹⁶⁸ Vgl. zur Quellenlage ZANNINI, Andrea, L'economia veneta nel Seicento. Oltre il paradigma della "crisi generale", in: Società Italiana di Demografia Storica, La popolazione nel Seicento, Bologna 1999, 473-502, (relazione presentata al convegno di Firenze, 28-30 novembre 1996), hier insbes. Kapitel 1; vgl. <http://venus.unive.it/riccdst/sdv/saggi/testi/pdf/Zannini%20economia.pdf> (13.12.2007). Für diesen Literaturhinweis sei Jeannine Guérin dalle Mese gedankt.

¹⁶⁹ AYMARD, Maurice, Venise, Raguse et le commerce du blé pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, Paris 1966. Der Durchschnittspreis für einen staio, die übliche Maßeinheit für Weizen in Venedig (83,3 Liter), war in den Jahren 1590/91 besonders hoch, er lag bei 29 Lire und 4 Soldi pro staia, siehe AYMARD 111.

¹⁷⁰ Der Jahresbedarf pro Person lag bei drei staia, knapp 250 Kilogramm (für 57 Lire, 12 Soldi), vgl. AYMARD 17.

¹⁷¹ PULLAN vor allem 173f.

¹⁷² Vecellio richtet sich an „tutti i curiosi di questa professione“, vgl. D.1.2.

Über die Auflagenhöhe der *Habiti* ist nichts bekannt, der Umfang des Buches legt allerdings nahe, dass die Investitionen für den Drucker erheblich waren. Zwar waren Damian Zenaros Aktivitäten auf diesem Gebiet ausgedehnt, dennoch dürfte eine Auflagenhöhe anzunehmen sein, die ausreichend Gewinn abwarf, aber eine noch überschaubare Investition darstellte. Graham Pollard hat für die Produktionsökonomie im Buchdruckwesen des 16. Jahrhunderts Annäherungswerte festgehalten, auf die hier zurückgegriffen werden kann. Während Papier- und Druckkosten relativ zur Anzahl der gedruckten Exemplare stiegen, blieb der Preis für den Typensatz eine Konstante unabhängig von der Auflagenhöhe. Davon ausgehend, gelangte Pollard zu folgendem Ergebnis: Auflagen unter 339 Stück waren unrentabel, bei solchen über 1.500 Exemplaren wurde das Verhältnis der Rentierlichkeit zur Investition zunehmend ungünstiger.¹⁷³ Santoro gelangte zu ähnlichen Angaben und setzte die „durchschnittliche Auflage einer Publikation in der Größenordnung zwischen 700 und 1000 Exemplaren“ an.¹⁷⁴ Auch Grendler schätzt die durchschnittliche Auflagenhöhe eines Druckwerks im Venedig des späten Cinquecento auf etwa 1.000 Stück.¹⁷⁵ Enger lässt sich das Feld derzeit nicht eingrenzen, jedenfalls war der Abverkauf der *Habiti* offenbar schnell und gewinnbringend genug, um acht Jahre später einen noch umfangreicheren Band zu produzieren.¹⁷⁶ Doch zunächst steht die Erstausgabe des Werkes weiter im Fokus.

¹⁷³ POLLARD, G., 62f. Pollards Buch basiert im wesentlichen auf den Buchhändlerkatalogen des Sammlers Albert Ehrman, bekannt als „Broxbourne Library“, und stellt bis heute das einzige Referenzwerk auf diesem Gebiet dar. Ehrmans Bestände befinden sich heute in der Bodleian Library in Oxford.

¹⁷⁴ SANTORO 72.

¹⁷⁵ Zum Vergleich führt er die durchschnittliche Auflagenhöhe der Plotinschen Druckoffizin in Antwerpen an, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei 1.250 bis 1.500 Exemplaren lag, GRENDLER, Paul F., *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, New Jersey 1977, hier 9-12.

¹⁷⁶ Die Ausgabe von 1598 druckte nicht mehr Zenaro, sondern Sessa, dennoch dürfte die Neuauflage für einen finanziellen Erfolg des Vorgängerbandes sprechen. Zu Wiederauflagen eines Titels vgl. in diesem Kontext auch HIRSCH, Rudolf, *Printing, Selling and Reading 1450-1550*, Wiesbaden 1967, insbes. Kapitel VIII – Printing and Reading. Möglicherweise, darauf wies Jeannine Guérin dalle Mese

D.1.2. Widmung und Vorwort

Auf das architektonische Titelblatt der *Habiti* folgt eine achtseitige Widmung von Cesare Vecellio an Pietro Mont'Albano, „conte, cavalliero, ecc.“, Spross einer aus Conegliano stammenden Adelsfamilie.¹⁷⁷ (**Abb. 2**) Dem Adel zuge dachte Dedikationen, so Schottenloher in seiner Untersuchung von Widmungsvorreden in Büchern des 16. Jahrhunderts, sind häufig zu finden. Auch das Einbeziehen der gesamten Familie des Empfängers, wie Vecellio es in seiner Widmung unternimmt, ist keine Seltenheit. Der illustre Name des Adressaten sollte die Aufmerksamkeit des Lesers wecken, war also „ein vorzügliches Werbemittel“, und sollte nicht zuletzt auch auf die gesellschaftliche Stellung des Verfassers abfärben.¹⁷⁸ Vecellio formuliert dies so: „Perche oltre al far l'opera più illustre col nome suo, veniße ancora con questa proportione à far una certa armonia nelle menti di cui la leggerà, & le vedrà scolpito in fronte il detto nome.“¹⁷⁹ Über die hohe gesellschaftliche Stellung der Montalbani informiert der Autor auf der vorletzten Seite seiner Widmung, die Familie beherbergte nicht zuletzt einen französischen König und eine Kaiserin: „Essendo frà l'altre cose il Palazzo di Conigliano stato felice albergo in diversi tempi d'un Rè di Francia, & d'una Imperatrice. Onde da quello, che fù Arrigo III. Ella conseguì il degno grado di cavalliero; & l'altra, che fu Madama Maria d'Austria, quando passando per Conigliano andò in Portogallo, prese all'hora, e tiene, e terrà sempre memoria di V.S. Molto Illustre como di Suo magnanimo, & cortese

dankenswerterweise hin, entstand die zweite Ausgabe der *Habiti* allerdings auch in Zusammenarbeit der beiden Verleger. Der Datenbank des Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche - ICCU ist zu entnehmen, dass Zenaro und Sessa (sowie Barezzo Barezzi) ab 1597 zusammenarbeiteten, allerdings der Schwerpunkt ihrer gemeinschaftlichen Produktion auf liturgischen Werken, vgl. http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm (18.02.2008).

¹⁷⁷ Verschiedene Schreibweisen sind für den Familiennamen überliefert: Montalban, Montalbano, Mont'Alban/o. Auch Cesare bedient sich in seiner Widmung mehrerer Varianten.

¹⁷⁸ SCHOTTENLOHER, Karl, Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts, in: Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, 76/77, Münster 1953, hier 185 und 195f.

¹⁷⁹ VECCELLIO 1590, Seite 2 der Widmung.

albergatore.”¹⁸⁰ Im Kontext des *HABITO DI GENTILDONNA DA CONEGLIANO* lobt Vecellio die Familie Montalban noch einmal in den höchsten Tönen, der Autor stellt im Text Treviso samt dazugehörender Ländereien vor: „& fra le altre è molto nobile la Terra di Conegliano... & per esser antichissima, ha molte nobili Famiglie, fra le quali è principalissima, & illustre la Montalbana,...” – und allen voran Pietro Montalbano: „per il che è stato ornato di suprema dignità dal Sommo Pontefice dall’invittissimo Imperadore, & dal Serenissimo Rè Christianissimo di Francia,...”¹⁸¹

Guérin dalle Mese hielt fest, es handele sich bei dieser Widmung im wesentlichen um einen „discorso obbligato in cui vengono rispettati i *topoi* del genere,...”¹⁸² Nach Abschluss ihrer Arbeit stieß die Autorin auf die Forschungen Giuseppe Palugans über die Familie Montalban, auf die sie freundlicher Weise hinwies. Doch sind auch diesem keinerlei Hinweise auf eine Verbindung Vecellios zur Familie begegnet.¹⁸³ Über die große Bedeutung des Widmungsempfängers im Veneto des ausgehenden Cinquecento hingegen bestehen keine Zweifel.¹⁸⁴ Denkbar wäre im übrigen durchaus, dass Vecellio mit Pietro Montalban einen Widmungsempfänger auswählt, den der Inhalt der *Habiti* besonders interessiert – ganz unabhängig von den oben angesprochenen Funktionen.

Außer der Anrede formuliert Vecellio in seiner Widmung, datiert auf den 9. Oktober 1589, die drei Hauptmerkmale des Buchprojektes: antichità, diversità

¹⁸⁰ VECCELLIO 1590, Seite 7 der Widmung.

¹⁸¹ Ders. 224r und v.

¹⁸² GUÉRIN DALLE MESE 1998, 30.

¹⁸³ Palugan wies allerdings in einem Schreiben darauf hin, dass Tizians Haus in Castel Roganzuolo nur unweit von der Heimat der Montalban, Conegliano, lag, und für den Tizian-Schüler und -Verwandten Cesare somit durchaus Gelegenheit bestanden haben könnte, die Familie kennenzulernen. Zu den Montalban vgl. insbes. PALUGAN, Giuseppe, Marco Montalbano: un nobile coneglianese tra letteratura, famiglia e sospetti di eresia, in: *Storiadentro*. Nuova serie 4, 2006, 189-211.

¹⁸⁴ Seinen zum Zeitpunkt dieser Arbeit noch nicht erschienenen Artikel zum Einfluss von Pietro Montalban stellte der Autor Giuseppe Palugan dankenswerterweise zur Verfügung. Die Arbeit wird in der nächsten Ausgabe der Zeitschrift *Storiadentro* veröffentlicht.

und ricchezza. Weiter geht der Autor nicht auf sein Werk ein, das überlässt er dem folgenden Vorwort.

Adressaten seiner schriftlichen Bemühungen, so Vecellio im zweiseitigen Vorwort an die Leser, sind „tutti i curiosi di questa professione“. Angesprochen sind also diejenigen, die dasselbe Handwerk ausüben, denselben Aufgaben nachgehen wie der Autor.¹⁸⁵ Der Zweck seines jahrelangen Arbeitens an diesem Projekt ist es, seinen Lesern zu nutzen und sie zu erfreuen, „giovare & diletare“. Dieses Topos, das Horaz'sche *prodesse et delectare*, teilen sich Vecellios *Habiti* mit zahlreichen Werken der Zeit. Die soziale Bedeutung des Buches hervorzuheben, dient zunächst einmal seiner ideologischen Rechtfertigung.¹⁸⁶ Vecellio füllt das Motto im Folgenden aber auch mit Details, die sein Werk charakterisieren. Die Textpassagen, erläutert er, dienen der besseren Verständlichkeit des Buches, sollen es erklären und so die Freude daran noch erhöhen. Eine *captatio benevolentiae* darf nicht fehlen: Glaubwürdigkeit zu erlangen, das „far fede al mondo“, war – trotz enormer Bemühungen – in manchen Fällen so schwer, dass er keine letzte Gewissheit erbringen kann. Denn zum einen sind die Entdeckungen noch in vollem Gange, und zum anderen sind etliche Länder erst seit so kurzer Zeit auf der Landkarte, dass gerade erst ihre Namen bekannt sind, von Kleidung und Gebräuchen ganz zu schweigen. Damit unterstreicht der Autor gleich zweierlei. Zum einen weist er an prominenter Stelle auf das neu gefundene Wissen hin, das er in seinem Buch verarbeitet, zum anderen stellt er klar, dass die Unvollkommenheit seines Werkes themenimplizit ist: „la cosa de gli Habiti non conosce stato né fermezza, & si vanno

¹⁸⁵ Zur Bedeutung von „professione“ sei etwa auf das *Dizionario dell'Accademia della Crusca* von 1612 verwiesen, vgl. http://vocabolario.biblio.cribecu.sus.it/vocabolario/html/_s_index2.html (19.07.2006).

¹⁸⁶ Giesecke bezeichnet solche Äußerungen im Kontext von Vorworten als „Legitimationsformeln“, GIESECKE 1991, 378. Vgl. zur Verwendung antiker Topoi in Vorworten auch KINTZINGER, Marion, *Chronos und Historia*, Wiesbaden 1995, hier 21.

sempre variando à voglia, & capriccio altrui.“¹⁸⁷ Explizit wirbt der Künstler entsprechend auch um Gunst und Aufmerksamkeit für die mühevoll zusammengestellten 415 Kostüme. Im übrigen weist Vecellio schon an dieser Stelle auf einen Folgeband hin: ein zweiter Teil, der auch Kostüme aus der Neuen Welt und aus anderen noch kaum bekannten Gegenden enthalte, sei bereits in Arbeit: „... sono per aggiungerne dell’altre d’Habiti già havuti da mè, ma non anchora posti in ordine di maniera, che io possa dare in luce; & di quegli anchora, che io vado tuttavia procacciando del Mondo Novo, & d’altre parti men conosciute.“ Diese Passage ist zum einen ein weiterer Hinweis auf den hohen Stellenwert neuen Wissens, zum anderen lässt sie erkennen, welche hohe Bedeutung der Autor der Ordnung seines Wissens zukommen lässt.¹⁸⁸

Vecellio nutzt seine Vorrede demnach nicht nur, um den Inhalt seiner *Habiti* vorzustellen, sondern erläutert zugleich seine Methodik: Er bedient sich auf den folgenden Seiten stets Bild *und* Text. Ferner führt er als wichtiges Kriterium seines Werkes die Neuheit der versammelten Informationen an, geschickt verpackt in vorausseilende Entgegnungen auf mögliche Kritik. All das in der Vorrede unterzubringen, ist durchaus kennzeichnend für Autoren des 16. Jahrhunderts, wie Giesecke festhält: „Gerade die Vorreden geben den Autoren in jener Zeit, in der sich die Gattungserwartungen noch nicht stabilisiert haben und deshalb Kurzrepräsentationen für eine Verständigung mit dem Publikum über die vorausgesetzten Qualifikationsmerkmale und Interessen nicht ausreichen, Raum für eine ausführliche Entwicklung ihrer Vorstellungen.“¹⁸⁹

¹⁸⁷ VECCELLIO 1590, Vorwort, o.S. Auf die Veränderlichkeit des landeskundlichen Wissens weisen auch die zeitgenössischen Autoren von *Chorographica* oft hin, so FRIEDRICH, Markus, *Chorographica* als Wissenskompilationen – Probleme und Charakteristika, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, 83-110, hier vor allem 87.

¹⁸⁸ Zum Verhältnis von Autorität und Neuheit des Wissens vgl. GIESECKE 1991, vor allem 425-433.

¹⁸⁹ Ders. 648.

D.1.3. Die „Tavola delle cose più notabili...“

Ein umfangreiches Verzeichnis steht zwischen Vecellios Vorwort an die Leser und dem *Discorso*, ist also dem Hauptteil des Buches vorangestellt. Als „Tavola delle cose più notabili contenute nel presente libro“ stellt der Autor das alphabetisch geordnete Verzeichnis vor.¹⁹⁰ (**Abb. 3, 4**) Es enthält auf 35 Seiten rund 1.100 Einträge. Verwiesen wird sowohl auf die Bild- als auch auf die Textseiten des Werkes, beides etwa gleich häufig, auch der *Discorso* ist im Register verschlagwortet. Ob ein Eintrag sich auf eine Vorder- oder Rückseite bezieht, wird durch die Buchstaben a und b, die auf die Seitenzahl folgen, kenntlich gemacht. Der erste Eintrag sind die *ACCONCIATURE CON UN VELO IN CIMA*, im letzten geht es um den *ZUCCARO, ABONDA IN ISPAGNA PIÙ CHE IN FRANCIA*. Aufgegriffen wird das Text- und Bildmaterial nach unterschiedlichen Kriterien, die an dieser Stelle aufgeführt werden sollen. Im Anschluss daran wird auf Gebrauchswert und Bedeutung der *Tavola* eingegangen.

Aufgeführt sind im Verzeichnis einige der im Buch namentlich genannten Personen, es finden sich etwa *PIETRO CANDIANO DOGE* oder *GREGORIO VECELLIO, & SUE LODI*, der größte Teil der Kostümfiguren hingegen ist nach jeweiliger Herkunft verzeichnet: Der *ARABO NOBILE* oder die *TURINESE, MATRONA*, allgemeiner die *FORESTIERI INGANNATI À VENETIA DALLE RUSSIANE*. Auch der soziale Status der Dargestellten dient als Merkmal: *NOBILE; SPOSA; PRINCIPE; AGÀ DE' TURCHI, DI GRANDISSIMA RIPUTATIONE DAI TURCHI*, u.a., ebenso ihr Beruf: *MERCANTE; SOLDATO MOSCOVITA À CAVALLO*, usw.

Die im Register aufgeführten Orte sind Kontinente, Länder, Landschaften, Städte, aber auch die *ISOLETTE INTORNO A VENETIA*. Die türkischen Bäder sind ebenso aufgelistet wie die Bibliothek von San Marco, auch die *ALTANE PER USO DEL*

¹⁹⁰ Dass es meist die Autoren selbst sind, die dergleichen Register anlegen, hat von den Brincken festgehalten: „...nur wer das Material des Haupttextes völlig beherrscht, wird auch immer die richtigen Assoziationen für Zusammengehöriges haben.“, VON DEN BRINCKEN, Anna-Dorothee, *Tabula Alphabetica*. Von den Anfängen alphabetischer Registerarbeiten zu Geschichtswerken, in: Festschrift für Hermann Heimpel, Bd 2, Göttingen 1972, 900-923, hier 901.

BIONDEGGIARSI IN VENETIA & ALTROVE finden in der Tavola Platz. Die in den vier Veduten innerhalb der venezianischen Kostüme der *Habiti* vorgestellten Gebäude und Orte, darunter der Campanile von San Marco sowie verschiedene Plätze, werden aufgezählt, ebenso die Stadttore Roms und das Tor zum Serail (der Serail ist dem Autor im übrigen auch einen eigenen Punkt wert). Ferner nimmt der Autor auch seine landeskundlichen Ausführungen aus Discorso und Bildtexten ins Register mit auf. Die Zweiteilung des türkischen Reiches findet ebenso Erwähnung wie die Prozessionen auf der Piazza di San Marco oder die dort in der Kirche aufbewahrten Reliquien. Die Anzahl der italienischen Städte taucht gleich zweimal auf: einmal unter „C“ – CITTÀ D’ITALIA & LOR NUMERO, einmal unter „N“ – NUMERO DELLE CITTÀ D’ITALIA. Ein Punkt ist auch die DIVISIONE DI TUTTA LA TERRA, ein anderer die PREMII ASSEGNATI DA’ ROMANI AL VALOR DE’ SOLDATI. Überfluss an Zucker und Safran werden erwähnt und Spanien zugeschlagen. Die Eifersucht der Moskauer findet Aufnahme in das Verzeichnis. Landeskundlich im allerweitesten Sinn ist wohl der Eintrag zur INSTABILITÀ DELLE COSE HUMANE.

Unter den verzeichneten Sachen fallen vor allem einzelne Kleidungsstücke ins Gewicht. Der MANTO bzw. MANTELLO etwa taucht in 40 Varianten auf, unter den Kopfbedeckungen listet der Autor 21 verschiedene auf, von der BERRETTA GIALLA DE GLI AGIAMOGLIANI bis zu den BERRETTE ROSSE GRANDI, 50 Einträge finden sich zu den VESTE.

Auch Schmuck wird eigens erwähnt, so die PERLE PROHIBITE IN VENETIA ALLE CORTIGIANE, ebenso verschiedene Frisuren. Diverse Stoffe werden aufgeführt, Waffen, einige Tiere. Die in Texten erwähnten Kunstwerke bilden ebenfalls eine kleine Gruppe. In sie gehören Sansovinos Neptun, QUATTRO FIGURE DINANZI ALLA PORTA DEL PALAZZO DI VENETIA, CHE COSA SIENO, das RITRATTO DEL DUCA DI SASSONIA DI MANO DI TITIANO oder auch der ARMATO, DIPINTO DA LUIGI VIVARINO.

Einige Einträge sind den vorgestellten Sitten und Bräuchen gewidmet, sei es bezüglich der Kleidung – BRACCIO MEZO IGNUDO, DELLE VENETIANE ANTICHE, des Essens – CIBI DE' TURCHI, oder unterschiedlicher Feierlichkeiten, darunter MATRIMONII, COME SI CELEBRANO IN LIVELLANDIA oder FUNEBRE DE' NOBILI VENETIANI. Erwähnenswert ist Vecellio auch die Polygamie der Türken – QUATTRO MOGLI, PUÒ TENERE OGNI TURCO – und ihre Sitzgewohnheiten, denen er zwei Einträge zugesteht.

Es handelt sich bei Vecellios Verzeichnis demnach um ein Kreuzregister¹⁹¹: sowohl Sachen und Personen als auch Orte sind darin erfasst. Diese drei Verweisebenen sind nicht voneinander getrennt, die alphabetische Ordnung der Begriffe sorgt im Gegenteil für ihre Durchmischung. Die Einträge sind unterschiedlich ausführlich. Des öfteren folgen ihnen kurze Kommentare, so bei der Kleidung des türkischen Mufti, SIMILE AL PATRIARCA DI VENETIA. Seltener wird mehrmals auf eine Figur verwiesen: Die AFRICANA MEDIOCRE etwa erwähnt der Autor ein zweites Mal, denn ihrer Haartracht widmet er einen eigenen Punkt. Taucht ein Stichwort mehrmals auf, wie die VESTE oder die verschiedenen Frisuren, wird die alphabetische Ordnung innerhalb solcher Oberbegriffe nicht verfolgt, nicht immer ist ein anderes Ordnungsmuster zu erkennen. Im Fall der 19 Haartrachten beispielsweise erscheint die ACCONCIATURA DI CAPO DELL'INDIANE, eines der letzten Blätter des Buches, die Seite 467b, zwischen der Haartracht einer Französin, Seite 280a und der einer Mailänderin, Seite 184b. Eine weitergehende Ordnung ist demnach nicht erkennbar. Die Gruppe der INGLESE hingegen ist deutlich geordnet, und zwar nach ihrer Abfolge im Buch. Ab dem Buchstaben „N“, beginnend mit der NAPOLITANA, wird diese Ordnung für die zweite Verweisebene durchgehalten: Innerhalb der Oberbegriffe werden die Einträge nach ihrem Erscheinen im Buch aufgelistet. (siehe Abb. 4) Unter dem Stichwort NOBILE finden sich 45 auf diese Weise geordnete Einträge, abgesehen

¹⁹¹ Vgl. VON DEN BRINCKEN 906.

von einer Ausnahme, die NOBILI DI LIVONICA und NOBILI DI SLESIA sind vertauscht. Diese Ordnung wird bis zum Ende des Registers durchgehalten, wenngleich sie bei einigen Begriffen Ausnahmen aufweist, etwa beim VELO, ebenso bei den Venezianern. Im Hinblick auf die Anlage des Verzeichnisses lässt sich demnach eine zunehmend strenge Ordnung erkennen: Unterbegriffe in der zweiten Hälfte der Tavola sind zwar nicht strengalphabetisch, aber nach ihrem Erscheinen im Buch festgehalten.¹⁹² Insgesamt fällt auf, dass Registerinträge und darin angegebene Buchseiten fast ausnahmslos übereinstimmen, was der Tavola einen hohen Gebrauchswert einträgt. Dieser ist dadurch gesteigert, dass die Verschlagwortung sich sowohl auf die Bild- als auch auf die Textseite, einschließlich des Discorso im Rahmentext, erstreckt, also das gesamte Werk mit Ausnahme der Widmung umfasst.

Vecellios Verzeichnis weist auf den, oder vielmehr auf einen, intendierten Gebrauch der *Habiti* hin: Suchte ein Benutzer des Buches eine bestimmte Figur oder die Tracht einer Region oder Stadt, konnte er die Suche mithilfe des Registers abkürzen.

Die Tavola setzt Leser voraus, die gezielt eine Information suchen und finden möchten, Leser, die die *Habiti* selektiv, als ein Nachschlagewerk, nutzen.¹⁹³ Für sie hält Vecellio mit der Tavola ein Instrument bereit, welches das in den *Habiti* versammelte Wissen schnell abrufbar macht – Zedelmaier spricht von den Registern enzyklopädischer Werke als den „Suchmaschinen der frühneuzeitlichen

¹⁹² Die strengalphabetische Ordnung für Register hat sich auch im 16. Jahrhundert noch nicht durchgesetzt, so ZEDELMAIER, Helmut, Karriere eines Buches: Polydorus Vergilius' De inventoribus rerum, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2003, 175-203, hier insbes. 201.

¹⁹³ Vgl. allgemein dazu WELZIG, Werner, Einige Aspekte barocker Romanregister, in: Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert, hrsg. von Albrecht Schöne, München 1976, 562-570, hier insbes. 566, und, vor dem Hintergrund der Enzyklopädien der Frühen Neuzeit, SCHIERBAUM, Martin, Enzyklopädien und Pluralisierungsprozesse um 1600, in: Mitteilungen des SFB 573: Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit, 1/2007, <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/mitteilungen/index.html> (20.04.2007), 28-36, hier vor allem 29.

Wissensapparate.“¹⁹⁴ Dafür, dass Vecellio solche Benutzer beim Anlegen seiner „Suchmaschine“ durchaus vor Augen hatte, spricht bereits der Umfang des Registers, der sich in der zweiten Ausgabe der *Habiti* von 1598 im übrigen noch einmal erheblich vergrößert.¹⁹⁵ Ferner unterstreicht die Platzierung der Tavola im Werk deren Bedeutung. Als Verkaufsargument brachten Verzeichnisse es mitunter sogar auf die Titelseite eines Buches, zeichneten sie ein Werk doch schließlich auch vor den Konkurrenzprodukten aus.¹⁹⁶ Im Fall der *Habiti* befindet sich auf der Titelseite zwar kein Hinweis auf die Tavola, aber sie folgt unmittelbar auf das Vorwort des Autors, steht also *vor* dem eigentlichen Kern des Buches, und sogar vor dem im Titel angekündigten Discorso. Ein potentieller Käufer konnte das Verzeichnis also kaum übersehen.¹⁹⁷ Vecellio betitelt seine Tavola zwar als Inhaltsverzeichnis, tatsächlich stellt sie aber ein Register dar, was nahelegt, dass er von Lesern ausging, die die Gesamtgliederung des Werkes weniger interessierte als die Möglichkeit des gezielten Suchens nach Informationen.¹⁹⁸

Vecellio ist der erste Kostümbuchautor, der sich für die Anlage einer solchen Tavola entscheidet und sein Werk dadurch als Nachschlagewerk nutzbar macht. Sluperius' bereits vorgestelltes *Omnium fere gentium* von 1572, das eine alphabetisch geordnete Kopie von Deserpz' Stichen darstellt, enthält zwar ein alphabetisches, dem Hauptteil des Buches vorangestelltes, Verzeichnis. Da Sluperius seine Holzschnitte aber ohnehin in alphabetischer Reihenfolge darstellt,

¹⁹⁴ ZEDELMAIER, Helmut, *Facilitas inveniendi. Zur Pragmatik alphabetischer Buchregister*, in: Stamm, Theo/ Weber, Wolfgang E.J. (Hrsg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, 191-203, hier 193.

¹⁹⁵ Siehe D.3.

¹⁹⁶ Vgl. BURKE 2001, 188, und ZEDELMAIER 2004B, 200.

¹⁹⁷ Diese Positionierung stellt im übrigen keine Ausnahme dar: Auch die umfangreichen indices in Polydorus Vergilius' enzyklopädischem Werk *De inventoribus rerum* (1499) etwa stehen in manchen Ausgaben vor dem Text, dazu ZEDELMAIER 2003, 195, und ZEDELMAIER 2004B, 201, ebenso das mehrsprachige Register in Fuchs' botanischem Werk *De historia stirpium* (1542), um nur zwei Beispiele aus unterschiedlichen Gattungen anzuführen.

¹⁹⁸ Siehe auch VOGEL 217 und BOGENG 86f.

kommt der den Bildseiten vorangestellte Index alphabeticus eher einem Inhaltsverzeichnis gleich, sämtliche Kostümfiguren sind entsprechend ihrer Abfolge im Buch aufgelistet. Sluperius' Verzeichnis bietet dem Leser jedoch keine Möglichkeit, über die Titel der Figuren hinaus nach Schlagworten zu suchen. Auch Bruyns' oben aufgeführtes 1577 erschienenes Kostümbuch enthält ein Inhaltsverzeichnis, und auch dieser „Catalogus imaginum, quae in isto codice continentur, ubi pauca de singulis addita sunt ad locorum incolarumque libandam explicationem“ steht vor den Tafelseiten. Das Verzeichnis ist umfangreich, festgehalten sind darin die Tafeln nach ihrer Reihenfolge im Buch. Die Ordnung ist demnach geographisch, allerdings stimmen die jeweiligen Tafelnummern nicht immer mit den im Catalogus angeführten Nummern überein, da die Übernahme der ersteren in das Verzeichnis nicht durchgängig erfolgt. Bruyns Verzeichnis ist im übrigen textlastig, es geht weit über ein Inhaltsverzeichnis hinaus, indem es zu den jeweiligen Regionen und Städten landeskundliche Informationen verzeichnet. Was seine Nutzbarkeit angeht, ist das Verzeichnis durch die große Textmenge allerdings eingeschränkt, zumal es gilt, darin die nummerierten Tafeln innerhalb des Fließtextes ausfindig zu machen.

Unter den Hauptwerken der Gattung Kostümbuch findet sich demnach für ein Register, wie es Vecellio aufnimmt, kein Vorbild. In anderen Buchgattungen hingegen, das wurde bereits deutlich, haben sich Register in alphabetischer oder systematischer Ordnung im 16. Jahrhundert längst etabliert.¹⁹⁹

Auf der verso-Seite des letzten Blattes der Tavola und somit dem Beginn des Discorso gegenüber befindet sich eine Imprese.²⁰⁰ (**Abb. 5**) In ein quadratisches

¹⁹⁹ Siehe C.2.2.

²⁰⁰ Zu Imprese im 16. Jahrhundert siehe HENKEL, Arthur/ Schöne, Albrecht (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967; DALY, Peter M., *The European Impresa: From Fifteenth-Century Aristocratic Device to Twenty-First-Century Logo*, in:

Feld ist ein runder Rahmen eingesetzt, darin eine nach rechts schreitende Frauenfigur in bewegtem Gewand, in der Hand eine Fackel. Vor ihr und damit zu ihrer Linken läuft ein kleiner Cupido, über den sie einen Lorbeerkranz hält. Darunter steht das Lemma „Candida cursum“. Dabei dürfte es sich um ein Motto persönlichen Inhalts handeln, wie sie durchaus üblich waren für Imprese.²⁰¹ Möglicherweise handelt es sich um eine Art Wahlspruch, dessen Inhalt in Bezug zu seinem Träger, wohl Cesare selbst, zu suchen wäre. Vorausgesetzt, Vecellios Quelle für dieses Motto war ein literarisches Werk – und er zitiert auf den folgenden Seiten etliche – käme das Siebte Buch von Vergils *Aeneis* in Frage, in dem die Landung der Trojaner in Latium vor Kriegsbeginn geschildert ist.²⁰² Der betreffende Vers am Anfang des Buchteils lautet: „aspirant aurae in noctem nec candida cursus luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus“.²⁰³ Demnach wäre die beiden Worte „candida“ und „cursum“ aus dem textlichen Zusammenhang gerissen und unter das Bild der schreitenden Frauenfigur, möglicherweise Venus, der Mutter des Aeneas, gesetzt. Ein inhaltlicher Bezug könnte darin bestehen, dass Vecellio die von Neptun behütete Fahrt der Trojaner nach Latium und schließlich ihre ersehnte Landung an der Tibermündung mit der Publikation seines Werkes vergleicht.²⁰⁴ Gerade die Unvollständigkeit der Aussage wäre keine Seltenheit für eine Imprese, Daly hält sie

Emblematica, 13, 2003, 303-332; HECKSCHER, William S./ Wirth, Karl-August, „Emblem, EmblemBuch“ in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd V, Stuttgart 1967, 86-227. Zur Impresen-Debatte und -Theorie des 16. Jahrhunderts, mit Literatur, DRYSDALL, Denis L., The Emblem according to the Italian Impresa Theorists, in: Adams, Alison/ Harper, Anthony J. (Hrsg.), The Emblem in Renaissance and Baroque Europe, Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference, Leiden 1992, 22-32, und CALDWELL, Dorigen, The sixteenth-century Italian impresa in theory and practice, New York 2004, insbes. III.

²⁰¹ Dazu DRYSDALL; HECKSCHER 99; DALY 304.

²⁰² Zur Verwendung von Texten antiker Autoren in Emblemen etc. siehe HECKSCHER, vor allem 115-130.

²⁰³ Vergil, *Aeneis*, 7. Buch, 8f.: „Es blasen die Lüfte bis in die Nacht, auch ein strahlender Mond begünstigt die Fahrt,...“, zitiert nach VERGIL, *Aeneis*, 7. und 8. Buch, Lateinisch/ Deutsch, übersetzt und hrsg. von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2001.

²⁰⁴ Zur Interpretation des 7. Buches der *Aeneis* vgl. VERGIL 137-175.

vielmehr als eines ihrer häufigen Kennzeichen fest.²⁰⁵ Dass die Imprese ein lateinisches, und kein italienisches, Lemma beinhaltet, muss allerdings nicht unbedingt mit einem Zitat zusammenhängen. Es war vielmehr üblich, das Motto einer Imprese in einer dem Träger fremden Sprache festzuhalten.²⁰⁶

Dass die Imprese explizit auf die *Habiti* bezogen ist, legt Vecellios nächstes Werk nahe. Auch in der Mustersammlung *Corona delle nobili et virtuose donne*, die ab 1591 erscheint, befindet sich auf der Titelseite eine Imprese, doch hat der Autor diesmal ein anderes Motiv gewählt: Eingesetzt in eine scheinarchitektonisch gestaltete Rahmung ist das Bild eines Pelikans, auch der Text ist ein anderer als im Kostümbuch.²⁰⁷ Allerdings wiederholt der Autor das Impresenmotiv aus den *Habiti* an anderer Stelle in diesem Werk: Unter den im Libro Terzo vorgestellten Spitzenmustern findet sich auf der letzten Seite ebendieser Tondo mitsamt den beiden Figuren.²⁰⁸ Lediglich der kurze Text entfällt und die Rahmung bilden nun nicht einfache dünne Linien, sondern Spitzenbordüren.

D.1.4. Der Discorso

Der Imprese gegenüber findet sich die erste Seite des „Discorso di Cesare Vecellio sopra gli habiti antichi, e moderni, origine, mutatione, & varietà di quelli“. (**Abb. 6**) Der Discorso umfasst 12 Blätter und ist in 13 kurze, jeweils mit Überschriften versehene Kapitel unterteilt.²⁰⁹ Vecellios Verweis auf die Mühe und Anstrengungen, die ihn die *Habiti* gekostet haben, fand sich schon in Widmung

²⁰⁵ DALY 305.

²⁰⁶ Ders. 304-310, der Autor greift dabei zurück auf die Regeln für die Gestaltung der perfekten Imprese, wie sie Paolo Giovio 1551 in seinem Diaologo dell'impresie militari e amorse definiert hat.

²⁰⁷ Die Textzeile lautet: „Dissipatio voluptatum et malorum effctv“, zitiert nach dem Libro Secondo des Corona-Exemplars in der Berliner Lipperheidschen Kostümbibliothek (Signatur Lipp Yda 75).

²⁰⁸ Die Angabe bezieht sich auf das Exemplar des Libro Terzo der Corona in Berlin, siehe vorige Fn.

²⁰⁹ Mit dem Discorso beginnt die Foliierung. Es ist ausschließlich die recto-Seite beziffert, zahlreiche Seiten tragen keine Ziffer, wobei die Zählung jedoch weiterläuft. Außerdem sind Reklamanten zur Kontrolle der richtigen Seitenabfolge eingefügt.

und Vorwort und zieht sich auch durch den Discorso, ebenso die Bitte um Wohlwollen der Leserschaft.

Zu Beginn seiner Abhandlung begründet Vecellio den Ursprung von Vielfalt und Verschiedenheit der aktuellen Kleidung. Ihr permanenter Wandel sei den historischen Entwicklungen geschuldet. Die folgenden Kostüme aus unterschiedlichen, vor allem europäischen, Ländern, erklärt er im zweiten Kapitel, möchte er in bestmöglicher Ordnung vorstellen. Dazu setzt er sich zunächst mit der geographischen Einteilung der Erde auseinander. Die Überschrift verspricht für das dritte Kapitel eine Erörterung von Wandel und Variantenreichtum der Kleider aus verschiedenen Ländern. Vecellio beschränkt sich darin allerdings auf Etymologien einiger italienischer Ortsnamen (Genua, Italien selbst, Adria und Tyrrhenisches Meer), insbesondere unter Rückgriffen auf die Mythologie. Das vierte Kapitel handelt von der Verschiedenheit der für Kleidung verwendeten Materialien in früheren Zeiten. Im Folgenden wendet Vecellio sich den verschiedenen Farben von Kleidung im alten Rom und zu seiner Zeit zu. In zwei Kapiteln zählt der Autor dann Provinzen und Städte Italiens mit ihren alten und modernen Namen auf, lobt Fruchtbarkeit und Schönheit des Landes, derentwegen sich zu allen Zeiten viele Fremde dort niedergelassen hätten. Dieser bewegten Vergangenheit habe Italien eine – durchaus bedauerenswert – große Vielfalt in Kleidung wie Sprache zu verdanken. Das achte Kapitel ist Roms Gründungsgeschichte gewidmet. Anhand von zwei Anekdoten stellt Vecellio Prunk und Pracht im antiken Rom dar, um dann ausführlich die politische Ordnung der römischen Republik von Tarquinius bis in die Zeiten Julius Caesars zu besprechen. Dem Aufbau der römischen Republik und ihres Heeres sind das zehnte und elfte Kapitel gewidmet, sowie der Bekleidung der Bevölkerung in Friedens- und in Kriegszeiten. Der „buon'ordine“ halber benennt Vecellio im vorletzten Kapitel einzelne, vor allem römische, Kleidungsstücke und erläutert ihre Herkunft und Verwendung, um zu guter Letzt verschiedene Kopfbedeckungen vorzustellen.

Erkennen lässt sich in den Discorsi demnach eine grobe Gliederung vom Allgemeinen zum Besonderen, stellt Vecellio doch zunächst sämtliche, wenn auch nur drei, Kontinente vor, um sich dann auf Europa, schließlich auf Italien und zu guter Letzt auf Rom zu konzentrieren. Die folgende Betrachtung des Textes orientiert sich an dessen Schlüsselbegriffen: Wiederholt taucht in den Discorsi der Gedanke der Ordnung auf, als wichtige Motive treten zudem *antichità* und *varietà* auf. Außerdem verweist der Autor an zahlreichen Stellen auf Quellen, die er für seine *Habiti* verwendet hat und informiert auf dieser Ebene im übrigen auch über den Aufbau seines Werkes.

Eingebettet in die historischen und geographischen Kenntnisse finden sich immer wieder Hinweise auf Vecellios Methodik. Bereits seine Vorrede nutzte der Autor, um dem Leser, neben dem Inhalt seiner *Habiti*, auch seine Herangehensweise an das Thema vorzustellen. Daran knüpfen die Discorsi in gewisser Weise an, auch darin erläutert Vecellio immer wieder sein Vorgehen. Schon zu Beginn des zweiten Kapitels etwa begründet er die folgenden Ausführungen zu Geschichte und Geographie damit, er wolle über die Kleidung von Völkern sprechen, „lequali si riferiscono alli paesi, che loro habitano, si come quelli alle persone, che gli portano...“²¹⁰ Im sechsten Kapitel rechtfertigt Vecellio den darin unternommenen Exkurs zur Anzahl der italienischen Städte in den Werken antiker Autoren – all das diene dem Zweck, dem Leser den Verfall Italiens, und damit schließlich auch die Vielfalt der dortigen Kostüme, vor Augen zu führen. Auch seine Gewichtung setzt Cesare dem Leser der Discorsi auseinander: Das achte Kapitel widme er Rom (wie auch römische Trachten am Anfang der Kostümholzschnitte stehen), „Perche si deve cominciare dalle cose piu nobili (...)“²¹¹ Im zehnten und elften Kapitel hält er fest, sich ausführlich zum Aufbau und den Ämtern der römischen Republik von Tarquinius bis in die Zeiten Julius

²¹⁰ VECELLIO 1590, 2r.

²¹¹ Ders. 7r.

Caesars zu äußern, da die dabei auftauchenden Bezeichnungen in den *Habiti* schließlich noch oft vorkommen werden.

An mehreren Stellen ist in den Discorsi der Ordnungsgedanke wieder aufgegriffen. Die hohe Bedeutung, die Vecellio der Ordnung des von ihm präsentierten Wissens beimisst, trat bereits im Vorwort zutage. Im Discorso wird zunächst ein Fehlen jeglicher Ordnung konstatiert, denn schon im zweiten Halbsatz lässt der Autor wissen, „che le operationi humane corrano à guisa di fiume, & non habbino luogo alcuno permanente, & stabile...“²¹² Seine Auffassung, Unordnung generiere nur Chaos und Zerstörung, spricht Vecellio im zweiten und elften Kapitel explizit aus. Zunächst verkündet der Autor, seine Präsentation der *Habiti* solle „con quel miglior ordine, che sarà possibile“²¹³ erfolgen. Diese bestmögliche Ordnung scheint ihm eine geografische zu sein, denn als erstes präsentiert Cesare in diesem Zusammenhang „una division generale di tutta la Terra, & delle Provincie, che in essa si trovano...“²¹⁴ Er beginnt bei der Aufteilung in drei Kontinente, wie sie die antiken Kosmographen vollzogen (und ohne an dieser Stelle den vierten Kontinent, wie etwa im Vorwort, auch nur zu erwähnen), befasst sich mit der Etymologie ihrer Namen und unterstreicht im übrigen vor allem Europas herausragende Bedeutung. Klimatisch und historisch ist der Kontinent den beiden anderen klar überlegen, ganz zu schweigen von seinen Bewohnern „di piu vivace ingegno, & di forza piu robusti, che non sono i Popoli dell’Asia, & dell’Africa...“²¹⁵ Abgesehen von den Grenzen Europas²¹⁶ führt er dessen einzelne Regionen an und hält weiter fest, Europa umfasse sämtliche Länder christlichen Glaubens „& qualche parte del paese del

²¹² VECCELLIO 1590, 1r.

²¹³ Ders. 2r.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ VECCELLIO 1590, 2v.

²¹⁶ Geographisch grenzt Vecellio den Kontinent zwischen Spanien und Konstantinopel ein, durch die Meere bzw. im Osten durch den Fluss Tanai, den heutigen Don, begrenzt, dazu auch GUÉRIN DALLE MESE 1998, 45.

