

Mode, Städte und Nationen: Die Trachtenbücher der Renaissance

Gabriele Mentges

Das 16. Jahrhundert gilt als Zeitalter eines frühen globalen Handels, der Europa in ein wirtschaftliches und kulturelles Netzwerk mit anderen Ländern, Kulturen und Kontinenten einband. Aus dem osmanischen Reich, der Levante und dem mamelukischen Reich, Indien, Zentralasien, China wie dem erst kurz zuvor entdeckten Amerika gelangten sowohl neue Luxusgüter nach Europa – Gewürze, luxuriöse Stoffe, Edelsteine, edle Metalle, Teppiche, Keramik, Farbstoffe – als auch die Kenntnisse neuer Technologien zur Herstellung von Glas, Metall, Keramik.¹ Vor allem der Handel mit Stoffen wie Seide, Wolle oder Leinen bestimmte gegenseitige, wirtschaftlich profitable Handelsbeziehungen. In diesem globalen Netz hatte schon seit Beginn des 13. Jahrhunderts insbesondere der Handel Venedigs mit dem osmanischen Reich eine wirtschaftliche Schlüsselrolle inne. Über Venedig fanden die kostbaren, begehrten Seiden und Teppiche Eingang nach West- und Nordeuropa und umgekehrt gelangten von hier europäische Stoffe wie die selbst am osmanischen Hof hochgeschätzte Seide aus Lucca, Leinen aus Reims, Deutschland und Flandern, Wolle, Getreide, Holz, Eisenerz, Waffen und Edelmetalle in die sogenannten Orientalischen Länder.² Der Handel mit Stoffen verstärkte das Interesse und die Aufmerksamkeit für die modische Erscheinung in Westeuropa, und so spricht Ulinka Rublack für diese Epoche zu Recht von einem „dressing up“.³ Kostbare Kleidung wird zu einem strategischen Instrument des sozialen Aufstiegs des Handelsbürgertums. In welcher Weise jedoch beeinflusst die Begegnung mit dem Fremden die Mode-Praktiken und Modediskurse der Zeit? Entsteht das Bewusstsein eines eigenen, besonderen westeuropäischen Kleidungs- und Körperwissens?

Im Kontext dieser vielfältigen Handels- und Kulturbeziehungen entstand eine literarische Gattung, die sich mit diesen neuen Erfahrungen des Fremden bildlich auseinandersetzte: die sogenannten Trachtenbücher. Zwischen 1560 und 1600 kamen die ersten regulär verleg-



1 Morisken-Jungfrau im Haus und Moriske als Brotträger, Christoph Weiditz, Trachtenbuch, Augsburg, um 1530/40, S. 103 – 104, Kat. 94

ten, gedruckten Bücher auf den Markt, reichlich illustriert mit Kleidungsformen der verschiedenen europäischen Länder, Asiens, Afrikas und Amerikas.⁴

Was den Korpus der Trachtenbücher für den modernen Betrachter wieder interessant und aktuell macht, ist ihr ausgesprochenes Interesse an Europa und den angrenzenden Ländern, Städten, Regionen und Kontinenten bis hin zu gelegentlichen Ausflügen zum neu entdeckten Kontinent Amerika. Aus heutiger Sicht verfolgt man aufmerksam, welche europäischen Länder einbezogen wurden, wie man das russische Reich wahrnahm und wo die europäischen Grenzen zu verlaufen scheinen. Die zahlreichen Abbildungen klassifizieren die Kleider nach der sozialen Hierarchie, benennen Städte, zeigen uns Männer und Frauen in unterschiedlichen Lebensaltern, bei Hochzeiten, Trauer, beim Gang zum Markt oder zur Kirche, bezeichnen berufliche Trachten, Soldaten und Amtsträger. Im Blickfeld der Trachtenbücher entsteht so allmählich der erste Eindruck eines europäischen Gefüges mit seiner inneren gesellschaftlichen Strukturierung und seinen äußeren Grenzziehungen. Die äußersten Grenzposten im Osten markieren zumeist Moskowiter und Tartaren.⁵