Turco.“²¹⁷ Vecellios Europabegriff ist damit hinreichend deutlich skizziert – der Kontinent steht, als christlicher Teil der Welt, im Zentrum derselben. Hauptstadt der Welt sei im übrigen, das enthüllt Vecellio im achten Kapitel, Rom. Mit dieser „Weltkarte“ steht der Venezianer keineswegs allein, sie entspricht der, die dank kartographischer Werke wie etwa des einflussreichen *Theatrum orbis terrarum* des Abraham Ortelius in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet war.²¹⁸

An späterer Stelle dient Vecellio der Aufbau des römischen Heeres als Anlass, das Thema Ordnung erneut aufzugreifen: Die Ordnung, wie die Natur sie vorlebe, müsse auch für die Kunst gelten, ebenso wie für das römische Heer. Je genauer die Kunst die Ordnung der Natur beibehalte, desto näher sei sie dem Guten, wo doch jegliche Unordnung nichts anderes hervorbringen könne als Verwirrung und Zerstörung.²¹⁹

Vecellios Bestreben um die bestmögliche Ordnung für das versammelte Material gewinnt nicht zuletzt in Anbetracht von dessen Vielfältigkeit Kontur – die *varietà* ist ein zentraler Begriff des Textes. Sie ist, neben *ricchezza* und *antiquità*, eine der drei Qualitäten der Kostümbeschreibungen, die bereits in der Dedikation angeklungen sind, als Eigenschaften, „...ciascuna delle quali può per se stessa destar curiosità ne’ petti altrui, e tanto maggiormente tutte insieme.“²²⁰ Die *antichità* spielt in den *Discorsi* keine geringe Rolle, so sind immerhin fünf

²¹⁷ VECCELLIO 1590, 3r.

²¹⁸ Zum erstmals 1570 in Antwerpen erschienenen Werk Ortelius’ vgl. BAGROW, Leo/ Skelton, Raleigh A., *Meister der Kartographie*, Berlin 1963, insbes. Kapitel 14 – „Das Jahrhundert der Atlanten“, 259-284; HALE, John, *Die Kultur der Renaissance in Europa*, München 1994, insbes. Kapitel 1 – Die Entdeckung Europas; ders. auch zur Stellung Roms: HALE 26. Die Entwicklung der Kartographie in der frühen Neuzeit zeichnet Dieter NEUKIRCH nach, *Das Bild der Welt auf Karten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, in: von Ertzdorff, Xenja/ Neukirch, Dieter (Hrsg.), *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam 1992, 191-225; für das 16. Jahrhundert vgl. dazu insbes. WOODWARD, David, *Maps as Prints in the Italian Renaissance*, London 1996.

²¹⁹ VECCELLIO 1590, 9v.

²²⁰ VECCELLIO 1590, erste Seite der Widmung.

der dreizehn Kapitel überwiegend dem antiken Rom gewidmet. Wenig später, im Text zur ersten Kostümfigur, begründet Vecellio das Einbeziehen der Kleidung aus früheren Zeiten, diese seien schließlich nicht so präsent wie die modernen, die man permanent vor Augen habe.²²¹ Immer wieder verweist der Autor im *Discorso* auf Antike und Moderne, im siebten Kapitel beispielsweise stellt er sämtliche italienischen Provinzen vor „con i loro nomi antichi, & moderni.“ Auch an anderen Stellen klingt ein historisches Bewusstsein durch, indem Vecellio innerhalb seines Themas geschichtliche Entwicklungen darstellt. So handelt das vierte Kapitel von der „Varietà de' panni, et delle materie, con le quali si facevano gli Habiti à tempi antichi“.²²² Unter dieser Überschrift erläutert Cesare verschiedene Materialien: Er beginnt mit einfachen Tierhäuten, gefolgt von gefärbter Wolle, die bis in seine Zeit verwendet werde. Baumwolle, Leinen und ähnliche Materialien führt er ebenfalls an, die Seide hebt er darunter hervor: „È ovvio che per lo scrittore i diversi tessuti corrispondono a varie civiltà e a vari periodi nella civiltà. Quella più evoluta è senz'altro la ‚civiltà‘ della seta nelle sue lavorazioni più fini, come viene usata dai Veneziani e descritta nei loro abiti.“²²³

Neben diesem historischen Ansatz thematisiert Vecellio, nicht nur im Titel des vierten Kapitels, die Vielfalt. Die Begriffe *varietà*, *diversità* und *ricchezza* ziehen sich durch den gesamten *Discorso*. Ob es sich um die Anzahl der Städte, Völker, Kostüme, ihre Stoffe und Farben handelt, Vecellio betont diese Kategorien an etlichen Stellen.²²⁴ Sie unterstreichen, was der Autor mit seinen Allegorien der Kontinente im Titel bereits angekündigt hat: sein Thema ist (all)umfassend. Die immer wieder vom Autor betonten Lücken tragen lediglich dazu bei, seinen universalen Anspruch zu manifestieren – noch vor Drucklegung dieses Buches hat er doch schließlich auch bereits Material für das Nachfolgewerk gesammelt.

²²¹ VECCELLIO 1590, 15r.

²²² Ders. 4r.

²²³ GÚERIN DALLE MESE 1998, 71.

²²⁴ Zur Hierarchie der Farben in den *Habiti* vgl. insbes. GÚERIN DALLE MESE 1998, 72f.

Eng verknüpft mit Vecellios Bemühen um eine nachvollziehbare Ordnung der zahlreichen Informationen ist sein Anspruch auf deren Unangreifbarkeit und Glaubwürdigkeit. Als mit dem Problem des „far fede al mondo“ konfrontiert beschreibt der Autor sich bereits im Vorwort.²²⁵ Den Discorso nutzt Vecellio nicht zuletzt, um diesem Anspruch näher zu kommen, indem er auf die Vielzahl und Verschiedenheit der von ihm zu Rate gezogenen Quellen hinweist. So entnimmt er Teile der versammelten Kostümvielfalt, wie er im achten Kapitel erläutert, den „archi famosi, & tronfali, dalle statue, dalle colonne, & dall’antiche scritture di huomini approvati“.²²⁶ Viele der bildlichen Quellen für seine Darstellungen deckt er auf diese Weise – wenn auch vage – auf, etwa im zwölften Kapitel bei der Beschreibung der Toga „per quello, che si accoglie dalle sculture“ bzw. „come si raccoglie da molte medaglie, & statue“.²²⁷ Neben Kunstwerken führt Cesare auch sein Netzwerk an Lieferanten bereits im Discorso an. Er erwähnt anlässlich einer Anekdote im siebten Kapitel, diese habe ihm ein Signor Baldo Antonio Penna erzählt, ein Mann von einzigartiger Gelehrtheit und Professor für Geisteswissenschaften in Venedig.²²⁸ Zu Beginn des zweiten Teils der *Habiti* erklärt Vecellio im übrigen auch, wie er verfährt, wenn keine Information aus eigener Anschauung zu gewährleisten ist – dann prüft er die Lieferanten seiner Quellen auf Glaubwürdigkeit: „là dove de gli Habiti dell’ Europa ho havuto commodità di trattare in gran parte secondo ch’io gli ho veduti, e ’l rimanente gli ho havuti tutti da persone degne di fede, che ancor essi m’hanno dato le relationi di veduta.“²²⁹ Auch für seine landeskundlichen Passagen im Discorso führt der Venezianer zahlreiche Quellen an, lässt seine Leser nicht im Unklaren über die Herkunft der vielfältigen Informationen. Sein akribisches Bücherstudium stellt er durch das Zitieren diverser Autoren unter

²²⁵ Vgl. D.1.2.

²²⁶ VECCELLIO 1590, 7v.

²²⁷ Ders. 10v.

²²⁸ Ders. 6v.

²²⁹ Ders. 432v.

Beweis. Durch die Discorsi ziehen sich Phrasen wie „si legge“, „dicesi“, „molti vogliono“, „scrivono diversi Scrittori antichi, & moderni“, „tutti gli scrittori si accordano“. Mitunter nennt er seine Lieferanten fürs Historische auch beim Namen, liefert bisweilen sogar eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen Thesen. Die antiken Kosmographen führt er ebenso an wie die Bibel, nennt neben vielen anderen Macrobius, Plinius, Plutarch, Varrone. Die Überschrift verspricht etwa für das dritte Kapitel eine Erörterung von Wandel und Variantenreichtum der Kleider aus verschiedenen Ländern. Vecellio kommt allerdings nicht über Italien hinaus und widmet sich vor allem den Etymologien einiger italienischer Ortsnamen. Sein Wissen stammt aus vielfältigen Quellen, wörtlich führt er die Bibel und Macrobius an.²³⁰ Im sechsten Kapitel lässt er bezüglich der Anzahl der italienischen Städte gleich drei antike Geschichtsschreiber gleichberechtigt zu Wort kommen und kommentiert ihre Meinungen, ohne sich allerdings zu einer klaren Argumentationsperspektive durchzuringen.²³¹ Dass ein Nebeneinanderstellen von unterschiedlichen Quellen weitgehend unkommentiert bleibt, ist keine Eigenheit Vecellios und wohl auch keine Eigenschaft, die seinem Werk in den Augen der zeitgenössischen Leser zum Nachteil gereicht. Schierbaum hält Ähnliches für Antonio Possevinos *Bibliotheca Selecta* fest: „Possevino liefert jeweils am Beginn seiner Kapitel umfangreiche theoretische Diskussionen von Autoritäten aus Geschichte und Gegenwart. Da sie praktisch nie aufeinander abgestimmt sind und selten kommentiert werden, hinterlassen sie zumeist einen heterogenen Eindruck.“²³² Bisweilen recht heterogen wirkt auch das von Vecellio gesammelte und in den Discorsi wiedergegebene Wissen. Das neunte Kapitel etwa besteht hauptsächlich aus Anekdoten zum prunkvollen Lebensstil der Römer. Vecellio beschreibt detailliert den Schmuck der Gattin des Caligula mitsamt einer Bestimmung seines enormen Wertes und

²³⁰ VECCELLIO 1590, 3v und 4r.

²³¹ Vecellio stellt im 6. Kapitel die Angaben Biondos u.a. zur Anzahl der italienischen Städte gegenüber, VECCELLIO 1590, 5v.

²³² SCHIERBAUM 2003A, 40.

führt Cleopatras Verspeisen einer kostbaren Perle an. Eher kurios muten auch andere Angaben an. Im achten Kapitel zählt Vecellio die Anzahl der Türme und Stadttore Roms in der Antike und heute auf, die Anzahl der Schritte, die zu ihrer Durchquerung nötig waren, sowie ihre Umrechnung in deutsche Meilen. Bei aller Verschiedenheit des im Discorso präsentierten Wissens muss festgehalten werden, dass Vecellio stets Quellen nennt – für die angesprochenen Anekdoten etwa zitiert er Plinius.²³³

Seine umfangreichen literarischen Kenntnisse dürfte Vecellio nicht zuletzt durch seine Arbeit in der Familienbibliothek der Piloni gewonnen haben.²³⁴ Der Venezianer verzierte in den 1560er oder 1570er Jahren zahlreiche Werke aus der Sammlung seines Freundes und Mäzens Odorico Piloni mit bildlichem Schmuck. Dabei nahm er in seinen Buchschnittmalereien und Pergament-Zeichnungen häufig auf den Inhalt des jeweiligen Titels Bezug, was für seine

²³³ Für einen früheren Fall, die Schedelsche Weltchronik, macht Ott das Nebeneinander von mittelalterlichen Traditionen, wie der Erzählung von Legenden und Wundergeschichten, und dem Rückgriff auf Autoritäten in der Frühen Neuzeit deutlich, OTT, Norbert H., *Leitmedium Holzschnitt: Tendenzen und Entwicklungslinien der Druckillustration in Mittelalter und früher Neuzeit*, in: Tiemann, Barbara (Hrsg.), *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, Bd II, Hamburg 1999, 163-252. Landau hält für Sebastian Münsters *Cosmographia*, erstmals 1544 erschienen, „an often indiscriminate mixing of fable with reliable reporting“ fest, LANDAU 244. Zu Gesners Unterscheidung zwischen gesichertem und fraglichem Wissen vgl. SCHMIDT-RIESE, Roland, *Ordnung nach Babylon. Frühneuzeitliche Sprachinventare in Frankreich und ‚Deutschland‘*, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, 53-81, hier vor allem 77. Gilbert HEß untersucht das Verhältnis von altem und neuem Wissen in: *Enzyklopädien und Florilegien im 16. und 17. Jahrhundert. Doctrina, Eruditio und Sapientia in verschiedenen Thesaurierungsformen*, in: Stammen, Theo/ Weber, Wolfgang E.J. (Hrsg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, 39-57.

²³⁴ Siehe C.1. Dazu auch BELLENCIN, Francesca, *La decorazione pittorica della Biblioteca Piloni*, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, Belluno 2002, 95-123; GRAZIOLI 1999 und DERS., *La Biblioteca Piloni*, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, Belluno 2002, 87-94. Auch während seiner Mitarbeit in Tizians Werkstatt dürfte Cesare einiges an Literatur untergekommen sein, vgl. PETROCCHI, Giorgio, *Scrittori e poeti nella bottega di Tiziano*, in: *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976)*, Vicenza 1980, 103-109.

Lesefreude sprechen dürfte.²³⁵ Unter den von ihm gestalteten Titeln finden sich zum Beispiel Ramusius' *Delle navigationi et viaggi*, Plinius' *Historia Naturale* in italienischer Übersetzung, eine Chronik von Venedig und Flavio Biondos Geschichtswerk *Italia illustrata*.²³⁶ Vecellios häufige Verweise auf die Entstehungsgeschichte von Orten und ihren Bezeichnungen dürften auf chorographische Werke wie das Biondos zurückgehen. Wie Friedrich festhält, gehören dergleichen Angaben zum typischen Inhalt humanistischer landeskundlicher Texte, wie sie etwa Biondo hinterließ.²³⁷

Vecellios Belesenheit erstreckt sich offenkundig nicht auf einen Wissensbereich, sondern umfasste, um nur einige anzuführen, Reiseberichte, geographische und landeskundliche Werke, Historien und Naturgeschichtliches. Ebenso wenig beschränkt sich sein Informationsdurst auf das Geschriebene. Vielmehr bedient er sich sämtlicher verfügbarer Quellen – neben Kunstwerken vor allem auch Reisenden und Gelehrten, wobei seine Wertschätzung der Vergangenheit stets deutlich wird: „ci danno vera informatione le scritture, & Historie, & le Pitture, & Scolture fatte in finissimi marmi, & altre dure pietre, & scolpite in sonanti bronzi.“²³⁸

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Rahmentext der *Habiti* sehr umfangreich ist und dabei übersichtlich gegliedert. Im Discorso zeigen sich Vecellios Rückgriffe auf alle ihm zur Verfügung stehenden Wissens-Autoritäten, verweist der Autor auf viele von ihm zu Rate gezogene Quellen. Den historischen Ansatz, den Vecellio für die Discorsi wählt, präsentiert er im übrigen bereits im Vorwort. In beiden Texten gehen die Begriffe der Glaubwürdigkeit

²³⁵ Dazu vgl. insbes. die zahlreichen Abbildungen von Piloni-Titeln bei BELLENCIN und in: The Pillone Library, in: CHRISTIE'S MAGAZINE JUNI 1998, 23f; siehe auch FIOCCO, Giuseppe, La Biblioteca Piloni esposta a Parigi, in: Arte Veneta, 1957, 247-249 und GRAZIOLI 1999.

²³⁶ Siehe BELLENCIN 116-122 und AUKT.KAT. SOTHEBY'S LONDON, 25. Mai 2000, Continental Books and Manuscripts, lot 89-97.

²³⁷ FRIEDRICH, M. 2003, vor allem 86-88.

²³⁸ VECELLIO 1590, 2r.

und Ordnung des Wissens Hand in Hand. Vecellio stellt dem Leser seine Methodik vor, erläutert Aufbau und Gewichtung seines Werkes. Seine Vorgehensweise, das stete Betonen des *ordo*, begründet der Autor mit der großen Menge an Material, das er in den *Habiti* unterbringt. Den universalen Anspruch seines Buches unterstreicht im übrigen gleich zu Beginn des Werkes das Titelblatt, die „Visitenkarte“²³⁹ des Werkes: Mit seinen Repräsentationen der vier Kontinente präsentiert sich der Titel sogar umfassender als es der Inhalt tatsächlich ist. Dass die – durchaus selektive – Benutzung des von ihm festgehaltenen Wissens für den Autor ein wichtiges Kriterium darstellt, legt die umfangreiche *Tavola* nahe.

In das Zentrum seiner Ausführungen im Rahmen der Titelei stellt der Autor dabei die Begründung seines Buchvorhabens: Er präsentiert die *Habiti*, denn sie sind nachvollziehbar geordnet und gut nutzbar, enthalten durch Autoritäten gesichertes, aber auch neues Wissen, und schließlich bedient er sich mit der Gegenüberstellung von Bild und Text einer neuen Methodik. Der gesamte Rahmentext unterstreicht somit Vecellios Bemühungen um Legitimation, schließlich begründen „Bücher ohne klaren Aufbau und Titelei (...) Zweifel an ihrem sozialen Nutzen.“²⁴⁰

Über die potentiellen Leser des Kostümbuchs informiert der Rahmentext ebenfalls. Vecellio schränkt den „sozialen Nutzen“ seines Werkes offenbar ein, indem er sich im Vorwort explizit an „tutti i curiosi di questa professione“ wendet. Darunter fallen insbesondere seine zahlreichen Künstler- und Druckerkollegen. Demnach dürfte sich ein Zusammenhang vermuten lassen zwischen dem Inhalt und Aufbau des Buches und seiner angesprochenen Zielgruppe. Allerdings betont der Autor, ebenfalls im Vorwort, neben dem Nutzen des Werkes auch das „delectare“: Vor diesem Hintergrund wird der Adressatenkreis weiter, schließlich dürfen sich Sammler, Bibliophile, sämtliche

²³⁹ SANTORO 57.

²⁴⁰ GIESECKE 1991, 384. Zur zunehmenden Systematik der Buchinhalte im 16. Jahrhundert vgl. auch SANTORO vor allem 58f.

„Neugierigen“ nicht nur von Berufs wegen, damit vermutlich ebenfalls angesprochen fühlen. Was präsentiert der Autor nun seinen Lesern, ob Künstlern oder „curiosi“? Am Ende des Discorso leitet er selbst über zu den folgenden Kostümfiguren: „Et perche mi par di haver dato qualche lume à bastanza per gli Habiti, che da me si devono porre nella presente Opera; per tanto mi par necessario di venire à trattar sopra gli Habiti delle Figure, che io ho fatto intagliare, & ho disseginate con tanta mia fatica, & spesa.“²⁴¹

D.2. Vom Patrizier zum Kanarenbewohner: Die Kostümfiguren

D.2.1. „...un ordine certo e fermo“ – Umfang und Struktur der *Habiti*

Über seine Wertschätzung der Ordnung und ihren Stellenwert für sein Werk lässt der Autor keinen Zweifel aufkommen, der Begriff gehört, wie gezeigt wurde, zu den Leitmotiven von Vorwort und Discorso. Auch an späterer Stelle, innerhalb des Buchteils mit türkischen Kostümen, greift Vecellio den Gedanken wieder auf: „Se la natura non tenesse in tutte le sue opere un ordine certo e fermo, chi dubita che il mondo non fosse pieno di confusione?“²⁴²

Wie steht es also um die Ordnung der 415 Holzschnitte und Texte, die sich an die Titelei anschließen? Sie sind zunächst in zwei Bücher aufgeteilt, in neun Kapitel gliedert der Autor ferner den ersten Teil, den 352 europäische Kostüme bilden. Im zweiten Buch präsentiert Vecellio in vier Kapiteln 59 asiatische und afrikanische Trachten.²⁴³ Beide Buchteile beginnen jeweils mit einem graphischen Titelblatt.

²⁴¹ VECELLIO 1590, 12v.

²⁴² Ders. 379v.

²⁴³ Der Autor verwendet den Begriff des Kapitels nicht, er scheint jedoch angebracht, da am Beginn besagter Abschnitte jeweils ein eigener Titel steht, durch den diese Seiten sich vom Rest des Buches abheben: *Habiti del Regno di Francia*, *Habiti della Germania* usw. Der Vergleich von Düsseldorfer und Berliner Exemplar der *Habiti* ergab lediglich bei den türkischen Kostümen Abweichungen in der Reihenfolge, davon abgesehen ist sie in beiden Exemplaren identisch.

Den Anfang des ersten Buches machen 207 italienische Kostüme, von denen wiederum 98 aus Venedig stammen, gefolgt von Frankreich (14 Holzschnitte), Spanien (11), Deutschland (36), Schweiz (22), Flandern (5), England (9) Türkei (32) und Griechenland (16). Der Aufbau der einzelnen Kapitel ist recht einheitlich: An den Anfang der Kostümdarstellung eines jeden Landes stellt Vecellio einen landeskundlichen Text mit Daten zur Geographie, Geschichte und Gesellschaft. Bildlich eröffnet er seine Kapitel meist mit den antiken Kostümen, die sich außerhalb Roms und Venedigs in der Regel auf nur ein Beispiel beschränken, und schreitet dann bis in seine Zeit voran, folgt also dem System, das er im *Discorso* angekündigt hat.²⁴⁴ Auch im Hinblick auf die geographische Gliederung seines Werkes hält der Autor sich an das in der Vorrede Präsenzierte: Europa, genauer Italien, und innerhalb Italiens Rom, stehen am Beginn seiner Ausführungen.²⁴⁵ Die einzelnen Kapitel sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden, wobei an dieser Stelle die Reihenfolge der Holzschnitte im Vordergrund steht. Auf Gliederungssysteme, die der Kostümfolge zugrundeliegen, soll dabei verwiesen werden, ohne dass eine Untersuchung jeder einzelnen Kostümfigur vorgenommen wird. Vielmehr soll dieser Abschnitt einen Überblick über den Inhalt, in erster Linie den bildlichen, verschaffen, sowie Ordnungsansätze und ihre Reichweite innerhalb der *Habiti* vorstellen.

D.2.1.1. Italien

Vecellio beginnt seine Folge mit 22 römischen Kostümen. Er zeigt zuerst Männerkleidung aus dem antiken Rom: Auf den Patrizier folgt der TROIANO

²⁴⁴ Vecellio verwendet für nicht zeitgenössische Kleidung durchgehend das Wort „antico“. Nach dem Eintrag „antico“ im *Dizionario dell'Accademia della Crusca* von 1612 ist das Wort ebenso mit „alt“ wie mit „antik“ zu übersetzen, vgl. http://vocabolario.biblio.cribeu.sns.it/Vocabolario/html/_s_index2.html (08.07.2007).

²⁴⁵ Vgl. D.1.4.

ANTICHISSIMO,²⁴⁶ an diesen schließen sich ein Konsul und verschiedene Soldaten an, vom SOLDATO PRIVILEGIATO ARMATO bis zum Fußsoldaten. (**Abb. 7**) Vecellio folgt hierbei weitgehend seinen Ausführungen im Discorso und hält sich an den militärischen Rang als Ordnungsprinzip. Allerdings fehlen zahlreiche Positionen, die er in der Vorrede angeführt hat. Am Anfang der römischen Frauenkostüme stehen ebenfalls zwei antike Trachten, gefolgt von moderner Kleidung. Die Figuren sind nach Geschlecht getrennt, über eine chronologische Ordnung hinaus scheinen sie auch nach ihrem Rang im sozialen Gefüge der Stadt sortiert zu sein: Männer sind durch ihre Ämter, Frauen meist durch ihren Zivilstand (und damit oft auch zugleich durch ihr ungefähres Alter) beschrieben – auf die GENTILDONNE ANTICHE folgen die BARONESSE, danach die MATRONE VEDOVE MODERNE.²⁴⁷ An Darstellungen adliger Damen unterschiedlichen Zivilstands schließen sich zwei Kurtisanen und eine Bäuerin an. Im Fall der Kurtisanen schildert Vecellio, bevor er die zeitgenössischen Cortigiane aufführt, zunächst solche aus der Zeit Papst Pius V.

Eine Architekturvedute, eine Ansicht der Piazza di San Marco, leitet über zu 48 alten venezianischen Kostümen. (**Abb. 8**) Auf zwei Darstellungen von Dogen folgen verschiedene Adlige, Männer wie Frauen, sowie mehrere Blätter mit unterschiedlichen GIOVANI ANTICHI. Die Trennung in männliche und weibliche Kostüme ist demnach aufgehoben, die chronologische Abfolge hat im übrigen in diesem Abschnitt Vorrang vor einer Ordnung nach sozialem Stand: Nachdem Vecellio zu Beginn des Kapitels bereits zwei Dogen präsentiert hat, stellt er auf S. 77v einen weiteren vor, wobei dem dazugehörigen Text zu entnehmen ist, dass dessen Kostüm gegenüber den ersten beiden Dogenfiguren das

²⁴⁶ Nach Vecellios Darlegung seiner Quelle handelt es sich dabei um einen Prinzen, der Autor nennt als Vorlage vier Figuren am Portal des Dogenpalastes, vgl. VECCELLIO 1590, 15r.

²⁴⁷ Vecellio bedient sich zur Beschreibung der weiblichen Figuren vor allem folgender Begriffe: „matrona“, einer durch Alter und Adel einflussreichen Frau, „donna“, einer Frau, die verheiratet oder verwitwet war, und „donzella“ für junge Frauen im heiratsfähigen Alter, dem Dizionario dell'Accademia della Crusca folgend: http://vocabolario.biblio.cribecu.sns.it/Vocabolario/html/_s_index2.html (08.11.2007). Dazu auch BLANC 256f.

aktuellere ist.²⁴⁸ Was die weiblichen Figuren angeht, behält der Autor ihre Beschreibung nach Zivilständen bei, verzichtet aber auf ihre Einordnung in eine soziale Hierarchie, den *MOGLIE DI CASTELLANI* etwa folgt die *DONZELLA INNAMMORATA*, dieser wiederum schließen sich zwei *GENTILDONNE* an. Die auf die zweite Dogendarstellung folgenden Männerkostüme dieser Gruppe lassen einen Ordnungsansatz im Hinblick auf die Verbreitung ihrer Kleidung erkennen, sie entfernen sich immer weiter von Venedig: Zunächst werden die *SIGNORI DI CARRARA* vorgestellt, am Schluss dieser Reihe stehen die Kostüme der in Syrien lebenden Venezianer. Ferner datiert der Autor die letzten Holzschnitte dieses Abschnittes zunehmend genauer, wobei eine Sortierung der Blätter nach ihrer Aktualität nur sehr ungefähr erfolgt bzw. zahlreiche Ausnahmen aufweist.²⁴⁹

Eine zweite Venedigansicht, diesmal vom Hof des Dogenpalastes, bildet den Übergang zu den „*Habiti moderni di Huomini Nobili, & altre qualità di Venetia*“, die ein General eröffnet. Die moderne venezianische Kleidung bildet mit 66 Darstellungen die größte zusammenhängende Gruppe im Werk und lässt sich ihrerseits in drei Teile gliedern, innerhalb derer Männer- und Frauenkostüme getrennt sind. 16 Trachten von Männern, vor allem Amtsträger oder Adlige, machen den Anfang. Sie sind hierarchisch sortiert, wobei die Mehrzahl der modernen Kostüme von der oberen Gesellschaftsschicht getragen wird.²⁵⁰

Eine weitere Vedute der Piazza San Marco schließt sich an sowie ein Holzschnitt, der Gondeln mitsamt Gondolieri wiedergibt und in dem die *HABITI DE'BARCARUOLI* gegenüber der szenischen Darstellung eine ungewöhnlich

²⁴⁸ Vecellio beschreibt die zuletzt vorgestellte Dogenkleidung als bis ins späte 12. Jahrhundert aktuell, „fu posto in uso fino a i felici tempi del Doge Ziani, quando Papa Alessandro III. ritrovandosi in Venetia l'Anno 1176“, *VECELLIO* 1590, 78r. Die beiden ersten Dogenkostüme hingegen stellt er, ohne nähere Datierung, als „antico“ vor, als seine Quellen gibt Vecellio Mosaiken im Inneren bzw. an der Fassade von San Marco an, *Vecellio* 1590, 42r und 43v.

²⁴⁹ Siehe etwa die *Habiti venetiani antichi di cento anni solamente*, nach deren Vorstellung Vecellio wieder ein „antikes“ Kostüm einfügt, gefolgt von einem, das der Autor als fast aktuell beschreibt, vgl. *VECELLIO* 1590, 92v, 94v, 95v.

²⁵⁰ Vgl. dazu *TIMMONS* 29f.

geringe Rolle spielen. Darauf folgen die *HABITI DELLE NOBILI VENETIANE, & ALTRE QUALITÀ DELLA CITTÀ*. Vecellio beginnt mit der Vorstellung von Frauenkostümen: eine Jungfrau, vier Bräute (*SPOSE NON SPOSATE, SPOSE SPOSATE, SPOSE NOBILI MODERNE* und *SPOSE IN SENSÀ*), adlige Damen und Witwen, eine Kurtisane, im Anschluss weitere *GENTILDONNE*, die Venezianerin beim Blondieren ihrer Haare (*ALTRE DONNE DI VENETIA MENTRE SI FANNO BIONDI I CAPELLI*) und zu guter Letzt und in dieser Reihenfolge Dirnen, Mitglieder der *Confraternità delle Pizzocchere*, Waisenmädchen, Mägde und Gemüsehändlerinnen. Die Abfolge dieser insgesamt 24 weiblichen Figuren wirkt in sich nicht chronologisch motiviert, die Kostüme scheinen von gleicher Aktualität zu sein. Lediglich zur Figur der *NOBILE ORNATA* liefert der Autor eine nähere Datierung, indem er erklärt, sie anlässlich der Ankunft des französischen Königs Henri III. in Venedig beobachtet zu haben.²⁵¹ Vecellio zeigt zwar vor allem „die verschiedenen Stände einer Stadt“²⁵² – ohne auf Einträge wie den zur erblondenden Venezianerin zu verzichten –, doch ist seine Reihenfolge keineswegs rigoros.

Eine letzte *Vedute* leitet über zu weiteren venezianischen Männerkostümen, wobei solche am Anfang stehen, die auch von Nicht-Venezianern bzw. auch außerhalb der Stadt getragen werden; der Schwerpunkt liegt dabei auf der Kleidung akademischer Würdenträger. Hieran reihen sich Darstellungen von Männern mit verschiedenen militärischen Rängen, gefolgt von fünf Kostümen, die innerhalb der untersten der venezianischen Gesellschaftsschichten, der „*popolani*“, angesiedelt waren, etwa die zur Zwangsarbeit verurteilten *SFORZATI* („*poco apprezzando le leggi*“), die *VERGOGNOSI* oder die Träger.²⁵³ Zum Schluss der venezianischen Kostüme verlässt der Autor das Stadtgebiet wieder und schildert mehrere Bauerltrachten aus den Dörfern der *Terraferma*.

²⁵¹ VECCELLIO 1590, 131v. Die Begebenheit fand 1574 statt, siehe CHAMBERS 64f.; sowie PALUGAN 195, Fn. 26.

²⁵² GATTINEAU-STERR 205.

²⁵³ VECCELLIO 1590, 172v-177r. Zur Zusammensetzung der „*poveri vergognosi*“ vgl. CHAMBERS 298 und 316-321.

Festzuhalten ist, dass die venezianischen Kostüme zunächst chronologisch geordnet sind, indem Vecellio mit antiker Kleidung beginnt und sich in den letzten beiden Abschnitten des Kapitels mit der aktuellen Kleidung befasst. Darüber hinaus zeigen die einzelnen Abschnitte zum Teil weitere Ordnungsansätze, die bisweilen miteinander kombiniert sind. Stellenweise trennt der Autor die Dargestellten nach Geschlecht, im dritten Abschnitt der venezianischen Kostüme zeigt er, mit Ausnahme des Holzschnittes zu den BARCARUOLI, ausschließlich Frauenkostüme. Diesem Abschnitt und dem vorigen widmet der Autor im übrigen eigene Überschriften. Die männlichen Kostümfiguren sind häufig hierarchisch sortiert, zumal, wenn Vecellio militärische Kleidung präsentiert. Die Mehrzahl der „Habiti moderni di Venetia“ entstammt der oberen Gesellschaftsschicht, der tatsächlich nur zwischen vier und viereinhalb Prozent der Stadtbevölkerung angehörten.²⁵⁴ Demnach spiegelt Vecellios Auswahl, wie Timmons festhält, eher die Bedeutung als die tatsächliche Anzahl der NOBILI: „Vecellio’s arrangement reveals the social dominance of the noblemen and the subordination of the *popolani* and lower classes.“²⁵⁵ Was die Venezianer und Venezianerinnen von niedrigerem sozialem Stand angeht, so ist Vecellios Reihenfolge jeweils weniger strikt an einer Hierarchie orientiert, Sklaven, Soldaten und Studenten oder Waisenmädchen, Gemüsehändlerinnen und Ordensfrauen schildert er aufeinander folgend.²⁵⁶

Die Venedig-Veduten dienen der Unterteilung der venezianischen Kostüme in die vier oben vorgestellten Gruppen, indem sie jeweils am Beginn eines neuen

²⁵⁴ CHAMBERS 241.

²⁵⁵ TIMMONS 29.

²⁵⁶ Zu den Bevölkerungsschichten im Venedig des Cinquecento – im wesentlichen nobili, cittadini und popolani, siehe CHAMBERS 241f. und MARTIN, John/ Romano, Dennis, Reconsidering Venice, in: Dies. (Hrsg.), Venice reconsidered: the history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797, Baltimore 2000, 1-38. Nur drei Einträge widmet Vecellio den Kostümen der Cittadini (31v, 86v, 221v), vgl. zur Zusammensetzung und Bedeutung der Cittadini vor allem GRUBB, James S., Elite Citizens, in: Martin, John/ Romano, Dennis (Hrsg.), Venice reconsidered: the history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797, Baltimore 2000, 339-364.

Abschnitts stehen. Zu diesem werkdispensierenden Charakter tritt ein illustrativer Zweck, der jedoch auffallend konzentriert ist auf den Markusplatz – ginge es darum, Venedig Stadtfremden näherzubringen, wäre diese Auswahl wenig repräsentativ. Vielmehr beschränkt sich Vecellio darauf, das politische und religiöse Zentrum der Stadt vorzustellen, die Piazza San Marco: zunächst vom Canal Grande aus gesehen die Südwestecke des Dogenpalastes und die Libreria, in einer zweiten Ansicht den Innenhof des Dogenpalastes, in der dritten Vedute die Piazza „quando l’uomo stà vicino all’Horologio, con le spalle à tramontana & guarda verso la Chiesa di San Giorgio maggiore, verso mezo giorno“ und schließlich in einem letzten Holzschnitt die Piazza von Westen aus gesehen, mit Blick auf San Marco.²⁵⁷ Alle vier Veduten sind von zahlreichen Staffagefiguren, in den letzten beiden Holzschnitten zu Prozessionen versammelt, bevölkert. Quer durch die jahrhundertelange Baugeschichte und ohne eigene chronologische Ordnung präsentiert Vecellio damit in aller Ausführlichkeit den Kern Venedigs, „...punteggiato nel corso dei secoli dalla costruzione degli edifici figurati, è l’involucro in cui possono prendere posto ‘gli abiti antichi et moderni’.“²⁵⁸

Die insgesamt 71 Darstellungen von Kostümen aus dem restlichen Italien, wiederum in vier Gruppen unterteilt, müssen ohne derartige Veduten auskommen. Den ersten Abschnitt bilden die „Habiti della Lombardia“ (21 Kostüme), eigens aufgeführt werden in dieser Reihenfolge die Städte Mailand, Parma, Ferrara, Mantua, Bologna, Ancona und Turin. Mit Ausnahme der ersten Figur, der ANTICA MILANESE, sind die dargestellten Kostüme allesamt zeitgenössisch. **(Abb. 9, 10)** Vecellio beginnt die Folge der modernen Kostüme mit drei Darstellungen zu Mailänder Edelleuten, gefolgt von sechs Figuren aus Parma, von Herzoginnen bis zu jungen Bauers- und Handwerkersfrauen. Auf diese folgt

²⁵⁷ VECCELLIO 1590, 39r, 101r, 120v, 151v.

²⁵⁸ GUÉRIN DALLE MESE 2002B, 132f.

ein Frauenkostüm, das in der ganzen Lombardei getragen wird, und schließlich jeweils ein bis drei Kostümfiguren aus den übrigen genannten Städten. Vecellio ordnet die Dargestellten auf bereits bekannte Weise, vom jeweils höchsten sozialen Stand bis zum am wenigsten angesehenen. Dieses System zeigt Ausnahmen: So stehen unter den Bologneser Kostümen die *CITELLE NOBILI BOLOGNESI* vor der *DONNA BOLOGNESE NOBILE* – diese Reihenfolge ist an anderen Stellen umgekehrt.

Die hierarchische Ordnung zieht sich, mit wenigen Ausnahmen, auch durch die folgenden Abschnitte. Unter die „*Habiti di Liguria, o Genova*“ (28) fasst der Autor Ligurien mit Genua, die Städte Verona, Vicenza und Padua, das Friaul, die Städte Belluno und Conegliano. Ein nicht-zeitgenössisches Kostüm eröffnet dieses Kapitel, die *ANTICA GENOVESE*, wenig später folgt eine *ANTICA DONNA DI PADOVA*.²⁵⁹ Ebenfalls in diesem Abschnitt führt Vecellio die Toskana mit vor allem Kostümen aus Florenz auf (13), allerdings scheint dieser Teil, wenngleich ihm eine eigene Überschrift fehlt, recht eigenständig: Vecellio eröffnet ihn mit der *ANTICA DI TOSCANA*, der er, wie ansonsten zu Beginn eines Kapitels, einen topographischen Text zur Region beifügt.²⁶⁰ Was die Verbreitung der toskanischen Kostüme angeht, wechselt der Autor zwischen solchen, die er in Florenz verortet, und solchen, die in der gesamten Toskana getragen werden, ab. Die Reihenfolge der Kostüme folgt keiner klar erkennbaren Hierarchie, wenngleich zwei Bauernkostüme den Abschluss des Kapitels bilden.

Fünf Figuren aus Siena, Perugia und Pisa sind als „*Habiti di Siena Città di Toscana*“ zusammengefasst, auf sie folgen als letzter Abschnitt 17 Trachten aus dem Königreich Neapel. Vecellio zeigt vor allem die oberen Gesellschaftsschichten, gefolgt von insgesamt sechs Kostümen aus den angrenzenden Regionen Kalabrien und Latium (Gaeta), sowie von den Inseln Ischia und Sizilien.

²⁵⁹ VECCELLIO 1590, 205r und 213r.

²⁶⁰ Ders. 225r-226r.

Die geographische Gliederung der italienischen Kostüme erfolgt demnach, nach der Vorstellung Roms und Venedigs, von Norden nach Süden. Innerhalb der vier (bzw. die Toskana hinzugerechnet fünf) Kapitel lässt sich keine weitere geographische, sondern eher eine politische Ordnung erkennen: Die Kostüme aus der Hauptstadt des jeweiligen Herzogtums, Königreiches o.ä. stehen am Anfang, weitere Städte und Orte folgen, häufig aber auch solche Kostüme, die in der gesamten Region getragen werden.²⁶¹

Geographische und chronologische Ordnung treten recht deutlich hervor, zumindest im Hinblick auf die Abfolge der einzelnen Abschnitte, nicht unbedingt innerhalb dieser, eine hierarchische Gliederung der Figuren verfolgt Vecellio streckenweise. Ferner sortiert der Autor mitunter nach der Bedeutung des Dargestellten, deshalb steht etwa Rom am Anfang des Buches, und aus diesem Grund eröffnen die Kostüme der jeweiligen Hauptstädte jeweils die Darstellung einer Region. Rigoros ist die Ordnung der italienischen Kostüme, dem umfangreichsten Abschnitt des Buches, nicht: Männer- und Frauenkostüme trennt der Autor nur selten, die verschiedenen Ansätze, das Dargestellte zu ordnen, überlagern sich.

D.2.1.2. ...und der Rest der Welt

Bei den folgenden 145 europäischen Kostümen verzichtet Vecellio auf eine Unterteilung in männliche und weibliche Kostüme.²⁶² Den Kostümen Frankreichs widmet er das erste außer-italienische Kapitel. Den Anfang macht die ANTICA DI FRANCIA, ihr folgen moderne Trachten aus Paris, Orléans, Avignon, Burgund, Verdun und Lothringen, dazwischen finden sich acht Kostüme, deren Ver-

²⁶¹ Zur politischen Gliederung Italiens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts siehe ENCICLOPEDIA ITALIANA, Bd XIX, Mailand 1933, vor allem Karte nach 872: „L’Italia nel 1559“.

²⁶² Mit Ausnahme der fünf flandrischen Kostüme, allesamt weiblich, zeigt Vecellio in sämtlichen Kapiteln Kleidung beider Geschlechter, wobei die Gewichtung stark variiert.

breitung laut Vecellio nicht lokal begrenzt ist, sondern die in ganz Frankreich getragen werden. (**Abb. 11**) Vecellio beginnt mit der Darstellung von NOBILI, vor allem Frauen, in unterschiedlichen Zivilständen: Er unterscheidet, wie bei den italienischen Kostümen und in dieser Reihenfolge, *SPOSA*, *MATRONA* und *CITTELLA* voneinander.²⁶³ Dem Kostüm des *FRANCESE MODERNO* folgen zwei weitere adlige Damen, eine vom französischen Hof und eine aus dem Burgund. Danach zeigt Vecellio drei Frauenkostüme aus Lothringen, die von Nicht-Adligen getragen werden. Die Reihenfolge der französischen Städte, beginnend mit Paris, folgt keinen geographischen Kriterien, die Anordnung der Figurinen hingegen spiegelt im wesentlichen eine gesellschaftliche Hierarchie.

Wie das vorangegangene Kapitel, beginnen auch die „*Habiti del Regno di Spagna*“ mit einem Kostüm aus früheren Zeiten, der *DONNA ANTICA DI SPAGNA*. Im Folgenden unterscheidet der Autor Kostüme aus Toledo, Santander, Bilbao und Granada sowie der Biscaya. (siehe Abb. 32) Abgesehen von einem Abstecher in das andalusische Granada zeigt Vecellio nur Kostüme aus dem Norden des Landes. Im Hinblick auf die Reihenfolge der Städte und Regionen überrascht Vecellios Auswahl – die alte Hauptstadt des Landes steht am Anfang dieses Kapitels, obwohl Philipp II. den Hof schon 1561 von Toledo nach Madrid verlegte.²⁶⁴ Die überwiegend weiblichen Figuren in diesem Abschnitt sind nach Zivilständen unterschieden und, wenn mehrere mit gleicher Herkunft dargestellt sind, auch nach gesellschaftlichem Stand sortiert. So steht etwa

²⁶³ Als „*citella*“ oder „*fanciulla*“ wurden Mädchen im Kindesalter bezeichnet, vgl.

http://vocabolario.biblio.cribeu.sns.it/Vocabolario/html/_s_index2.html (08.11.2007).

²⁶⁴ Vgl. ENCICLOPEDIA DE HISTORIA DE ESPAÑA, Bd 6, Madrid 1993, 316. Diese Ungenauigkeit fällt auf, da Vecellios Ausführungen sich ansonsten eher durch geradezu Tagesaktualität auszeichnen. Allerdings spricht der Autor von Toledo nicht als Hauptstadt, sondern nur als „*una città principale*“, *VECELLIO* 1590, 285v, und zeigt sich auch ansonsten auf dem Laufenden, er erwähnt „*Filipp d’Austria*“ (II.) als aktuellen Herrscher, ebd. 281r.

die CITELLA SPAGNUOLA vor der MATRONA SPAGNUOLA, die DONNA DI BISCAGLIA rangiert vor der BISCAGLINA PLEBEA.²⁶⁵

Die deutschen Kostüme, das nächste Kapitel, bilden nach den italienischen die zweitgrößte Gruppe im Buch. Auf einen Holzschnitt der MAESTÀ CESAREA DELL' IMPERATORE folgen Darstellungen weltlicher und kirchlicher Würdenträger ohne nähere Herkunftsangaben. Das erste Frauenkostüm, die ANTICA DI GERMANIA, ist zugleich die einzige nicht-zeitgenössische deutsche Tracht. Nach ihr zeigt Vecellio Kostüme aus dem Süden des Landes, auf Tirol, Augsburg und Nürnberg folgen die Pfalz, Köln und das Elsass. Sächsische Kostüme, vor allem aus Meißen und Leipzig, werden ebenfalls aufgeführt, vor Schlesien, Danzig, Pommern und Dänemark. Den Schluss dieses vierten Kapitels bilden Kostüme aus Schweden und Böhmen. Vecellio beginnt demnach mit der Darstellung hoher politischer Ämter, dann arbeitet er sich von Süden nach Norden vor. Innerhalb der regionalen Gliederung sind erneut Zivilstände unterschieden, allerdings variiert ihre Anordnung. Im Fall der Nürnberger Kostüme etwa steht die DONZELLA am Anfang, an sie schließen sich die SPOSA ORNATA, SPOSA NOBILE ORNATA und MATRONA NOBILE ORNATA an, während beispielsweise bei den sächsischen Kostümen die unverheiratete DONZELLA am Schluss der Aufzählung steht. **(Abb. 12)**

Sämtliche der folgenden Schweizer Kostüme sind moderne, beginnend mit dem PRIMATO DI ELVETIA. Von den 22 in diesem Abschnitt gezeigten Figuren verortet der Autor drei in „Elvetia o Terra di Svizzeri“, wie das Kapitel überschrieben ist, die übrigen stammen aus Deutschland (2 Kostüme), Preußen (1), den Niederlanden (1), Ungarn und Kroatien (3) sowie Dalmatien mit Dubrovnik (ital. Ragusa) (5). Den Schluss des Kapitels bilden Kostüme aus Polen (3) und der Region um Moskau (4). Sofern er welche wiedergibt, stellt Vecellio die Kostüme der NOBILI auch in diesem Kapitel jeweils zuerst dar.

²⁶⁵ Bei den napoletanischen Kostümen hingegen war die Reihenfolge umgekehrt, folgte die Citella auf die Matrona, vgl. VECELLIO 1590, 257v, 255v.

Fünf zeitgenössische Kostüme aus Flandern bilden das nächste Kapitel. Vier von ihnen stammen aus Brabant und Antwerpen, den Anfang macht die DONZELLA DI BRABANTIA. Ihr folgen eine Antwerpener Adlige und zwei weitere brabantische Kostüme, GENTILDONNA und DONNA. (siehe Abb. 24) Die letzte Figur ist eine junge Frau aus Metz.

Unter den „Habiti d’Inghilterra“ finden sich ebenfalls ausschließlich moderne Trachten, neben englischen auch solche aus dem baltischen Livland. Ein Männerkostüm dieses Kapitels, das des NOBILE INGLESE, steht am Beginn. Es folgen vor allem Frauenkostüme, ein weiteres Mal nach Zivilständen unterschieden, jedoch weniger stringent danach sortiert, von der NOBILE MATRONA bis zur VEDOVA INGLESE. Bei den drei livländischen Kostümen steht die Ehefrau am Anfang, gefolgt von der Jungfrau sowie der DONNA MEDIOCRE.

Die „Habiti de’ Turchi“ schließen sich an die englischen Kostüme an. Der Anteil der türkischen Kostüme an den außeritalienischen Trachten des ersten Buchs beträgt etwa ein Fünftel (33 Holzschnitte) und ist damit recht umfangreich. Dargestellt sind ausschließlich moderne Kostüme. Der aktuelle Herrscher Sultan Amurhat und damit die einzige Porträtfigur in diesem Buchabschnitt eröffnet das Kapitel.²⁶⁶ Es folgen weitere Männerkostüme, zwischen die sich sieben weibliche Figuren einreihen.

Die Besprechung der türkischen Kostüme sowie der Figurinen aus dem zweiten Teil der *Habiti* soll im Rahmen dieser Arbeit knapp ausfallen, hierbei kann auf die Ergebnisse von Guérin dalle Mese zurückgegriffen werden, die sich eingehend mit Vecellios Darstellung der außereuropäischen Länder befasst hat. Sie beschreibt Vecellios Ordnungssystem innerhalb der „Habiti de’ Turchi“ als politisches: Er beginnt in Konstantinopel, dem Sitz des Sultans, und erweitert seinen Radius auf das türkische Reich bis schließlich hin zu den von Türken unterworfenen Völkern. Diese Ordnung ist jedoch keineswegs stringent durchgehalten, das legen Einträge wie der des TURCO QUANDO PIOVE oder des TURCO

²⁶⁶ Murad III. herrschte von 1574-1595, siehe GUÉRIN DALLE MESE 1998, 63.

MORTO nahe, beide im übrigen eingefügt zwischen militärische Kostüme: „Un po' [Vecellio] procede per associazione, man mano che il libro si sta facendo. Altre volte, il legame non è percepibile.“²⁶⁷ Guérin dalle Mese hält weiter fest, dass die Reihenfolge der türkischen Kostüme grundsätzlich der militärischen wie zivilen Machthierarchie folge, dabei jedoch weniger strikt geordnet sei als dies bei den europäischen Ländern der Fall war: „Ma il seguito non entra nelle particolarità delle suddivisioni dello Stato. C'è un'alternarsi di alcuni membri dell'esercito, regolare e irregolare, membri della Corte, con persone private, uomini e donne, religiosi, servi.“²⁶⁸ Auch zwischen männlicher und weiblicher Kleidung trennt der Autor nicht, die wenigen türkischen Frauen, die Vecellio in seine *Habiti* aufnimmt, scheinen ohne Bezug zu den jeweils vorangehenden oder nachfolgenden Kostümen – Guérin dalle Mese notiert „l'assenza di un sistema rigido.“²⁶⁹ (**Abb. 13, 14**)

Vor allem geographisch sortiert scheinen demgegenüber die 14 „Habiti della Grecia“, die den Schluss des ersten Buches der *Habiti* bilden. Die erste Figur ist die des griechischen Patriarchen, auch die folgenden drei Holzschnitte sind religiösen Kostümen gewidmet. Ein Edelmann, gefolgt von einem Kaufmann, schließen sich an. Die weiteren Kostüme sind nach ihrer Verbreitung beschrieben: Vecellio nennt Pera auf Zypern, die Insel Kreta (Candia), Makedonien mit Thessaloniki, Capri (Mitilena) und Rhodos.²⁷⁰

Ergänzend zu den Ergebnissen, die die Betrachtung der italienischen Kostüme zutage brachten, fällt auf, dass die geographische Ordnung tendenziell einer politischen weicht. Je weiter Vecellio sich von Italien entfernt, desto seltener verfolgt er im übrigen eine hierarchische Ordnung seiner Kostümfiguren.

²⁶⁷ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 83.

²⁶⁸ Dies. 70.

²⁶⁹ Dies. 96.

²⁷⁰ An zwei Stellen weist der Autor innerhalb dieses Kapitels darauf hin, dass die Griechinnen für gewöhnlich das Kostüm ihrer jeweiligen Herrscher übernehmen, VECELLIO 1590, 421r, 422r.

Festzuhalten ist ferner, dass die hierarchische Anordnung der Figurinen variiert, für gewöhnlich sortiert der Autor die Gezeigten vom höchsten zum niedrigsten Stand, bisweilen kehrt er dieses Gefüge jedoch um.

Das zweite, mit 59 Holzschnitten ungleich kleinere Buch seiner *Habiti* widmet Cesare Vecellio den außereuropäischen Trachten, Sitten und Bräuchen – „così antichi come moderni“. Wie dem graphischen Titelblatt dieses Buchteils auf S. 432r ferner zu entnehmen ist, beginnt er mit seinen Ausführungen an der griechischen Grenze und blickt bis nach China. Den Anfang macht das anatolische Karaman mit fünf Kostümen, es folgen Armenien (14), Syrien (20) und Afrika (20), das der Autor mit einem Kostüm von den Kanarischen Inseln beschließt.²⁷¹ Die antiken Kostüme beschränken sich im zweiten Buchteil auf drei Beispiele.²⁷²

Die fünf Kostüme aus Karaman scheinen chronologisch geordnet zu sein, von der ANTICA NOBILE CARAMANICA bis zur CARAMANA PIU MODERNA. Wie auch die folgenden 14 armenischen Kostüme, zeigt die Kleidung aus Karaman im wesentlichen die Einflüsse der türkischen Herrscher.²⁷³ Unter den „Habiti dell' Armenia“ finden sich auch ein georgisches sowie acht persische Kostüme. Ein Grund für ihre Reihenfolge ist nicht erkennbar. Auch die fünf Frauen- und drei Männerfigurinen, die die persischen Kostüme repräsentieren, sind nicht nach Geschlechtern getrennt, Zivilstände und zwei militärische Ränge folgen ohne erkennbare Ordnung aufeinander. Geographische Unterscheidungen nach Städten oder Regionen trifft der Autor keine. Im Fall der persischen Frauen

²⁷¹ Im Hinblick auf die Reihenfolge der 59 Holzschnitte zeigten sich auch in diesem Buchteil keine großen Unterschiede zwischen den konsultierten Ausgaben der *Habiti*.

²⁷² VECCELLIO 1590, 434r, 477v, 479v.

²⁷³ Vgl. dazu VECCELLIO 1590, 436v-439v.

beschränkt sich Vecellio auf solche, die der höchsten Gesellschaftsklasse entstammen.²⁷⁴

In den folgenden „Habiti di Soria, et Damasco“ sind die ersten acht, ausschließlich weiblichen, der insgesamt 20 dargestellten Kostüme wieder geographisch sortiert. Je ein Kostüm führt der Autor aus den Städten Damaskus, Tripolis und Beirut auf, zwei stammen aus Aleppo. Nach zwei weiteren syrischen Kostümen stellt Vecellio die Kleidung einer Griechin und einer Hebräerin in Syrien vor.²⁷⁵ **(Abb. 15)** Vier Kostüme aus Ost-Indien folgen. Äthiopien, hier und nicht unter die sich anschließenden afrikanischen Kostüme eingeordnet, repräsentieren ein NOBILE ETHIOPO, eine unverheiratete Frau und ein Soldat.²⁷⁶ Vier moderne chinesische Kostüme bilden den Schluss dieses Kapitels. Auf drei Kostüme von Edelleuten, zwei Frauen und einem Mann, folgt das eines UOMO DI MEDIOCRE CONDITONE.

Die „Habiti dell’Africa“, letzte große Gruppe in Vecellios Werk, werden mit sechs Kostümen aus Kairo eröffnet, das, als „una delle più principali [città] del mondo“, stellvertretend für Ägypten steht.²⁷⁷ Erste Kostümfigur ist die des CAMPSUN GAURI GRAN SOLDAN.²⁷⁸ Auf dessen Darstellung folgt ein weiteres antikes Kostüm aus Kairo, im Anschluss vier moderne Trachten aus der Stadt – diese chronologische Ordnung bleibt die einzig erkennbare. Die einzige

²⁷⁴ Guérin dalle Mese erkennt darin und in seiner Beschreibung der beiden persischen Militärs Vecellios Interesse „...di collocare i Persiani in un ambito non guerriero, di riporli in quello della loro antica nobiltà.“, GUÉRIN DALLE MESE 1998, 188.

²⁷⁵ Syrien wie Ägypten standen im 16. Jahrhundert unter türkischer Herrschaft, siehe dazu GUÉRIN DALLE MESE 1998, 119. Im Unterschied zu der von den syrischen Männern getragenen Kleidung ist die der Hebräerin in Syrien, so Vecellio, nicht die der türkischen Herrscher. Zu Vecellios Quellen für diesen Teil der Habiti vgl. GUÉRIN DALLE MESE 1998, 122f.

²⁷⁶ Die geographische Lage des Landes war im ausgehenden 16. Jahrhundert noch unklar, dazu GUÉRIN DALLE MESE 1998, 165f.

²⁷⁷ VECELLIO 1590, 481r.

²⁷⁸ GUÉRIN DALLE MESE 1998 weist darauf hin, dass der von Vecellio dargestellte Kansawh al-Ghawri der letzte Herrscher Ägyptens war, bevor das Land 1527 Teil des Ottomanischen Reiches wurde, und schließt daraus, Vecellio verschließe die Augen vor diesem Niedergang, 135-137. Allerdings notiert Vecellio das Kostüm auch als „antik“.

Frauenfigur in diesem Abschnitt sowie die Figur des MORO NOBILE befinden sich zwischen zwei Figuren aus dem Umkreis des Hofes von Campsun Gauri, letztere, so Guérin dalle Mese, angeordnet „in un atteggiamento non gerarchico, ma di cordiale prossimità“.²⁷⁹ Am Schluss der ägyptischen Kostüme steht die Figur des CHRISTIANO INDIANO.²⁸⁰

Acht weitere afrikanische Kostüme folgen, wobei zum einen die geographische Trennung von den Kostümen Asiens unscharf bleibt und zum anderen häufig auch die genaue Verortung der dargestellten Figuren ausbleibt. Als Grenze zwischen den Kontinenten gibt Vecellio den Nil an, Indien erstreckt sich nach seinen Angaben auf beide Kontinente.²⁸¹ Unter den afrikanischen Kostümen stellt Vecellio je eines aus Marokko und Tunesien vor sowie zwei aus Tramisin, dem heutigen Tlemcen im westlichen Algerien.²⁸² Vier weitere Figuren werden lediglich als „afrikanisch“ vorgestellt, ohne dass eine nähere Angabe zu einer Region oder Ethnie erfolgt. Insbesondere die vier weiblichen Trachten sind insgesamt wenig differenziert.²⁸³ Die nächste Kostümfigur ist die des ARABO NOBILE, es folgen zwei INDI AFRICANI: Den ersten beheimatet Vecellio in Ceffala, Indien, womit das heutige Sofala in Mosambik bezeichnet ist, den zweiten in Arabien.²⁸⁴ Zwei weitere Kostüme von MORI gehen dem letzten Holzschnitt voraus, der einen Bewohner der Kanarischen Inseln zeigt. **(Abb. 16)** Eine Ordnung, sei sie geographisch, hierarchisch oder ethnisch, ist innerhalb der afrikanischen Kostüme nicht zu erkennen.

²⁷⁹ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 141.

²⁸⁰ Zu Vecellios Quellen für die ägyptischen Kostüme GUÉRIN DALLE MESE 1998, 131-135.

²⁸¹ VECCELLIO 1590, 478r. Indien umfasste nach damaligem Verständnis sämtliche Länder am Indischen Ozean, vgl. GUÉRIN DALLE MESE 1998, 164.

²⁸² Vgl. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Bd 11, Chicago 1989, 809, „Tlemcen“.

²⁸³ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 159, spricht in diesem Kontext von einem „tipo unico“.

²⁸⁴ Vgl. ENCYCLOPEADIA BRITANNICA, Bd 10, Chicago 1989, 933, „Sofala“.

D.2.1.3. Bewertung des Ordnungsansatzes

Dass die Kleidung aus der Heimat des jeweiligen Autors den größten Anteil eines Kostümbuches ausmacht, ist keine Eigenheit der *Habiti antichi et moderni*, sondern war in der Mehrzahl der eingangs vorgestellten Werke zu beobachten.²⁸⁵ Vecellio waren die italienischen, vor allem die venezianischen, Kostüme am einfachsten zugänglich – vom Patriotismus, der sich schon im Vorwort Bahn bricht und der die Auswahl der Kostüme mitbeeinflusst, ganz zu schweigen.²⁸⁶ Dass ferner deutsche und türkische Kostüme in den *Habiti* zahlenmäßig prominent vertreten sind, könnte mit der Präsenz dieser Bevölkerungsgruppen in Venedig zu erklären sein.²⁸⁷ Eine nähere Untersuchung von Vecellios Bildquellen soll jedoch nicht an dieser Stelle, sondern im nächsten Kapitel erfolgen.

Insgesamt überwiegen Frauenkostüme in den *Habiti* – ebenfalls keine Seltenheit in der Kostümbuch-Gattung. Gut drei Fünftel der italienischen Trachten, die Vecellio zeigt, sind für das weibliche Geschlecht bestimmt (63:37%).²⁸⁸ Bei den übrigen europäischen Kostümen zeigt sich eine etwas knappere Überzahl der weiblichen Kostüme (56:44%).²⁸⁹ Gleichgewicht herrscht diesbezüglich bei den außereuropäischen Kostümbildern im zweiten Teil der *Habiti*.

²⁸⁵ Vgl. C.2.3. Blanc beschreibt die Autoren in diesem Kontext als „procédant pour ainsi dire par ordre décroissant de leurs connaissances.“, BLANC 244.

²⁸⁶ Vgl. etwa VECELLIO 1590, 51r mit einem langen Lob der eigenen Familie und des Cadore; oder auch 118v, wo das Arsenal in Venedig als 8. Weltwunder gepriesen wird. Dazu auch CONCINA, Ennio, *Il Cadore da paese ruinoso a Titian's country*, in: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976), Vicenza 1980, 417-423, hier vor allem 419.

²⁸⁷ Zu den ausländischen Gemeinden im Venedig des Cinquecento CHAMBERS, vor allem 325-327, 350-352; zur Rolle Venedigs in Bezug auf den Nahen Osten vgl. auch BURKE 2001, vor allem 78f., 146f.

²⁸⁸ Betrachtet man allerdings die venezianischen Beispiele gesondert, fällt auf, dass die männlichen Kostümdarstellungen überwiegen (58:42%), was nach Guérin dalle Mese den tatsächlichen Gegebenheiten entspricht, siehe GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 56.

²⁸⁹ Dies liegt vor allem daran, dass die türkischen Kostüme überwiegend für Herren gedacht sind, vgl. dazu GUÉRIN DALLE MESE 1998, 96-115.

Im Hinblick auf die große Anzahl von Kostümbildern, aber auch auf ihre geographische Herkunft hebt sich Vecellios Werk hingegen von den zuvor erschienenen Werken ab: Asiatische Kostüme etwa finden, abgesehen von den *Habiti*, keinen Eingang in die Kostümbücher des 16. Jahrhunderts, afrikanische Kostümfiguren sind nur selten in sie aufgenommen.²⁹⁰

Vecellio sortiert seine 415 *Habiti* nach Kontinenten in zwei Bücher, von denen das erste Europa, das zweite den Kontinenten Afrika und Asien gewidmet ist. Innerhalb der beiden Bücher unterscheidet der Autor ferner Kapitel, die er meist durch eine Überschrift voneinander abgrenzt. Städte (Rom, Venedig), Regionen (Lombardei, Ligurien etc.), Länder (Spanien, Frankreich etc.) und Kontinente (Asien, Afrika) dienen dabei als offenbar gleichwertige Ordnungskriterien. Die Zuordnung der Kostüme in diese Kapitel ist nicht immer unproblematisch, so verortet der Autor nur drei der 22 als schweizerische gezeigten Kostüme in „Elvetia“. Vecellios dem Titel nach einem Land oder einer Nation gewidmeten Kapitel erwiesen sich mitunter als eher lose zusammenhängend. Allerdings, darauf weist Wilson im Kontext der Kostümbücher hin, fanden die sich im 16. Jahrhundert mehrfach ändernden Landesgrenzen auch nur selten Aufnahme in gedruckte Karten, waren die Kenntnisse demnach lückenhaft und boten vor allem Städte einen verlässlichen Anhaltspunkt.²⁹¹

In Vecellios Vorgängerwerken ist die geographische Gliederung in der Tat stärker an Städten orientiert, oft wird für sie der Begriff „Nation“, bisweilen schon im Titel, verwendet, dessen Bedeutung keineswegs die heutige war: „Dans nos recueils, les noms des nations renvoient tantôt aux pays, tantôt à ce qu'on appellerait aujourd'hui des régions, quand ils ne se réduisent pas aux villes.“²⁹²

²⁹⁰ Dazu auch BLANC 243. Als Quelle für seine chinesischen Kostüme führt Vecellio Bilder und andere Objekte an, die über einen „capitano Ribora Alguazil“ aus China nach Lissabon gelangt seien, VECCELLIO 1590, 195. Weigel (1577) etwa gehört zu den wenigen Autoren, die afrikanische Kostüme zeigen, vgl. C.2.3., S.34f.

²⁹¹ Vgl. WILSON 2004, 222.

²⁹² BLANC 224. Vgl. dazu auch HALE, insbes. Kapitel II – Die Länder Europas. Diesen Gebrauch des Wortes im Italienischen um 1600 zeigt auch der Eintrag „nazione“ im Dizionario dell'Accademia della

Auch Vecellio bedient sich zur Unterteilung seines Materials dieser verschiedenen „Nationen“, wobei er sie nur selten als solche bezeichnet.²⁹³

Zusätzlich zur Herkunft gliedert Vecellio seine Kostüme oft nach dem gesellschaftlichen Rang oder Stand ihrer jeweiligen Träger, in Männer- und Frauenkostüme hingegen trennt er sie nur selten. Als Unterscheidungsmerkmale dienen ihm sowohl politische, militärische oder religiöse Funktionen der Dargestellten wie auch ihre beruflichen Tätigkeiten, ihr Alter oder ihr Zivilstand. Aus diesen Kategorien setzt Vecellio ein Ordnungsprinzip zusammen, der „gerarchia abituale“ entsprechend,²⁹⁴ das sich vor allem durch das erste Buch der *Habiti* zieht – wenn auch mit zahlreichen Ausnahmen. Keineswegs ist Vecellio dabei der erste Kostümbuchautor, der sich für diese Ordnungsmöglichkeit entscheidet.²⁹⁵ Ferner ist es durchaus üblich für die Gattung, die aus der Heimat bekannten Gesellschaftsstrukturen auch für die außereuropäischen Kulturen anzunehmen, wie es auch Vecellio vorführt: „The writer of the costume book tended to impose a European social structure onto the non-European cultures he illustrated, with the result that we are shown nobility, bourgeoisie and peasant in almost every country.“²⁹⁶ Im Gegensatz zu anderen außereuropäischen Ländern verwendet Vecellio im Fall der türkischen Kostüme nicht die Terminologie der westlichen Gesellschaft, um unterschiedliche Stände zu bezeichnen, sondern die originalen Begriffe.²⁹⁷

Crusca: http://vocabolario.biblio.cribecu.sns.it/Vocabolario/html/_s_index2.html (12.11.2007). Sluperius (1572) und Boissard (1581) beispielsweise führen das Wort „Nation“ bereits im Titel, vgl. C.2.3.

²⁹³ Im Vorwort etwa verwendet der Autor den Begriff, VECCELLIO 1590, 2r.

²⁹⁴ GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 63.

²⁹⁵ Vgl. C.2.3., zur Darstellung von Ständen und Zivilständen auch BLANC, vor allem 252.

²⁹⁶ OLIAN 21. Vgl. bspw. Vecellios Nobili im Nahen wie im Fernen Osten, VECCELLIO 1590, 444r und 473r, oder Bruyns Türkische Edelfrau, BRUYN Tafel 32. Blanc hält dieses Vorgehen für intendiert: „This new attitude towards learning draws on the observation of what seems exotic to explain the familiar and vice versa, in such a way that in order for the exotic to be understood, it is constantly classified along western lines, particularly in social and sexual matters, in ways which are symbolised in the engravings.“, BLANC, hier Summary.

²⁹⁷ Dazu BLANC 245.

Ebenfalls charakteristisch für viele ältere Kostümbücher, wird auch Vecellios Gliederung mit zunehmender Entfernung von seiner Heimatstadt weniger kleinteilig und genau.²⁹⁸ Deutlich wird im zweiten Teil der *Habiti* an mehreren Stellen die schlechtere Quellenlage.²⁹⁹ Und selbst dort, wo ein Gliederungsprinzip streng durchgehalten scheint, tauchen bisweilen Figuren auf, die aufgrund ihrer Anekdotenhaftigkeit jede Ordnung sprengen müssten – etwa ein TURCO QUANDO PIOVE.³⁰⁰

Bis dato erscheinen Vecellios *Habiti* demnach vor allem umfangreicher und somit für einige Regionen ausführlicher als die meisten zuvor erschienenen Werke. Im Hinblick auf die geographische und hierarchische Gliederung, und die abnehmende Stringenz dieser Ordnung mit zunehmender Entfernung vom Heimatland des Verfassers, stehen die *Habiti* den bereits vorgestellten Werken Weigels (1577) und Boissards (1581) nahe.³⁰¹ Vecellio unterteilt allerdings als einziger der Autoren sein Werk in Kapitel, die er, sei es durch Veduten im Fall Venedigs, ansonsten durch Überschriften, voneinander abgrenzt.

Ist Vecellios Struktur „benutzerfreundlich“, wie Gattineau-Sterr festhält? Ist die Abfolge der Trachtenbilder „logisch“?³⁰² Keinesfalls ist sein Ordnungsansatz der einzige innerhalb der Kostümbuch-Gattung: Sluperius (1572) entschied sich für eine andere Variante, er reihte seine Kostümbilder in alphabetischer Folge aneinander. Auf diese Weise stellte er die Figuren einer Stadt, Region oder eines Landes zwar, Ausnahmen bestätigen auch in diesem Fall die Regel,³⁰³ aufeinander folgend dar, doch ist die Reihenfolge dieser Kategorien eben dem Alphabet und keiner geographischen Ordnung geschuldet: auf Bayonne

²⁹⁸ Ähnlich die Werke Weigels (1577) und Boissards (1581), siehe C.2.3.

²⁹⁹ Das Fehlen von „punti di riferimento“ für das zweite Buch der *Habiti*, insbesondere für den bildlichen Anteil, beschreibt GUÉRIN DALLE MESE 1998, 147-149.

³⁰⁰ VECELLIO 1590, 383r.

³⁰¹ Vgl. C.2.3.

³⁰² GATTINEAU-STERR 211.

³⁰³ Figur 31 beispielsweise, einen Pariser, präsentiert der Autor unter „D“ – handelt es sich doch um einen Doctor theologus Parisiensis, SLUPERIUS 47.

beispielsweise folgen Brabant, Brasilien, Brest. Verwirrend ist daran nicht zuletzt, dass diese Kategorien hierarchisch scheinbar alle auf derselben Stufe zu stehen scheinen – die Picardie, Pompeji und Polen etwa, um ein weiteres Beispiel zu nennen – eine Tatsache, die allerdings auch solche Werke zeichnet, die nach geographischen Kategorien geordnet sind: „Les hommes et les femmes représentés sont bien des échantillons, mais de la nature humaine (qui inclut le fabuleux) et non d’une population, d’une race ou d’un continent. Cela se traduit, dans nos exemples, par l’égale importance accordée aux villes, aux pays, aux ethnies,…”³⁰⁴ Auch Vecellio scheint im übrigen diesem alphabetischen Ordnungsansatz einiges abgewinnen zu können, er ordnet zwar nicht seine Holzschnitte, aber doch immerhin das umfangreiche Register seiner *Habiti* nach dem Alphabet. Er bedient sich somit der in der frühen Neuzeit gebräuchlichen Ordnungssysteme, wie Schierbaum sie für die Universalbibliographie des Gelehrten Conrad Gesner darlegte, der alphabetischen Ordnung, der systematischen Ordnung und des Index.³⁰⁵ Vecellio verbindet die unterschiedlichen Ordnungsansätze miteinander: Er gliedert seine Kapitel bzw. Bücher nach geographischen Kriterien und macht sein Werk durch das alphabetische Register als Nachschlagewerk nutzbar.³⁰⁶

Doch traten nicht nur diese beiden Gliederungssysteme im Rahmen der Beschreibung des Inhaltes zutage: Die *Habiti* heben sich vielmehr auch durch eine vergleichsweise große Anzahl nicht mehr aktueller oder, wie Vecellio sie bezeichnet, antiker, Kostümdarstellungen von anderen Werken der Gattung ab. Vor allem fällt dabei auf, dass die Datierung der gezeigten Kleidung für den Autor ein Ordnungskriterium darstellt. Innerhalb der italienischen Kostüme widmet Vecellio den antiken Kostümen Roms und Venedigs jeweils separate

³⁰⁴ BLANC 244.

³⁰⁵ SCHIERBAUM 2003A, 34; vgl. auch Fn. 86.

³⁰⁶ Zur Verknüpfung von alphabetischer und systematischer Ordnung im 16. und 17. Jahrhundert vgl. ZEDELMAIER 2004A.

Abschnitte, in den übrigen Kapiteln verfolgt er eine chronologische Gliederung, indem er, sofern er welche zeigt, antike Kostüme an den Anfang seiner Kapitel stellt. Dieser historischen Reihenfolge ist auch sein Buchbeginn geschuldet, den Anfang machen antike römische Kostüme. Andere venezianische Autoren, etwa Ferdinando Bertelli (1563), halten sich hingegen an ihre Heimatstadt, um ihr Werk zu eröffnen.³⁰⁷ Die Datierung des Dargestellten nimmt Vecellio dabei meist in die Überschriften mit auf, sei es als Beisatz „antico/antica“ oder in Form einer genaueren Angabe, wie sie vor allem bei einigen der venezianischen Trachten vorliegt.³⁰⁸ Ohne an dieser Stelle die Genauigkeit seiner Datierungen zu diskutieren, lässt sich festhalten, dass Vecellio um eine chronologische Ordnung bemüht ist, wobei er zeitliche Angaben in den Bildtexten mitunter erläutert, indem er die Quellen für seine Darstellungen anführt.³⁰⁹ Im Gegensatz zu seinen Vorgängern stellt Vecellio die immense Auswahl an Kostümfiguren zu einer Art historischem Abriss zusammen – fern jeder Rigorosität, das wurde in der Betrachtung deutlich, und keineswegs lückenlos, wie der Autor es auch mehrfach ankündigt.³¹⁰

Um also der eingangs erwähnten „confusione“ mit Ordnung zu entgegnen, ergreift Vecellio verschiedene Maßnahmen, zeigt sich als Autor, dem die chronologische Darstellung ebenso wichtig ist wie die Verschlagwortung seines Materials. Dass sein Ergebnis im Hinblick auf Systematik und Chronologie dennoch zahlreiche Ausnahmen, Lücken und Ungenauigkeiten zeigt, ist dem Autor klar – ein Bewusstsein, dass andere Kostümbuchautoren gar nicht erst thematisieren. Gleichwohl steht Vecellio mit seinem Wunsch nach geordnetem und möglichst universellem Wissen nicht allein dar, das zeigt nicht zuletzt die

³⁰⁷ Vgl. C.2.3.

³⁰⁸ Als Beispiele seien die *Habiti venetiani antichi di cento anni solamente* genannt, sowie die *Habiti usati dalle donne di Venetia del 1550*, VECCELLIO 1590, 92v und 99r.

³⁰⁹ Vgl. dazu D.2.2.1.

³¹⁰ Vgl. D.1.2. Schierbaum spricht im Kontext von Gesners Ordnungssystem in dessen bereits angesprochener Universalbibliographie von „Salvierungsklauseln“, die die Inkonsistenz oder Insuffizienz der Ordnung wettmachen sollen, SCHIERBAUM 2007, 30.

Vielzahl enzyklopädischer Werke der Zeit.³¹¹ Als Beispiel für „...Wissensbestände(n), die auf der Akkumulation von wandelbaren, partikularen und nicht-systematisierbaren Informationen beruhen...“, führt Friedrich etwa landeskundliche Texte an³¹² – auf die Vecellio, wie im Discorso der *Habiti* deutlich wurde, zurückgriff. Vecellios Bewusstsein um die Wandelbarkeit und Unvollständigkeit des von ihm zusammengetragenen Wissens dürfte sich im Umgang mit solchen Chorographien entwickelt haben, die Friedrich als „durchaus flexible wissenskompilatorische Gattung“ bezeichnet, deren Autoren oft auf die „Veränderlichkeit des versammelten landeskundlichen Wissens“ hinweisen.³¹³ Vecellio steht da nicht nach mit Feststellungen, wie er sie schon im Vorwort notiert: „la cosa de gli Habiti non conosce stato né fermezza, & si vanno sempre variando à voglia, & capriccio altrui.“³¹⁴

D.2.2. „la cosa de gli Habiti“: Holzschnitte und Texte

Die Struktur des Buches, der Rahmentext und nicht zuletzt die Ordnung der Holzschnitte legten in den vorangegangenen Kapiteln zwei Lesarten, zwei Gebrauchsweisen der *Habiti* nah, ließen das Buch einerseits als Nachschlagewerk, andererseits als historischen Abriss erscheinen. Im Folgenden soll die Frage im Vordergrund stehen, welche Informationen, welches – vor allem visuelle – Wissen es ist, das Vecellio planvoll gliedert und verzeichnet, für das er sich um „un ordine certo e fermo“ bemüht. In Anbetracht der Materialfülle, die Vecellios *Habiti* bieten, kann die nähere Betrachtung der Holzschnitte nur exemplarisch erfolgen. Entsprechend werden in diesem Kapitel, nach einer

³¹¹ Vgl. C.2.2. Vecellio verweist mehrfach auf den Nachfolgebund der *Habiti*, der dann der „Universalität“ durch Einbeziehen der amerikanischen Kostüme auch näher kommt, dazu D.3.

³¹² FRIEDRICH, M. 2003, 84.

³¹³ Friedrich verweist auf solche Formulierungen in Biondos Werk, ein Autor, auf den Vecellio sich explizit bezieht, vgl. FRIEDRICH, M. 2003, 86f., zu Vecellios Verweisen vgl. D.1.2. und D.1.4.

³¹⁴ VECCELLIO 1590, Vorwort, o.S.

einleitenden Vorstellung des Materials, einige der über 400 Kostümfiguren herausgegriffen und ausführlicher untersucht, wobei der Schwerpunkt auf dem ersten, umfangreicheren Buchteil liegt.³¹⁵ Schon die Menge der in den *Habiti* dargestellten Kostüme legt nahe, dass ihre Wiedergabe nicht ausschließlich nach eigener Anschauung entstanden ist. Aus welchen Bildquellen schöpft der Autor? Wie übernimmt er gegebenenfalls Material? Wie steht es um die Authentizität seiner bildlichen Informationen, wie um die Autorität seiner Quellen? In einem weiteren Schritt soll untersucht werden, welche Rolle die Holzschnitte gegenüber den Texten spielen. Sind sie aufeinander bezogen, und falls ja, illustrieren die Bilder den Text oder erläutern letzterer die Holzschnitte?

Einleitend sei der formale Aufbau von Bild- und Textseiten beschrieben. Selten folgen in den *Habiti* zwei Bildseiten aufeinander, sodass sich zwei Figuren gegenüberstehen, fast immer folgt auf eine Bildseite eine oder mehrere Seiten mit Text – der Text schließt sich also dem jeweiligen Kostümbild an.³¹⁶ (**Abb. 17, 18, 19**)

Die Bildseiten des Buches sehen folgendermaßen aus: Auf einer Andeutung von Boden, meist nur einigen schraffierten Linien, steht eine Figur. Darüber befindet sich eine Titelzeile mit der Bezeichnung des Dargestellten, diese *inscriptio* findet innerhalb des die Figur umschließenden Rahmens Platz.³¹⁷ In wenigen Fällen stellt Vecellio zwei oder mehr Figuren auf einer Bildseite dar.³¹⁸ Die Mehrzahl der Figurinen ist im Dreiviertelprofil festgehalten. Auch Profil-darstellungen und frontale Ansichten sind häufig, Rückenansichten hingegen

³¹⁵ Für die außereuropäischen Kostüme sei noch einmal auf Guérin dalle Meses Arbeit verwiesen, GUÉRIN DALLE MESE 1998, vgl. Fn. 16.

³¹⁶ Eine Ausnahme hiervon sind etwa VECELLIO 1590, 127v und 128r, beides Bildseiten.

³¹⁷ Einige Bildseiten kommen ohne diese Titel aus, etwa VECELLIO 1590, 395r und 396r.

³¹⁸ Jeweils zwei Figuren sind auf insgesamt neun Blättern wiedergegeben, darunter z.B. VECELLIO 1590, 62v, auf dem zwei *Giovani antichi* dargestellt sind. In drei Fällen sind drei Figuren auf einem Blatt zu finden: 291v, 408v und 479v. Vgl. auch Abb. 8 und 32.

finden sich nur wenige in Vecellios Werk.³¹⁹ Guérin dalle Meses Annahme, dass die Profilansicht vor allem für die Wiedergabe antiker Kostüme Verwendung findet, lässt sich bei Durchsicht des Werkes nicht halten. Vielmehr kommen sämtliche Ansichten außer der Rückenansicht etwa gleich häufig vor, ein dem zugrundeliegendes System lässt sich dabei nicht erkennen.³²⁰ Vecellio zeigt die Mehrzahl der Figuren aus leichter Untersicht, doch stehen die Kostümfigurinen selten weit unter oder über dem Betrachterstandpunkt, sodass ein einheitlicher Eindruck vorherrscht. Einige der Kostümfiguren werfen Schatten, der sich in groben Schraffuren ausdrückt.³²¹ Beim Gros der Bildseiten jedoch sind keine weiteren räumlichen Angaben vorhanden, einigen Figuren fehlt schließlich jeder Hinweis auf den Grund, auf dem sie stehen.³²²

Der strenge Aufbau der Bildseiten, der Verzicht auf die Wiedergabe einer Umgebung, eines Bildraums, erlaubt die Konzentration auf das Wesentliche – das Kostüm – und hat sich im übrigen schon mit den ersten Kostümbüchern für die Gattung etabliert.³²³ Diese Darstellungsform bringt eine Standardisierung mit sich: Alle weiteren möglichen Variablen außerhalb der Figur, Hinweise auf ein räumliches und zeitliches Umfeld, sind ausgeräumt. Im Hinblick auf vor allem Pisanellos Kostümstudien spricht Ackerman in diesem Kontext von „the equivalent of what we call ‚laboratory‘ conditions“.³²⁴ Eine erste Verortung der Figur in Raum und Zeit unter diesen „Laborbedingungen“ fällt, wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, nicht zuletzt der Reihenfolge der Holzschnitte sowie ihrem Titel zu.

³¹⁹ Darunter VECCELLIO 1590, 66v, 67v, 68v, 138v, 157v, 232v, 270r, 415v, 483v. Siehe auch Abb. 11 und 23. In anderen Kostümbüchern hingegen ist diese Darstellungsvariante häufiger, da sie Gewandschnitt und Kopfputz besser erkennen lässt, vgl. etwa Vicos Kostümfolge, siehe C.2.3.

³²⁰ Anderer Auffassung ist GUÉRIN DALLE MESE 2002B, 128.

³²¹ Beispielsweise die Rückenfigur des *Compagno di calza*, VECCELLIO 1590, 68v, Abb. 23.

³²² Etwa der *Donna antica Viridunense*, VECCELLIO 1590, 277v, und der *Nobile Caramanica*, 434r.

³²³ Vgl. C.2.3.

³²⁴ ACKERMAN 5.

Während die räumliche Situation vereinheitlicht und vereinfacht ist, unterscheiden sich die wiedergegebenen Figuren deutlich, und nicht nur durch ihre Bekleidung: Physiognomien variieren, ebenso Statur und Gesten.³²⁵ Die manchen Figuren beigegebenen Gegenstände charakterisieren diese genauer und unterstreichen den Status oder die Tätigkeit der Dargestellten: Soldaten treten mit ihren Waffen auf, Damen sind Blumen oder Schoßhunde in oder an die Hand gegeben, Bauersfrauen tragen Körbe.³²⁶ Im Vergleich mit den Kostümfiguren der Vorgängerwerke fällt Vecellios größeres Repertoire an Physiognomien und Mimik auf. Doch unterscheiden sich auch seine Figuren vor allem durch Kostüm und Attribute, ersetzen sie dadurch fehlende räumliche Angaben, wie Blanc für die Gattung der Kostümbücher festgehalten hat: „La figure est devenue locus, la silhouette apparaissant comme une construction où s’agencent divers objets constitutifs de la parure.“³²⁷ Mitunter greift Vecellio auf einen Figurentyp mehrmals zurück. Sehr ähnlich im Hinblick auf Gesicht, Kopfputz und Kostüm sind beispielsweise die *MATRONE DI CASTELLI DEL PARMIGIANO* auf S. 187v und die *DONNE PRINCIPALI DELLO STATO DI MILANO & PARMIGIANO* auf S. 188v. Auf diese Übereinstimmung weist der Autor allerdings auch im Text zur Erstgenannten schon hin, Rang und Region der Dargestellten stimmen schließlich auch weitgehend überein: „Questo Habito del presente ritratto non è molto differente da quello proßimo sopra posto.“³²⁸ Ähnliches, weniger im Hinblick auf ihre geographische als auf ihre zeitliche Einordnung und die wirtschaftliche Bedeutung ihrer Herkunftsregionen, lässt sich auch bei der *ANTICA MILANESE* auf S. 182v und der *DONNA ANTICA NAPOLITANA* auf S. 245r beobachten, deren Gesichter und Frisuren sich stark

³²⁵ Wenige der Figuren haben porträtartige Züge, so die des venezianischen Dogen, den Vecellio nach dem Dogen Venier entwirft, vgl. VECCELLIO 1590, 77v.

³²⁶ Die Figuren der Barcaruoli geraten hinter ihren Booten sogar ins Hintertreffen, auf diesen Seiten hat das eigentliche Attribut Überhand genommen, vgl. VECCELLIO 1590, 122r. Zur Funktion dieser „Accessoires“ auch GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 59.

³²⁷ BLANC 239.

³²⁸ VECCELLIO 1590, 188r.

ähneln. Auch die GENTILDONNE LA QUARESIMA auf S. 132v und die GENTILDONNA MODERNA auf S. 140r schließlich teilen neben den äußerlichen Charakteristika inhaltliche. Die größte Ähnlichkeit zeigen drei afrikanische Frauenfiguren, die AFRICANA, AFRICANA DI TRAMISIN und AFRICANA DI MEDIOCRE CONDITIONE, die Guérin dalle Mese als „un tipo unico“ bespricht.³²⁹ In diesem Fall lässt sich die Ähnlichkeit weniger als in den zuvor besprochenen Fällen aus inhaltlichen Gründen erklären, doch stellen diese Wiederholungen eine Ausnahme dar, die vielleicht Rückschlüsse auf die Quellenlage zulässt, während die Mehrzahl der Übereinstimmungen inhaltlich motiviert ist.³³⁰

Unter den allgemeinen Charakteristika der Holzschnitte ist ferner ihre Einfassung hervorzuheben: Jede der Kostümfiguren fasst ein etwa zwei Zentimeter breiter, reich verzierter Rahmen ein. Vecellio verwendet im wesentlichen sechs verschiedene Rahmentypen, wobei die Zusammensetzung der vier einzelnen Leisten auch variieren kann. Wuchtiges Rollwerk, Grottesken in Form von Masken, Engelsköpfen oder Tieren, aber auch Säulen und Friese, Blumen, Trauben, verschiedene Büsten sowie Arabeskenmotive teilen sich die Leisten. Diese Rahmen müssen nicht eigens für die *Habiti* entworfen worden sein. Annette Frese bemerkt zur Kölner barocken Titelgraphik, dass Titelrandeinfassungen oft „gewissermaßen als Layout für verschiedene Buchprodukte verwendet wurden,...“³³¹ Auch für das fortschrittliche venezianische Druckereiwesen des späten 16. Jahrhunderts dürfte diese Praxis anzunehmen sein. Wenn ein solches Vorgehen für die prominente Titelseite gebräuchlich war, dann sicherlich auch für die einzelnen Buchseiten.³³² Ob die Rahmenleisten explizit für

³²⁹ Vgl. Fn. 283. VECELLIO 1590, 488v, 490v, 491v.