Der zeitgenössische Kontext

Die Forschung spricht in der Regel von 12 Büchern, die der Kategorie der Trachtenbücher im engeren Sinn zuzurechnen sind.⁶ Will man jedoch der Bedeutung und Intention dieser Bücher gerecht werden, so empfiehlt es sich, den Blick darüber hinaus auf andere Wissens-

medien der Zeit zu richten, die ebenfalls die Kleidung ins Zentrum ihrer Betrachtung stellten. Dazu gehören die bereits im späten Mittelalter entstehenden Haus- und Geschlechterbücher, die zahlreichen Porträtdarstellungen städtischer Eliten, Monatsbilder und Geschlechtertänze, die Schwarzschen Trachtenbücher⁷ und weitere illustrierte Trachtenhandschriften.⁸ Selbst die städtischen Kartenwerke von Georg Braun und Frans Hogenberg („Civitates orbis terrarum“ 1572) gewinnen in diesem Zusammenhang an Bedeutung sowie das mit 154 kolorierten Zeichnungen illustrierte Trachtenbuch von Christoph Weiditz (Abb. 1, Kat. 94).⁹ Weiditz' Werk ist die früheste bisher bekannte Trachtenhandschrift und leitet die Entstehung des Genres Trachtenbuch ein. Sie zeichnet sich aus durch die genauen Beobachtungen der Stände, der kulturellen Gruppen, der diversen Arbeitsvorgänge, Lebensgewohnheiten, der Rechtspraktiken und Rituale und vieles mehr.

Weiditz' Aufmerksamkeit galt bei seinem Aufenthalt in Spanien auch den Moriskos, zum Christentum konvertierten Muslimen, die nach dem Fall des Kalifats von Cordoba 1492 weiterhin mit Duldung Kaiser Karls V. in Spanien leben durften. Weiditz beschrieb die Moriskenfrauen in ihren für westeuropäische Blicke ungewohnten Pluderhosen zusammen mit Kind oder beim Kehren des Hauses und illustrierte die in Europa bekannten Moriskentänze.¹⁰ Die Illustrationen zeugen von Neugier, Staunen und ethnografischem Interesse. In späteren Werken wurden Weiditz' Indianer- und Moriskenmotive von Sigmundt Heldt (1560–80), Hans Weigel (1577, Kat. 95) und Bartolomeo Grassi (1585) übernommen, aber transformiert nach den Regeln eines aus christlich-europäischer Perspektive kulturell wertenden Blickregimes: Die Moriskofrau zeigt sich mit voll entblößter Brust. Die Tatarenfrauen stellen mit gelüfteter Kleidung ihre Oberschenkel zur Schau. Je mehr die Grenzen sich nach Asien und Afrika verschieben, umso kriegerischer wird das Auftreten der dortigen männlichen Bewohner und umso mehr fällt der Anteil unbedeckter weiblicher und männlicher Körper ins Auge.¹¹ Diese Veränderungen deuten darauf hin, dass sich die Wissensdiskurse wandeln und hin zu verschärften kulturellen Stereotypisierungen, Bewertungen und Abgrenzungen verlagern.

Braun und Hogenberg wiederum griffen in ihren Stadtansichten auf die Trachtenbücher zurück, wenn sie die dortigen Personen positionierten. Als rhetorisches Stilmittel steht ihre ornamentale Gestaltung zwar noch in der Tradition der Emblemkunst, entwickelte jedoch eine eigene und davon unabhängige Bedeutung. Die Trachtenfiguren wurden eingesetzt als Zeichen für Urbanität, indem sie Haltung und „posture“ vermitteln, sowie zur Veranschaulichung und didaktischen Unterstützung der Aussagen, die unter anderem wegen der Konkurrenz auf dem Buchmarkt von Vorteil waren.¹² Gleichzeitig demonstrieren sie die enge Verknüpfung der Kleidungskulturen mit der jeweiligen Stadtlandschaft und tragen als Bestandteil von Karten zu Raumvorstellungen und -konstruktionen bei. Das Genre der Trachtenbücher insgesamt vermittelte und produzierte kulturelle Raumordnungen, die auf geografische Räume verweisen. Die Orientierung an der menschlichen Figur, ihren Maßen und ihrer äußeren Gestaltung durch die Kleidung ließen eine andere Art der Raumauffassung entstehen, als die Kartenwerke sie vermitteln konnten. Diese Besonderheit verdankt sich dem Strukturierungseffekt der Kleidung: Sie instruiert über Posen, Gesten und Geschmack der urbanen Eliten, benennt ihre sozialen Hierarchien, und informiert über kulturelle Verschiedenheit, wie sie am vestimentären Habitus wahrnehmbar wird.