³³⁰ Von Bildwiederholungen kann, zumal im Vergleich mit anderen Werken der Gattung, keine Rede sein: Jost Amman etwa verwendet einen Stich für verschiedene Figuren vgl. Fn. 133.

³³¹ FRESE, Annette, Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln, Diss. (Köln 1986), Wiesbaden 1989, hier 11. Zur Wiederverwendung von Druckplatten für Titelseiten auch BOGENG 89.

³³² Vgl. zum Verwenden älterer Holzstöcke „unter anderem Titel und in anderem Verlage“ auch JESSEN, Peter, Der Ornamentstich, Berlin 1920, 151. Dazu auch JOHNSON, Alfred Forbes, Title-Pages: Their

die *Habiti* entworfen wurden oder nicht, ein inhaltlicher Zusammenhang zu den Figuren lässt sich kaum herstellen. Allenfalls, wie Guérin dalle Mese festhält, fällt bisweilen der Widerspruch zwischen der Strenge der Kostümfigur und dem komischen Charakter der Grotesken auf.³³³

Formal grenzen die breiten Rahmen den Bildraum klar ein und stellen die Figur, das Kostüm, darin heraus. Ihr reicher und kleinteiliger Schmuck verstärkt diesen isolierenden Effekt, da er mit den klaren Linien der Figurendarstellungen kontrastiert. Die Rahmen bewirken neben der Hervorhebung auch eine optische Vereinheitlichung, betonen eine Gleichartigkeit der Bilder – ob napoleonische Baronin, Bauer im Veneto oder türkischer Sultan, ob antik oder zeitgenössisch – allen Figuren ist der gleiche Platz eingeräumt.³³⁴ Durch ihre Präsentation in einheitlichem Format, in motivisch variierten, aber gleich breiten Rahmen, und damit in abgeschlossenen Räumen, sind die Bilder im übrigen deutlich von den Textseiten abgegrenzt.

Unter den vorangegangenen Kostümbüchern finden sich vergleichbar variantenreiche Bordürenrahmen lediglich im Werk von Deserpz, und entsprechend auch Sluperius', wobei dieser sich auf eine Leistenvariante beschränkt.³³⁵ Im Unterschied zu Vecellio zieht Deserpz, der auf reine Textseiten verzichtet, den Rahmen jeweils um Bild und Text – Titel ebenso wie Vierzeiler. Die Textseiten von Vecellios *Habiti* sind hingegen ungerahmt. Ihre Kopfzeile enthält eine Wiederholung des Titels der Bildseite, mitunter um eine Ortsangabe erweitert. Die Texte beginnen jeweils mit einer gerahmten Initiale, die von floralem Ornament, seltener von Tieren oder Grotesken, umgeben ist. Die Satzsätze der Textpassagen sind bisweilen in Dreieck- oder Trapezform gesetzt.³³⁶

forms and development, in: Ders., *Selected essays on books and printing*, Amsterdam 1970, 288-297, hier vor allem 291.

³³³ GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 73.

³³⁴ Dazu auch WILSON 2004, 245.

³³⁵ Siehe Abb. 26, 28. Bruyn setzt in seinem Kostümbuch von 1577 ebenfalls Rahmen ein, diese bestehen jedoch nur aus dünnen Linien, vgl. Abb. 30.

³³⁶ Zur Beliebtheit dieser Satzvariante bereits in der Inkunabelzeit FUNKE 226.

Bei der folgenden Betrachtung einzelner Seiten steht zunächst die Frage nach den Quellen der bildlichen Inhalte im Vordergrund. Verschiedene Kostümfiguren sollen dazu näher betrachtet werden. Zahlreiche Kostüme, vor allem aus Venedig, beschreibt Vecellio nach eigenen Angaben aus eigener Anschauung, für andere gibt er Bildquellen, vor allem Kunstwerke, an. Für eine Vielzahl von Holzschnitten lassen sich hingegen Vorlagen innerhalb der Vorgängerwerke des Venezianers ausmachen. Wie steht es vor diesem Hintergrund um die Authentizität der Holzschnitte? Im Anschluss daran soll im Kapitel D.2.2.2. die Rolle der Bilder gegenüber den textlichen Inhalten untersucht werden.

D.2.2.1. Die Kostümbilder und ihre Quellen

Das kosmopolitische Venedig des Cinquecento lässt sich als Fundus für Kostüme wohl kaum überschätzen.³³⁷ Auch beschreibt Vecellio selbst sein Sammeln vor Ort als ergiebig: Explizite Hinweise auf eigenes Beobachten bzw. auf vom Autor benutzte Bildquellen finden sich bei etwa 80 Kostümfiguren, wobei die Mehrzahl von ihnen aus Venedig stammt.³³⁸ Im zweiten Teil der *Habiti* sind lediglich acht Angaben zu Quellen aufgeführt.

Bei der zeitgenössischen, insbesondere der venezianischen, Kleidung, finden sich naturgemäß häufiger Hinweise auf direkte visuelle Erfahrung. Die NOBILE ORNATA etwa, Rüschen- und Perlen-geschmückt und die Haare oberhalb der Stirn zu zwei „corni“ aufgetürmt,³³⁹ sah der Autor beim Festakt, den die Lagunenstadt anlässlich der Ankunft des französischen Königs Henri III. 1574 veranstaltete.³⁴⁰ (siehe Abb. 17) Keineswegs war der königliche Empfang der einzige

³³⁷ Vgl. dazu u.a. CHAMBERS 325-327, 350-352; HALE vor allem 183 und WILSON 2003.

³³⁸ VECCELLIO 1590, 356r, 438r, 444v; vgl. auch 90r, 94r, 96r, 113v, 134r, 164r – um nur einige Beispiele anzuführen.

³³⁹ Zu dieser Frisurenmode WILSON 2004, 255.

³⁴⁰ VECCELLIO 1590, 131v. Ein weiteres bei diesem Anlass beobachtetes Kostüm ist das der Matrona padovana, ebd. 215r. Vgl. Fn. 251.

festliche Anlass, zu dem sich zahlreiche Kostüme in Venedig beobachten ließen, vor allem die Festa della Sensa oder Ascensione, Christi Himmelfahrt, bot Gelegenheit, auch Trachten aus anderen italienischen Städten und dem Ausland zu betrachten: „...nel tempo dell'Ascensione, in quei quindici giorni, che dura la Fiera, & è nella Città grandissimo concorso di diversi nationi. Onde vanno imaginando & ritrovando le maggiori pompe, & vanità, che possono, dovendo esser vedute non solamente dalle persone della propria Città, ma da tanti forestieri anchora, che d'ogni età, & d'ogni sesso vanno à vedere quel pomposo mercato, non solo da' paesi vicini, ma da' lontani anchora.“³⁴¹ Die Amtstracht des Dogen und die Kleidung der Dogaressa beschreibt Vecellio nach der des Dogen Venier bzw. der Cecilia Dandolo, Frau des Dogen Lorenzo Priuli.³⁴² Weniger für die aktuelle, als für Kleidung, die Venezianerinnen schon seit einem halben Jahrhundert nicht mehr tragen, dienten Vecellio die Trachten der Bewohnerinnen von Burano.³⁴³ Französische Kostüme gibt der Autor an, in Padua und Venedig gesehen zu haben.³⁴⁴ Auch für die von ihm im Kostüm der *DONNE PER CASA* gezeigten Stoffe nennt Vecellio seine Quelle erster Hand, den Stoffhersteller, namentlich (und werbewirksam): „Di queste opere sì belle è stato in Venetia auttore M. Bartholomeo Bontempele dal Calice, (...) Nella sua buttiga, dove molti Signori, & Principi mandano à fornirsi...“³⁴⁵

³⁴¹ VECCELLIO 1590, 128v. Während der Sensa beobachtete Kostüme sind laut Vecellio bspw. 184v, 190r, 210r; zur Sensa auch 193r.

³⁴² VECCELLIO 1590, 78r, 80r und 80v. Sebastiano Venier regierte 1577/78, Lorenzo Priuli, verheiratet mit Cecilia Dandolo Barbarigo, war 1556-59 Doge, siehe *ENCICLOPEDIA ITALIANA*, Bd XXXV, Rom 1950, 118, „Venier, Sebastiano“ und ebd., Bd XXXVIII, Rom 1949, 253f., „Priuli“. Vecellio greift für das Kostüm der Dogaressa wohl zeitlich zurück, da nach Cecilia Dandolo Priulis Krönung bis Ende des Cinquecento keine Dogaressa mehr öffentlich auftrat, das erläutert WILSON 2004, 255, vor allem Fn. 60.

³⁴³ VECCELLIO 1590, 97r.

³⁴⁴ Ders. 276r.

³⁴⁵ Ders. 139r. Nevinson schließt aus diesem Verweis auf die Nähe der *Habiti* zu *fashion plates*, NEVINSON 1952, 204. Allerdings sei diesbezüglich unterstrichen, dass sich kein zweiter derartiger Hinweis in Vecellios Werk findet.

An anderen Stellen bezieht sich die eigene Anschauung nicht auf Vecellios Zeitgenossen, sondern auf Kunstwerke, denen der Autor Kostümdarstellungen entnommen hat. Die *ANTICA DONNA DI PADOVA* beispielsweise begegnete Vecellio in einer Wandmalerei im dortigen Palazzo Pretorio: „Essendo dunque questa Città di Padova tanto antica, non restarò di dire, che per haver informatione particolare de gli Habiti antichi di quella, io mi trasfery à Padova, & viddi dipinto nelle mura del Palazzo Pretorio, da valentissimi Pittori alcuni Habiti di donne & huomini antichi, i quali (per quanto si à potuto da me vedere) sono molto stravaganti;...”³⁴⁶

Insbesondere bei Kostümen älteren Datums verweist Vecellio des öfteren auf Werke der bildenden Kunst als Quellen. Diese Angaben sind dabei unterschiedlich genau. Bei der ersten Kostümfigur, dem *PATRITIO ANTICO ROMANO*, heißt es etwa: „...per quello che si vede nelle sculture di valent’huomini, & nelle famose carte di ottimi auttori (...) si come si vede in ogni statua antica, & in ogni medaglia fatta in quei tempi...”³⁴⁷ Beim Gewand der *DONNA ANTICA NAPOLITANA* hingegen, das Vecellio als 200 Jahre alt vorstellt, beruft er sich auf nicht näher beschriebene bildliche Quellen; die *NOBILE MATRONA DELLA CHINA* ist ihm über chinesische Bilder bekannt geworden, die er in Venedig gesehen hat.³⁴⁸

Etwas näher eingegrenzt ist der Quellenverweis beim Kostüm des *BARONE ANTICO*, das Vecellio mitsamt Datierung um das Jahr 1100 Grabsteinen in Venedig und Bildern in Padua entnehmen konnte.³⁴⁹ Eine Vielzahl weiterer Kostüme fand der Autor auch in der Kirche Santa Maria di Civald di Belluno, im selben Ort wurde er auch auf der Fassade eines alten Hauses fündig.³⁵⁰ Die Kleidung der *DONNE NOBILI DI VENETIA*, wie sie bis zur Zeit Giovanni Bellinis aktuell war,

³⁴⁶ VECCELLIO 1590, 214r.

³⁴⁷ Ders. 14r; vgl. auch 19v.

³⁴⁸ Ders. 245v, 473v, vgl. auch 475v. Zu möglichen Quellen für chinesische Kostüme vgl. GATTINEAUSTERR 210.

³⁴⁹ VECCELLIO 1590, 49r. Die Trajanssäule diente Vecellio für gleich zwei Soldatengewänder als Vorbild, VECCELLIO 1590, 20v und 22v.

³⁵⁰ Ders. 70v, 71v.

stammt von einem kleinen Porträt, das Vecellio entdeckt hat: „Fra i molti vestimenti, che io trovo & cavo dalle pitture delle chiese & d'altri luoghi di Venetia,...“³⁵¹

An Venedigs Dogenpalast mit seinen Skulpturen und Mosaiken bediente der Autor sich mehrfach und stellte nach dort gefundenen Vorlagen etliche Kostüme aus dem alten Venedig dar.³⁵² Der TROIANO ANTICHISSIMO etwa entstand nach „quelle quattro figure di porfido di rilievo pieno, armate, lequali sono dinanzi alla porta del Palazzo di San Marco; & furono portate insieme con altre statue, sculture, & cose preziose di Grecia, & dalle parti più lontane quà à Venetia,...“³⁵³ Bilder und Skulpturen aus venezianischen Kirchen, darunter Santi Giovanni e Paolo, Santa Maria dei Miracoli und die Frarikirche, erwähnt der Autor als Fundorte ebenso wie das Arsenal, wo er vor allem in puncto Darstellung antiker Waffen auf bildliche Vorlagen stieß.³⁵⁴

Etliche dieser Quellen sind verloren, sodass sich Vecellios Angaben nicht mehr nachvollziehen lassen,³⁵⁵ aber in einigen Fällen ist ein Vergleich von Kostümfigur mit benutzter Quelle möglich. Innerhalb der venezianischen Kostüme nennt Vecellio an zwei Stellen Gemälde aus der Scuola di San Giovanni Evangelista als Vorlagen für seine Figuren, beim Holzschnitt der SPOSE ANTICHE und bei den COMPAGNI DI CALZA.³⁵⁶ Zu den dort im ausgehenden Cinquecento versammelten – und nicht zuletzt auch von Sansovino, den Vecellio mehrfach erwähnt, eingehend besprochenen³⁵⁷ – Bildern gehörten neun Tafeln zu den

³⁵¹ VECELLIO 1590, 86r.

³⁵² Ders. 42r, 43v, 47r, 54v, 55v, 82v.

³⁵³ Ders. 15r. Explizit erwähnt Vecellio auch den Versammlungssaal des Consiglio dei Dieci sowie die Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast als Fundorte, ebd. 74r und 83r.

³⁵⁴ VECELLIO 1590, 60v-61r, 64v, vgl. auch ebd. 96r.

³⁵⁵ Vgl. etwa Vecellios Quellenangaben zur Dogalina, siehe Fn. 435.

³⁵⁶ VECELLIO 1590, 87v und 68v. Die Compagnia della Calza war eine um 1400 gegründete Vereinigung junger Edelleute, vgl. THIEL, Erika, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1980, hier 153.

³⁵⁷ Eine regelrechte Leseempfehlung für Sansovinos Schriften formuliert Vecellio anlässlich des letzten der drei vorgestellten Dogenkostüme, VECELLIO 1590, 77v-79r, wo er Sansovino dreimal namentlich

Wundern der Kreuzreliquie. Die Werke waren im Albergo der Scuola zu sehen, in dem ebenjene Kreuzreliquie aufbewahrt wurde. Unter den Gemälden befanden sich Gentile Bellinis »Wunder des Kreuzes an der San Lorenzo-Brücke« und Vittore Carpaccios Werk »Das Wunder der Kreuzreliquie« (beide in Venedig, Galleria dell'Accademia).³⁵⁸ (**Abb. 20, 21**)

Im ersten Bild sind links des Kanals, in dem sich das Wunder abspielt, neun Frauenfiguren aufgereiht, die das Geschehen andächtig verfolgen. (**Detail Abb. 20**) Ein Vergleich vor allem der ersten dieser Frauen mit Vecellios SPOSA ANTICA zeigt deutliche Ähnlichkeiten. (**Abb. 22**) Bezeichnenderweise ist der Holzschnitt gespiegelt, legt also eine Vorlage in gleicher Ausrichtung wie der des Bildes nahe.³⁵⁹ Insbesondere das Oberteil des bodenlangen Kleides fällt in beiden Darstellungen auf: Es zeigt ein Rautenmuster, einen weiten Ausschnitt und an den Ellbogen (wobei Bellini in seiner Profildarstellung nur den rechten Arm zeigt) jeweils einen breiten, von einer Borte eingefassten Schlitz, der aufspringt und mit dünnerem Stoff gefüttert ist. Der Ärmelansatz ist jeweils mit einer Schleife verziert, außerdem läuft eine Bordüre vom Ärmelansatz an den Seiten des Mieders bis zur Höhe der Taille. Eine lange Gliederkette tragen beide Damen um die Hüfte, im Unterschied zur bildlichen Vorlage hält Vecellios SPOSA allerdings keine Kette in ihrer Hand. Was Kopf und Dekolleté seiner Figur angeht, so scheint Vecellio dafür eher auf die zweite Dame in Bellinis Reihe zurückgegriffen zu haben: Diese trägt quer über rechte Schulter und Brust eine zweite Gliederkette, eine dritte endet im Ausschnitt ihres Kleides und eine vierte

nennt. Vecellio unterscheidet dessen Schriften „nova Venetia“ und „Venetia picciola“, wobei mit ersterer Angabe vermutlich Sansovinos Werk *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XII libri*, Venedig 1581, gemeint ist.

³⁵⁸ Zu den Bildern und ihrer Installation in der Scuola MASON, Stefania, Carpaccio. *Les grands cycles picturaux*, Mailand 2000, 100, und PEDROCCO, Federico, *Vicende della Scuola di San Giovanni Evangelista*, in: Pignatti, Terisio, (Hrsg.), *Le scuole di Venezia*, Mailand 1981, 48f., sowie PÄCHT, Otto, *Venetian Painting in the 15th Century*, London 2003, 133-146.

³⁵⁹ Zur Tatsache, dass die seitengleiche Ausrichtung von Vorlage und Druck nur von verhältnismäßig wenigen Künstlern angestrebt wurde siehe BURY 15.

schließlich liegt eng am Hals an und ist mittig mit einem Medaillon geschmückt – sämtliche Details sind auch in Vecellios Holzschnitt zu finden. Auch die aus dem Kopfputz seitlich heraushängenden Haarsträhnen der Kostümfigur ähneln dieser zweiten Frau, die auf einem Schleier sitzende Krone hingegen zeigt wiederum stärkere Ähnlichkeit mit dem Kopfschmuck derjenigen, die Bellinis Reihe anführt, wobei deren Kopfputz eher einem Reifen als einer Krone ähnelt, wie Vecellio sie zeigt. Von diesem Unterschied abgesehen, ist die Übereinstimmung der Kostümfigur mit der bildlichen Quelle groß.

Das lässt sich auch beim zweiten Holzschnitt beobachten, für den Vecellio die Scuola als Fundort angibt: Die Ähnlichkeit des COMPAGNO DI CALZA mit einer Rückenfigur im Vordergrund von Carpaccios Bild ist deutlich. (**Detail Abb. 21, Abb. 23**) Vecellio übernimmt die malerische Darstellung ohne große Änderungen – und präsentiert dabei eine seiner wenigen Figuren in Rückenansicht – und bis in die Details: die schräg auf dem Haupt sitzende Kopfbedeckung, aus der seitlich am Hinterkopf zwei Bänder hervorgehen, das Stoffmuster der Kapuze, den aufwendig mit Schleifen und Knoten verzierten Ärmel. Auch diese Figur erscheint im Holzschnitt gegenüber dem Bild Carpaccios seitenverkehrt. Vecellio nennt die Werke aus der Scuola di San Giovanni Evangelista nur bei zwei Gelegenheiten als Vorlagen für seine Kostüme, verweist aber zugleich darauf, sie für weitere Trachten zu nutzen: „Et di questo medesimo luogo ho cavato il ritratto di molte altre figure anchora, che saranno da me rappresentate in questo stesso volume.“³⁶⁰

Während er im vorgestellten Fall darauf verzichtet, nennt Vecellio mitunter auch die Autoren seiner bildlichen Quellen: Er erwähnt unter anderen Luigi Vivarino, Giovanni Bellini und nicht zuletzt seinen Verwandten und Meister Tizian namentlich.³⁶¹ Nach der Rüstung, in der Tizian Johann Friedrich von Sachsen porträtierte, machte Cesare eine Zeichnung: „...il qual ritratto vid’io stesso

³⁶⁰ VECCELLIO 1590, 69v.

³⁶¹ Ders. 76r, vgl. auch 90v.

dipingere da esso Tiziano, ch'io seguitava allhora, come huomo singolare, per imparar qualche cosa di questa professione della pittura."³⁶²

Aber nicht nur aus den ihn umgebenden Kunstwerken kann Vecellio schöpfen, auch Freunde und Bekannte, darunter etliche Künstler, unterstützen ihn beim Sammeln, und Vecellio dankt es vielen von ihnen mit Lobeshymnen über ihre Leistungen.³⁶³ Zahlreiche „padroni“, er nennt sie alle namentlich, haben ihm Quellen zur Verfügung gestellt für die Darstellung der GIOVENI ANTICHI.³⁶⁴ Ein Adliger aus Belluno, der nach Ägypten gereist ist, hat ihn mit Informationen zum GRAN SOLDAN aus Kairo versorgt.³⁶⁵ Polen und die Moskauer Gegend sind Regionen, die Venezianer frequentieren, einem von ihnen verdankt Vecellio Auskünfte über polnische Kostüme: „M. Angelico Fortunio, giovane saputo di nuovo venuto da quel paese [Polen] dove è stato tre anni.“³⁶⁶ Das Kostüm der DUCHESSA DI PARMA stammt von einem paduanischen Maler, an den Autor ist es über einen M. Erasmo Falte Libraro gelangt, dem er auch viele andere Figuren verdankt.³⁶⁷ Die Vorlage für die MATRONA DI PIEMONTE IN TURINO schickte ihm der dort ansässige Schnitzer oder Graveur (intagliatore) Christoforo di Maganza.³⁶⁸ Mit Kostümen aus dem Königreich Neapel hat ihn der dort lebende Maler Francesco Curia versorgt.³⁶⁹

Sein Netzwerk, das wird deutlich, erstreckt sich über ganz Italien, „...e s'intra-vede quanto erano numerosi gli amatori d'arte tra mercanti, bottegai, dottori,

³⁶² VECCELLIO 1590, 61r. Vgl. auch CROWE II, 181. Nicht nur die Requisiten im Atelier Tizians dürften Cesare inspiriert haben, sondern auch dessen eigene Rückgriffe auf Kunstwerke der Antike, vgl. PERRY, Marilyn, On Titian's „Borrowings“ from Ancient Art: A cautious case, in: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976), Vicenza 1980, 187-191, hier vor allem 189.

³⁶³ VECCELLIO 1590, 26r, 31r.

³⁶⁴ Ders. 73r.

³⁶⁵ Ders. 478v.

³⁶⁶ Ders. 352r.

³⁶⁷ Ders. 186v.

³⁶⁸ Ders. 203v.

³⁶⁹ Ders. 253r.

ecc. – che gli prestano documenti, miniature, disegni...“³⁷⁰ Was Markus Friedrich für die Gattung der Chorographica festhält, scheint auch für Vecellio als Sammler kostümkundlichen Wissens zu gelten: „Aus praktischen wie aus grundsätzlichen Erwägungen heraus“ war ihre Tätigkeit „ein mehr oder weniger kollektives Unternehmen.“³⁷¹

Gibt Vecellio ein Kostüm aus eigener Anschauung wieder, lässt er das seine Leser wissen und greift auf Formulierungen wie „ho visto“, „visto da me“, „si è visto“ zurück. Meist setzt er den Leser auch darüber ins Bild, wo er das Gezeigte gesehen hat. Derart konkretisiert um räumliche Angaben, scheinen Vecellios Hinweise auf Autopsie mehr zu sein als „rhetorisch-literarische Strategien der Autorisierung“, wie Friedrich sie vielen Autoren landeskundlicher Werke einräumt.³⁷² Dass Vecellio durchaus Bewusstsein für Autorität zeigt, wurde bereits im Vorwort deutlich. An dieser Stelle lässt sich die dort gemachte Beobachtung noch vertiefen. Der Autor unterscheidet bei seinen Kostümholzschnitten drei Sorten von Quellen: die eigene Beobachtung, Kunstwerke und schließlich Zeugnisse von Dritten, ob mündlich, bildlich oder schriftlich. Diese Quellen scheint Vecellio gleich zu gewichten: Ein ums andere Mal versichert er ihre Glaubwürdigkeit – oder er relativiert sie, indem er ihre Einzigartigkeit unterstreicht. So bewertet er die in einer Wandmalerei von ihm selbst gesehenen Kostüme: „i quali (per quanto si à potuto da me vedere) sono molto stravaganti;...“³⁷³ Hat Vecellio seine Kenntnisse von Zeitgenossen erhalten, erwähnt er sie namentlich, unterstreicht ihre Bedeutung und Vertrauenswürdigkeit. Selten bemängelt der Autor das Fehlen von Quellen, wie etwa bei den GIOVENI ANTICHI, für die ihm

³⁷⁰ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 48.

³⁷¹ FRIEDRICH, M. 2003, 94. Im Bereich der Naturphilosophie konstatieren Daston und Park bereits für das 15. Jahrhundert eine ähnliche Arbeitsweise: DASTON, hier vor allem 159-168.

³⁷² FRIEDRICH, M. 2003, 91. Zur Behauptung der Augenzeugenschaft als Beglaubigungsstrategie siehe auch WIMBÖCK 17-20.

³⁷³ VECCELLIO 1590, 214r.

nur eine geringe Anzahl an Quellen zur Verfügung standen, verglichen mit der großen Anzahl an Kleidungsvarianten.³⁷⁴

Deutlich untermauert Vecellio mit solchen Äußerungen den Anspruch auf Seriosität seines Unterfangens. Sogar als nachprüfbar, wenn auch nur in ein Stichproben, erwiesen sich die von ihm erwähnten Kostüme – und in diesen Fällen zeigt der Autor sich äußerst treu gegenüber der Vorlage. Die Ernsthaftigkeit seiner Bemühungen steht außer Frage: „Difatti, il Vecellio vuol fare la storia del costume e testimoniare della serietà del suo lavoro, ricordata ogni tanto quando informa sulle sue fonti, sulla loro scelta e l'esame della loro attendibilità.“³⁷⁵

Bereits in Vorwort und Discorso deutet Vecellio seine Bemühungen um gesicherte Erkenntnisse an, Bemühungen, die in diesem Teil des Buches deutlich durchscheinen. Diese Akribie im Verzeichnen der eigenen Quellen kennzeichnet nicht nur Vecellios Werk, auch dem Verfasser der bereits erwähnten *Bibliotheca Universalis* etwa lag sie am Herzen, ein Punkt, der am Ende dieses Abschnittes noch einmal aufgegriffen wird.

Vecellios Kostümfundus speist sich demnach aus einem großen Netzwerk an Lieferanten, aus der Beobachtung von Venedigs (internationalem) Publikum sowie aus Werken der bildenden Kunst, und nicht selten legt der Autor die Herkunft einer Darstellung genau dar. Eine weitere bedeutende Quellengruppe findet allerdings keine explizite Erwähnung: In etlichen Fällen zeigen sich Vecellios Kostümfiguren als Übernahmen aus Werken seiner Vorgänger. Im Folgenden soll diese Überlieferung anhand von zwei Holzschnitten, der GENTILDONNA DI BRABANT und der DONZELLA DI GRANATA näher untersucht werden.

³⁷⁴ VECCELLIO 1590, 73r.

³⁷⁵ GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 59.

Unter den Flandrischen Kostümen stellt Vecellio auf S. 361r die Edeldame aus Brabant vor. **(Abb. 24)** Diese Figur findet sich in zahlreichen der zwischen 1558 und 1601 gedruckten Kostümbücher, ihr Werdegang sei kurz skizziert.³⁷⁶

Bereits Enea Vico präsentiert unter seinen Kostümstichen 1558 die Flandrische Frau. **(Abb. 25)** Sie ist frontal wiedergegeben, hat den Kopf leicht nach rechts gewendet und steht auf einem unebenen Bodenstück. Bekleidet ist die FLANDRENSIS mit einem Kleid und einem weiten, wadenlangen Umhang, der sich vom Haaransatz halbkreisförmig spannt und dessen Stoff sie auf Bauchhöhe mit ihrer Linken zusammenhält. Unterhalb der Hand fällt diese Heuke bis zum breiten Pelzsaum des bodenlangen Rockes herab. Das Muster der Innenseite des Umhangs ist zu sehen. Mittig ist auf der Höhe des Rocksaumes eine Quaste zu erkennen. Ferner werden vom Kleid der Figur das enganliegende Mieder mit Stehkragen sowie die schmale Halskrause gezeigt. Vom Kragen fallen auf beiden Seiten zwei kurze Bänder herab. Eine Kopfbedeckung, an der die Heuke befestigt ist, sitzt lose auf dem zurückgesteckten Haar der Dargestellten.

In Deserpz' vier Jahre später in Paris entstandenes Kostümbuch hat Vicos Figur Eingang gefunden.³⁷⁷ LA DAMOISELLE FLAMENDE steht ebenfalls en face, ihr Kopf ist dabei jedoch zur Linken geneigt, ebenso ist es ihre rechte Hand, mit der sie die Heuke zusammenhält. **(Abb. 26)** Abgesehen von der Tatsache, dass die Frau seitenverkehrt zu der von Vico wiedergegeben ist, beschränken sich weitere Unterschiede auf Details: So ist der Stehkragen höher als bei Vicos Figur, der Spitzeneinsatz endet unmittelbar unter dem Kinn der Dargestellten, die Bänder am Kragen sind etwas weiter außen angesetzt. Insgesamt ist die Wiedergabe im

³⁷⁶ Grundlegend dazu vor allem Ghering van Ierlants Aufstellung in: Ausst.Kat. Mode in Prent (1550-1914), Nederlands Kostuummuseum, 2 Bde, Den Haag 1988, hier Bd I, 7-20, insbesondere 14-20. Auch unter Weiditz' Kostümzeichnungen findet sich eine Flandrische Frau, die jedoch als motivische Vorlage für die gedruckten Kostümbücher nicht unmittelbar in Betracht zu ziehen ist, da sie eine andere Gewandform, die Schnabelheuke, trägt. Zu den verschiedenen Tragweisen der Heuke siehe LOSCHEK 256, „Heuke“.

³⁷⁷ DESERPZ o.S. Vgl. zu dieser Figur auch DAVENPORT, Millia, The Book of Costume, 2 Bde, New York 1972, hier Bd II, 476f.

Holzschnitt etwas summarischer als in Vicos Stich, was insbesondere beim Saum des Rockes auffällt, der bei Deserpz' FLAMANDE nicht an die Stofflichkeit von Pelz erinnert.

Ferdinando Bertelli nimmt die FLANDRENSIS ein Jahr nach Deserpz ebenfalls unter seinen Kupferstichen auf.³⁷⁸ **(Abb. 27)** Als Vorlage hat ihm Vico gedient, dessen Figur er, einschließlich Grund und Namenstafel, spiegelt. Er verzichtet lediglich auf die Wiedergabe des Innenmusters an dem Teil des Umhangsaums, der den Kopf der Figur umrahmt und beschränkt sich dort auf Schraffuren.

In Sluperius' Werk von 1572 ist die Figur als FLANDRA HEROINA/LA DAMOISELLE FLAMENDE geführt.³⁷⁹ Sie entspricht der von Deserpz einschließlich der Verse. **(Abb. 28)**

Hans Weigels MULIER FLANDRICA aus seinem 1577 erschienenen Werk erscheint in derselben Ausrichtung wie Vicos, was nahelegen könnte, dass der Autor sie nach dem seitenverkehrten Stich von Bertelli übernommen und so wieder die Ausrichtung der Vico-Figurine erhalten hat.³⁸⁰ **(Abb. 29)** Die Wiedergabe des Bodens ist bei Weigel auf einige Schraffuren reduziert, leicht verändert gegenüber Vico/Bertelli erscheinen ferner die Frisur sowie die Kragenpartie des Kleides.

Eine andere Variante dieser Frauenfigur zeigt Abraham Bruyn 1577. Sie erscheint auf Tafel 11 seines Kostümbuches zwischen drei weiteren belgischen Edelleuten als NOBILIS FOEMINA AD TEMPLUM ABIENS CUM PALLA BELGICA.³⁸¹ **(Abb. 30)** Wie die zuvor besprochene MULIER FLANDRICA von Weigel, zeigt auch Bruyns Figur die identische Ausrichtung wie Vicos FLANDRENSIS. Von der wieten Heuke abgesehen, die im übrigen auch anders fällt als bei den vorangegangenen Figuren, weist das Kostüm allerdings einige Unterschiede zu den

³⁷⁸ BERTELLI Nr. 19.

³⁷⁹ SLUPERIUS 51.

³⁸⁰ WEIGEL Nr. LXXXIII.

³⁸¹ Als Palla wurde im antiken Rom ein rechteckiges Tuch bezeichnet, das als Über- oder Obergewand getragen wurde und auch den Kopf umhüllen konnte, vgl. LOSCHEK 367, „Palla“.

motivischen Vorläufern auf. Bruyn passt es an die spanische Tracht der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an: Die Halskrause ist voluminös und steif, das Mieder hochgeschlossen und mit Achselwulsten von den weiten Ärmeln abgesetzt; Mieder und Ärmel scheinen aus unterschiedlichen Stoffen gefertigt und unterscheiden sich auch durch Farben und Muster.³⁸² An den Ärmel ist eine Handkrause angesetzt. Bruyns adlige Dame trägt außerdem drei unterschiedlich lange Gliederketten. Was die Heuke betrifft, verzichtet Bruyn darauf, die Kopfbedeckung wiederzugeben, an der das Kleidungsstück bei Vico/Bertelli befestigt ist, in seinem Stich scheint der Stoff, zu einer Falte geknickt, auf dem Haar der Figur aufzuliegen.

Auch unter Jost Ammans 1586 publizierten *Frauenzimmer*-Holzschnitten findet sich die Figur der flandrischen Edelfrau, in der deutschen Ausgabe ist sie als EIN NIDERLÄNDERIN VOM ADEL bezeichnet.³⁸³ (**Abb. 31**) Die Figur ist streng frontal ausgerichtet, dabei spiegelverkehrt zu Vicos. Das Kostüm unterscheidet sich im Hinblick auf Mieder und Kragen von den Vorgängern: Ammans Niederländerin trägt Pagenärmel, die in breitem Spitzenbesatz enden. Außerdem ist sie mit einer breiten, vorn geöffneten Halskrause bekleidet, unter der Ketten zu sehen sind, wie auch Weigels Figur sie zeigt. Ihr Gesicht ist rundlicher als das der Figurinen von Vico bzw. Bertelli, die Figur insgesamt gedrungener.

Cesare Vecellios GENTILDONNA DI BRABANTIA ist spiegelverkehrt zu der Vicos wiedergegeben und frontal ausgerichtet; insgesamt ist sie gegenüber den bisher betrachteten Vorgängern weniger detailreich aufgefasst. (siehe Abb. 24) So ist die Heuke in Vecellios Holzschnitt summarischer wiedergegeben, der Autor verzichtet auf die Wiedergabe des Musters auf der Innenseite sowie darauf, die

³⁸² Vgl. zu den Charakteristika der spanischen Mode dieser Zeit LOSCHEK, hier vor allem 103f.; dazu auch YARWOOD, Doreen, *Fashion in the Western World*, London 1992, insbes. 15-42, und READE, Brian, *The Dominance of Spain*, London 1951, vor allem 6-9. In die erweiterte Ausgabe seines Werkes von 1581 nahm Bruyn die Figur der Flandrischen Edelfrau spiegelverkehrt auf und veränderte ihr Kostüm erneut, um der aktuellen spanischen Mode zu entsprechen, dazu van Ierlant in: AUSST.KAT. DEN HAAG 1988, 16.

³⁸³ AMMAN Nr.61. In der lateinischen Ausgabe aus demselben Jahr ist die Figur mit *Matrona Belgica primaria* betitelt, abgebildet bei OLIAN 37.

Befestigung des Mantels auf einer Kopfbekleidung zu zeigen. Bei Vecellios Figur endet die Heuke in einer Spitze auf dem Haaransatz, unklar ist, wie sie dort hält. Der Ärmelansatz des Kleides weist Spitzenbesatz auf, der Kragen ist ohne Bänder gestaltet.

Zahlreiche Autoren von Kostümbüchern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben demnach auf die Vorlage von Vico respektive Bertelli zurückgegriffen.³⁸⁴ Diese Rückgriffe fallen unterschiedlich deutlich aus, Variationen von Physiognomie oder Kostüm finden durchaus statt, seien sie dem gewählten graphischen Medium geschuldet, der Arbeitsweise oder den Intentionen des jeweiligen Autors – wie etwa Bruyns Willen zur Aktualität der dargestellten Kostüme. Insgesamt sind die Unterschiede zur Figur Vicos über vier Jahrzehnte jedoch gering, wobei sich nicht unbedingt nachweisen lässt, welcher Autor auf welche Vorlage zurückgegriffen hat. Das Übernehmen von Kostümfiguren aus früheren Werken ist nicht, weder bei Vecellio noch bei anderen Autoren, auf die Figur der Flandrischen Frau beschränkt. Die DONNA DI TOLEDO beispielsweise, die Cesare auf S. 285r präsentiert, zeigen etliche seiner Vorgänger, und zwar als spanische Bauersfrau.³⁸⁵

Bisweilen beschränkt sich das Übernehmen demnach auf die Figur, während ihre Betitelung variiert wird, was auch das Beispiel der DONZELLA DI GRANATA zeigt. Vecellio zeigt die junge Spanierin aus Granada auf S. 291v. **(Abb. 32)** Bekleidet ist die frontal gezeigte Frau mit einem kurzen Mantel oder Burnus, dessen Kopfbedeckung von einem Reifen oder Ring festgehalten wird. Während der Oberkörper ansonsten nackt ist, sind die Beine in Tücher gewickelt, die in Hüfthöhe verknotet sind. Außerdem trägt die junge Frau einige

³⁸⁴ Von den in C.2.3. vorgestellten Werken zeigt lediglich Boissard die Flandrensis nicht. Jean de Glen hingegen nimmt sie in sein Kostümbuch von 1601 mit auf als Kopie der Figur aus Vecellios Werk, er zeigt sie unter dem Titel „Habits des matrones de Liege, & de Brabant“, DE GLEN 124v, abgebildet bei OLIAN 46, für de Glen vgl. auch Fn. 134.

³⁸⁵ Vgl. etwa BERTELLI (*Hispana rustica*, Nr. 59), DESERPZ (*L'espaignolle rusticque*, o.Nr.), SLUPERIUS (*Hispana rustica*, Nr. 72).

Halsketten. Ihren Kopf neigt die Figur leicht nach links, in ihrer erhobenen linken Hand hält sie einen Rocken, ein Faden läuft zur Spindel in ihrer Rechten. Neben der Kopfbedeckung der Granaderin verweisen insbesondere ihre Beinkleider (Zaragüelles) auf den maurischen Ursprung des Kostüms.³⁸⁶ Rechts hinter der Frau stehen, etwa ein Drittel so groß wie die Hauptfigur, zwei weitere Figuren, eine mit der „almalafa“, einem Umhang maurischen Ursprungs gekleidet, der Kopf und Oberkörper verhüllt, die andere mit einer Kopfbedeckung, wie die Hauptfigur sie trägt, und einer hüftlangen „marlota“.³⁸⁷

Die weibliche Hauptfigur taucht in mehreren Kostümbüchern des Cinquecento auf, auch Vico stellt eine DONZELLA DI GRANATA vor, deren Ähnlichkeit mit Vecellios Frauenfigur sich allerdings auf die Zaragüelles beschränkt: Sie trägt ein weites Oberteil mit rundem Halsausschnitt und eine hutartige Kopfbedeckung, unter der ihre langen Haare auf die Schultern fallen, jedoch keinen Schleier. **(Abb. 33)** Vecellio dürfte demnach auf eine andere Vorlage zurückgegriffen haben. Gattineau-Sterr vermutet, dass Vecellio sich an Weigels Werk orientierte, zumal der Autor auch andere spanische Kostüme Weigels leicht abgeändert übernommen habe.³⁸⁸ **(Abb. 34, 35)** Weigel nimmt in eine seiner Darstellungen der MAURITANA auch ein Kind mit auf, das Vecellio als Vorlage für seine linke Hintergrundfigur gedient haben könnte. Deren Kleidung wiederum erinnert auch an Vicos MORA DE GRANATA, eine Figur, die die charakteristischen maurischen Beinkleider trägt, ansonsten jedoch komplett in einen knielangen Umhang eingehüllt ist, aus dem lediglich die Hände herauschauen. **(Abb. 36)** Den Kopf bedeckt ein Schleier, aus dem eine lange Stoffbahn auf den Rücken der

³⁸⁶ BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962, hier 28-30 sowie 109f.: „Zaragüelles“.

³⁸⁷ BERNIS 75: „Almalafa“ und 97: „Marlota“; vgl. auch READE 20.

³⁸⁸ Neben diesen beiden Figuren gehen ihres Erachtens auch die Donna di Toledo sowie die Donna di Granata auf Weigel zurück, „wobei die eine oder andere sowohl bei Vico, als auch bei Bertelli und Deserperz auftritt.“, so GATTINEAU-STERR 207.

Figur fällt. Vecellios DONZELLA unterscheidet sich durch Handhaltung und Fußstellung von Weigels, mit der sie im übrigen die Ausrichtung gemein hat, was auch für eine andere Vorlage sprechen könnte.³⁸⁹ Vor allem betitelt Vecellio seine Figur nicht, wie Weigel (und mit ihm die Mehrzahl der Autoren) als Moriskin. Vielmehr stimmt sein Titel, wenn auch nicht die dazu gezeigte Figur, mit Vico überein. Diese Frauenfigur erfährt im übrigen noch weitere Titelvarianten, Jost Amman präsentiert sie, ebenfalls mit Spinnergerät, jedoch ohne Hintergrundfiguren, im *Frauenzimmer* von 1586 als FRAU AUS PERUVIA. Auf dieser „Insel in India“, so Amman, gelte die gezeigte Tracht als besonders prachtvoll.³⁹⁰ Während Vecellio einerseits also Figuren, oft bis in die Details genau, übernimmt, können deren Bezeichnungen durchaus variieren: Seine HEBREA NELLA SORIA entspricht in Haltung und sämtlichen kostümlichen Details, wenn auch seitenverkehrt, der FRAU VON DER ÄGÄIS-INSEL CHIOS, die sich im Reisebuch des französischen Höflings Nicolay d’Arfeuilles findet – einer weiteren Quelle (nicht nur) Vecellios.³⁹¹ Vicos AFRA VIRGO wird bei Deserpz, der sich im übrigen an Vicos Titel hält, zur FILLE TURQUOISE, während die folgenden Autoren sich wieder an Vicos Herkunftsangabe halten.³⁹²

Die vorgestellten Beispiele, naturgemäß nur Stichproben, geben durchaus Aufschluss über Vecellios Arbeitsweise: Übernimmt er Kostümfiguren aus älteren Werken, erweist er sich als recht getreu, variiert selten und wenig. Aufgrund des oft bis in die Einzelheiten genauen Kopierens von Figuren lässt sich im Einzelfall nicht unbedingt nachweisen, auf welchen Titel der Venezianer zurückgegriffen hat: Etliche der Figuren finden sich, kaum oder gar nicht verändert, in einer ganzen Reihe von Kostümbüchern wieder. Unter den Autoren, auf deren

³⁸⁹ Allerdings scheinen weder Bertellis noch Deserpz’ oder Bruyns Werke in Frage zu kommen.