Die Trachtenbücher

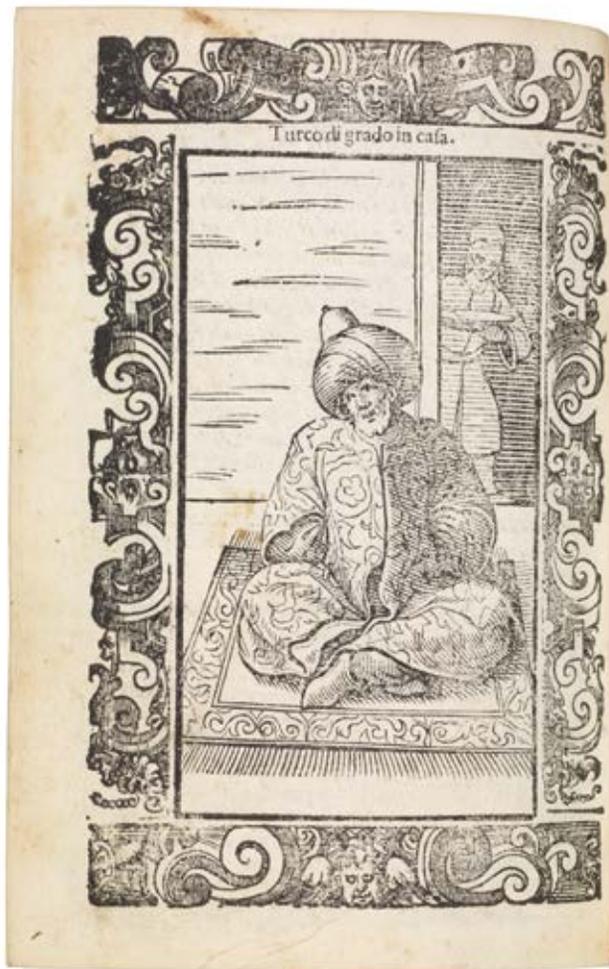
In dem relativ kurzen Zeitraum von rund 40 Jahren erschienen 12 Trachtenbücher in zeitlich unterschiedlichen Intervallen. Verlegt wurden sie in verschiedenen europäischen Städten mit jeweils eigenen Illustratoren und Verfassern und variierenden Wissensbeständen. Sie beziehen sich auf unterschiedliche geografische Räume, Städte und Nationen, stellen deren vielfältige Kleidungsformen dar und bilden eigene bildliche Diskurse aus. Mit Ausnahme des „Recueil“ von François Desprez¹³, der sich am Vorbild des französischen Hofes orientierte, manifestierten sie die neue modische Macht der Städte. Die oft mehrfachen Auflagen der Bücher bezeugen das starke zeitgenössische Interesse.

François Desprez' „Recueil de la diversité“ von 1562 führte regionale Kleidung aus europäischen und afrikanisch-asiatischen Ländern vor. Er zielte auf eine zum Teil satirische Kritik an adliger Hoffart und Kleiderluxus ab, insbesondere beim katholischen Klerus.¹⁴ Ferdinando Bertellis 1563 in Venedig erschienenes Werk „Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus“¹⁵ verwies mit seinen Illustrationen auf große politisch-geografische Einheiten wie Hungaria, Germania, Gallia, Hispania, Helvetica, Dalmatica, die Türkei, Babylonien und Afrika. Gelegentlich erfolgten Differenzierungen nach Stand und Lebensalter. In dem Versuch, Text und Bild integrativ zu gestalten, waren sich Desprez und Bertelli ähnlich, jedoch ihr Anliegen scheint sehr verschieden. Bertelli kartografierte mit seinen detailliert illustrierten Kleidungsstilen, Accessoires und Schmuck die ihm bekannte Welt. Es ist jedoch anzunehmen, dass Bertelli anders als Weiditz kaum so weite Reisen unternommen hat. Entscheidend war für ihn zu erzählen, was er zu wissen und zu kennen glaubte.