³⁹⁰ AMMAN Tafel 113.

³⁹¹ Nicolays Werk ist besonders reich an türkischen Kostümen und diente vielen Kostümbuchautoren als Vorlage, dazu OLIAN 24-31, hier vor allem 29, MACKRELL 1997, 14f. und WILSON 2004, 227-229.

³⁹² OLIAN 23.

Werke Vecellio direkt oder über andere Titel zurückgegriffen hat, gehören neben Vico/Bertelli auch Boissard (Kostüme aus Italien, Frankreich, der Türkei und dem außereuropäischen Raum), Amman (Deutschland, Zentraleuropa), Weigel (Deutschland, Schweiz, Livland, Polen, Türkei) und Grassi (Flandern, England).³⁹³ Olian attestiert den *Habiti* „the ultimate in eclecticism in 16th century books...“³⁹⁴; sie weist ferner darauf hin, dass Vecellio neben Kostümbüchern auch der illustrierte Reisebericht Nicolays, ob über Werke Dritter oder auf direktem Wege, als Quelle diente: „This series was the first serious work on the clothing of the Near East and was copied by most of the costume book *dessinateurs* of the 16th century,...“³⁹⁵ Dass, wie Gattineau-Sterr vermutet, nur die Trachten aus Venedig und dem Veneto als „Eigenleistung Vecellios bewertet werden“ können, scheint dennoch überspitzt formuliert.³⁹⁶ Diese Annahme greift in Anbetracht von Venedigs Internationalität zu kurz³⁹⁷, der Autor selbst verweist im übrigen, wie gezeigt wurde, auf Gelegenheiten, auch nicht-venezianische Kostüme in der Lagunenstadt zu Gesicht zu bekommen.³⁹⁸

Vergleicht man Vecellio mit anderen Kostümbuchautoren der zweiten Jahrhunderthälfte, erweist sich seine Praxis des Übernehmens aus den Werken der Vorgänger nicht als Seltenheit. So erklärt Deserpz bereits in der Widmung, dass er die Vorlagen eines Reisenden benutzt habe – ob er damit auf Vico abzielt, auf dessen Stiche er hauptsächlich zurückgreift, bleibt dabei offen. Die Verwendung von Kostümbüchern als Vorlage für das eigene Werk findet über Ländergrenzen hinweg statt – und trotz zahlreicher Versuche seitens der Autoren, sich

³⁹³ Vgl. dazu MACKRELL 1997, vor allem 18; GATTINEAU-STERR 206-210 und KÜP, Karl/ Baldwin, Muriel, *Costume, Gothic and Renaissance; Some Early Costume Books: Costume 1400-1600*, New York 1937, insbes. 7f.

³⁹⁴ OLIAN 36.

³⁹⁵ Dies. 24 und 21.

³⁹⁶ GATTINEAU-STERR 212.

³⁹⁷ Vgl. D.2.1.3., insbes. Fn. 287.

³⁹⁸ Vgl. etwa VECCELLIO 1590, 199v, 248v, 355v.

ihre Entwürfe schützen zu lassen.³⁹⁹ Auch außerhalb der Gattung Kostümbuch war diese Kopierpraxis durchaus üblich: Ornamentstiche aus Modelbüchern zur Spitzenherstellung wanderten ebenso wie Illustrationen aus pflanzenkundlichen Werken.⁴⁰⁰ „Pirated illustrations were, to say the least, nothing new at this stage in the history of printing,...“, hält Peter Parshall im Zusammenhang mit einem Rechtsstreit um botanische Zeichnungen fest, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stattfand. Zeichnungen von Pflanzen, die der Dürer-Schüler Hans Weiditz angefertigt hatte, tauchten, spiegelverkehrt und verkleinert, im Herbarium des Frankfurter Verlegers Egenolff auf, woraufhin Weiditz' Drucker Schott seinen Kollegen vor Gericht zitierte.⁴⁰¹ Der Ausgang des Falles ist nicht bekannt, doch zeitigte er keine Auswirkungen auf das Kopistentum: „In späteren Herbarien werden die Holzschnitte der vorausgegangenen Werke teils direkt kopiert, teils sogar aus zweiter oder dritter Hand übernommen, wobei die Darstellungen an Größe und Genauigkeit verlieren,...“⁴⁰²

Das fleißige Übernehmen von Material aus Vorgängerwerken hielt weder die Herbarien- noch die Kostümbuch-Autoren davon ab, ihr eigenes Werk als neu und aus eigener Anschauung entstanden anzupreisen. Das überrascht zumal dann, wenn lediglich die Bezeichnungen, nicht aber die Figuren geändert werden, um eine scheinbar größere Kostümviefalt zeigen zu können – eine Vorgehensweise, der Vecellio allerdings nicht folgt.⁴⁰³ Im Hinblick auf die Betonung der Authentizität hingegen bildet der Venezianer keine Ausnahme, er erwähnt ganz im Gegenteil schon im Vorwort die Mühen des Kostüm-Sammelns vor dem Hintergrund der großen Entfernungen zu ihren Herkunftsländern: „Nella

³⁹⁹ Beispielsweise beantragt und erhält Cesare Vecellio nach Erscheinen seiner *Habiti* „il privilegio della privativa per anni 20 p.v. di poter egli solo [...] stampare in Venezia e nello Stato 450 figure da lui diseguate“, vgl. CONTE 2002A, 19. Zu Übernahmen innerhalb der Gattung Kostümbuch vgl. C.2.3.

⁴⁰⁰ Zum Kopieren innerhalb von Modelbüchern, und zwar ebf. grenzenübergreifend, vgl. JESSEN 149-151.

⁴⁰¹ Dazu PARSHALL, Peter, *Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance*, in: *Art History* 16, 1993, 554-579, hier 569.

⁴⁰² HUPKA 17.

⁴⁰³ Dazu OLIAN 36.

qual Opera niuno potrebbe credere la fatica, che io hò durata, & massime nel raccorre i detti Habiti, di molti de' quali à pena si può haver contezza certa, per la lontananza de' luoghi, & per li paesi incogniti, & alcuni d'essi quasi senza commertio, onde si possa haver commodità di cavarne quelle relationi, che bisognano per haverne certezza tale, che se ne possa far fede al mondo."⁴⁰⁴

Vecellios Bemühungen um Glaubwürdigkeit („far fede al mondo“) ließ sich in diesem Kapitel vor allem an seinen zahlreichen Quellenverweisen festmachen. Während er bei etwa einem Fünftel seiner Holzschnitte seine Fundstellen, mitunter akribisch, verzeichnete und bisweilen weitere Kostüme dabei miteinschloss, ganz zu schweigen von zahlreichen Autorennennungen im Discorso, zeigt er sich im oben besprochenen Kontext zurückhaltend: Wenn er aus dem Figurenfundus anderer Trachtenbücher schöpft, verzichtet Vecellio auf die Erwähnung der Quelle. Dieses Ungleichgewicht fällt auf. Es lässt sich allerdings nicht nur für den Autor der *Habiti* festhalten; Zedelmaier stellte etwa für eines der Hauptwerke des italienischen Autors Polydorus Vergilius ein vergleichbares *Procedere* fest: „Als Humanist wertete Polydorus für sein Thema antike Quellen aus, die wichtigsten sind Plinius, Cicero, Diodor, Herodot und Strabo. (...) Jedenfalls führte Polydorus in *De inventoribus rerum*, obwohl er in der Widmungsvorrede an Odassio stolz die Erstmaligkeit seines Unternehmens unterstrich, nur antike Belege an, die benutzten Sekundärquellen (...) dagegen verschwieg er.“⁴⁰⁵ Dass Vecellio mit seiner Sammel-, Verweis- und Verzeichnisspraxis nicht allein steht, ist bereits angeklungen. Ob Autoren aus anderen Buchgattungen mit ihren Quellen ähnlich verfahren wie der Venezianer, soll im Rahmen einer vergleichenden Präsentation der Ergebnisse aus diesem Kapitel, in D.2.3., aufgegriffen werden.

⁴⁰⁴ VECCELLIO 1590, Vorwort, o.S.

⁴⁰⁵ ZEDELMAIER 2003, 181.

D.2.2.2. Bild und Text

Wenngleich ein Großteil der visuellen Informationen der *Habiti* weitgehend unverändert aus zahlreichen Quellen übernommen ist, stellt Vecellios Werk keinesfalls eine schlichte Kopie dar. Dagegen sprechen, neben Auswahl und Handhabung der verwendeten Vorlagen sowie der planvollen Struktur des Buches auch die den Holzschnitten nachgestellten Texte. Im Rahmen dieser Arbeit stehen die Holzschnitte der *Habiti* im Vordergrund, doch verspricht auch das Verhältnis von Bild und Text Aufschluss über ihre Rolle im Buch. Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden einige der Texte betrachtet werden, deren Holzschnitte Gegenstand des vorigen Abschnittes waren. Was beinhalten die Texte, was leisten sie gegenüber dem Bild? Verglichen wird dabei auch mit den Texten anderer Kostümbücher. Die landeskundlichen Textpassagen, mit denen Vecellio jeweils seine Kapitel und Abschnitte beginnt, interessieren in diesem Zusammenhang weniger, da sie, anders als die bei weitem überwiegende Mehrzahl der Texte, nicht direkt auf einen Holzschnitt bezogen sind.⁴⁰⁶

Im Text zu den *SPOSE ANTICHE VENETIANE* verweist Vecellio eingangs, wie bereits besprochen, auf seine Quelle, Bilder in der Scuola di San Giovanni Evangelista. Auf diese bezieht er auch seine Beschreibung, wobei der aufwendige Schmuck der Dargestellten im Vordergrund steht: „Vi si veggono dunque molte spose con una corona in testa à modo di Regina, carica di perle & di gioie, con un cerchio attorno di simile ornamento.“⁴⁰⁷ Vecellio erwähnt ferner den Ohrschmuck aus Perlen und Gold, Gemme und Spitzen in der goldenen Halskette, die zweite Kette, die im Dekolleté verschwindet, das seinerseits mit einem goldenen, perlenbestickten Tuch bedeckt ist. Ähnliche „pettorali“ seien auch im

⁴⁰⁶ Das für seine landeskundlichen Ausführungen verwendete Material ist zum Teil bereits im *Discorso* angeführt, in dem Vecellio Reiseberichte und Chorographien erwähnt, vgl. D.1.4. Auch in den Kommentaren führt er bisweilen schriftliche Quellen an, zur Stadt Karaman im heutigen Anatolien etwa Ptolemäus, den er im Text zur *Antica nobile caramanica* erwähnt, VECCELLIO 1590, 78r.

⁴⁰⁷ VECCELLIO 1590, 88r und 88v.

Kirchenschatz von San Marco zu sehen, „che si mostra nelle feste principali, & in quel tempo erano assai in uso appo le Regine, & Signore grandi.“ Vecellio beschreibt den Tucheinsatz an den Ellbogen, das Oberteil, dessen Farbe je nach Stand der Personen ausfällt, und über dem ein transparenter Schleier liegt. Zu guter Letzt geht er auf die breite und lange Goldkette ein, die die Bräute um die Hüfte tragen. Anschließend erläutert der Autor eine Sitte, die mit dem Brautkostüm in Zusammenhang steht: „In questa maniera erano solite andare à San Pietro di Castello, Chiesa Patriarcale di Venetia, con maravigliosa honestà, & devotione, & ivi ricevevano un giorno deputato la beneditione dal Patriarca, & poi se ne andavano à casa de' mariti.“ Dieser Passus, fährt Vecellio fort, erinnern ihn an „un accidente simile quasi à quello delle Sabine rapite da' Romani“. Der Schilderung dieser Begebenheit widmet er die nächsten Zeilen, nicht ohne die Einlassung auch für den weniger geneigten Leser einzuführen. Vecellio beginnt „un poco più da alto“, diskutiert das Jahr des Geschehens, 944 bzw. 943, und schildert dann den Raub der venezianischen Bräute durch eine Gruppe bewaffneter Triestiner und schließlich die Rückeroberung der „Beute“ durch die Bräutigame. Der „Capitano“ auf venezianischer Seite, der Doge Pietro Candiano, wird ausdrücklich gelobt, politische Folgen des Vorfalls angedeutet: „Et vogliono alcuni, che dopò questo fatto, se spignesse avanti alla Città di Trieste, & la prendesse, & facesse tributaria di cento anfore di vino l'anno.“ Vecellio beschreibt demnach detailliert seine Quellen („Dalle figure medesime si cava“) und das im Holzschnitt dargestellte Kostüm, äußert sich zu Stoffen, Schmuck, Schnittdetails und Farben. Darüberhinaus findet er auch Platz für eine Anekdote, die, wie einige solcher Einlassungen in den *Habiti*, mit einem Lob für Venedig und seine Bewohner endet („havendo tagliati à pezzi tutti i Triestini“).

Auf die Beschreibung des vorangegangenen Kostüms und die Erwähnung von Stoffen und Farben verzichtet Vecellio in seinen Texten selten. Die überwie-

gende Mehrzahl der Texte steigert insofern die dem Holzschnitt zu entnehmende Erkenntnis. Auffällig ist, dass Vecellio auch dann auf Stoffe und Farben verweist, wenn seine Quelle der Holzschnitt aus einem Vorgängerwerk ist. Die oben vorgestellte GENTILDONNA DI BRABANTIA unterscheidet sich nur in Details von Vicos gut drei Jahrzehnte zuvor publizierter FLANDRENSIS. Sein Text hingegen hebt sich bereits durch seinen Umfang von sämtlichen Vorgängerwerken ab, sofern diese überhaupt Textteile aufweisen. Vecellio beschreibt die einzelnen Kleidungsstücke, den Mantel, den Rock mit Pelzbesatz, das mit Goldbändern verzierte Mieder, die enganliegenden Ärmel und den Kragen. Die Befestigung des Umhangs erfolgt „...con un filo di rame, overo circhietto di legno li fanno fare quel poco di sgonfio, che niente impedisce la faccia.“⁴⁰⁸ Die Röcke der flandrischen Edeldamen sind geschnürt, was verantwortlich für ihre schmale Silhouette ist. Des weiteren erwähnt Vecellio die Rockschoße „a modo di Spagna“. Die Schönheit der Edeldamen ruht, neben ihrer schmalen Statur, „nella bianchezza, e politezza del viso“.⁴⁰⁹ In der Herstellung von Spitzenkragen bezeichnet der Autor Flandern als führende Nation. Detaillierte Angaben erfolgen auch zu weiteren Materialien des Kostüms: wollenes Futter, Samt und Seide sowie verschiedene Arten von Tuchstoffen führt Vecellio auf.

Aus dem Vergleich mit anderen Kostümbüchern ging Vecellios Werk bereits als das mit dem umfangreichsten Textteil hervor.⁴¹⁰ Unter diesen eingangs präsentierten Vorgängerwerken des Venezianers finden sich vier Titel mit Texten, die über eine schlichte Betitelung der Figur hinausgehen: Deserpz, Sluperius, Weigel und Amman. Da Sluperius allerdings die Verse von Deserpz unverändert übernimmt, wird er in die weitere Betrachtung nicht miteinbezogen. Deserpz' Vierzeiler zu LA DAMOISELLE FLAMENDE ist lediglich zu entnehmen, dass die Dargestellte denjenigen, der nicht selbst nach Flandern reist, über das dort

⁴⁰⁸ VECELLIO 1590, 361v.

⁴⁰⁹ Ders. 361v.

⁴¹⁰ Vgl. C.2.3.

übliche Kostüm der „damoyelles“ aufklärt.⁴¹¹ Blanc fasst Deserpz' französische Couplets in Versform als „de nature proverbiale davantage que descriptive“ auf.⁴¹² Auch Weigels unter dem Kostümbild stehender Vierzeiler ist knapp, er stellt eine Art erweiterten Titel dar, ohne gegenüber dem eigentlichen Bild samt Titel zusätzliche Informationen zu liefern: Weigel erwähnt lediglich noch den Stolz der Trägerinnen dieses Kostüms.⁴¹³ In Ammans Kostümbuch wird die NIDERLÄNDERIN VOM ADEL ob ihrer positiven Eigenschaften gelobt. Ihre Kleidung vergleicht der Autor mit der der Armenier, auf die das Kostüm der Niederländerin auch zurückgehe.⁴¹⁴ Lediglich Amman liefert demnach Informationen, die über Bild und Titel hinausgehen, wobei er sich auf einen Kostümvergleich und eine knappe Beschreibung des Charakters beschränkt.⁴¹⁵ Vecellio bemüht sich ebenfalls um einen kostümlichen Vergleich, wobei er anders als Amman dazu auf die spanische Kleidung zurückgreift. Insgesamt konzentriert er sich im Text zur GENTILDONNA DI BRABANTIA jedoch auf das dargestellte Kostüm: Er informiert über die verwendeten Stoffe und liefert Details zur Konstruktion der Kleidung. Die Verwendung von Kupferdraht oder einem Holzgestell für die Rundung der Heuke lässt sich im Bild allenfalls erahnen, die Schnürung des Oberteils hingegen nicht mehr – Vecellios Text ergänzt hier den Holzschnitt um

⁴¹¹ „Pour ce pourtrait vous faire mitu y (?) entendre/ Si vous n'allez voir le pays de Flandre/ Assurez vous que nobles Damoyelles/ En ce lieu là posture (?) vestues (?) telles“, vgl. DESERPZ o.S.

⁴¹² BLANC 230f.: „L'image est présente de la même façon qu'un schéma, et peut-être à des fins mnémoniques: pour éclairer et offrir un point de vue synthétique immédiat. (...) Elle reste, en définitive, subordonnée au texte qu'elle illustre.“

⁴¹³ Der Text zu Weigels Figur LXXXVIII lautet: „Also gehen die Weiber in Flandern. Die Ehweiber in Flandern/ Thun also einher wandern, in einem solchen weiten Kleide/ Deshalb düncken sie sich schön und gmeit.“ Vgl. dazu auch BLANC 233.

⁴¹⁴ Ammans Achtzeiler lautet: „Ein Frau im Niderland geborn/ Von Adelichem Blut erkorn/ Pfliget sich zu zieren also/ Wie dir ist fürgemahlet do/ Nicht ungleich den Armeniern/ Den sie hierinnen folgen gern/ Sonst ist ihr Lob/ Zucht/ Erbarkeit/ Und Ehr berühmet weit und breit.“, AMMAN Tafel 61 des Berliner Exemplars.

⁴¹⁵ Blanc erkennt in Ammans Texten „pas un commentaire descriptif des vêtements portés, mais plutôt un éloge de la fonction ainsi incarnée. De sorte que ce recueil ressemble davantage à ces ‚miroirs des dames‘, en images, qu'à un livre d'habits.“, siehe BLANC 252.

Informationen, die dieser nicht liefern kann. Ausgiebig macht der Autor bei seiner Erläuterung Gebrauch von der Fachterminologie, auch der Registereintrag bezieht sich darauf, indem Vecellio auf die im Text angesprochenen FALDIGLIE DELLE BRABANTINE, ALLA SPAGNUOLA verweist.

Auch im Text zur oben vorgestellten DONZELLA DI GRANATA beschreibt Vecellio eingehend die Kleidung und das dafür verwendete Material. Einige junge Frauen aus Granada, hält er fest, seien hüftaufwärts nackt, während sie auf dem Kopf einen wattierten Holzreifen tragen, an dem ein Stoffstück befestigt ist, das ihnen bis auf die Schultern reicht. In der Beschreibung fährt der Autor fort mit dem kurzen, vorn geöffneten Umhang der Frauen, dessen Saum aufwendig eingefasst ist. Enge weiße Leinen- oder Samthosen binden die jungen Granaderinnen in der Taille zusammen und wickeln ihre Beine so ein „che noi fasciamo i bambini“. Maßstab für den Vergleich ist demnach die eigene Lebenswelt.⁴¹⁶ Dieser Referenz entspringt wohl auch die Annahme Vecellios, das Kostüm sei der Armut der Frauen geschuldet. Auf das dargestellte Spinnergerät geht der Autor nicht ein, doch weist es ebenfalls auf den niedrigen Stand der Frauen hin. Den Ursprung des Kostümes, das je nach Vorlage als maurisch oder indisch besprochen wird, thematisiert Vecellio nicht.⁴¹⁷

Bei aller Verschiedenheit ist diesen drei Texten gemeinsam, dass sie detaillierte Angaben über die dargestellte Kleidung enthalten sowie Informationen über Schmuck, Frisuren oder Kopfputz. Die überwiegende Mehrzahl der *Habiti*-Texte enthält derlei Auskünfte. Am spärlichsten sind sie im ersten Abschnitt des Buches, dennoch ist es höchstens ein Viertel der römischen Kostüme, bei dem

⁴¹⁶ VECELLIO 1590, 292r. Ähnliche Vergleiche mit italienischen bzw. venezianischen Kostümen unternimmt der Autor auch im zweiten Teil des Buches, etwa bei der Donna tripolitana, 456r, deren weites Gewand aus weißer Seide „à modo di pacientia Fratesca“, also ähnlich dem ärmellosen Gewand von Mönchen, sei. Dazu auch GUÉRIN DALLE MESE 1998, 126 und 190.

⁴¹⁷ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 163, hält dieses Schweigen bezüglich der maurischen Bevölkerung in Spanien für intendiert und führt es auf den damals aktuellen Frieden zwischen Spanien und Venedig zurück.

Vecellio keine Angaben über das Material macht. Während Beschreibungen inklusive Material- und Farbangaben fast immer vorhanden sind, sind die darüber hinaus in den Texten vermittelten Informationen unterschiedlichster Art: Wertungen des Autors, Vergleiche oder Quellenverweise finden darin Platz, seltener bringt Vecellio anekdotische Erzählungen an.

Indem er eine Vorstellung von Stofflichkeit und Farbe der dargestellten Kostüme liefert, bietet der Text etwas, mit dem das graphische Medium nicht aufwarten kann.

Die Texte steigern die aus dem Holzschnitt zu gewinnende Erkenntnis, enthalten ergänzende Informationen: Oft bezieht der Autor sich in ihnen explizit auf das Dargestellte („...e ritrovai questo anchora ch'è sopra posto“, „Et questo, che quì si vede...“), oder verweist bei einer Erwähnung bereits auf folgende Holzschnitte, die dem Dargestellten ähneln („come quì poco di sotto se ne porrà il ritratto...“).⁴¹⁸ Bild und Text ergänzen sich in der Informationsvermittlung, sind komplementär: Was Schnitte und Formen der Kostüme anbelangt, verlässt Vecellio sich meist auf die in diesem Punkt größere Aussagekraft der Holzschnitte, mitunter geht er allerdings auf kostümliche Details genauer ein. Verwendung und Konstruktion der Kleidung zu beschreiben, überlässt er hingegen seinen Texten.⁴¹⁹

In den oben angeführten Beispielen ergänzen sich Bild und Text im Hinblick auf das vermittelte Wissen. An anderen Stellen lassen sich hingegen durchaus Diskrepanzen entdecken, Fälle, in denen die visuelle Information von der schriftlichen abweicht. Anhand von einigen Frauenkostümen aus dem vierten Kapitel der *Habiti* soll das Bild-Text-Verhältnis dahingehend weiter untersucht werden.

⁴¹⁸ VECCELLIO 1590, 54r, 73v, 62r.

⁴¹⁹ Siehe etwa die *Spose Antiche Venetiane*, S.120f. Vgl. zur Grenze der Leistungsfähigkeit der Sprache „bei der Beschreibung der äußeren Form, der Anordnung verschiedener Teile eines Gegenstandes, kurzum des Aussehens realer Dinge.“ HUPKA, hier 230.

Teil der deutschen Kostüme, des nach Italien umfangreichsten Buchteils, ist die DONNA DI TIROLO, Vecellio zeigt sie auf S. 301r. (**Abb. 37, 38**) Sie steht im Dreiviertelprofil nach rechts gewendet, hat den Kopf leicht gesenkt und trägt ein bodenlanges, hochgeschlossenes Kleid. Dessen Rock, über einem Unterrock aus dunklerem Stoff, setzt hoch in der Taille an und fällt in engen, gleichmäßig gereihten Falten auf den Boden. Im unteren Drittel ist der Rock von zwei waagerechten Bordüren besetzt, eine lange, schmale Schürze aus dunklem Stoff bedeckt ihn vorne. Das Oberteil läuft auf Höhe der Taille in einer langen Spitze in den Rock aus, diese Schneppe scheint im übrigen versteift zu sein.⁴²⁰ Oben endet das Mieder in einem reichen Spitzenkragen. Die tief angesetzten Ärmel sind oben weit und enden an den Händen in Spitzenbesatz, in der Linken hält die Figur eine lange Kette. Der Kopfputz der Tirolerin ist zu einer Spitze in die Stirn gezogen, am Hinterkopf liegt er als voluminöses Tuch.

Im dazugehörigen Text auf der verso-Seite erläutert Vecellio zunächst Namen und Lage der Grafschaft Tirol sowie den Weg des Gebietes in österreichische Herrschaft. Dann geht er auf die Kleidung der Tiroler Damen ein: Ihr Kopfputz bedeckt ihre Stirn und Haare vollständig, „attorniandolo con bella maniera“. Ihr Samtgewand ist gefältelt und bodenlang, am Saum sind Streifen aus anderen Stoffen oder verschiedenfarbiger Seide angenäht. Um den Hals legen die Frauen sich Halskrausen aus weißem Leinen. Ein weiteres Mal beschreibt der Autor demnach das dargestellte Kostüm und informiert darüber hinaus über die verwendeten Stoffe. Im letzten Satz begibt Vecellio sich schließlich auf neues Terrain, er wendet sich Eigenschaften und Fertigkeiten der Tirolerinnen zu: Sie seien devot, und vor allem in der Reitkunst und Jagd bewandert, die Mädchen ebenso wie die verheirateten Frauen. Eine Information, die das Bild keineswegs vermuten lässt: weder erscheint die Dargestellte unterwürfig noch sind ihrer Kleidung oder Attributen Hinweise auf ihre sportlichen Talente zu entnehmen. War die Bildquelle, Vecellio gibt keine an, schlichter als die schrift-

⁴²⁰ LOSCHEK 411f., „Schnebbe“, und zum versteiften Mieder 355f., „Mieder“.

liche?⁴²¹ Die schriftliche an die visuelle Information anzugleichen, oder umgekehrt, im Holzschnitt den im Text gegebenen Auskünften zu entsprechen, war offenbar nicht das Ziel des Autors.

Ähnliche Kontraste weisen Graphik und Kommentar der nächsten Figur auf: Die DONZELLA NOBILE AUGUSTANA auf S. 302r hat die Hände in Bauchhöhe verschränkt, ihr Blick ist auf den Boden gerichtet – keine Spur von ihrem furchtlosen Umgang mit Fremden, der Vecellio eine lange Erwähnung wert ist: „Le sue donne sono ordinariamente assai belle di sangue, & però sono bianche, & colorite, & amorevolissime a’ Forestieri, le quali per poca conoscenza, che habino con qualche forestiero, l’invitano à casa loro, & gratiosamente lo ricevono, & le donzelle sono le prime à toccarli la mano, & à darli ricetto con cerimonie più che gratiose di honestissimi baci.“⁴²² (Abb. 39, 40, 41)

Den Holzschnitten nach teilen die im vierten Kapitel der *Habiti* vorgestellten Damen einige Gemeinsamkeiten: ihre Haltung und Gestik ist schlicht und bescheiden, die Gesichter fast ausdruckslos. Aus den jeweiligen Texten hingegen treten dem Leser Frauen entgegen, die ganz unterschiedliche Leben führen: die Tirolerin reitend und auf der Jagd, die adlige Augsburgerin in geradezu forschem Austausch mit Fremden, die Schlesierinnen und die Schweizerinnen als fleißige und geschickte Händlerinnen.⁴²³ Solcherlei Unterschiede beschränken sich keineswegs auf die weiblichen Figuren und auch nicht auf die deutschen Kostüme. Guérin dalle Meze beschreibt zahlreiche Widersprüche von Bild und Text auch für das zweite Buch der *Habiti*, wo sie vermutet, dass die schriftlichen Quellen aussagekräftiger waren als eventuelle bildliche.⁴²⁴ So führt Vecellio zahlreiche Anekdoten an, betont die Überheblichkeit der Juden oder die Wild-

⁴²¹ Eine mögliche Vorlage Vecellios könnte Weigels Figur LX gewesen sein.

⁴²² VECCELLIO 1590, 302v.

⁴²³ Ders. 324v und 337r.

⁴²⁴ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 179. Vgl. dazu auch BRIDGEMAN 89.

heit der dargestellten Afrikaner, Eigenschaften, die den jeweiligen Holzschnitten mitnichten zu entnehmen sind.⁴²⁵

Seine visuellen Informationen mit den schriftlichen übereinzubringen, scheint für Vecellio in diesem Fall nicht von Interesse gewesen zu sein. Da Bild und Wort bei der Mehrzahl der Figuren eng miteinander verknüpft sind, der Autor bis ins Detail auf das im Bild Dargestellte eingeht, fallen derartige Diskrepanzen umso stärker auf. Holzschnitt und Text erscheinen in einigen dieser Fälle vergleichsweise unabhängig voneinander.⁴²⁶ In solchen Fällen ist der Text keine Orientierungshilfe für die Betrachtung des Bildes, geschweige denn „indispensabile all’incisione“, wie Guérin dalle Mese festhält.⁴²⁷ Sie sieht den Grund für Unstimmigkeiten zwischen bildlicher und schriftlicher Information in Vecellios nivellierendem Ansatz: „La ‚riduzione‘ del ritratto inciso entra nel progetto unitario dell’immagine che si vuol dare delle donne ‚oneste‘ e ‚modeste‘, non di cercare il sensazionale.“⁴²⁸ Allerdings lässt der Autor seiner Freude am „Sensationellen“ durchaus Raum, eben in den Textpassagen. Denkbar wäre, dass Vecellios an mehreren Stellen aufgefallene Quellentreue ursächlich ist für die beschriebenen Abweichungen. Die inhaltliche Übereinstimmung von Bild und Text nimmt tendenziell ab, je weiter Vecellio sich vom heimatlichen Terrain entfernt, je unwahrscheinlicher eigene Anschauung für die Wiedergabe wird und je stärker der Autor für Bild und Text auf Sekundärquellen zurückgegriffen haben muss.

Im Hinblick auf Vecellios Bildtexte wird in der Sekundärliteratur oft betont, der Autor zeige sich gänzlich objektiv und frei von jeder persönlichen Wertung.⁴²⁹

⁴²⁵ Vgl. etwa VECELLIO 1590, 463v, 465r.

⁴²⁶ Diese Tatsache wird in der Sekundärliteratur mitunter vernachlässigt, so von Butazzi, die in den Texten lediglich „informazioni riferite all’abbigliamento“ findet, vgl. BUTAZZI, *Grazietta: Repertori di costumi e stampe di moda tra i secoli XVI e XVIII*, in: VARESE, Ranieri/ Butazzi, *Grazietta: Storia della moda*, Bologna 1995, 2-10, hier insbes. 4.

⁴²⁷ GUÉRIN DALLE MESE 2002B, 128.

⁴²⁸ GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 70.

⁴²⁹ So etwa von BRIDGEMAN und OLIAN.

Das würde den wissenschaftlichen Anspruch seines Unterfangens betonen und lässt sich in der Tat als ein Charakteristikum vieler seiner Texte festhalten. Doch bleibt eine subjektive Bewertung nicht stets außen vor: So kritisiert Vecellio innerhalb der italienischen Kostüme die Bewohner der Marken dafür, dass ihre Bewohner die Fremden mehr schätzten als einander, entwirft er ein ausgesprochen positives Bild der Gonzaga-Herrschaft in Ferrara wie auch des Regiments, das Ferdinando de' Medici in Florenz führt, von seinem Venedig-Lob ganz zu schweigen. Klare Präferenzen Vecellios zeigen sich auch in seiner Vorstellung von Frankreich und Spanien sowie seiner Kritik des Einflusses der spanischen Mode auf die napoletanischen Trachten.⁴³⁰

Die Textinhalte variieren zum einen erheblich, zum anderen verändert sich auch ihr Verhältnis zu den Bildern. Mitunter wertet und vergleicht Vecellio das Dargestellte im schriftlichen Teil, erwähnt verwendete Quellen oder bringt Anekdoten an. Fast immer ist ein beschreibender Teil mit von der Partie, und ebenfalls in den allermeisten Fällen liefert der Autor detaillierte Materialangaben zu den dargestellten Kostümen. Der Text ermöglicht dem Leser eine Vorstellung der Stofflichkeiten der Kleidung (Damast, Brokat etc.), ihrer Farben, des Schmucks, mitunter erläutert Vecellio auch den Gebrauch oder die Konstruktion der Kleidung. Vecellios Vertrautheit mit dem kostümlichen Fachvokabular fällt dabei auf: „...si vede la perizia dell'autore nell'usare ogni volta il termine preciso, dalla „carpéta“ o dalla dogalina alla zimarra. (...) ...c'è il piacere evidente del nominare ogni capo del vestiario, il piacere dell'esperto nella descrizione minuziosa.“⁴³¹ In vielen Fällen kommentiert Vecellio die Holzschnitte in seinen Texten, ergänzt die graphische Wiedergabe durch Angaben, die dieser nicht zu entnehmen wären. Diese Kommentare steigern die Informationsdichte der Bilder, wenn auch, wie deutlich wurde, in ganz unterschied-

⁴³⁰ Vgl. dazu auch GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 63-65.

⁴³¹ Dies. 59.

liche Richtungen. Die exemplarische Untersuchung einzelner Texte legt nahe, dass die Übereinstimmung von Bild und Text abnimmt, je weiter Vecellio sich aus Venedig und Umgebung entfernt.

Verglichen mit den wesentlich oberflächlicheren Texten seiner Vorgänger zeigten sich Vecellios Kommentare als stärker auf die Holzschnitte bezogen. Dennoch sind seine Bildseiten keineswegs dekorative Illustrationen des Textes, sondern Sachbeschreibungen, die im übrigen den Vorzug der leichteren Verständlichkeit bieten. Blanc spricht in diesem Zusammenhang von einem „ensemble indissociable, qui ne privilégie nullement la lecture proprement dite mais renvoie l'utilisateur du texte à la figure et vice versa. Ce genre de dispositif s'oppose à toute hiérarchisation des modes de représentation. De fait, la connaissance, comme le divertissement, ne passent plus par la compréhension d'un ensemble discursif, mais par la saisie immédiate de ce qui est donné d'emblée comme une `chose vue`.“⁴³² Zertrennbar scheint das Bild-Text-Ensemble allerdings bisweilen dort, wo sich inhaltliche Diskrepanzen zeigen. Im übrigen sind die Holzschnitte als Informationsträger selbständiger als die Kommentare, denn Vecellio verzichtet darauf, das in den Bildern Geleistete schriftlich zu wiederholen, die Graphiken liefern ein Wissen, das für das Verständnis der Texte in den meisten Fällen Voraussetzung ist. In den Kommentaren befasst der Autor sich vielmehr mit solchen Informationen, die sich visuell nicht wiedergeben lassen. Insofern scheint die gleiche Gewichtung von Bild und Text, wie auch Gattineau-Sterr sie festhält, relativiert.⁴³³ Mitunter ist der Holzschnitt auch aussagekräftiger als der Text: So stellt Vecellio auf S. 61v eine Männerfigur in der DOGALINA ANTICA vor. Auf die nähere Betrachtung des Umhangs verzichtet der Autor vielleicht, da er ihn wenige Seiten zuvor ausführlich beschrieben hat,⁴³⁴ doch auch der hohe, turbanartige Kopfputz ist ihm keine Erwähnung wert. Quelle für seine Abbildung, das allerdings gibt er an, sei ein Altarbild im

⁴³² BLANC 231.

⁴³³ GATTINEAU-STERR 212.

⁴³⁴ VECCELLIO 1590, 54r.

venezianischen Kloster San Domenico.⁴³⁵ Ferner informiert er kurz darüber, wer die Dogaline getragen habe und dass es zahlreiche Arten gegeben habe, sie zu tragen, auf die er allerdings nicht näher eingeht. Ein weiteres Beispiel liefert Guérin dalle Mese: Im Fall des AGÀ, des Befehlshabers der türkischen Fußstreitmacht, befindet sie das Bild für inhaltsreicher als den Text: „Ma mancano qui l'apparato retorico usato per il sultano e la compiacenza nella descrizione della sua ricchezza vestiaria. È l'immagine che c'informa in modo più immediato.“⁴³⁶ Die Verortung der Kostümfiguren in Zeit und Raum hingegen leistet oft der Text, wobei bereits die Figurentitel die Mehrdeutigkeit der Bilder beschränken.⁴³⁷ Nicht zuletzt steuern Titel und Kommentar die Wahrnehmung des Bildes, indem sie den dazugehörigen Kontext liefern bzw. auf Details des bildlich Dargestellten eingehen.⁴³⁸

Bild und Text sind auch formal verklammert, zwar stehen sie sich nicht immer gegenüber, aber bis auf wenige Ausnahmen folgt auf die Bildseite stets eine mit Text. In einigen der oben angesprochenen Kostümbücher, die auf Text verzichteten, war die Figurenanordnung eine andere, indem die Autoren mehrere Kostümfiguren auf einer Seite zeigten.⁴³⁹ Auf diese Möglichkeit des direkten visuellen Vergleichs verzichtet Vecellio, indem er sich darauf beschränkt, ein Kostüm pro Seite zu zeigen und daran den Kommentar anzuschließen.

⁴³⁵ Vecellios Treue der Quelle gegenüber lässt sich in diesem Fall nicht nachverfolgen: Das Kloster von San Domenico wurde im 19. Jahrhundert zerstört, um Platz für die Giardini Pubblici zu schaffen, siehe FRANZOI, Umberto/ Di Stefano, Dina, *Le Chiese di Venezia*, Venedig 1976, 434 und 510.

⁴³⁶ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 71.

⁴³⁷ Zur Einbettung der Bilder in den historischen und sozialen Kontext durch den Titel BRIDGEMAN 88. Sie stellt, mit Blick auf Werke del Castagnos und Gozzolis, die These auf, Vecellios Anordnung von Bild und Text rühre aus einer Bildtradition, „dove, spesso in fondo ad un'opera d'arte, si trovava una scritta per identificare quale scena di vita di un santo oppure di un personaggio famoso fosse rappresentata.“, ebd. Fn. 28. Was Vecellios Seitenaufbau angeht, könnten ihn auch Emblembücher beeinflusst haben; vgl. dazu HARMS, Wolfgang, *On Natural History and Emblematics in the 16th Century*, in: *The Natural Sciences and the Arts*, Uppsala 1985, 67-83, vor allem 73; zur Einschränkung der Polysemie von Emblembildern durch Text siehe HUPKA 246f.

⁴³⁸ Dazu, mit weiterer Literatur, WIMBÖCK, hier vor allem 19.

⁴³⁹ Vgl. etwa die Werke Bruyns und Boissards, siehe C.2.3.

Entsprechend eng sind Bild und Text verzahnt, worauf bereits Vecellios System der Verschlagwortung in der Tavola hinwies. Ausgiebig macht der Autor auch dabei Gebrauch von der Fachterminologie: Der Registereintrag FALDIGLIE DELLE BRABANTINE, ALLA SPAGNUOLA bezieht sich auf die im Kommentar zur GENTILDONNA DI BRABANTIA gegebenen Informationen, und zwar sowohl auf das Kleidungsstück, den Rock, als auch auf den Vergleichsgegenstand, die spanische Kleidung. Das Stichwort BRABANTINA GENTILDONNA hingegen verweist auf die Bildseite. Auch im Fall der DONZELLA DI GRANATA nimmt Vecellio bei der Verschlagwortung im Register auf ein im Text erwähntes Detail des Kopfputzes Bezug, indem er den CERCHIO DI LEGNO IN TESTA DELLE GRANATINE erwähnt. Zweimal bezieht er sich in der Tavola im übrigen im Zusammenhang mit dieser Figur auf die Bildseite, mit den Stichworten DONZELLA DI GRANATA und DONZELLA, diesmal als letztem Eintrag zur SPAGNUOLA. Die Bildseite mit der Tirolerin verzeichnet Vecellio im Register unter dem Stichwort TEDESCA DI TIROLO, auf den Text verweist das Stichwort VESTE À PIEGHE, DELLE DONNE DI TIROLO. Die Verweise auf die Texte beziehen sich dabei auf Details, ein prominentes Teil des Kostüms oder auch die vom Autor verwendete Quelle,⁴⁴⁰ während die auf Holzschnitte in der Regel den Titel der Figur wiedergeben. Vecellio hebt demnach Details des Dargestellten hervor, indem er sie verzeichnet oder eben nicht.

D.2.2.3. Die Holzschnitte und ihr Formschneider

Etlliche Male unterstreicht Cesare Vecellio in den *Habiti* die Kosten und Mühen seines Kostüm-Sammelns, seine umfassende Informationsbeschaffung und –darstellung. Aber auch den Holzschneider des Werkes lässt er nicht uner-

⁴⁴⁰ Vgl. etwa VECCELLIO 1590, 53v, auf die bildliche Quelle für diese Dogalina bezieht sich der Registereintrag „Costantino Imp. Dipinto in S.Helena di Venetia“.

wähnt.⁴⁴¹ Die der Seitenfolge nach erste, der Logik nach letzte, Nennung seines Mitarbeiters erfolgt im Zusammenhang mit dessen plötzlichem Tod. Nach einer Vedute der Piazza San Marco verlegt sich der Autor in Ermangelung weiterer Holzschnitte auf das Beschreiben: „Et queste cose si sono brevemente raccontate, non essendo poste nel disegno d’essa Piazza, per la interposizione della morte di Christoforo Guerra mio amico, et Eccelente intagliatore de’ nostri tempi“.⁴⁴² Und knapp 50 Seiten später taucht Guerra noch einmal auf, anlässlich der Darstellung einer DONNA BOLOGNESE NOBILE. Diese habe er, Vecellio in Venedig gesehen und gezeichnet, das Formschneiden hingegen habe „Christoforo Guerra Thedesco da Norimbergo ecc. intagliatore in legno“ übernommen.⁴⁴³ Die Signatur eines Christof(oro) Chrieger (oder Krieger, wie der Holzschneider vermutlich in seinem Heimatland hieß,) findet sich ferner auf einer 1589 von Cesare verlegten Darstellung der Schlacht von Lepanto,⁴⁴⁴ die Zusammenarbeit der beiden hat sich demnach nicht nur auf die *Habiti* erstreckt.

Näheres über Chrieger ist kaum bekannt. Ob und falls ja welche Verbindung Christoforos zum Holzschneider und Verleger Giovanni Chrieger (Guerra) besteht, ist unklar. Beide waren etwa zur gleichen Zeit in Venedig tätig. Giovanni war Mitverleger der 1566er Ausgabe von Serlios *Architettura*, 1567 illustrierte er Daniele Barbaros lateinisch-deutsche Vitruv-Ausgabe mit Graphiken.⁴⁴⁵ Ein Jahr später fertigte er Holzschnitte für Vesalius’ *Anatomie* an, auf der Grundlage der Graphiken der Erstausgabe des Werkes.⁴⁴⁶ Etwa zeitgleich mit

⁴⁴¹ Zur Tatsache, dass Zeichner und Formschneider von Holzschnitten nur selten identisch waren GOLDSCHMIDT 38.

⁴⁴² VECELLIO 1590, 155r.

⁴⁴³ Ders. 200r.

⁴⁴⁴ SAUR Bd 19, 1998, 11 „Chrieger, Cristoforo“.

⁴⁴⁵ SAUR Bd 19, 1998, 11 „Chrieger, Giovanni“.

⁴⁴⁶ MURARO 143, Fn. 13. Dazu auch NAGLER, *Die Monogrammist*, Bd II.1, München/ Leipzig 1857, Nr. 153, und PASSAVANT Bd I, Leipzig 1860, 151f. Kristeller ging 1912 einer stilistischen Verwandtschaft nach, er vermutete in Vecellios Formschneider denselben, der die Holzschnitt-Bildnisse für die 1568er Ausgabe von Vasaris *Viten* lieferte, siehe Paul Kristeller in THIEME/ BECKER Bd VI, Leipzig 1912, 533 „Chrieger, Giovanni“. Der 1647er Ausgabe der *Viten* nach wird allerdings der Nürnberger

Vecellios *Habiti* erschien sein Frisuren-Traktat, die *Varie Acconciature di teste usate da nobilissime dame in diverse città d'Italia*, deren Autor und Formschneider Giovanni war. Butazzi vermutet eine Verwandtschaft Giovannis mit Cristoforo: „Nell'opera, il Guerra [Giovanni] risultava anche l'incisore delle tavole; un dato che si rallaccia alla presenza a Venezia, a partire dagli anni '60 del secolo, di una famiglia di stampatori, proveniente da Norimberga, che aveva italianizzato il proprio nome, Krieger, in Guerra, cui probabilmente appartenne quel Cristoforo Krieger incisore del repertorio vecelliano.“⁴⁴⁷

Vecellios zwei Erwähnungen in den *Habiti* legen nahe, dass Cristoforo Krieger sämtliche der Holzschnitte in der 1590er Ausgabe ausgeführt hat. Weitere Kostümfiguren hatte Vecellio beim Tod seines Holzschneiders bereits in petto, verzichtete aber darauf, sie von jemand anderem ausführen zu lassen und noch in sein Buch aufzunehmen. Stattdessen kündigte er im Vorwort bereits eine zweite Auflage der *Habiti* mit weiteren, neuen Figuren an. Die 415 Holzschnitte der Erstausgabe zeigen allerdings geringe stilistische Unterschiede. Zwei Figurentypen lassen sich unterscheiden. Einige der Figurinen haben einen extrem kleinen Kopf und winzige Hände, ihr Oberkörper ist insgesamt unverhältnismäßig kurz.⁴⁴⁸ Die meisten der Holzschnittfiguren hingegen zeigen deutlich ausgeglichene Proportionen. Einige wenige Figuren erscheinen ferner etwas ungenau in ihrer Gestik und haben auffallend große, dabei fast krallenartig wiedergegebene Hände.⁴⁴⁹ Die deutliche Mehrzahl der Holzschnitte allerdings wirkt stilistisch einheitlich: Ihre Zeichnung ist, von einzelnen unscharfen Drucken abgesehen, sehr klar, nicht zuletzt aufgrund ihrer relativen Schlichtheit. Die einzelnen Konturen sind deutlich, auch die Binnenzeichnungen, etwa von

Cristoforo Coriolano (Lederer) als Autor der Porträts betrachtet, vgl. PASSAVANT Bd I, Leipzig 1860, 152.

⁴⁴⁷ BUTAZZI 2002, 42f.

⁴⁴⁸ Siehe etwa die *Spose nobili moderne*, 127v, oder die *Donna dismesso in Napoli*, 248v.

⁴⁴⁹ Etwa die *Antica Genovese*, 205r, die *Antica Donna di Padova*, 213r, die *Donzelle Contadine*, 191v, die *Donna Perugina*, 241v oder auch die *Gentildonna moderna Napolitana*, 252v.

Gesichtern oder Stoffmustern, sind meist klar. Muraros Beurteilung von Guerras Arbeit als „meticolosità grafica piuttosto insolita“ lässt sich am ehesten bei der Betrachtung einiger weiblicher Figurinen der *Habiti* nachvollziehen, deren Gewänder und Accessoires größeren Reichtum aufweisen.⁴⁵⁰ Guérin dalle Mese spricht von einer „raffinatezza assente“, die sie auf den Verwendungszweck der Holzschnitte zurückführt: „Non bisogna dimenticare che queste stampe non sono opere singole, ma formano un insieme cospicuo. Il loro uso non è di adornare le pareti di un palazzo, ma di offrire ad un pubblico, il più vasto possibile, una sorta di giro del mondo del costume a buon prezzo. È il passaggio del libro da un cerchio ristretto di privilegiati ad un consumo, non di massa – è troppo dire – ma popolare. (...)“⁴⁵¹

Vergleichsweise weniger summarisch als die Graphiken der *Habiti* sind vor allem Kostümfiguren solcher Kostümbücher, die in der Kupferstichtechnik angefertigt sind. Beide Techniken finden, zur gleichen Zeit und etwa gleich oft, Verwendung in der Herstellung von Kostümbüchern. Für die Buchproduktion war der Holzschnitt gegenüber der Kupferstichtechnik von Vorteil, da sich der Typensatz besser mit dem Hochdruckverfahren verbinden ließ.⁴⁵² Da Vecellio einen umfangreichen Textanteil mit seinen Figurinen verband, ist das Argument dafür, dass er sich des Holzschnittes bediente, vielleicht in diesem technischen Vorteil zu suchen. Auch preislich war das Holzschnittverfahren von Vorteil, es ermöglichte eine größere Anzahl Abzüge von einem Stock und war somit preiswerter in der Herstellung: „For reasons more practical than aesthetic and more traditional than technical, it was mainly the woodcut that set this standard. Woodcuts could be printed more quickly and in larger numbers than

⁴⁵⁰ MURARO 143, Fn. 13. In puncto Detailreichtum heben sich etwa die Favorita del turco und die Donna del Serraglio von der Mehrzahl der Holzschnitte ab, 391v und 393r.

⁴⁵¹ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 62.

⁴⁵² Vgl. FUNKE 285; POLLARD, A., 203; von RATH, Erich, Zur Entwicklung des Kupferstichtitels, in: Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum, III. Jahrgang, „Das Titelblatt im Wandel der Zeit“, Leipzig 1929, 51-56.

engravings or etchings, and furthermore they were more readily accommodated in texts.”⁴⁵³ Auch für sein ab 1591 gedrucktes, mehrbändiges Musterbuch für die Spitzenherstellung, die *Corona delle nobili et virtuose donne*, griff Vecellio auf den Holzschnitt zurück – wie im übrigen die Mehrzahl der Autoren von solchen Musterbüchern.⁴⁵⁴ Je günstiger der Preis, desto mehr potentielle Käufer, Leser und Benutzer – offenbar hatte Vecellio mit den *Habiti antichi et moderni* keine luxuriös ausgestattete Liebhaberausgabe im Sinn, dafür wäre auch die Qualität der Holzschnitte wohl zu summarisch, im übrigen läge dann auch ein größeres als das Oktavformat nahe, sondern ein Buch für einen größeren Interessentenkreis – dem er ein entsprechend großes inhaltliches Panorama bot.⁴⁵⁵

D.2.3. Vecellios *Habiti* und die zeitgenössische Fachliteratur am Beispiel der Botanik

Die Ergebnisse der vorangegangenen Beschreibung der *Habiti* seien an dieser Stelle noch einmal knapp zusammengefasst.

In puncto Umfang, das zeigte bereits die Vorstellung der Gattung Kostümbuch, ist Vecellios Rang unbestritten. Sein Schwerpunkt liegt auf den italienischen Kostümen, für fernere Gegenden lässt sich festhalten, dass sie umso schwächer repräsentiert sind, je weiter ihre Entfernung zur Heimat des Autors ist. Ausnahmen wie vor allem der umfangreiche Abschnitt mit türkischen Kostümen legen nahe, dass Vecellios Kriterium für die Aufnahme einer Kostümfigur (und damit einer Stadt, Region, eines Landes) das Vorhandensein einer Quelle war.

⁴⁵³ LANDAU 259. Zum Holzschnitt als für den Buchdruck üblicher Technik noch im späten 16. Jahrhundert vgl. auch Diderots Vorwort der *Habiti*-Neuaufgabe von 1859/60, 6, und BURY 40.

⁴⁵⁴ Dazu PAGGI COLUSSI, hier vor allem 159. Zur *Corona* vgl. Fn. 50 und KAT.LIPP. Bd II, 975.

⁴⁵⁵ Zur Herausbildung unterschiedlicher Leser-Schichten schon im 16. Jahrhundert vgl. SANTORO vor allem 58, 103. Zum Kupferstich als – verglichen mit dem Holzschnitt – „article of luxury“, vgl. IVINS 29.

Durch ihre Gliederung in Rahmentext und Hauptteil heben sich die *Habiti* deutlich von vorangegangenen (wie im übrigen auch von nachfolgenden) Kostümbüchern ab, die weniger systematisch angelegt sind. Auch innerhalb der Holzschnitte trat Vecellios Bestreben nach klarer Ordnung des Dargestellten zutage: Im Hinblick auf seine Ordnungskriterien orientiert der Autor sich an den Vorgängerwerken der Gattung, sortiert die Kostümfiguren nach geographischen und hierarchischen Kriterien, wobei seine Einteilung im Vergleich mit anderen Titeln größere Stringenz aufweist. Vor allem jedoch unterscheidet Vecellios Werk sich durch die chronologische Ordnung des Materials, die der Autor im *Discorso* anlegt und in seinen Holzschnitten bis hin zu den außereuropäischen Kostümen – wenn auch mit abnehmender Deutlichkeit – durchhält. Aus der Anordnung seiner Kostümfiguren und Texte geht Vecellios historischer Ansatz hervor, der sich, vor dem Hintergrund der Gattung Kostümbuch, als eine Eigenheit seines Werkes darstellt.

Über ihre Lesbarkeit als historischer Abriss hinaus lieferte bereits der Rahmentext der *Habiti* eine weitere Benutzungsmöglichkeit. Dank der *Tavola*, die am Anfang des Buches steht, funktioniert das Kostümbuch zugleich als Nachschlagewerk. Vecellio arbeitet demnach zwecks Präsentation seines Materials mit zwei unabhängig voneinander funktionierenden Strukturen, deren Gewichtung er für die zweite Auflage seiner *Habiti*, 1598 erschienen und Gegenstand des nächsten Kapitels, im übrigen verschiebt. Für die Gattung Kostümbuch ist seine Strukturierung dabei ein *Novum*.

In formaler Hinsicht zeigte sich, dass Vecellio visuelle und schriftliche Informationen voneinander abgrenzt, indem er um seine Holzschnitte breite Rahmen zieht. Anders als in den vorangegangenen Kostümbüchern, die Text beinhalten, nimmt der Venezianer in diese abgegrenzte Fläche lediglich den Figurentitel mit auf. Aus der exemplarischen Betrachtung von Vecellios Bildquellen ging hervor, dass der Autor selbst beobachtetes von überliefertem Wissen trennt. Ferner gibt er für beides, mitunter sehr genaue und nachprüfbare,

Quellen an. Seine Übernahmen bildlicher Vorlagen erwiesen sich in den untersuchten Beispielen als recht getreu gegenüber der jeweiligen Quelle. Während das Kopieren aus Vorgängerwerken für die Kostümbuch-Gattung durchaus etabliert ist, stellt das Verzeichnen des benutzten Materials eine Neuheit dar. Allerdings ist Vecellio keinesfalls der erste Autor, der seine Quellen aufzeichnet, der Verfasser der bereits erwähnten *Bibliotheca Universalis* etwa folgte dieser Praxis: „Das Material habe ich von überall her zusammengetragen: (...)“, lässt Gessner im Vorwort über seine Arbeitspraxis wissen. „Das in der ‚Bibliotheca universalis‘ verarbeitete Material verdankt sich also der Auswertung von Bibliotheks- und Buchhandelskatalogen, von Briefwechseln und Unterredungen mit Gelehrten. Vor allem aber wertete Gessner vorliegende Schriftstellerkataloge aus. (...) Bezeichnend für Gessners Verzeichnungsmethode ist die genaue Angabe der Quellen, wenn es sich um sekundäre Informationen handelt. (...) finden sich in den Artikeln exakte Informationen, etwa über Druckort und -zeit, Anzahl der Blätter und Inhalt des Buches ohne Quellenverweise, so ist das ein Hinweis darauf, daß die Angaben auf Autopsie beruhen. Dagegen verweisen Bemerkungen wie ‚ich habe gehört‘ (...) auf eine ungesicherte Kenntnisgrundlage.“⁴⁵⁶ Vecellio ist bemüht, mittels seiner Quellenverweise die Glaubwürdigkeit seiner Darstellungen zu erhöhen. Doch fällt auf, dass der Autor bei der Mehrzahl seiner Holzschnitte auf dergleichen Angaben verzichtet, dabei lassen sich viele seiner Figurinen als Übernahmen aus älteren Kostümbüchern nachweisen. Diese Art von Quelle dokumentiert Vecellio in seinen Kommentaren nicht: Weder gibt er diese Bilder als Übernahmen zu erkennen, noch bemüht er sich, ihre Herkunft zu verschleiern, indem er andere Quellen anführt. Ob diese Tatsache ein Hinweis auf den Stellenwert gibt, den der Autor seinen Quellen beimisst? In diesem Fall würde das Kopieren von Bildern aus älteren Kostümbüchern nahelegen, dass ihre Autorität als Bildquellen

⁴⁵⁶ ZEDELMAIER 2004A, 352. Vgl. auch Giesecke zur Trennung von beschreibenden und „argumentative(n)“ Passagen“ in technischen Beschreibungen der frühen Neuzeit, GIESECKE 1991, vor allem 630f.

geringer ist als die der verzeichneten Kunstwerke, Autoren und Lieferanten seines Netzwerkes.

Das Register, Teil des Rahmentextes, weist auf die enge Verknüpfung von bildlicher und sprachlicher Darstellung hin, da sich darin Verweise sowohl auf die Bild- wie auf die Textseite finden. Die exemplarische Untersuchung des Hauptteils der *Habiti*, ausgeweitet auf die jeweils den Holzschnitten nachstehenden Texte, förderte unterschiedliche Bild-Text-Konstellationen zutage. Mitunter widersprechen sich Bild und Text im Hinblick auf ihre Aussagen oder zumindest Teile davon. Solche Diskrepanzen scheinen zuzunehmen, je weiter der Autor sich aus heimischen Breiten entfernt, je stärker er also auf Quellen angewiesen war – wobei gleichzeitig weniger, zumal Bild-, Quellen existierten. In der Mehrzahl der Texte jedoch kommentiert Vecellio die Holzschnitte, ergänzt sie um Informationen, mit denen das graphische Medium nicht aufwarten kann. Viele dieser verbalen Ausmalungen beziehen sich explizit auf das vorangegangene Kostümbild, dessen Bedeutung die des Kommentars übersteigt: Während die Bilder durchaus für sich bestehen könnten, wären die Texte als eigenständiger Teil recht undienlich, funktionieren sie vor allem im Zusammenhang mit der visuellen Information.⁴⁵⁷ Das – meist recht genaue – Zusammenspiel von Bild und Text, das Vecellio vorführt, unterscheidet seine *Habiti* von vorangegangenen Kostümbüchern mit Textteil. Keiner der eingangs vorgestellten Kostümbuchautoren arbeitete mit sprachlichen Erläuterungen, die auf das Bild rekurrierten.

Was die enge Verknüpfung von Bild und Text betrifft, aber auch im Hinblick auf die Wiedergabe von Informationen aus eigener Anschauung, bieten sich

⁴⁵⁷ Mit ihrer Anlage stehen Vecellios *Habiti* damit in der Tradition des Bildbuchs, wie Goldschmidt es vom illustrierten Buch des Mittelalters abgrenzt, als „book of plates accompanied by explanatory letterpress.“, GOLDSCHMIDT 27. Zum sich wandelnden Verhältnis von Text und Bild vgl. auch ACKERMAN, vor allem 11.

insbesondere botanische Werke als Vergleich zu den *Habiti* an.⁴⁵⁸ Wie Landau festhält, sind etwa in Kräuterbüchern Bild und Text eng aufeinander bezogen, um dem Leser das Identifizieren der dargestellten Pflanzen zu ermöglichen: „For the most part it is hard to imagine specific plants actually being identified from their textual descriptions or from illustrations alone.“⁴⁵⁹ Auch im Hinblick auf das verbreitete Zurückgreifen auf bildliche Wiedergaben aus früheren Werken zeigten sich zwischen den beiden Gattungen bereits Ähnlichkeiten, zweifelsohne auch aus ähnlichen Gründen: Kostümbüchern und botanischen Werken eignete häufig der Anspruch, umfassende Kenntnisse zu liefern – von sich wandelndem und erweiterndem Wissen.⁴⁶⁰ Im übrigen fand in Titeln aus beiden Wissensbereichen sowohl geographische Fernes wie Nahes Platz, nur selten beschränkt sich ein Kräuterbuch auf die Pflanzen aus der Heimat eines Autors.⁴⁶¹

Die Entwicklung der gedruckten illustrierten Botaniken sei zunächst knapp skizziert.⁴⁶² Der *Gart der Gesundheit* von 1485 und sein neues Verständnis von Illustration wurden bereits erwähnt.⁴⁶³ Im folgenden halben Jahrhundert werden zahlreiche Botaniken publiziert, deren Abbildungen häufig auf dieses Werk zurückgehen. Erst 1530 unternimmt der Arzt und Lehrer Otto Brunfels mit seinem in Straßburg erschienenen *Herbarum vivae eicones* eine Rückkehr zur Naturbeobachtung. Während die Holzschnitte darin auf eigens gesehene Exemplare zurückgehen, bezieht sich Brunfels in seinen Kommentaren nicht selten

⁴⁵⁸ Diese Verbindung stellte erstmals WILSON 2004 her, dessen Aufsatz für den folgenden Vergleich grundlegend ist.

⁴⁵⁹ LANDAU 245.

⁴⁶⁰ Für beide Gattungen konstatiert Wilson den Versuch „... to diagram the ‚unruly‘ New World with its unfamiliar vegetation.“, WILSON 2004, 240. Zum Kopieren in Botaniken vgl. auch ACKERMAN 14-16, HUPKA 17.

⁴⁶¹ Dies ist jedoch bspw. der Fall in Hieronymus Bocks 1539 erstmals erschienenem Neuen Kräuterbuch, dazu NISSEN Bd I, 51.

⁴⁶² Dieser Überblick folgt vor allem NISSEN Bd I, zur Entwicklung der Gattung vgl. auch IVINS 34-44 und ACKERMAN.

⁴⁶³ Siehe C.2.2., vor allem S.26f.

auf antike Autoren.⁴⁶⁴ Die Vorlagen für die Pflanzen-Holzschnitte hingegen schuf Hans Weiditz derart naturgetreu, dass es ihm gar zum Verhängnis wurde: Man kritisierte an den Zeichnungen, sie seien eher Wiedergaben einzelner Pflanzen als schematische Darstellungen zur Unterscheidung von Arten.⁴⁶⁵ Im Druck wurde auf die Wiedergabe etlicher dieser individuellen Eigenschaften verzichtet, sodass die Zeichnungen Weiditz' reicher an Einzelheiten sind als die Holzschnitte.⁴⁶⁶ Brunfels' Anordnung des Materials folgt keiner klassifikatorischen Einteilung, sondern ist alphabetisch.⁴⁶⁷

Anders, jedenfalls im Hinblick auf die bildliche Wiedergabe, verfährt zwölf Jahre später der Tübinger Medizinprofessor Leonart Fuchs, dessen *De Historia Stirpium Commentarii Insignes* 1542 in Basel erscheint.⁴⁶⁸ Seine 511 in Holzschnitten dargestellten Pflanzen repräsentieren keine einzelnen Exemplare mehr, sondern sind schematische Wiedergaben der jeweils gattungseigenen Formen, auch nimmt Fuchs ausschließlich unversehrte und ausgewachsene Exemplare in sein Werk auf.⁴⁶⁹ Die Anordnung der Pflanzen erfolgt alphabetisch nach ihren lateinischen Namen. Fuchs' umfangreichem Werk werden eine unübertroffene

⁴⁶⁴ So NISSEN Bd I, hier 40, und LANDAU 250-252.

⁴⁶⁵ LANDAU 252, vgl. auch BÜTTNER, Frank, Die Illustration der Margarita Philosophica des Gregor Reisch. Zur Typologie der Illustration in gedruckten enzyklopädischen Werken der Frühen Neuzeit, in: Ders. u.a. (Hrsg.), Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2003, 269-299, hier 292 und ACKERMAN, vor allem 14.

⁴⁶⁶ Vgl. NISSEN Bd I, 39-41, IVINS 43f.

⁴⁶⁷ LANDAU 250-252.

⁴⁶⁸ Die konsultierte Ausgabe ist das Folioformat der Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Signatur R (5)-Fol-1. Dem Exemplar fehlen Titelblatt und Vorwort. Umfassend bearbeitet wurde das Werk anlässlich der Herausgabe eines Faksimiledrucks nach einem handkolorierten Exemplar: *The great herbal of Leonhart Fuchs*, 2 Bde, hrsg. von Meyer, Frederick G. u.a., Stanford 1999. Die Erstausgabe hat Folioformat, doch für spätere Editionen setzte sich rasch das Oktavformat durch, siehe dazu die Auflistung der Ausgaben in FUCHS 1991, Bd I, 663-753. Zur Kräuterbuchhandschrift des Autors sei auf BAUMANN verwiesen.

⁴⁶⁹ IVINS 44. Die Namen sämtlicher an der Entstehung der Holzschnitte beteiligten Künstler sind im Werk festgehalten, woraus Landau auf den seinerzeit hohen Stellenwert der bildlichen Darstellungen in botanischen Werken schließt: Die Zeichnungen der Pflanzen stammten von Albert Mayer, Heinrich Fullmarer übertrug sie auf den Druckstock, das Formschneiden übernahm Hans Rudolph Speckle, LANDAU 253f. Vgl. auch WILSON 2004, 240.

botanische Genauigkeit und Brauchbarkeit nachgesagt: „On the average, the woodcuts set a standard for botanical illustration that holds up to this day for clarity and directness. (...) Fuchs explicitly declares that his illustrations were designed to eliminate shadows and other artistic effects that might obscure the true form of the plant.“⁴⁷⁰ Bisweilen allerdings griffen auch Fuchs' Mitarbeiter auf Bilder aus älteren botanischen Werken zurück, und das auch an Stellen, an denen eigene Anschauung möglich gewesen wäre.⁴⁷¹ Im übrigen bezieht auch Fuchs seine verbalen Beschreibungen, vor allem von älteren Pflanzen, zum Teil aus Werken der Antike, vor allem denen des Dioskurides.⁴⁷² Fuchs stellt seinem Werk ein vierseitiges, alphabetisch geordnetes Glossar schwieriger Begrifflichkeiten⁴⁷³ sowie einen achtseitigen Index in drei Sprachen voran: auf Griechisch, Latein und Deutsch verzeichnet er darin die Bezeichnungen der dargestellten Pflanzen in alphabetischer Reihenfolge. Auf der letzten Seite des Buches finden die Errata Platz.

Für die Botaniker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist Fuchs' Einfluss bestimmend: In zahllosen Werken wird auf dessen *Historia Stirpium* zurückgegriffen, weshalb auf ihre nähere Darstellung verzichtet werden kann.⁴⁷⁴

Im Hinblick auf die Anlage von Vecellios *Habiti* lassen sich zahlreiche Vorbilder heranziehen. Die Aufteilung in einen Rahmentext mit umfangreichem Register und einen Hauptteil ist im späten 16. Jahrhundert Titeln aus unterschiedlichsten Bereichen eigen: Mit Castigliones *Libro del Cortegiano*, Gesners *Bibliotheca Universalis* oder Albertis *Descrittione di tutta Italia* kamen bereits einige von

⁴⁷⁰ LANDAU 253f.

⁴⁷¹ Ders. 255.

⁴⁷² NISSEN Bd I, vor allem 44, und LANDAU 253f.

⁴⁷³ Vocum difficilium explicatio. Explicatio quarundam vocum toto hoc opere passim occurrentium, FUCHS o.S.

⁴⁷⁴ Dazu NISSEN Bd I, insbes. 47. Ebenso Ackerman, der im Bereich der botanischen Illustration für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts einen rapiden Qualitätsverfall verzeichnet, ACKERMAN 14-16. Zur weiteren Entwicklung der Gattung vgl. NISSEN Bd I, Kapitel: Die Renaissance.

ihnen zur Sprache. Der formale Aufbau der Bildseiten in Vecellios Kostümbuch hingegen erinnert durchaus an botanische Werke wie Fuchs'. Dessen Buch ragt, im Hinblick auf Quantität und Qualität der Abbildungen, durch seine „systematische Vollständigkeit“ sowie das alphabetische Glossar aus der großen Zahl von botanischen Werken im 16. Jahrhundert heraus.⁴⁷⁵ Ähnlich deutlich, und auf ähnliche Weise, setzen sich Vecellios *Habiti* durch Umfang und Systematik von der Menge vorangegangener Kostümbücher ab. Dem Vergleich sei jedoch vorausgeschickt, dass sich in der Botanik, wie es auch die Kritik an den Weiditz'schen Zeichnungen zeigte, das Problem stellt, Gattungen darzustellen. Bei den vorgestellten botanischen Werken handelt es sich um Pflanzen-Bestimmungsbücher, die explizit praktische Zwecke erfüllen müssen.⁴⁷⁶ Das wirkt sich auch auf die Materialauswahl aus, Fuchs etwa hielt nicht jede bekannte Pflanze fest, sondern nur solche mit bekannten medizinischen Eigenschaften.⁴⁷⁷ Trotz dieser unterschiedlichen Zielsetzung scheint der Vergleich lohnend, wenn er weniger auf den Gebrauch der Bücher als vielmehr auf formale und methodische Charakteristika hin formuliert wird.

In Fuchs' Werk nehmen die Pflanzenbilder stets eine ganze Seite ein, wobei jeweils nur ein Exemplar pro Seite dargestellt ist; auf die Wiedergabe des jeweiligen Bodens einer Pflanze wird verzichtet. (**Abb. 42**) Die Figuren der *Habiti* (und der meisten vorangegangenen Kostümbücher) erscheinen ähnlich „entwurzelt“, insofern, als ihr spärlicher Grund keine Rückschlüsse auf ihren geographischen Kontext zulässt.⁴⁷⁸ Die Identifizierung des Dargestellten erlauben, im Fall der Pflanzen wie der Kostüme, vor allem die ihnen beigegebenen Titel – auf kleinen Schildern im Bild oder in Form eines Schriftzugs, wie

⁴⁷⁵ NISSEN Bd I, 44; LANDAU 253f.

⁴⁷⁶ Vgl. im Hinblick auf diese Funktion auch Krauses Abgrenzung naturkundlicher Werke von illustrierten Kunstbüchern, KRAUSE, Katharina u.a. (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst.Kat. Gutenberg-Museum Mainz 2005, hier vor allem 34f.

⁴⁷⁷ FUCHS 1991, Bd I, 45.

⁴⁷⁸ WILSON 2004, 242.

Fuchs und auch Vecellio sie in ihre Bilder einsetzen.⁴⁷⁹ Da sich Vecellios Werk bezüglich des Bildaufbaus allerdings kaum von seinen Vorgängerwerken unterscheidet, ist diese Gemeinsamkeit nicht unbedingt ein Hinweis auf seine Kenntnis botanischer Werke. Im Hinblick auf die Anordnung von Bild und Text jedoch zeigen sich weitere Parallelen.

Fuchs' ganzseitige Holzschnitte, meist ein oder zwei pro Pflanze,⁴⁸⁰ sind begleitet von Textpassagen. **(Abb. 43)** Am Anfang des Buches steht die Darstellung des Wermut, dem der Autor zwei Bildseiten widmet: Er zeigt zunächst den „Absinthium vulgare“, auf der nächsten Seite „Seriphium absinthium“, übersetzt als Welsamen. Diesem zweiten Holzschnitt folgt der Text zur Pflanze. Der Aufbau der Textteile zieht sich durch das gesamte Werk, am Beispiel des Wermut sei er vorgestellt⁴⁸¹: Auf den Titel, auf Latein festgehalten, „De Absinthio“, folgen, jeweils in Abschnitte unterteilt, zunächst die Namen, dann Geschlecht und Gestalt der Pflanze, ihr Vorkommen nach Orten und Jahreszeit. In den folgenden Abschnitten verzeichnet der Autor die bekannten Eigenschaften und Wirkungen der Pflanze, sortiert nach den verschiedenen Autoren, die er dazu heranzieht, Dioscurides, Galen, Plinius u.a. Fuchs nimmt demnach eine Beschreibung mit auf in seine Texte, liefert jedoch darüber hinaus Informationen, die dem praktischen Zweck des Buches entsprechen. Diese ergänzende Verwendung von Holzschnitt und Text, wie sie Fuchs anwendet, zeichnet auch Vecellios Werk gegenüber denen seiner Vorgänger aus – wenngleich seine schriftlichen Passagen weniger praktischen Zwecken dienen. Die enge

⁴⁷⁹ Fuchs nimmt in den Holzschnitt stets den lateinischen und den deutschen Namen der vorgestellten Pflanze auf.

⁴⁸⁰ Fuchs stellt männliche und weibliche Exemplare vor, in einigen Fällen, etwa bei den Ranunkeln und Geranien, zeigt er bis zu sechs Holzschnitte pro Pflanze. Entsprechend sind mitunter auch zwei Bildseiten, seltener zwei Textseiten, einander gegenübergestellt.

⁴⁸¹ Das Beispiel ist der erwähnten lateinischen Ausgabe des Werkes in der Biblioteca de Catalunya, Barcelona, entnommen, Seite 1-3. Spätere Editionen des Titels in Volkssprachen zeigen in der Anlage einen stärkeren Handbuchcharakter, sie sind regelrecht als Nachschlagebücher bei Krankheiten konzipiert, so NISSEN Bd I, 47.

Verknüpfung von Bild und Wort, die Fuchs' wie Vecellios Werk zeigen, beschreibt Michael Giesecke für eine Vielzahl von Wissensbereichen, darunter insbesondere Technik und Anatomie, und zählt sie zu den „großen informationstheoretischen Neuerungen des 16. Jahrhunderts.“⁴⁸² Nachdem Vecellios Nähe zur beschreibenden Fachliteratur seiner Zeit bereits in der Untersuchung der Anlage seines Buches und des Rahmentextes anklang, wird sie an dieser Stelle auch im Kontext seiner Methodik deutlich.

Vecellios Texte sind nicht annähernd so einheitlich aufgebaut wie die Fuchs', doch verweist auch er, wie der Tübinger, auf die von ihm benutzten Quellen. Beide Werke, Fuchs' wie Vecellios, erscheinen als Verbindungen von zwei Arten von Wissen, zum einen empirisch Erfahrenes, eigens Beobachtetes und zum anderen Kompiliertes, Rückgriffe auf insbesondere antike Autoren.⁴⁸³ Dieses Nebeneinander von Informationen aus erster und zweiter Hand beschreibt Stephan Skalweit in einem anderen Wissenbereich, der sich in der frühen Neuzeit sprunghaft entwickelt: der Kartographie, insbesondere der „Ptolemäus-Renaissance“: „Ja, wir begegnen dem scheinbar paradoxen Sachverhalt, dass die sprunghafte Vermehrung empirischen Wissens durch die Erschließung der Seewege mit einer spürbaren Neubelebung des gelehrten Interesses für die antiken Klassiker der Kosmographie einherging.“⁴⁸⁴ Im Hinblick auf die *Habiti* fällt vor allem Vecellios bisweilen akribisches Verzeichnen seiner Quellen auf, ein Merkmal, das ihn ebenfalls mit der Fuchs'schen Botanik verbindet. Was den Umgang mit den in ihnen verwendeten Quellen angeht, stehen Vecellios *Habiti* der Fachprosa ihrer Zeit demnach ebenfalls nahe. Wie im übrigen auch umfangreichen Sammelwerken aus diesem Zeitraum: Für die Enzyklopädien der frühen Neuzeit hält Schneider Ähnliches fest, eine Trennung von überliefertem

⁴⁸² GIESECKE 1991, 627f.

⁴⁸³ Harms stellt diese beiden Wissensbereiche am Beispiel des Nicolaus Taurellus heraus, Autor einer 1595 in Nürnberg erschienenen *Emblemata physico-ethica*, HARMS 1985, 73f.

⁴⁸⁴ SKALWEIT, Stephan, *Entwicklungskräfte der frühen Neuzeit*, in: Tiemann, Barbara (Hrsg.), *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, Bd I, Hamburg 1995, 9-45, hier 27.

und beobachtetem Wissen fand auch in dieser Gattung zunächst nicht statt: „Die Bereiche des Wissens waren anders voneinander getrennt als heute. Viele Zeugnisse über fremde und ferne Kulturen und Ereignisse kamen aus zweiter oder dritter Hand und wurden doch als quellenmäßig abgesicherte Kenntnisse rezipiert...“⁴⁸⁵ Allerdings kommt bei Vecellio etwas hinzu, dass für Fuchs offenbar nicht nachgewiesen wurde: das Zurückgreifen auf Quellen im Rahmen der bildlichen Darstellung. Doch ist es nicht nötig, den Rahmen der Gattung Botanik zu verlassen, um Beispiele dafür zu finden, wie sehr das Übernehmen von Abbildungen aus Vorgängerwerken auch in dieser Gattung an der Tagesordnung war.⁴⁸⁶

Botanische Werke, und gerade auch dasjenige Fuchs', waren weit verbreitet: Noch zu Lebzeiten des Autors, bis 1566, erlebte das Buch 39 Auflagen in verschiedenen Sprachen, 20 weitere folgten nach seinem Tod.⁴⁸⁷ Auch in Italien wurde sein Werk ausgiebig rezipiert.⁴⁸⁸ Vecellios Interesse an Botaniken könnte seine Beschäftigung in der Bibliothek der Familie Piloni geweckt haben, auf die bereits im Kontext der Bild- und Textquellen der *Habiti* verwiesen wurde. Wie Grazioli festhält, war unter anderen auch ein ins Italienische übersetzter *Hortus sanitatis* von 1511 Teil der Piloni-Inkunabelsammlung und gehörte zu den von Vecellio verzierten Buchexemplaren.⁴⁸⁹ Keinesfalls soll dieser kurze Vergleich zwischen Fuchs und Vecellio zur Behauptung strapaziert werden, der Italiener habe dessen Werk gekannt. Vielmehr scheint Vecellio in seiner ergänzenden Verwendung von Bild und Text auf eine Methodik zurückzugreifen, die sich

⁴⁸⁵ SCHNEIDER 9-11.

⁴⁸⁶ Siehe etwa Fn. 474, ferner vor allem NISSEN Bd I und ACKERMAN, insbes. 14-16.

⁴⁸⁷ Siehe FUCHS 1991, Bd I, 45.

⁴⁸⁸ Vgl. dazu die Liste neun italienischer Drucker und Verleger von Fuchs' Werk in Italien in: FUCHS 1991, Bd I, 758.

⁴⁸⁹ GRAZIOLI 1999, 20. Vgl. auch DIES. 2002, 87 und GUÉRIN DALLE MESE 2007.

für botanische Werke bereits etabliert hat – Werke, die der Künstler in der Piloni-Bibliothek einsehen konnte.

Im Hinblick auf ihre Rezeption zeigen Fuchs' Botanik und Vecellios Kostümbuch im übrigen weitere Parallelen, beide dürfen zu den am weitesten verbreiteten ihrer Gattung zählen. Auch im Hinblick auf den Wandel, den Vecellios Werk in Nachauflagen erfährt, ist es Fuchs' Kräuterbuch durchaus vergleichbar, schließlich sind Reduzierung des Text- und Rahmentext-Anteils dabei für beide an der Tagesordnung.⁴⁹⁰ Für Vecellio wird dies bereits am Beispiel der zweiten Auflage der *Habiti* deutlich, die im nächsten Kapitel vorgestellt wird.

D.3. Die *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* von 1598

Acht Jahre nach Erscheinen der Erstausgabe veröffentlichte Cesare seine *Habiti* erneut.⁴⁹¹ Die Neuauflage unterscheidet sich wesentlich vom Vorgängerwerk, darauf weist schon ihr Titel hin: *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis Latinè declarati*. Die Neuheiten gegenüber der 1590er Fassung sind demnach werbewirksam gleich auf der Titelseite angepriesen: Zum einen ist das Werk an Umfang gewachsen, zum anderen enthält es nun nicht mehr nur die Kostüme „di diverse parti del mondo“, sondern der ganzen Welt. Ferner präsentiert Vecellio 1598 eine zweisprachige Ausgabe, in Italienisch und Latein, den Übersetzer ins Lateinische nennt er dabei im Titel.

⁴⁹⁰ Vgl. NISSEN Bd I, 45-48; vgl. auch D.3 und D.4.

⁴⁹¹ Das besprochene Exemplar ist das der Berliner Kunstbibliothek, ebenfalls ein Oktavformat (Signatur Lipp Aa 34). Ein koloriertes Exemplar der Ausgabe von 1598 befindet sich in der Nationalbibliothek in Florenz, vgl. KAT.LIPP. Bd I, 9 „Aa 38“.

Im Hinblick auf seine Gestaltung als scheinarchitektonischer Rahmen ist das Titelblatt der 1598er Ausgabe wie das der vorangegangenen angelegt, einige Details sind jedoch verändert. (**Abb. 44**) So sind die Allegorien der Kontinente neu gewandet, zwei haben ihre Blickrichtung geändert, zum Teil führen sie auch andere Attribute vor. Die Figur der Europa in der linken oberen Ecke etwa trägt nun ein hochgeschlossenes, reich verziertes Kleid, und ihre Kopfbedeckung ist kein Blütenkranz mehr, sondern eine Krone.⁴⁹² Ferner haben Afrika und Amerika die Plätze getauscht: In der rechten unteren Ecke des Titelblattes sitzt nun Amerika, in Umhang und Beinkleid gewandet. Sie dreht sich nach rechts, in Richtung der zu ihr gewandten Afrika. Diese trägt ein um die Hüften geknotetes Tuch, darunter ein Beinkleid, Federschmuck sitzt auf ihrem langen Haar.

Insbesondere die Platzierung der Kontinente unterscheidet das Titelblatt demnach von dem der Erstaussgabe: Amerika bildet nun nicht mehr den Schluss, folgt man den Allegorien links oben beginnend, sondern ist an die dritte Stelle gerückt.⁴⁹³ Die neue Gewichtung spiegelt dabei weder die des Buchinhaltes (26 afrikanischen stehen lediglich 20 amerikanische Kostüme gegenüber), noch die Reihenfolge des Buches: Nach den europäischen zeigt der Autor schließlich zunächst die Kostüme Afrikas, gefolgt von Asien und Amerika. Mit der neuen Anordnung der Allegorien scheint die Titelseite vielmehr, genau wie im Fall der Erstaussgabe des Werkes, ihrer werbenden Funktion gerecht zu werden, indem sie das Neue, Veränderungen, Erweiterungen, anpreist.⁴⁹⁴

Kleinere Änderungen haben Maske und Wappenschild am oberen Rand der Titeltartusche erfahren, diese sind getauscht und in ihren Größenverhältnissen geändert. Unterhalb des Titelsatzes befindet sich nun das Vignet des Druckers Sessa, eine Katze mitsamt ihrer Beute, einer Maus, darunter die Angabe des

⁴⁹² Zur allegorischen Figur der Europa als Herrscherin vgl. HONOUR 32.

⁴⁹³ Vgl. dazu auch GUÉRIN DALLE MESE 1998, 44.

⁴⁹⁴ Vgl. allgemein zum Werbecharakter der Titelseiten im Hinblick auf erste und weitere Ausgaben BURKE 2001, 188.

Druckorts Venedig, jedoch ohne Jahreszahl.⁴⁹⁵ Diese steht hingegen auf der letzten Buchseite, zusammen mit einer weiteren Druckervignette in ornamentalem Holzschnittrahmen. Im Unterschied zur Erstausgabe findet sich auf dem Titel kein Hinweis auf ein Privileg.

Die italienische Widmung an Pietro Mont'Albano ist, einschließlich der Datierung, identisch mit der der früheren Ausgabe, sie ist zusätzlich ins Lateinische übersetzt. Auch das kurze Vorwort ist das der Erstausgabe, abgesehen von einigen orthographischen Abweichungen nimmt Vecellio darin nur eine Änderung vor: Während in der 1590er-Ausgabe 415 Holzschnitte vermerkt sind, ist deren Zahl nun mit 503 festgehalten. Alles weitere bleibt unverändert, wodurch auch dieses Vorwort sich bereits wie die Ankündigung eines weiteren Werkes mit zusätzlichen Figuren ausnimmt.⁴⁹⁶

Dem Vorwort folgen auf insgesamt 100 Seiten zwei alphabetisch geordnete Register, jeweils zuerst auf Italienisch, dann auf Latein. Die „Tavola de' nomi proprii delle figure di tutto il volume“ umfasst 38 Seiten (18 italienisch, 20 lateinisch). **(Abb. 45)** In ihr sind die Kostümfiguren alphabetisch nach ihrer Herkunft geordnet – nach Kontinenten, Ländern, Regionen oder Städten. Der erste Eintrag ist den AFRICANI gewidmet, den Schluss bilden die VENETIANI. Ferner ist über die Herkunft der Figuren hinaus mitunter auch ihr Stand festgehalten. So lautet die Untergliederung der BOLOGNESI beispielsweise: CITTELLA, DONNA NOBILE, MERETRICE und NOBILE. Diese alphabetische Ordnung in zweiter Ebene zieht sich durch das gesamte Verzeichnis. Mehrfachnennungen einer Figur scheinen die Ausnahme zu sein⁴⁹⁷: Die Syrerin aus Aleppo

⁴⁹⁵ Zur Drucker- und Verlegerfamilie der Sessa siehe auch PASTORELLO, Ester, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Florenz 1924, hier 81-84, zu deren Druckerzeichen vgl. HUSUNG, Max J., *Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im XV. Jahrhundert*, München 1929, vor allem 142.

⁴⁹⁶ Vgl. D.1.2.

⁴⁹⁷ Die Anzahl der Einträge stimmt im übrigen auch in etwa überein mit der Anzahl der Kostümfiguren.

ist beispielsweise lediglich unter den SORIANI verzeichnet, ein Eintrag zu Aleppo findet sich nicht; die venezianischen Kaufleute in Syrien hingegen sind zweimal unter den VENETIANI verzeichnet, als CITTADINI, Ò MERCANTI IN SORIA (wie sie schließlich auf der angegebenen Seite 65 auch betitelt sind) sowie als MERCANTI, Ò CITTADINI IN SORIA. Im Unterschied zur Erstausgabe der *Habiti* wird bei der Verzeichnung nicht mehr zwischen Text- und Bildseite unterschieden. Sämtliche Angaben beziehen sich auf die Textseite, der auch die jeweilige Seitenzahl zu entnehmen ist, während die Bildseiten nicht gezählt werden.

An das erste Verzeichnis schließt sich ein 62-seitiges Sachregister an, die „Tavola de' vestiti, et ornamenti di tutte le Figure dell'opera“ (43 Seiten umfasst der italienische Teil, 19 der lateinische). (**Abb. 46**) Beginnend mit der ABOTTONATURA DI SETTA DIVERSA verzeichnet der Autor darin Verschiedenstes: Kostümliche Details (BAVARO CON FILI DI RAME SOPRA QUALE S'ACCOMODI QUALCHE VELO DI SETA, Ò D'ORO), Frisuren (ACCONCIATURA DI TESTA BELLA, & LEGGIADRA oder auch BARBA LONGA), Schmuck (TONDINI DI PERLE AL COLLO), seltener Orte (PIAVE FIUME RAPIDO, & PRECIPITOSO) oder (Un-) Sitten (HONESTÀ FINTA). Auch in dieser Tavola beziehen die Seitenangaben sich stets auf die Textseite. Anders als im Namensverzeichnis ist die alphabetische Ordnung für die zweite Verweisebene in diesem Register nicht immer durchgehalten. Hinzu kommt als dritte Ebene der Ordnung die Reihenfolge des Erscheinens im Buch: Zur Kopfbedeckung BERETTA etwa sind gut 30 Einträge festgehalten, allerdings nicht in alphabetischer Ordnung, sondern der Seitenfolge nach, beginnend mit der BERETTA DI PELLE DI MARTORI auf Seite 343 bis zu Seite 1 und dem BERETTINO LONGO DI PANNO. Daran schließen sich weitere dreizehn Einträge zur BERETTA an, ebenfalls, bis auf zwei Ausnahmen, den Seitenzahlen nach in absteigender Reihenfolge festgehalten, allerdings mit Seite 223 beginnend. An anderen Stellen ist diese Anordnung umgekehrt, die Einträge zur SOTTANA etwa beginnen mit Seite 15 und enden mit Seite 63.

Im Hinblick auf die Verzeichnung bestehen demnach keine wesentlichen Unterschiede zur Tavola der Erstausgabe der *Habiti*, auch darin war die Ordnung nicht strengalphabetisch, sondern bisweilen ersetzt durch die tatsächliche Reihenfolge der Figuren. Allerdings ist das neue Sachregister im Vergleich erheblich ausführlicher. Circa 1.200 Einträge enthält die italienische, etwa 500 die lateinische Fassung. Die große Diskrepanz zwischen den beiden Registern dürfte vor allem mit dem Mangel an Fachvokabular bzw. der Schwierigkeit, dieses ins Lateinische zu übersetzen, zusammenhängen. In Anbetracht der Tatsache, dass der Textanteil des Buches gegenüber der Erstausgabe des Titels stark gekürzt ist, wie im Folgenden gezeigt wird, wäre ein weniger umfangreiches Register naheliegend gewesen. Tatsächlich ist allerdings das Gegenteil der Fall: Zum einen ist das Kreuzregister von 1590 nun in zwei Verzeichnisse zerfallen, eines für Sachen und Orte und ein weiteres für Personen, zum anderen sind in ersterem erheblich mehr Stichworte verzeichnet als in den *Habiti* von 1590.⁴⁹⁸

Während der Tavola-Teil also erheblich erweitert ist, entfällt der Discorso in der Neuausgabe der *Habiti* ersatzlos, auch die Imprese findet keine Aufnahme mehr.

Im Hinblick auf den Rahmentext treten demnach bereits deutliche Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben zutage: Die gesamte Titelei der 1598er-*Habiti* ist zweisprachig angelegt, das Register nimmt, erheblich erweitert und ergänzt, innerhalb des Rahmentextes einen größeren Stellenwert ein.⁴⁹⁹ Der Wegfall des Discorso unterstreicht zusätzlich, dass die Zweitausgabe noch klarer als ihre Vorgängerin ein Nachschlagewerk ist.

⁴⁹⁸ DE GLEN, der fast alle seiner 104 Kostümfiguren aus Vecellios Werk(en) übernimmt, publiziert sein Werk 1601 ebenfalls mit zwei, jeweils alphabetisch geordneten Registern, die er allerdings ans Ende seines Buches stellt: einer einseitigen „Table des provinces, nations & villes fameuses descrites en cette oeuvre“ sowie einer 24-seitigen „Table des choses remarquables“.

⁴⁹⁹ Zum Erfolg von Registerwerken und ihren, auch qualitativen, Veränderungen im 16. Jahrhundert siehe ZEDELMAIER 2004B.

Vecellios Rückgriff auf die lateinische Sprache legt nahe, dass der Autor sich mit dieser zweiten Ausgabe an ein erheblich weiteres Publikum richtet, als es mit der italienischen Volkssprache zu erreichen gewesen wäre.⁵⁰⁰ „Latein (...) blieb die angesehenste Sprache für Autoren, die ein europäisches Publikum zu erreichen suchten.“, hält Hale fest und weist darauf hin, dass es von sämtlichen Ausgaben des bereits erwähnten *Libro del Cortegiano* die lateinische Übersetzung war, die sich am besten verkaufte.⁵⁰¹ Indem er sein Werk auf Latein präsentierte, erweiterte Vecellio den Kreis potentieller Interessenten und Käufer erheblich und erhoffte sich möglicherweise nicht zuletzt einen größeren wirtschaftlichen Erfolg.⁵⁰²

Nach dem Rahmentext soll auch der Bild- und Textteil der *Habiti* von 1598 kurz betrachtet werden. Wie im Vorwort des Autors bereits angekündigt, ist die Anzahl der Holzschnitte gegenüber der Erstausgabe um 88 auf 503 erhöht. Unterteilt ist dieser Buchteil nun nicht mehr in zwei, sondern in zwölf Bücher. Begonnen wird mit Italien, gefolgt von Frankreich und Spanien. England ist das vierte Buch gewidmet. Es folgen, eingeleitet mit einer Moskauer Tracht, Schweden, Norwegen, Gotland, Böhmen, Schweiz, Elsass, einige deutsche Kostüme, Preußen und die Niederlande als „Libro V. de gli Habiti Settentrionali“. Die nächsten Bücher scheinen wiederum stärker nach Nationen zusammengestellt: Deutschland und Polen sind separat gefasst, die Türkei und Griechenland hingegen teilen sich nun das achte Buch, Ungarn und Dalmatien folgen, eingeleitet

⁵⁰⁰ Timmons spricht in diesem Kontext von Latein als der „literary language“, TIMMONS 28. Wilson hält in Bezug auf die *Habiti* von 1598 fest, Vecellio richte sich an ein internationales Publikum, WILSON 2003, 52. Vgl. dazu auch BOUWSMA hier insbes. 6f. und 180f. Im Hinblick auf das Druckereiwesen sind zweisprachige Ausgaben keine Seltenheit, in den meisten Druckereien, so Giesecke, wurde zweisprachig gearbeitet: man nahm Vorlagen sowohl in der lateinischen Sprache als auch in der Muttersprache entgegen, GIESECKE 1991, 118.

⁵⁰¹ HALE 186. Zum *Cortegiano* vgl. Fn. 93.

⁵⁰² Auch Amman publizierte, allerdings zeitgleich, neben der deutschen Ausgabe seines Frauentrachtenbuches eine in lateinischer Sprache, siehe Fn. 130.

vom PRINCIPE DI TRANSILVANIA, der das neunte Buch eröffnet. Es folgen die afrikanischen Kostüme, elftes und zwölftes Buch sind Asien bzw. Amerika gewidmet.

Die Einteilung nach Ländern bzw. Kontinenten ist demnach deutlicher als in der Erstausgabe, in der Vecellio durch die Anordnung in zwei Büchern im wesentlichen Europa und den Rest der Welt unterscheidet. Dass die Türkei, wie Wilson festhält, nun nicht mehr in die europäischen Kostüme eingegliedert sei, lässt sich nicht unbedingt nachvollziehen.⁵⁰³ Vecellio fasst die türkischen und die griechischen Kostüme zusammen, im Anschluss an Polen und vor Ungarn. Weniger scheint sich Vecellios Europabegriff geändert zu haben als vielmehr die Differenzierung innerhalb des Kontinentes.

Davon abgesehen, ist auch die Reihenfolge der Kostümfiguren gegenüber der Erstausgabe leicht verändert.⁵⁰⁴ Im Unterschied zu den *Habiti* von 1590 bilden nun zwei kirchliche Würdenträger den Auftakt: der Pontifex, mit dessen Text auch die Foliierung einsetzt, und ein Kardinal. Ansonsten sind innerhalb der italienischen Kostüme zwölf neue Trachten eingefügt, ferner ist eine Seite nun dem Holzschnitt der *BARCHE DI VENETIA* gewidmet.⁵⁰⁵ Die französischen Trachten eröffnet nun keine antikes Kostüm mehr, sondern die Figur des RÉ CHRISTIANISSIMO DI FRANCIA auf S. 228v. Auch am Beginn der spanischen Trachten steht der katholische König Philipp II.⁵⁰⁶, weitere zehn Kostüme dieses

⁵⁰³ WILSON 2003, 52.

⁵⁰⁴ Die Seitenfolge des Berliner Exemplars stimmt im übrigen an mehreren Stellen, insbesondere bei den türkischen Kostümen, nicht mit der Paginierung überein.

⁵⁰⁵ VECCELLIO 1598, 113, zeigt die Barche; die übrigen neuen Kostümfiguren sind: Gentil'huomini Romani (14), Mercanti Romani (20); Gioventù antica d'Italia (50); Habiti de' Mercanti d'Italia moderni (72); Gentildonna di Venetia da lutto (73); Habito de' Giovanetti Venetiani e d'altri luoghi d'Italia (119); Nobile Padovana moderna (151); Gentil'huomo moderno Milanese (160); Habito del Gran Duca di Toscana (174); Gentil'huomo moderno Fiorentino (177); Mercanti moderni Firentini (185); Gentil'huomo moderno Napoletano (206); Mercanti Napolitani moderni (215).

⁵⁰⁶ VECCELLIO 1598, 251v. Vorausgesetzt, die *Habiti* von 1598 sind tatsächlich in Zusammenarbeit der beiden Drucker Zenaro und Sessa entstanden, wie in Fn. 176 ausgeführt, könnte Zenaros Vita im Hinblick auf diese inhaltlichen Änderungen einen Anhaltspunkt liefern: Guérin dalle Mese weist darauf hin, dass

Kapitels sind ebenfalls neu.⁵⁰⁷ Die 1598er Ausgabe enthält ferner zwei neue englische Trachten.⁵⁰⁸ Unter den polnischen Kostümen finden sich gegenüber der Erstausgabe insgesamt vier neue⁵⁰⁹, ebenfalls vier innerhalb der „Habiti Settentrionali“.⁵¹⁰ Die Schweizer Kostüme verzeichnen nun zusätzlich zwei Elsässer Trachten.⁵¹¹ Am Anfang des zehnten Buches, der afrikanischen Kostüme, steht der HABITO DEL PRETE IANNI.⁵¹² Zwei neue holländische Kostüme finden sich unter den „Habiti della Fiandra“⁵¹³, mit einer Neuheit kann die Türkei aufwarten.⁵¹⁴ Weitere Abweichungen zeigen sich erst wieder am Ende des Werkes: Das elfte und zwölfte Buch, den asiatischen und amerikanischen Trachten gewidmet, stellen die wesentlichen Neuerungen gegenüber der Erstausgabe dar.⁵¹⁵ Anders als in der Erstausgabe, äußert Vecellio sich nicht über den Formschneider der neuen Holzschnitte. Allerdings hält sich deren Neuheit mitunter auch in Grenzen: Insbesondere bei den vier Kostümfiguren von Edelmännern aus Rom, Mailand, Florenz und Neapel fällt die Übereinstimmung in Kostüm, Pose und auch Beschreibung auf, tatsächlich handelt es sich um ein- und dieselbe Figur unter anderem Titel und in unterschiedlichen Rahmen.⁵¹⁶ Dieser

Damian Zenaro während der Gegenreformation mit dem Sant’Uffizio in Berührung kam, da er in der Liste der angemahnten venezianischen Verleger auftaucht, siehe GUÉRIN DALLE MESE 1998, 29. Möglicherweise stehen deshalb kirchliche bzw. katholische Würdenträger an derart prominenten Stellen der 1598er Ausgabe.

⁵⁰⁷ VECCELLIO 1598, 254v-257v und 268v-273v.

⁵⁰⁸ Ders. 278v, 281v.

⁵⁰⁹ Ders. 345v, 351v, 353v, 354v.

⁵¹⁰ Ders. 282v, 283v, 286v, 287v.

⁵¹¹ Ders. 317v, 318v.

⁵¹² Ders. 415v.

⁵¹³ Ders. 241v, 242v.

⁵¹⁴ Ders. 360v.

⁵¹⁵ Als wesentliche Quellen Vecellios für die Kostüme Amerikas identifizierte Mackrell Theodor de Brys Stiche nach den Aquarellen von John White für Thomas Harriots Brief and True Report of the New Found Land of Virginia, erschienen 1590 in Frankfurt, siehe MACKRELL 1997, 18. Einige der Stiche de Brys sind online einzusehen unter http://www.virtualjamestown.org/images/white_debry_html/jamestown.html (09.01.2008).

⁵¹⁶ Vgl. auch OLIAN 29. Im Berliner Exemplar sind dies die Seiten VECCELLIO 1598 15v, 165v, 182v, 211v.

Fall einer Bildwiederholung stellt damit in der Tat eine Neuheit in den *Habiti* dar, in der Erstaussgabe lässt sich keine derartige Bildwanderung feststellen.⁵¹⁷ Ob die Unterschiede zwischen diesen Trachten tatsächlich so gering waren, dass *eine* Figur alle vier repräsentieren konnte oder ob die Wiederholung anders motiviert war, sei dahingestellt.

Die auffälligste Änderung gegenüber der Erstaussgabe betrifft ohnehin nicht das Bildmaterial, sondern den Seitenaufbau. Nach wie vor sind Bild und Text auf separaten Seiten untergebracht, allerdings ist der Textanteil stark reduziert. Jeweils nur eine Seite Text ist jedem Kostüm gewidmet, und diesen Platz teilen sich ein italienischer Text und seine lateinische Übersetzung. Dadurch entfallen viele Informationen, insbesondere Anekdoten und Quellenverweise. Inhaltlich konzentrieren sich diese Texte, jeweils circa zehn Zeilen, auf die kurze Beschreibung der Kostüme. Der Text zur NOBILE ORNATA etwa ist von anderthalb Seiten auf 17 Zeilen reduziert, inhaltlich beschränkt der Autor sich darauf, den Anlass zu erwähnen, besagten Empfang Henri III., zu dem dergleichen Edel-damen sich in Venedig sehen ließen und erwähnt ferner knapp den Wert des Schmucks der Dargestellten. (**Abb. 47, 48**) Verglichen mit dem Text aus der Erstaussgabe ist die spätere Fassung demnach erheblich gekürzt: Es entfällt der Verweis auf die Rolle der „Signori delle Pompe“, denen das Erlassen von Kleidervorschriften oblag, ebensowenig beschreibt Vecellio in der Zweitausgabe das Procedere des Empfangs. Auf wenige Worte zusammengestrichen ist die Beschreibung von Kleid und Schmuck der NOBILE ORNATA. Vecellio verzichtet außerdem darauf, seine Augenzeugenschaft eigens anzuführen.⁵¹⁸ Die Kürzungen sind, das lässt schon der Umfang der Texte erahnen, insgesamt

⁵¹⁷ In Ammans Kostümbuch fand sich hingegen ein Beispiel dafür, vgl. Fn. 133. Aus anderen Gattungen ist diese Verfahrensweise ebenfalls überliefert, so dient etwa in Schedels Weltchronik ein Holzschnitt gleich für mehrere Stadtansichten, dazu OTT 226, auch aus Herbarien ist die Vorgehensweise der Bildwiederholung bekannt, vgl. GIESECKE 1991, 589.

⁵¹⁸ Anders in der 1590er-Ausgabe, wo es heißt: „Et questa che io qui vi rappresento, fu d’una di quelle cosi ornate, & invitate à quella gran festa.“, VECCELLIO 1590, 132r.

beachtlich: Bei den COMPAGNI DI CALZA etwa fällt der Hinweis auf die bildliche Quelle weg⁵¹⁹, ebenso bei den SPOSE ANTICHE VENETIANE, die im übrigen nun auch ohne ihr anekdotisches Gerüst auskommen müssen.⁵²⁰ Der Text zur ebenfalls schon vorgestellten Tirolerin ist halbiert, während die Charaktereigenschaften mitaufgenommen sind, entfallen die landeskundliche Einleitung und ein Teil der Kostümbeschreibung.

Deutlich hervor geht aus dem kurzen Vergleich der beiden Ausgaben, dass der Textanteil gegenüber dem Bildmaterial stark abnimmt. Dadurch verschiebt sich die Text-Bild-Konstellation nicht unerheblich: Konnten die Texte in vielen Fällen zum Verständnis der Bilder beitragen, wie aufgezeigt wurde, handelt es sich in der zweiten Ausgabe bei der Mehrzahl um kurze Beschreibungen des Abgebildeten. Der „Mehrwert“ der Texte ist stark reduziert. Verlässt der Autor sich stärker auf die Aussagekraft des Bildes? Keineswegs jedenfalls scheint ihm sein Buch weniger inhaltsreich, wie das Register nahelegt: Anders als zu erwarten, ist es trotz stark gekürzter Textmenge erheblich umfangreicher als das der Erstausgabe. Während also einerseits der Bilder-Buch-Charakter der *Habiti* verstärkt wird, betont der Autor mit der Anlage und Positionierung seiner beiden Indices, dass die *Habiti* an ihrer Nutzbarkeit als Nachschlagewerk zu messen sind. Ganz ähnliche Entwicklungen im Hinblick auf ihre Anlage ließen verschiedene Auflagen von Werken wie Castigliones *Libro del Cortegiano* oder Albertis *Descrittione di tutta Italia* erkennen, die allerdings ohne Bilder auskommen.⁵²¹ In Vecellios *Habiti* von 1598 ist einerseits die Verstärkung des Lexikoncharakters erkennbar, andererseits eine Verschiebung der Gewichtung hin zum Bild und weg vom Text.

⁵¹⁹ VECCELLIO 1598, 50r.

⁵²⁰ Ders. 66r.

⁵²¹ Vgl. C.2.2.

D.4. Weitere Ausgaben der *Habiti antichi et moderni*

Nach Cesare Vecellios Tod erscheinen weitere Ausgaben seiner *Habiti*, die an dieser Stelle der Vollständigkeit halber ebenfalls angeführt werden.

Sechs Jahrzehnte nach Cesares Tod werden seine *Habiti* erneut gedruckt. Dieses Mal wurde das Werk, wiederum ein Oktavformat, im Titel als Arbeit Tizians ausgegeben, Cesare als dessen Bruder vorgestellt: *Habiti Antichi ovvero Raccolta di Figure delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo*.⁵²² Bereits auf der Titelseite findet sich, gleich unterhalb der Titelzeile, ein Hinweis auf den intendierten Gebrauch: „Libro Utilissimo A Pittori, Dissegnatori, Scultori, Architetti, & ad ogni curioso, e peregrino ingegno.“ Ebenfalls Teil des Titels ist der Hinweis auf den Widmungsempfänger, „Martin Vidman, Conte di Ottemburgo, & c. Nobil Veneto.“ Eine Imprese oder ein Druckersignet findet sich darunter, in einem rechteckigen Rahmen, ausgefüllt von Rollwerk, sitzt eine Minerva mit Schild, Lanze und Eule. Über die Druckdaten des Werkes informiert der Titel ebenfalls, verlegt wurde es 1664 in Venedig bei Combi, & La Noù, „Con Licenza de’ Superiori“.⁵²³ Auf den Titel folgt eine zweiseitige Widmung an den bereits angesprochenen Venezianer Martin Vidman, Graf von Ottemburgo, unterzeichnet hat die Widmung der „Humilis. & Devotiss. Servitore D. Salustio Piobbici“. Auch darin wird der Nutzen des Buches für Künstler noch einmal formuliert, ebenso wie die Autorschaft Tizians erneut festgehalten wird. Daran schließt sich auf zwei Seiten ein nicht unterzeichnetes Vorwort an den Leser an, das keine Wie-

⁵²² Das besprochene Exemplar ist das der Berliner Kunstbibliothek (Signatur Aa 35). Gattineau-Sterr spricht in Anbetracht der falschen Zuschreibung von Verwechslungen, GATTINEAU-STERR 201. Hier vorsätzliches Täuschen zu unterstellen, liegt aber wohl näher. Bereits Lanzi, der Cesare Vecellio in seiner *Storia pittorica dell’Italia* 1831 erwähnt, spricht in diesem Kontext von einem „titolo menzognero“, LANZI, Luigi Antonio, *Storia pittorica dell’Italia*, Mailand 1831, hier 280.

⁵²³ Auf der letzten Seite des Buches findet sich eine Angabe zum Drucker: Unter einem Signet, das einen Stier zeigt, stehen erneut Druckort und -jahr sowie die Zeile „Apresso Capo Francesco Bodio. Con Licenza de’ Superiori“.

derholung von Vecellios Zeilen ist. Vielmehr sind darin zunächst architektonische Werke vom selben Herausgeber angepriesen, gefolgt vom Hinweis, der vorliegende Band enthalte 415 Figurinen von der Hand Tizians. Daran schließen sich auf sechs Seiten Teile von Cesares Discorso an, mit kleinen Änderungen und neu gesetzt.⁵²⁴ Eine Imprese schließt den Rahmentext ab.⁵²⁵

Die Ausgabe von 1664 ist in zehn Bücher unterteilt. Die ersten 190 Blätter sind den Kostümen Italiens gewidmet, gefolgt von 20 französischen und ebensovielen spanischen und englischen Kostümen. Aus Deutschland werden 30 Figuren gezeigt, aus Polen zehn. Das siebte Buch enthält 50 türkische Kostüme, das achte 22 afrikanische. Asien ist mit 34, Amerika mit zwölf Kostümen repräsentiert. Die Reihenfolge entspricht demnach der von 1598, allerdings sind nicht sämtliche Figuren übernommen, außerdem entfallen die Bücher 5 und 9. Die 415 Holzschnitte sind durchnummeriert und auf recto- wie verso-Seiten angebracht. Die Figuren, meist eine pro Seite, scheinen Nachdrucke zu sein, jedenfalls finden sich keine stilistischen oder formalen Unterschiede zu denen aus der 1598er-Ausgabe.⁵²⁶ Der Bordürenrahmen aus Vecellios Werk ist allerdings nur bei einigen der ersten Figuren durch schlichte Rahmenlinien ersetzt, ansonsten entfällt er. Die Figurentitel finden keine Aufnahme in diese Ausgabe, in der Kopfzeile ist dafür auf das jeweilige Kapitel verwiesen. Die erste Figur der *Habiti* von 1664 ist, wie in der 1598er Ausgabe, der Pontifex, der italienische Text beschränkt sich auch auf den folgenden Seiten auf eine Zeile, die Vecellios Kostümbeschreibung jeweils knapp zusammenfasst.

Die Auffassung, dass es sich bei den *Habiti* um ein Werk Tizians handele, setzt sich bis ins folgende Jahrhundert fort: 1794 erscheint eine spanische Ausgabe

⁵²⁴ Übernommen sind Cesares Kapitel I, III, IV, V, VII, allerdings mit neuer Nummerierung.

⁵²⁵ Der Text, im schraffierten Rahmen der Imprese angebracht, ist im Berliner Exemplar nicht leserlich, das Bild zeigt an einer Palme spielende Knaben.

⁵²⁶ So auch MACKRELL 1997, 18, die von einem Nachdruck spricht. Anderer Ansicht ist GATTINEAU-STERR, 201.

der *Habiti* in Madrid: *Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XV. Diseñados por el gran Ticiano Vecellio y por Cesar su hermano. Nuevamente grabados con la mayor exactitud.*⁵²⁷

Wie schon in der 1664er Ausgabe, wird auch diesmal Tizian als Urheber der Zeichnungen geführt, Cesare als sein Bruder erwähnt. Bei den 285 Kostümfiguren handelt es sich, wie im Titel angeführt, um Nachstiche, deren Autor allerdings nicht erwähnt wird. Entgegen dem Titel, der Kostüme aus allen bis ins 15. Jahrhundert bekannten Ländern verspricht, beschränkt der Verfasser sich in Teil I auf 227 italienische Trachten, im zweiten Teil zeigt er, separat nummeriert, 48 spanische Kostüme.

Der Rahmentext entfällt gänzlich, abgesehen vom Titelblatt. Im Anschluss an dieses beginnt der Autor mit der Vorstellung italienischer Kostüme, analog zur Vorlage ist seine erste Kostümfigur der PONTIFEX. Die Reihenfolge aus Vecellios Werk scheint im wesentlichen übernommen zu sein, auf antike folgen moderne Kostüme. Der zweite Teil des Werkes ist gegenüber der Vorlage um einige Figuren erweitert, wie es auch dem zweiten Titelkupfer zu entnehmen ist: „Aumentado con varios muy importantes que no trae este autor.“

Was den Seitenaufbau angeht, so ist vor allem festzuhalten, dass der Textanteil sich weiter reduziert hat: Die Figurentitel entfallen, dem Text ist nun keine eigene Seite mehr gewidmet. Er beschränkt sich vielmehr auf je ein bis zwei kurze spanische Sätze, der unter den betreffenden Stich auf der recto-Seite gesetzt ist, die verso-Seiten bleiben durchgehend frei. Die wenigen Zeilen enthalten in den meisten Fällen eine knappe Beschreibung des Dargestellten, meist erwähnt der Autor dabei die von Vecellio angeführten Stoffe.

⁵²⁷ Konsultiert wurde das Exemplar der Berliner Lipperheidschen Kostümbibliothek, Signatur Lipp Aa 37. Auf den Verleger findet sich darin kein Hinweis, aber ein Buchhändler ist auf der Titelseite verzeichnet: „Se hallara en las Librerias de Barco carrera de S. Geronimo, y Quiroga c(all)e de la Conc(epcio)n“.

1860 gibt Ambroise Firmin-Didot in Paris eine zweibändige, italienisch-französische Ausgabe der *Habiti* heraus, die *Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio*.⁵²⁸ Das Titelblatt des Oktavformats ist an Vecellios angelehnt, darauf folgt ein Vorwort des Herausgebers. Darin begründet Firmin-Didot die Publikation, die bisherigen *Habiti*-Ausgaben seien schließlich inzwischen rar geworden, das Werk dabei als Musterbuch für Künstler sämtlicher Gattungen hilfreich.⁵²⁹ Die Kostümfiguren eröffnet, wie in Vecellios 1598er-Ausgabe, der Pontifex, gefolgt von 512 weiteren Figuren.⁵³⁰ Die Titel innerhalb der Bildrahmen entfallen, die Rahmen sind in dieser Ausgabe dabei sowohl um den Holzschnitt wie auch um den Text gezogen. Vecellios Holzschnitte ließ Didot nachzeichnen, wie er in seinem Vorwort erläutert, die Zeichnungen stammen von Gérard Seguin, das Formschneiden übernahm E.F. Huyot.⁵³¹ Die Reihenfolge der Figuren ist leicht verändert. Im Hinblick auf die dargestellten Kostümfiguren orientieren sich die Holzschnitte der Pariser Ausgabe an ihren Vorbildern, zeigen jedoch auch Abwandlungen insbesondere im Hinblick auf Physiognomien, die stilistischen Änderungen sind dabei durchaus erheblich, wie Guérin dalle Mese notiert: „... si riconosce nelle sue incisioni il gusto neomedievalista alla Viollet-Le-Duc.“⁵³²

Wie der Italiener in seiner zweiten Ausgabe, präsentiert auch Firmin-Didot die Textzeilen zu den Bildern in zwei Sprachen, zum übernommenen italienischen tritt nun allerdings anstelle des lateinischen ein französischer Text. Am Ende

⁵²⁸ Das in der Biblioteca de Catalunya, Barcelona, eingesehene Exemplar trägt die Signatur 39-8-88. Auf dem Titel findet sich ferner folgender Verweis: „Précédés d’un essai sur la gravure sur bois par M. Amb. Firmin Didot. Paris, Typographie de Firmin Didot Frères Fils & Cie M.DCCC.LX. Ungeachtet des Titels diskutiert Firmin-Didot im Vorwort eine Teil-Autorschaft Tizians am Werk, VECELLIO 1860, 7.

⁵²⁹ VECELLIO 1860, 7.

⁵³⁰ Die italienischen Kostüme, 1-234, sind Teil des ersten Bandes, die übrigen sind in den zweiten aufgenommen.

⁵³¹ Das Nachzeichnen der Rahmen hingegen besorgten Catenacci und Fellmann, VECELLIO 1860, 9.

⁵³² GUÉRIN DALLE MESE 2002B, 127.

der Bände steht jeweils ein Inhaltsverzeichnis, in dem die Kostümfiguren in beiden Sprachen verzeichnet sind.

Mit ihrer Wiederauflage im 19. Jahrhundert stehen Vecellios *Habiti* im übrigen nicht alleine dar: Abraham de Bruyns, Jost Ammans und Giacomo Francos Kostüme werden ebenfalls wieder publiziert.⁵³³ Amic und Patry untersuchen derlei Publikationen, vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor dem Hintergrund der Debatten um die Historienmalerei.⁵³⁴

1977 erscheint eine weitere, allerdings stark reduzierte, Ausgabe von Vecellios Kostümfiguren: *Vecellio's Renaissance costume book. All 500 woodcut illustrations from the famous sixteenth century compendium of World costume by Cesare Vecellio*. Darin sind jeweils mehrere Figuren pro Seite zusammengestellt, wobei auf die Wiedergabe ihrer Rahmen verzichtet wird. Rahmen- und Bildtexte entfallen in dieser Ausgabe ebenfalls komplett.⁵³⁵

Ein Faksimile von Teilen der 1590er Ausgabe der *Habiti antichi* wird 1982 in Bologna publiziert. Hierin werden 143 ausgewählte Kostüme mitsamt Originaltext wiedergegeben, der Rahmentext hingegen ist reduziert auf das Titelblatt und den, allerdings gekürzten, Discorso.⁵³⁶

Festzuhalten ist, dass der Rahmentext in sämtlichen postumen Ausgaben der *Habiti* stark reduziert ist. Das Register wird nicht mehr aufgegriffen, lediglich

⁵³³ Dazu AMIC, Sylvain/ Patry, Sylvie, Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIIIe-XIXe siècles): un genre éditorial au service de la peinture d'histoire?, in: Histoire de l'art, Nr. 46, 39-66, hier Fn. 94.

⁵³⁴ AMIC, siehe vorige Fn.

⁵³⁵ Vecellio's Renaissance costume book. All 500 woodcut illustrations from the famous sixteenth century compendium of World costume by Cesare Vecellio, New York 1977.

⁵³⁶ *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (Faksimile von Teilen der Erstausgabe der *Habiti*), Bologna 1982. Lediglich Kapitel III-V von Vecellios Discorso der 1590er-Ausgabe sind in das Faksimile übernommen: VECELLIO 1982, 18f.

ein Inhaltsverzeichnis ist Teil der französischen Ausgabe von 1860. Auch was die Bildtexte betrifft, bleibt die Erstausgabe des Werkes ohne Wiederholung; die Edition Didots beinhaltet als einzige zumindest die kompletten Bildtexte von Vecellios Zweitausgabe. Im Vordergrund späterer Ausgaben der *Habiti* stehen klar die Kostümfiguren, ein Wandel, den bereits die 1598er-Ausgabe erkennen ließ. Inwiefern diese Verschiebung der Gewichtung hin zum bildlichen Anteil Rückschlüsse auf die Rezeption der *Habiti* erlaubt, soll im Rahmen der Schlussbetrachtung überlegt werden. Der wohl deutlichste Hinweis dazu ist dem Titel der *Habiti* von 1664 zu entnehmen, die als ein für sämtliche Künstler höchst nützliches Buch präsentiert werden.

E ▪ Schlussbetrachtung

Cesare Vecellios *Habiti antichi et moderni* von 1590 setzen sich deutlich ab von den zahlreichen Kostümbüchern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bereits der Umfang seines Unterfangens, denn Vecellio tendiert in seiner Sammlung zur Universalität, hebt das Werk heraus. Vor allem aber erwies sich die Ordnung des Wissens als ein Leitmotiv des Autors, eines, das die Werke seiner Vorgänger in wesentlich geringerem Maße kennzeichnet. Mit seiner chronologischen Abfolge der Kostümfiguren legt Vecellio einen historischen Abriss vor. Den *Habiti* eignet ferner eine systematische Anlage, nicht zuletzt präsentiert ihr Autor einen umfangreichen Rahmentext, dessen Register sein Buch als Nachschlagewerk nutzbar macht. Mit dem Bemühen um Sammlung und Struktur von Wissen, und seinem für die Gattung Kostümbuch neuen Ansatz von Wissensverwaltung, ließen sich Vecellios *Habiti* im Rahmen enzyklopädischer Werke der Zeit begreifen.

Cesare Vecellio bedient sich in der Anlage seiner *Habiti* gleichermaßen Bild und Schrift, wobei er die Aussagen in beiden Medien eng miteinander verknüpft. Auch diese Methodik hebt sein Werk heraus aus der Menge an Kostümbüchern, die im betrachteten Zeitraum erschienen sind. Ferner hält der Autor für viele seiner schriftlichen und visuellen Informationen Quellen fest, deren Glaubwürdigkeit er bisweilen diskutiert. Mitunter sind seine Verweise derart genau, dass sie ein Überprüfen des verwendeten Materials erlauben. Ganz nebenbei unterstreicht der Autor mit Verweisen auf Bild- wie Textquellen auch die enorme Arbeit, die Informationsbeschaffung und Materialvergleiche für die *Habiti* bedeutet haben. Ein Bemühen um Objektivität schließlich zeigte sich nicht zuletzt auch in vielen der Texte, selten nimmt der Autor darin eine Wertung vor.⁵³⁷ Im Hinblick auf die Präsentation des Wissens entscheidet Vecellio sich mit der engen Verknüpfung von sprachlichen und visuellen Inhalten für eine Darstellungsform, wie sie in anderen Wissensbereichen im 16. Jahrhundert bereits etabliert ist: In ihrer Anlage und Methodik zeigt sein an Bildern wie Texten umfangreiches Buch etwa Ähnlichkeiten zu Botaniken, was beispielhaft anhand des Kräuterbuchs von Leonhart Fuchs aufgezeigt wurde.

Die Verortung der *Habiti* von 1590 innerhalb der zunehmend systematisch angelegten und visuelle Informationen einbindenden Fachprosa bringt die Frage nach den Rezipienten des Titels mit sich. Da Cesares Buch sich klar von den Vorgängerwerken unterscheidet, steht zu vermuten, dass auch der Rezipientenkreis der *Habiti* ein anderer war. Aussagen zur Rezeption sind im Fall der *Habiti* wie anderer Kostümbücher dabei vor allem Spekulation, denn genaue Daten zu Lesern existieren für diesen Zeitraum ebensowenig wie solche zu Auflagenhöhen eines Werkes.⁵³⁸ Giesecke und Schmitt ist dahingehend zuzustimmen, dass wohl kein Verleger sich bemüht hätte, zu drucken, wenn er niemanden

⁵³⁷ Vgl. statt vieler GUÉRIN DALLE MESE 2002A.

⁵³⁸ GIESECKE 1991, insbes. Kapitel 5.2.

erreicht: „Wenn wir auch kaum ausreichend über Käufer und Leser informiert sind, so erlauben Gesetzmäßigkeiten in der Drucküberlieferung zumindest einen einfachen Schluß: der für den freien Verkauf produzierende Drucker verlegte nur, was einen guten Absatz versprach,... Das, was sich gut verkaufen ließ, wird immer wieder aufgelegt, und jede neue Ausgabe spricht für einen wachsenden Leser- und Käuferkreis.“⁵³⁹

Im Fall der *Habiti* bringen Überlegungen zur Rezeption im übrigen eine weitere Problematik mit sich: in Anbetracht der zeitlichen Nähe der beiden ersten Ausgaben des Titels lässt sich ihr Einfluss nicht differenziert betrachten. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Ausgaben sind dabei durchaus erheblich: Was in den *Habiti* von 1590 bereits deutlich wird, ist für die zweite, zweisprachige Fassung des Werkes von 1598 die bestimmende Eigenschaft: Das Buch präsentiert sich vor allem als Nachschlagewerk. Der Textanteil hingegen ist in dieser Ausgabe, mit Ausnahme des erheblich seitenstärkeren Registers, deutlich reduziert. Die visuelle Information, und ihre schnelle Auffindbarkeit, steht im Vordergrund der 1598er-*Habiti*. Die Hervorhebung des Bildanteils gegenüber der sprachlichen Ebene steht dabei möglicherweise auch im Kontext mit der Zweisprachigkeit der Auflage. Das Bild bot schließlich eine „unmittelbare Vergegenwärtigungsleistung“, so Wimböck in ihrer Untersuchung zur Autorität des Bildes in der frühen Neuzeit, „die anderen Medien, insbesondere der Sprache, versagt blieb.“⁵⁴⁰

Die inhaltliche Verschiebung zwischen den *Habiti*-Ausgaben von 1590 und 1598 könnte nahelegen, dass vom Autor erwartetes Zielpublikum und tatsächlicher Rezipientenkreis nicht übereinstimmten, und zwar derart offensichtlich und nachvollziehbar, dass Vecellio besagte Änderungen vornahm. Allerdings

⁵³⁹ SCHMITT 56; vgl. auch GIESECKE 1991, insbes. 286.

⁵⁴⁰ WIMBÖCK 21.

zeigten Beispiele aus anderen Literaturgattungen, dass der Italiener mit seiner stärkeren Betonung der Nachschlagefunktion keineswegs allein stand.⁵⁴¹

1590 präsentiert Cesare Vecellio mit seinen *Habiti* ein Buch, das sich sowohl äußerlich als auch inhaltlich innerhalb der beschreibenden Fachliteratur verorten lässt. Konkrete „Fächer“ sind indessen gerade erst dabei, sich herauszubilden.⁵⁴² Welchen Leserkreis hatte der Autor im Blick? Vecellio selbst wendet sich im Vorwort an „tutti i curiosi di questa professione“. Damit ist zunächst seinesgleichen angesprochen, Maler, Zeichner, Graphiker – Künstler.⁵⁴³ Genutzt werden die *Habiti* von Künstlern offenbar vor allem als ein Vorlagenbuch und in diesem Kontext sind dann auch die Veränderungen der zweiten Auflage zu sehen: 1598 präsentiert Vecellio ein Nachschlagewerk für Kostüme aus aller Welt. Die *Habiti* bieten demnach vor allem eine Art berufsspezifisches Wissen bzw. werden vor allem dafür genutzt. Dieser Nutzen schließt dabei keinesfalls aus, dass weitere Neugierige sich am Buchinhalt erfreuen können – und zweifelsohne schließt Vecellio auch solche Leser ein in die „curiosi“.

Ein kurzer Ausblick auf die Rezeption von Kostümbüchern soll die Arbeit beschließen. Dieser erfolgt allerdings allgemein für die Gattung und weniger spezifisch für Vecellios Werk, da sich aufgrund der engen motivischen Verbindungen der Kostümbücher untereinander oft keine klare Aussage bezüglich ihrer jeweiligen Verwendung treffen lässt.⁵⁴⁴ Schließlich dienten Kostümbücher

⁵⁴¹ Vgl. C.2.2., insbes. auch Fn. 93.

⁵⁴² Vgl. C.2.2.

⁵⁴³ Zu Künstlern als Rezipienten von Kostümbüchern vgl. auch AMIC 39. Schneider hingegen kommen eher nicht in Frage als Benutzer, wie Guérin dalle Mese festhält, wengleich Vecellio die dargestellte Kleidung kenntnisreich beschreibe, GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 15; vgl. zu Schneiderbüchern auch MAYOR, A. Hyatt, Renaissance Costume Books, in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXXVII (Old Series), 1942, 158f.

⁵⁴⁴ Vgl. in diesem Kontext McDonalds Aufsatz zur Schwierigkeit, Vorläufer von einzelnen Musterbüchern auszumachen, da Autoren voneinander kopierten: McDONALD, Mark P., Italian, Dutch and Spanish Pattern Prints and Artistic Education in Seventeenth Century Madrid, in: Storia dell'Arte 98, 2000, 76-87.

nicht zuletzt Vecellio selbst als Vorlagen für seine *Habiti*, wie die Betrachtung seiner Bildquellen zeigte. Aber auch Autoren aus anderen Bereichen griffen auf die Gattung der Trachtenbücher zurück.

So finden sich, noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Kostümbilder mitunter in Familien- und Freundschaftsbüchern. Solche *Alba amicorum*, die in Wort- oder Bild-Eintragungen an eine Begegnung mit dem Stammbuchbesitzer erinnern, erleben eine erste Blütezeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁵⁴⁵

Werner Taegert sieht hier parallele Entwicklungen und beschreibt, wie das Anbringen von Kostümbildern in Stammbüchern mit der Blütezeit gedruckter Trachtenbücher einhergeht.⁵⁴⁶ Letztere werden mitunter als Vorlagen für Stammbuchbilder genutzt.⁵⁴⁷

Die Beziehung zwischen Kostüm- und Reisebüchern ist mitunter eine wechselseitige, das zeigte bereits Vecellios Rückgriff auf das Werk Nicolays.⁵⁴⁸ Als weiteres Beispiel sei auf das besprochene Werk Ferdinando Bertellis, *Omnium Fere Gentium*, Venedig 1563, verwiesen. Die darin enthaltenen Kupferstiche nimmt 1569 Donato Bertelli, seinerseits Stecher und Verleger, in ein Reisebuch auf, das im übrigen vor allem Vogelschaupläne europäischer und nahöstlicher

⁵⁴⁵ Olbrich, Harald, u.a. (Hrsg.), *LEXIKON DER KUNST* Bd VII, Leipzig 1994, 9f. „Stammbuch“; Taegert, Werner, in: *Ausst.Kat. Edler Schatz holden Erinnerns. Bilder in Stammbüchern aus vier Jahrhunderten*, Staatsbibliothek Bamberg Bamberg 1995, hier 34-36. Zu *Alba Amicorum* und Emblembüchern vgl. auch HARMS 1985, vor allem 73.

⁵⁴⁶ Nach Taegert handelt es sich weniger um einen Vorläufer der Trachtenbücher, wie DOEGE vermutet, 430, als eher um eine Parallelerscheinung, so Taegert in: *AUSST.KAT. BAMBERG* 1995, 20. Anders als in den gedruckten Trachtenbüchern steht im Vordergrund der Stammbücher ein genanntes Individuum, auf das die handschriftlichen bzw. gemalten Kommentare und Erinnerungen gerichtet sind, Kostümbilder oder -folgen haben darin eine dem Text und der weiteren bildlichen Ausstattung untergeordnete Rolle, vgl. HARMS, Wolfgang, Geleitwort, in: Klose, Wolfgang (Hrsg.), *Stammbücher des 16. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1989, 7-11, hier 11. Ihre Nähe zu den handschriftlichen biographischen Trachtenbüchern, wie etwa den Schwarz'schen, ist größer als zu gedruckten Titeln. Zu Schwarz' „Kostümbiographien“ siehe FINK, August, *Die Schwarzschen Trachtenbücher*, Berlin 1963.

⁵⁴⁷ Nevinson weist auch auf die Wiederholung einzelner Kostümbilder in verschiedenen Stammbüchern hin, J.L.NEVINSON, *Illustrations of Costume in the Alba Amicorum*, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to Antiquity*, Vol. 106, 1979, 167-176, hier vor allem 171.

⁵⁴⁸ Siehe S. 115, vgl. auch Fn. 391.

Städte enthält. Die Venedig betreffenden Holzschnitte des Werkes fanden wiederum Eingang in andere Kostümbücher.⁵⁴⁹ Rudolf Stichel vermutet für das Ende des 16. Jahrhunderts eine regelrechte Serienproduktion von Trachtenbüchern, die ähnlich wie Reiseberichte und Städtebeschreibungen an Neuankömmlinge verkauft wurden oder als Reiseandenken dienten.⁵⁵⁰ Nicht zuletzt der venezianische Verleger Pietro Bertelli, wohl ein Sohn des oben erwähnten Ferdinando, publizierte derartige Reiseandenken.⁵⁵¹ Die als Reisesouvenirs konzipierten Kostümbücher beschränken sich tendenziell auf einen kleineren geographischen Ausschnitt, Vecellios *Habiti* dürften hingegen, so Guérin dalle Mese, vermutlich eher als Reiseersatz denn als Andenken fungiert haben.⁵⁵²

Auch Maler nutzten Kostümbücher als Fundus für ihre Werke: Pieter Bruegel d.Ä., so Guérin dalle Mese, griff auf das Kostümbuch seines Schwiegervaters, des flämischen Künstlers Pieter Coecke d’Aelst, zurück, einen der ersten Titel,

⁵⁴⁹ Siehe OLIAN 24 und MACKRELL 1997, 14. Zur Druckerdynastie der Bertelli siehe BELLINI, Paolo, Printmakers and Dealers in Italy during the 16th and 17th Centuries, in: *The Print Collector*, 13, 1975, 17-45, vor allem 24 und 30; zu ihrer Rolle als Kartenproduzenten vgl. WOODWARD 1996, 11 und 19. Zu Kostümfiguren in kartographischen Werken auch WILSON 2004, insbes. 245. Eine Sonderform zwischen beiden Buchtypen ist das Trachtenbuch in Form einer Reisebeschreibung, wie es mit Lambert de Vos’ Werk von 1574 vorliegt. Zwar löst de Vos die 103 farbigen Kostüm-Miniaturen, die er als Maler des kaiserlichen Botschafters in Istanbul anfertigte, aus der Beschreibung, legt sein Werk aber als Reiseerinnerung an, so GATTINEAU-STERR 136.

⁵⁵⁰ Stichel, Rudolf H.W., Das Bremer Album und seine Stellung innerhalb der orientalischen Trachtenbücher, in: KOCH, Hans-Albrecht (Hrsg.), *Das Kostümbuch des Lambert des Vos. Faksimile des Codex Ms.or.9 aus der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen*, 2 Bde, Graz 1990/91, Bd II, 31-54, hier 43.

⁵⁵¹ BOEHN 90, ähnlich auch DOEGE 442f. In insgesamt vier Oktavbänden, erschienen zwischen 1589 und 1596, brachte Pietro Bertelli Kostüme aus verschiedenen Vorgängerwerken unter (und diente seinerseits Alessandro de Fabri als Vorlage für dessen dreibändiges Werk von 1593): *Diversarum Nationum Habitus centum et quattuor iconibus in aere incisus diligenter expressi, item ordines duo processionum*, Padua 1589-1596. Zu de Fabris *Diversarum nationum ornatus cum suis iconibus in aes incisus longe accuratius quam antea cumq. Suis duobus ordinibus...*, Padua 1593, siehe GUÉRIN DALLE MESE 1998, 17, und DOEGE 443f.

⁵⁵² GUÉRIN DALLE MESE 2002A, 15.

die sich mit orientalischen Kostümen befassen.⁵⁵³ Frances Yates zeigt das für die britische Malerei: Er stellt die Nähe zweier Kostüme aus dem in dieser Arbeit kurz vorgestellten Werk Boissards zu Porträts Elizabeths I. her.⁵⁵⁴ Wenngleich konkrete Beispiele für Vecellio fehlen, dürfte sein Werk schon in Anbetracht des Umfangs zweifelsohne ebenfalls einen reizvollen Fundus dargestellt haben.⁵⁵⁵ Eine Quelle für exotische wie historische Kostüme boten Trachtenbücher nicht zuletzt im Kontext des Theaters.⁵⁵⁶ Insbesondere Inigo Jones, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts am Hof der Stuarts Maskenspiele verfasste, griff auf die Kostümbücher Boissards, de Bruyns und Vecellios zurück.⁵⁵⁷

Im Hinblick auf ihre Benutzung durch Künstler rücken Kostümbücher offenbar in die Nähe von kompendienartigen Vorlagenbüchern, die im 16. Jahrhundert die Stelle der seit dem Spätmittelalter im Werkstattbetrieb gebräuchlichen Musterbücher einnahmen.⁵⁵⁸ Ob gerade Vecellio seine *Habiti* 1590 vor allem für diesen Zweck gestaltet hat, lässt sich nur vermuten. Kein Zweifel besteht hingegen darüber, dass den Künstlern, die auf das Werk zurückgriffen, eine eventuelle andere Intention kaum im Wege gestanden hätte. Eine derartige Rezeption beschreibt Ernst Goldschmidt für Francesco Colonnas 1499 erschienene *Hypnerotomachia Poliphili*: Der Roman schaffte, nach anfänglichem Misserfolg,

⁵⁵³ GUÉRIN DALLE MESE 1998, 13. Coeckes 1555 postum in Anvers publiziertes Werk hat Tagebuchcharakter, es enthält Coeckes Reisebericht mit szenischen Darstellungen - er war 1533/34 im Auftrag des Sultans in Konstantinopel, vgl. TUFFAL 1951, Bd II, 28-30 und HONOUR 33.

⁵⁵⁴ YATES, Frances A., Boissard's costume book and two portraits, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1959, 365f. Vgl. auch HEARN, Karen, Marcus Gheeraerts II. Elizabethan Artist, London 2002, vor allem 36.

⁵⁵⁵ Dazu auch BRIDGEMAN 89.

⁵⁵⁶ HOLLANDER, Anne, Seeing through Clothes, London 1993, 247f.

⁵⁵⁷ Das belegen, mit zahlreichen Abbildungen, ORGEL, Stephen/ Strong, Roy, Inigo Jones: the Theatre of the Stuart Court, 2 Bde, London 1973. Zu Jones' Quellen in Kostümbüchern siehe auch VEEVERS, E.E., Sources of Inigo Jones's Masquing Designs, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1959, 373f. und ASHELFORD, Jane, Female Masque dress in Late sixteenth-century England, in: Costume, 12, 1978, 40-48.

⁵⁵⁸ Vgl. ZANDER-SEIDEL 21 und vor allem BÜTTNER 2001, hier 11.

im Verlauf des nächsten Jahrhunderts den Durchbruch und wurde zu einem einflussreichen Werk – als Vorlagensammlung für klassische Ornamentik⁵⁵⁹: „The artists, the craftsmen, the decorators got hold of this incomparable album of compositions in the antique taste.“⁵⁶⁰ Dass auch Vecellios *Habiti* schließlich weniger für Leser als für Benutzer interessant waren, zeigten spätere Ausgaben des Titels, mitunter, wie die Ausgabe von 1664, explizit als Buch für Künstler deklariert.

⁵⁵⁹ GOLDSCHMIDT insbes. Kapitel II – Illustration und 72-78.

⁵⁶⁰ Ders. 78.

F ▪ Anhang

Literaturverzeichnis

Quellen

ALBERTI, Leandro, *Descrittione di tutta Italia*, Venedig (Nicolini da Sabbio) 1551

DERS., *Descrittione di tutta Italia*, Venedig (Salicato) 1588

AMMAN, Jost, *Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen und Trachten der Weiber hohes und niders Stands, wie man fast an allen Orten geschmückt und gezieret ist, als Teutsche, welsche, Frantzösische, Engelländische, Niederländische, Böhemische, Ungerische, und alle anstossende Länder*, Frankfurt am Main (Feyerabend) 1586

BASSANO, Luigi, *Costumi et i modi particolari della vita de' Turchi*, Rom (Blado) 1545, Faksimile hrsg. von Franz Babinger, München 1963

BERTELLI, Ferdinando, *Omnium fere gentium nostrae aetatem habitus nunquam ante hac aediti*, Venedig (Bertelli) 1563

BOISSARD, Jean-Jacques, *Habitus variarum orbis gentium. Habitz de Nations estranges. Trachten mancherley Völcker des Erdskreises*, Mecheln (Rutz) 1581

DE BRUYN, Abraham, *Habitus variarum gentium. Ubi oris totiusque corporis & vestium habitus, in ordinis cuiuscunque, ac loci hominibus diligentissime exprimuntur*, Köln (Rutus) 1577

DESERPZ, François, *Recueil de la diversité des habits qui sont de present en usaige tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et Illes Sauvages. Le tout fait après le naturel*, Paris (Breton) 1562

FRANCO, Giacomo, *Habiti delle donne venetiane*, Venedig, o.J., Faksimile hrsg. von Lina Urban, Venedig 1990

FUCHS, Leonhart, *De Historia Stirpium Commentarii Insignes*, Basel (Isingrinianus) 1542

DE GLEN, Jean, Des habits, moeurs, cérémonies, façons de faire anciennes et modernes du Monde, traicté non moins utile... / avec les pourtraicts des habits taillès par Iean de Glen, Liège (de Glen) 1601

SLUPERIUS, Johannes, Omnium fere gentium, nostrae aetatis nationum, habitus et effigies, Antwerpen (Bellerus) 1572

VECELLIO CORONA

VECELLIO, Cesare, Corona delle nobili, et virtuose donne, 4 Bde, Venedig (Vecellio/ Bd 4: heredi di Cesare Vecellio) ab 1592

VECELLIO 1590

Vecellio, Cesare, Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due, Venedig (Zenaro) 1590

VECELLIO 1598

Vecellio, Cesare, Habiti antichi et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure, Venedig (Sessa) 1598

VECELLIO 1664

Vecellio, Cesare, Habiti antichi ovvero Raccolta di Figure delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo, Venedig (Combi & La Noù) 1664

VECELLIO 1794

Vecellio, Cesare, Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas Hasta el siglo XV. Diseñados por el gran Ticiano Vecellio y por Cesar su hermano. Nuevamente grabados con la mayor exactitud, Madrid (o.A.) 1794

VECELLIO 1859/69

Vecellio, Cesare, Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio, 2 Bde, Paris (Firmin-Didot) 1859/60

WEIGEL, Hans, Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti, Nürnberg (Weigel) 1577

Sekundärliteratur

ACKERMAN, James S., Early Renaissance 'Naturalism' and Scientific Illustration, in: *The Natural Sciences and the Arts*, Uppsala, 1985, 1-17

AMIC, Sylvain/ Patry, Sylvie, Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIIIe-XIXe siècles): un genre éditorial au service de la peinture d'histoire?, in: *Histoire de l'art*, Nr. 46, 2000, 39-66

ASHELFORD, Jane, Female Masque dress in Late sixteenth-century England, in: *Costume*, 12, 1978, 40-48

AYMARD, Maurice, Venise, Raguse et le commerce du blé pendant la seconde moitié du XVIe siècle, Paris 1966

AZZI VISENTINI, Margherita, Le Testimonianze dei Viaggiatori, in: *Ausst.Kat. Architektur e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venedig, Palazzo Ducale 1980, 71-79

BAGROW, Leo/ Skelton, Raleigh A., *Meister der Kartographie*, Berlin 1963

BARTSCH, Adam, *The Illustrated Bartsch*, New York, 1978

BAUMANN, Brigitte/ Baumann, Helmut/ Baumann-Schleihauf, Susanne, *Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs*, Stuttgart 2001

BELLENCIN, Francesca, La decorazione pittorica della Biblioteca Piloni, in: Conte, Tiziana (Hrsg.): *Cesare Vecellio, 1521c.-1601*, Belluno 2002, 95-123

BELLINI, Paolo, Printmakers and Dealers in Italy during the 16th and 17th Centuries, in: *The Print Collector*, 13, 1975, 17-45

BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962

BLANC, Odile, Images du monde et portraits d'habits: les recueils de costumes à la Renaissance, in: *Bulletin du bibliophile*, No 2, 1995, 221-261

BLAND, David, *A History of Book Illustration*, London 1958

BOEHN, Max von, *Die Mode. Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert*, München 1923

- BOGENG, G. A. E., Über die Entstehung und die Fortbildungen des Titelblattes, in: Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum, III. Jahrgang, „Das Titelblatt im Wandel der Zeit“, Leipzig 1929, 74-96
- BOUWSMA, William J., *The Waning of the Renaissance*, New Haven und London 2000
- BRAUNFELS, Wolfgang, I quadri di Tiziano nello studio a Biri Grande (1530-1576), in: *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976)*, Vicenza 1980, 407-410
- BRIDGEMAN, Jane, „A guisa di fiume...“. I „ritratti“ di Cesare Vecellio e la storia del vestire, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte (Belluno 2001)*, Belluno 2002, 81-94
- VON DEN BRINCKEN, Anna-Dorothee, *Tabula Alphabetica. Von den Anfängen alphabetischer Registerarbeiten zu Geschichtswerken*, in: *Festschrift für Hermann Heimpel, Bd 2*, Göttingen 1972, 900-923
- BROWN, Horatio F., *The Venetian Printing Press*, Amsterdam 1969
- BURKE, Peter, *Los avatares de El cortesano*, Barcelona 1998 (=BURKE 1998)
- DERS., *Papier und Marktgeschrei*, Berlin 2001 (=BURKE 2001)
- BURY, Michael, *The Print in Italy 1550-1620*, London 2001
- BÜTTNER, Frank, *Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance*, in: Stalla, Robert (Hrsg.), *Druckgraphik – Funktion und Form*, München/ Berlin, 2001, 9-16 (=BÜTTNER 2001)
- DERS./ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003 (=BÜTTNER 2003)
- DERS., *Die Illustration der Margarita Philosophica des Gregor Reisch. Zur Typologie der Illustration in gedruckten enzyklopädischen Werken der Frühen Neuzeit*, in: Ders. u.a. (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, 269-299 (=BÜTTNER 2003A)

- BUTAZZI, Grazietta, Repertori di costumi e stampe di moda tra i secoli XVI e XVIII, in: Varese, Ranieri/ Butazzi, Grazietta, Storia della moda, Bologna 1995, 2-10 (=BUTAZZI 1995)
- DIES., L'acconciatura femminile della seconda metà del secolo XVI nei "figurini" del Vecellio, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte (Belluno 2001), Belluno 2002, 41-54 (=BUTAZZI 2002)
- CALDWELL, Dorigen, The sixteenth-century Italian impresa in theory and practice, New York 2004
- CAMPAGNOL FABRETTI, Isabella, Mode e tessuti veneziani negli Habiti Antichi di Cesare Vecellio, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte (Belluno 2001), Belluno 2002, 27-40
- CHAMBERS, David/ Pullan, Brian/ Fletcher, Jennifer, Venice, A Documentary History 1450-1630, Oxford 1992
- CHASTEL, André, The Crisis of the Renaissance, 1520-1600, Genf 1968
- CHEN, Aric, Enea Vico's Costume Studies. A Source and a Sovereignty, in: Art on Paper, 5, 2000, 50-55
- CLAUT, Sergio, Cesare Vecellio, in: La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, Bd III, Mailand 1999, 1329
- CONCINA, Ennio, Il Cadore da paese ruinoso a Titian's country, in: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976), Vicenza 1980, 417-423
- CONRAD, Dennis, Zwischen Reisebericht und Ethnographie. Das Trachtenbuch des Christopher Weiditz, Magisterarbeit, Marburg 2005
- CONTE, Tiziana (Hrsg.), La Pittura del Cinquecento in Provincia di Belluno, Mailand 1998 (=CONTE 1998)
- DIES. (Hrsg.), Cesare Vecellio, 1521c.-1601, Belluno 2002 (=CONTE 2002)
- DIES., Note biografiche, in: Dies. (Hrsg.), Cesare Vecellio, 1521c.-1601, Belluno 2002, 13-22 (=CONTE 2002A)
- DIES./ Zadra, Eleonora, La committenza ecclesiastica nelle diocesi di Belluno,

- Feltre e Ceneda, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), Cesare Vecellio, 1521c.-1601, Belluno 2002, 203-227 (=CONTE 2002B)
- CROWE, Joseph Archer/ Cavalcaselle, Giovan Battista, The Life and Times of Titian. With some account of his family, 2 Bde, London 1881
- DALY, Peter M., The European Impresa: From Fifteenth-Century Aristocratic Device to Twenty-First-Century Logo, in: *Emblematica*, 13, 2003, 303-332
- DASTON, Lorraine/ Park, Katharine, Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750, Frankfurt am Main 2002
- DAVANZO POLI, Doretta, La Moda nella Venezia del Palladio, 1550ca.-1580, in: *Ausst.Kat. Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venedig, Palazzo Ducale 1980, 219-222 (=Davanzo Poli 1980)
- DIES., L'Arte e il Mestiere della tessitura a Venezia nei sec. XIII-XVIII, in: *Ausst.Kat. Venedig* 1988, 39-53 (=DAVANZO POLI 1988)
- DAVENPORT, Millia, The Book of Costume, 2 Bde, New York 1972
- DAVIES, Hugh W., Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land, London 1911
- DOEGE, Heinrich, Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts, in: *Beiträge zur Bücherkunde und Philologie August Wilmanns*, Leipzig 1903, 429-444
- DRYSDALL, Denis L., The Emblem according to the Italian Impresa theorists, in: Adams, Alison/ Harper, Anthony J. (Hrsg.), *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe, Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference*, Leiden 1992, 22-32
- ENCICLOPEDIA DE HISTORIA DE ESPAÑA, Artola, Miguel (Hrsg.), *Enciclopedia de Historia de España*, Madrid 1988-1993
- ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Rom u.a., 1929
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, *The New Encyclopaedia Britannica*, Madrid u.a. 1985
- ENENKEL, Karl A.E./ Neuber, Wolfgang (Hrsg.), *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leiden/ Boston 2005

- FINK, August, Die Schwarzschen Trachtenbücher, Berlin 1963
- FIOCCO, Giuseppe, La Biblioteca Piloni esposta a Parigi, in: *Arte Veneta*, 1957, 247-249
- FRANZOI, Umberto/ Di Stefano, Dina, *Le Chiese di Venezia*, Venedig 1976
- FRESE, Annette, *Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln*, Diss. (Köln 1986), Wiesbaden 1989
- FRIEDRICH, Markus, Chorographica als Wissenskompilationen. Probleme und Charakteristika, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, 83-110 (=FRIEDRICH, M. 2003)
- DERS., *Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel*, in: Stamm, Theo/ Weber, Wolfgang E.J. (Hrsg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, 205-232 (=FRIEDRICH, M. 2004)
- FRIEDRICH, Udo, Grenzen des Ordo im enzyklopädischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts, in: Meier, Christel (Hrsg.), *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit*, München 2002, 391-408 (=FRIEDRICH, U.)
- FUCHS, Leonhart, *The great herbal of Leonhart Fuchs*, Faksimile und Kommentarband, hrsg. von Meyer, Frederick G. u.a., Stanford 1999 (=FUCHS 1999)
- FUNKE, Fritz, *Buchkunde*, München 1999
- GATTINEAU-STERR, Susanne, *Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts: eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung im kunsthistorischen Zusammenhang*, 2 Bde, Diss. Bern 1996
- GECK, Elisabeth, *Commento a B. von Breydenbach, Die Reise ins Heilige Land*, Wiesbaden 1977, 47-56 (=GECK 1977)
- DIES., *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*, Darmstadt 1982 (=GECK 1982)
- GIESECKE, Michael, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit: eine historische*

- Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, Frankfurt am Main 1991 (=GIESECKE 1991)
- DERS., *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel – Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*, Frankfurt am Main 1992 (=GIESECKE 1992)
- GOLDSCHMIDT, Ernst P., *The Printed Book of the Renaissance: Three Lectures on Type, Illustration, Ornament*, Amsterdam 1966
- GRAZIOLI, Giovanni, *La dispersa biblioteca dei conti Piloni di Belluno*, in: *Biblioteche oggi*, 1, 1999, 20-26 (=GRAZIOLI 1999)
- DERS., *La Biblioteca Piloni*, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), *Cesare Vecellio, 1521c.-1601*, Belluno 2002, 87-94 (=GRAZIOLI 2002)
- GRENDLER, Paul F., *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, New Jersey 1977
- GRIMM, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1935
- GRUBB, James S., *Elite Citizens*, in: Martin, John/ Romano, Dennis (Hrsg.), *Venice reconsidered: the history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, Baltimore 2000, 339-364
- GUÉRIN DALLE MESE, Jeannine, *L'occhio di Cesare Vecellio: abiti e costumi esotici nel '500*, Alessandria 1998 (=GUÉRIN DALLE MESE 1998)
- DIES. (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002 (=GUÉRIN DALLE MESE 2002)
- DIES., *Cesare Vecellio e le belle Europee*, in: Dies. (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002, 55-79 (=GUÉRIN DALLE MESE 2002A)
- DIES., *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e "il Veneto"*, in: Conte, Tiziana (Hrsg.): *Cesare Vecellio 1521c.-1601*, Belluno 2002, 125-154 (=GUÉRIN DALLE MESE 2002B)
- DIES., *Curiosità e meraviglie in villa nel Cinquecento: lo studio di Odorico Piloni a Casteldardo*, in: Dies. (Hrsg.), *"Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete"*, Atti del Convegno a Castello di Lusa, Villabruna

di Feltre, 9-11 settembre 2005, Feltre 2007, 177-225
(=GUÉRIN DALLE MESE 2007)

HALE, John, Die Kultur der Renaissance in Europa, München 1994

HAMPE, Theodor (Hrsg.), Weiditz, Christoph, Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32), Faksimile nach der Handschrift aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Berlin/Leipzig 1927

HARMS, Wolfgang, On Natural History and Emblematics in the 16th Century, in: The Natural Sciences and the Arts, Uppsala 1985, 67-83 (=Harms 1985)

DERS., Geleitwort, in: Klose, Wolfgang (Hrsg.), Stammbücher des 16. Jahrhunderts, Wolfenbütteler Forschungen Bd 42, Wiesbaden 1989, 7-11 (=HARMS 1989)

HEARN, Karen, Marcus Gheeraerts II. Elizabethan Artist, London 2002

HECKSCHER, William S./ Wirth, Karl-August, „Emblem, Emblembuch“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd V, Stuttgart 1967, 86-227

HEINEMANN, Fritz, La bottega di Tiziano, in: Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976), Vicenza 1980, 433-440

HENKEL, Arthur/ Schöne, Albrecht (Hrsg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967

HEß, Gilbert, Enzyklopädien und Florilegien im 16. und 17. Jahrhundert. Doctrina, Eruditio und Sapientia in verschiedenen Thesaurierungsformen, in: Stammen, Theo/ Weber, Wolfgang E.J. (Hrsg.), Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien, Berlin 2004, 39-57

HIRSCH, Rudolf, Printing, Selling and Reading 1450-1550, Wiesbaden 1967

HODGEN, Margaret T., Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Philadelphia 1964

HOLLANDER, Anne, Seeing through Clothes, London 1993

THE NEW HOLLSTEIN. German Engravings, Etchings and Woodcuts, hrsg. von Giulia Bartrum, Rotterdam 1996-2003

- HONOUR, Hugh, Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt, in: Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, Berlin 1982, 22-47
- HUPKA, Werner, Wort und Bild. Die Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien, Tübingen 1989
- HUSUNG, Max J., Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im XV. Jahrhundert, München 1929
- IVINS, William M. Jr., Prints and Visual Communication, Cambridge/ London 1969
- JESSEN, Peter, Der Ornamentstich, Berlin 1920
- JOHNSON, Alfred Forbes, Selected essays on books and printing, Amsterdam 1970
- KAT. LIPP., Nienholdt, Eva/ Wagner-Neumann, Gretel (Bearb.), Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek, 2 Bde, Berlin 1965
- KINTZINGER, Marion, Chronos und Historia, Wiesbaden 1995
- KLUGE, Friedrich/ Götze, Alfred, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1953
- KOCH, Hans-Albrecht (Hrsg.), Das Kostümbuch des Lambert des Vos. Faks. des Codex Ms. or. 9 aus der Staats- und UB Bremen, 2 Bde, Graz 1990/91
- KRAUSE, Katharina, u.a. (Hrsg.), Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Ausst. Kat. Gutenberg-Museum Mainz 2005
- KÜP, Karl/ Baldwin, Muriel, Costume, Gothic and Renaissance; Some Early Costume Books, in: Costume 1400-1600, New York 1937
- LANDAU, David/ Parshall, Peter, The Renaissance Print 1470-1550, New Haven/ London 1994
- LANZI, Luigi Antonio, Storia pittorica dell'Italia, Mailand 1831
- LEMMER, Manfred, Jost Amman. Frauentrachtenbuch, Frankfurt am Main 1986

- LEXIKON DER KUNST, Olbrich, Harald, u.a. (Hrsg.), Lexikon der Kunst, Leipzig 1994
- LOSCHKE, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 1999
- LOTZ, Arthur, Bibliographie der Modelbücher, Leipzig 1933
- LOZZI, C., Cesare Vecellio e i suoi disegni e intagli per libri di costumi e di merletti, in: *Bibliofilia*, 1, 1899/1900, 3-11
- MACKRELL, Alice, Fashion plate and costume book, in: *Dictionary of Art*, Bd 10, London 1996, 822-824 (=MACKRELL 1996)
- DIES., *An illustrated History of Fashion. 500 Years of Fashion Illustration*, London 1997 (=MACKRELL 1997)
- MARTIN, John/ Romano, Dennis, *Reconsidering Venice*, in: Dies. (Hrsg.), *Venice reconsidered: the history and civilization of an Italian city-state, 1297-1797*, Baltimore 2000, 1-38
- MASON RINALDI, Stefania, *Storia e mito nei cicli pittorici di Palazzo Ducale*, in: *Ausst.Kat. Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venedig, Palazzo Ducale 1980, 80-88 (=MASON 1980)
- DIES., *Carpaccio. Les grands cycles picturaux*, Mailand 2000 (=MASON 2000)
- MAYOR, A. Hyatt, *Renaissance Costume Books*, in: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXXVII (Old Series), 1942, 158f.
- MAZZORANA, Giacomo, *Cesare Vecellio e il Convento di San Pietro a Belluno*, in: Conte, Tiziana (Hrsg.): *Cesare Vecellio, 1521c.-1601*, Belluno 2002, 229-235
- MCDONALD, Mark P., *Italian, Dutch and Spanish Pattern Prints and Artistic Education in Seventeenth Century Madrid*, in: *Storia dell'Arte* 98, 2000, 76-87
- MENTGES, Gabriele, *Die Buchhaltung der biographischen Zeit. Das Kleiderbuch des Augsburger Bürgers Matthäus Schwarz aus der Renaissance (1496-1574)*, in: Harlizius-Klück, Ellen/ Hülsenbeck, Annette (Hrsg.): *Selfactor. Zeitformen des Textilen/ Schnittformen der Zeit*, Dortmund 2002, 109-136 (=MENTGES 2002)
- DIES., *Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des*

- Trachtenbuchs von Matthäus Schwarz, in: Borchert, Angela/ Dressel, Ralf (Hrsg.), *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*, Heidelberg 2004, 57-71 (=MENTGES 2004)
- MORONATO, Stefania, *Libri e riviste di moda*, in: *Ausst.Kat. Tessuti, costumi e moda. Le Raccolte Storiche di Palazzo Mocenigo, Venedig, Palazzo Mocenigo 1985*, 49-64
- MURARO, Michelangelo/ Rosand, David, *Tiziano e la silografia veneziana del '500*, Vicenza 1976
- NAGLER, Georg K., *Die Monogrammisten*, München/Leipzig 1857
- NEUKIRCH, Dieter, *Das Bild der Welt auf Karten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, in: von Ertzdorff, Xenja/ Neukirch, Dieter (Hrsg.), *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam 1992, 191-225
- NEVINSON, J.L., *L'origine de la gravure de modes*, in: *Actes du 1er Congrès International d'Histoire du Costume (Venedig 1952)*, Mailand 1955, 202-212 (=NEVINSON 1952)
- DERS., *Illustrations of Costume in the Alba Amicorum*, in: *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to Antiquity*, Vol 106, 1979, 167-176 (=NEVINSON 1979)
- NISSEN, Klaus, *Die botanische Buchillustration: ihre Geschichte und Bibliographie*, 3 Bde, Stuttgart 1966
- NUOVO, Angela/ Sandal, Ennio, *Il libro nell'Italia del Rinascimento*, Brescia 1998
- OLIAN, Jo Anne, *Sixteenth-Century Costume Books*, in: *Dress*, Bd III, 1977, 20-48
- ORGEL, Stephen/ Strong, Roy, *Inigo Jones: the Theatre of the Stuart Court*, 2 Bde, London 1973
- OTEGEM, Matthijs van, *The relationship between word and image in books on medicine in the early modern period*, in: Enenkel, Karl A.E./ Neuber, Wolfgang (Hrsg.), *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leiden/ Boston 2005, 603-622
- OTT, Norbert H., *Leitmedium Holzschnitt: Tendenzen und Entwicklungslinien der Druckillustration in Mittelalter und früher Neuzeit*, in: Tiemann,

- Barbara (Hrsg.), *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, Bd II, Hamburg 1999, 163-252
- PÄCHT, Otto, *Venetian Painting in the 15th Century*, London 2003
- PAGGI COLUSSI, Carla, Alcune osservazioni sui modellari di ricami e merletti del XVI e XVII secolo, in: Guérin dalle Mese, Jeannine (Hrsg.), *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte* (Belluno 2001), Belluno 2002, 159-176
- PALUGAN, Giuseppe, Marco Montalbano: un nobile coneglianese tra letteratura, famiglia e sospetti di eresia, in: *Storiadentro. Nuova serie 4*, 2006, 189-211
- PARSHALL, Peter, *Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance*, in: *Art History* 16, 1993, 554-579
- PASSAVANT, Johann David, *Le Peintre-Graveur*, Leipzig, 1860-1864
- PASTORELLO, Ester, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Florenz 1924
- PEDROCCO, Federico, *Vicende della Scuola di San Giovanni Evangelista*, in: Pignatti, Terisio, (Hrsg.), *Le scuole di Venezia*, Mailand 1980, 48f.
- PERALE, Marco, *Il Palazzo dei Rettori di Belluno, Piave di Belluno*, 2002
- PERRY, Marilyn, *On Titian's "Borrowings" from Ancient Art: A cautious case*, in: *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976)*, Vicenza 1980, 187-191
- PETRASCHECK-HEIM, Ingeborg, *Die Sprache der Kleidung. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform*, Wien 1966
- PETROCCHI, Giorgio, *Scrittori e poeti nella bottega di Tiziano*, in: *Tiziano e Venezia, Atti del Convegno (Venedig 1976)*, Vicenza 1980, 103-109
- POLLARD, Graham, *The Distribution of Books by Catalogue*, Cambridge 1965 (=POLLARD, G.)
- POLLARD, Alfred W., *Fine books*, London 1912 (=POLLARD, A.)
- PULLAN, Brian, *Crisis and Change in the Venetian Economy in the 16th and 17th Centuries*, London 1968

- RATH, Erich von, Zur Entwicklung des Kupferstichtitels, in: Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum, III. Jahrgang, „Das Titelblatt im Wandel der Zeit“, Leipzig 1929, 51-56
- RAUTENBERG, Ursula, Buchhändlerische Organisationsformen in der Inkunabel- und Frühdruckzeit, in: Tiemann, Barbara (Hrsg.), Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert, Bd II, Hamburg 1999, 339-376 (=RAUTENBERG 1999)
- DIES. (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Buches, Stuttgart 2003
(=RAUTENBERG 2003)
- READE, Brian, The Dominance of Spain, London 1951
- RICHTER, Günter, Buchhändlerische Kataloge vom 15. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts in: Bücherkataloge als buchgeschichtliche Quellen in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 1985, 33-66
- SANTORO, Marco, Geschichte des Buchhandels in Italien, Wiesbaden 2003
- SAUR, Klaus G. (Hrsg.), Allgemeines Künstlerlexikon, München 1992
- SCHIERBAUM, Martin, System versus Intention – Reichweitenprobleme theoretischer Modelle in Antonio Possevinos Bibliotheca Selecta am Beispiel von Historica und Poetica, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2003, 33-52
(=SCHIERBAUM 2003A)
- DERS., Synthetisierung des Heterogenen und geschlossene Konzeptionen von Wissensspeichern – Conrad Gessner, Christoph Mylaeus und die Anfänge von Universalbibliographie und Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit, in: Herren, Madeleine/ Michel, Paul (Hrsg.), Allgemeinwissen und Gesellschaft, Projekt: „Allgemeinwissen und Gesellschaft“, URL: <http://www.enzyklopaedie.ch/kongress/aufsaeetze/schierbaum/pdf> 2007 (23.04.) (=SCHIERBAUM 2003B)
- DERS., Enzyklopädien und Pluralisierungsprozesse um 1600, in: Mitteilungen des SFB 573: Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit, 1/2007, <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/mitteilungen/index.html> [20.04.2007], 28-36 (=SCHIERBAUM 2007)
- SCHMIDT-RIESE, Roland, Ordnung nach Babylon. Frühneuzeitliche Sprachinventare in Frankreich und 'Deutschland', in: Büttner, Frank/Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), Sammeln, Ordnen, Veran-

- schaulichen. Zur Wissens-kompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2003, 53-81
- SCHMITT, Anneliese, Tradition und Innovation von Literaturgattungen und Buchformen in der Frühdruckzeit, in: Tiemann, Barbara (Hrsg.), Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert, Bd II, Hamburg 1999, 9-120
- SCHNEIDER, Ulrich Johannes, Bücher als Wissensmaschinen (Einleitung), in: Ders. (Hrsg.), Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2006, 9-20
- SCHOTTENLOHER, Karl, Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts, in: Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, 76/77, Münster 1953
- SCHULZ, Martin, Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, Paderborn 2005
- DERS., Einleitung, in: Ders. (Hrsg.), Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, Paderborn 2005, 7-20
- SINGER, Charles, Das Zusammenfließen von Humanismus, Anatomie und Kunst, in: Buck, August (Hrsg.), Zu Begriff und Problem der Renaissance (Wege der Forschung CCIV), Darmstadt 1969, 326-335
- SKALWEIT, Stephan, Entwicklungskräfte der Frühen Neuzeit, in: Tiemann, Barbara (Hrsg.), Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert, Bd I, Hamburg 1995, 9-45
- SONDHEIM, Moriz, Das Titelblatt, Mainz 1927
- STIEBNER, Erhardt D./ Leonhard, Walter (Hrsg.), Bruckmann's Handbuch der Schrift, München 1980
- THIEL, Erika, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1980
- THIEME/ Becker, Thieme, Ulrich/ Becker, Felix (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig 1907-1950
- TIEMANN, Barbara (Hrsg.), Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert, 2 Bde, Hamburg 1995/1999
- TIMMONS, Traci Elizabeth, Habiti Antichi et Moderni di Tutto il Mondo and the "Myth of Venice", in: Athánor 15, 1997, 28-33

- TOMMASINI, Stefano/ Tagliaferri, Maria Cristina, La ricerca zoologica, in: Ausst.Kat. Il Teatro della natura di Ulisse Aldovrandi (hrsg. von Raffaella Simili), Mostra a rete, Università degli Studi di Bologna 2001, 60-82
- TUFFAL, Jacqueline, Les recueils de mode gravés au XVIe siècle, Diss., 2 Bde., Paris 1951 (=TUFFAL 1951)
- TUFFAL, Jacqueline, Les recueils de costumes gravés au XVIe siècle, in: Actes du 1er Congrès International d'Histoire du Costume, Venedig 1952, 262-269 (=TUFFAL 1952)
- VALCANOVER, Francesco, La mostra dei Vecellio a Belluno, in: Arte Veneta 1951, 201-208
- VECELLIO, Cesare, Vecellio's Renaissance costume book. All 500 woodcut illustrations from the famous sixteenth century compendium of World costume by Cesare Vecellio, New York 1977 (=VECELLIO 1977)
- DERS., Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo (Faksimile von Teilen der Ausgabe von 1590), Bologna 1982 (=VECELLIO 1982)
- VEEVERS, E. E., Sources of Inigo Jones's Masquing Designs, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1959, 373f.
- VERGIL, Aeneis, 7. und 8. Buch, Lateinisch/ Deutsch, übersetzt und hrsg. von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2001
- VILLA, Giovanni C.F., Tra connoisseurship e bibliofilia: il percorso di Cesare Vecellio, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), Cesare Vecellio, 1521c.-1601, Belluno 2002, 23-34
- VOGEL, Sabine, Büchervielfalt: Kompendien in der Lyoner Buchproduktion des 16. Jahrhunderts, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, Münster 2003, 205-219
- VOLLMUTH, Ralf, Das anatomische Zeitalter. Die Anatomie der Renaissance von Leonardo bis Andreas Vesal, München 2004
- WAHRIG, Gerhard (Hrsg.), Das grosse deutsche Wörterbuch, Gütersloh 1966
- WELZIG, Werner, Einige Aspekte barocker Romanregister, in: Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert,

- hrsg. von Albrecht Schöne, München 1976, 562-570
- WILCKENS, Leonie von, Das „historische“ Kostüm im 16. Jahrhundert. Spiegel des historischen Begreifens, in: *Waffen- und Kostümkunde*, Jg. 3, 1961, 28-46
- WILSON, Bronwen, Reflecting on the Turk in late sixteenth-century Venetian portrait books, in: *Word + Image*, 19, 2003, 38-58 (=WILSON 2003)
- DERS., Reproducing the contours of Venetian identity in 16th century costume books, in: *Studies in Iconography*, Bd 25, 2004, 221-274 (=WILSON 2004)
- WIMBÖCK, Gabriele, Die Autorität des Bildes – Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit, in: Büttner, Frank/ Wimböck, Gabriele (Hrsg.), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, 9-41
- WOODWARD, David, The woodcut technique, in: Ders. (Hrsg.), *Five centuries of map printing*, Chicago 1975, 24-50 (=WOODWARD 1975)
- DERS., *Maps as Prints in the Italian Renaissance*, London 1996 (=WOODWARD 1996)
- YARWOOD, Doreen, *Fashion in the Western World*, London 1992
- YATES, Frances A., Boissard's costume book and two portraits, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1959, 365-366
- ZADRA, Eleonora, La committenza privata, in: Conte, Tiziana (Hrsg.), *Cesare Vecellio, 1521c.-1601*, Belluno 2002, 173-201
- ZANDER-SEIDEL, Jutta, *Textiler Hausrat. Bürgerliche Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990
- ZANNINI, Andrea, L'economia veneta nel Seicento. Oltre il paradigma della "crisi generale", in: *Società Italiana di Demografia Storica, La popolazione nel Seicento*, Bologna 1999, 473-502, relazione presentata al convegno di Firenze, 28-30 novembre 1996, [http://venus.unive.it/riccdst/dv/saggi/testi/pdf/ Zannini%20economia.pdf](http://venus.unive.it/riccdst/dv/saggi/testi/pdf/Zannini%20economia.pdf) (13.12.2007)
- ZEDELMAIER, Helmut, Karriere eines Buches: Polydorus Vergilius' *De inventoribus rerum*, in: Büttner, Frank/ Friedrich, Markus/ Zedelmaier, Helmut (Hrsg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster 2003, 175-203

(=ZEDELMAIER 2003)

DERS./ Schneider, Ulrich Johannes, Wissensapparate. Die Enzyklopädistik der Frühen Neuzeit, in: Dülmen, Richard van/ Rauschenbach, Sina, Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft, Köln u.a. 2004, 349-363 (=ZEDELMAIER 2004A)

DERS., Facilitas inveniendi. Zur Pragmatik alphabetischer Buchregister, in: Stammen, Theo/ Weber, Wolfgang E.J. (Hrsg.), Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien, Berlin 2004, 191-203 (=ZEDELMAIER 2004B)

KATALOGE

AUSST.KAT. BAMBERG 1995

Ausst. Kat. Edler Schatz holden Erinnerns. Bilder in Stammbüchern aus vier Jahrhunderten, Staatsbibliothek Bamberg 1995

AUSST.KAT. BELLUNO 1951

Francesco Valcanover (Hrsg.), Mostra dei Vecellio, Palazzo dei Vescovi, Belluno 1951

AUSST.KAT. BOLOGNA 2001

Il Teatro della natura di Ulisse Aldovrandi (hrsg. von Raffaella Simili), Mostra a rete, Università degli Studi di Bologna 2001

AUSST.KAT. DEN HAAG 1988

Ausst.Kat. Mode in Prent (1550-1914), Nederlands Kostuummuseum, Den Haag, 2 Bde, 1988/89

AUSST.KAT. VENEDIG 1988

I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo, Museo Correr, Venedig 1988

AUKT.KAT. SOTHEBY'S LONDON 2000

Continental Books and Manuscripts, Sotheby's London, 25. Mai 2000

CHRISTIE'S MAGAZINE JUNI 1998

The Pillone Library, in: Christie's Magazine, Juni 1998, 23f.

ZITIERTER INTERNETSEITEN

Dizionario dell'Accademia della Crusca, Venedig 1612:

http://vocabolario.biblio.cribecu.sus.it/vocabolario/html/_s_index2.html

(Stand vom 19.07.2006, 08.07.2007, 08.11.2007 und 12.11.2007)

Homepage des Forschungsprojektes „Von der Präsentation zum Wissen“ an der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Luzern:

http://www.unilu.ch/deu/projekt_169995.aspx (Stand 11.08.2008)

Homepage des abgeschlossenen Graduiertenkollegs „Wissensfelder der Neuzeit“ des Instituts für Europäische Kulturgeschichte an der Universität Augsburg: <http://www.uni-augsburg.de/institute/iek/html/gk.html> (Stand 12.08.2008)

Homepage des Projektes „Virtual Jamestown“ der Virginia Tech, der University of Virginia, des Virginia Center for Digital History und der University of Virginia:

http://www.virtualjamestown.org/images/white_debry_html/jamestown.html

(Stand 09.01.2008)

Homepage der Selbständigen Nachwuchsgruppe des Kunsthistorischen Instituts Florenz: „Das wissende Bild. Epistemologische Grundlagen profaner Bildlichkeit vom 15. – 19. Jahrhundert“, <http://www.daswissendebild.de/> (Stand 11.08.2008)

Homepage des Sonderforschungsbereiches „Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit“ an der Ludwig Maximilians-Universität München:

[http://www.fnz.geschichte.uni-](http://www.fnz.geschichte.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/index.html)

[muenchen.de/forschung/publikationen/index.html](http://www.fnz.geschichte.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/index.html) (Stand 12.08.2008)

Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche – ICCU:

http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm

(Stand vom 18.02.2008, 19.02.2008 und 01.08.2008)