In vergleichbarer Weise, aber stilistisch verändert verfuhr Abraham de Bruyn 1577 in seinem Werk „Omnium Poene Gentium Imagines...“¹⁶ Er ging allerdings gründlicher auf einige Länder ein und legte die ständische Hierarchie differenzierter an. Bartolomeo Grassis „Dei veri ritratti degl' habiti di tutte le parti del mondo“, das 1585 in Rom erschien¹⁷, intensivierte den Blick auf ständische Gruppen. Selbst Zeichner seiner Trachtendarstellungen, betonte er die Gestik der Hände, die Pose und die Haltung als wesentliche Bestandteile der visuellen Kommunikation von Mode.

In der differenzierten Wahrnehmung der eigenen Kleidungskultur übten sich die im deutschsprachigen Raum bekannten Trachtenbücher von Hans Weigel (1577) und Jost Amman (1586), die anhand von Kleidung und Pose die soziale Hierarchisierung beschrieben. Dabei scheinen sich allmählich beliebte Bildmotive herausgebildet zu haben, wie die Braut, die Magd, die Bürgersfrau oder die Landfrau, die besonders häufig kopiert oder übernommen wurden.

Das zeitlich späteste, ab 1590 in mehreren Auflagen publizierte Werk des Venezianers Cesare Vecellio „De gli Habiti antichi...“¹⁸ stellt nicht nur das umfangreichste Trachtenbuch mit einer beeindruckenden Vielfalt an Kostümen der verschiedenen Regionen, europäischer Länder und Kontinente dar, sondern trägt bereits Züge eines Modejournals. Der hohe Anteil der Repräsentationen osmanischer Kleidungskultur begründete sich nicht nur mit der engen Beziehung Venedigs zum osmanischen Reich, sondern auch mit dem Interesse und der Aufmerksamkeit der Europäer für die vielfältigen Ränge innerhalb der osmanischen Gesellschaft, die darin der europäischen vergleichbar scheint.¹⁹ Entsprechend häufig werden bei Vecellio osmanische Würdenträger mit ihren für die Europäer



2 Cesare Vecellio: Habiti antichi e moderni di tutto il mondo ..., 2. Ausgabe, Venedig 1598, Holzschnitt S. 362: „Turco di grado in casa“.

merkwürdigen Kopfbedeckungen, den Turbanen, erwähnt (Abb. 2).²⁰

Bei allen Büchern steht nicht nur das was getragen wird im Vordergrund, sondern im gleichen Maße das Wie. In ihrer Konzentration auf westeuropäische Städte, europäische Länder und Regionen bekunden sich zugleich Interesse wie Herkunft der Verfasser, die ausgehend von ihrem eigenen geografischen Standort jeweils unterschiedliche Kartografien der Kostüme anlegten. Dabei wurden zunehmend klare vestimentäre Grenzen gezogen. So wurden die nicht-europäischen Anderen immer häufiger in kriegerischer Montur und mit teilweise unbedeckten Körpern gezeigt. Auch antike Vorstellungen wurden bemüht.

Insgesamt ist zwar die eurozentrische Sicht der damaligen Ethnografie unbestritten, aber sie zielte nicht einseitig auf die Stärkung des Eigenen, sondern war ebenso Mittel zum Zweck, das Eigene kritisch zu betrachten oder versteckte Kritik an gesellschaftlichen Zuständen zum Ausdruck zu bringen.²¹ In diesem Prozess zeichneten sich erste kulturelle europäische Identifikationsmuster von zeitlicher Stabilität ab: Nacktheit, lange Haare, Schmuck/Waffen, Körperposen waren die Merkmale, um eine kulturelle Hierarchie zwischen den Europäern und den Anderen aufzubauen. Die Trachtenbücher entwickelten sich zu öffentli-

chen Auftrittsräumen, in denen westlich-europäischen Körperlichkeits- und ästhetische Kleidungsregeln zum ersten Mal explizit formuliert wurden. In ihren kulturellen Vergleichen und Bewertungen spiegelten sie die politisch-gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die sich zwischen – vor allem dem westlichen – Europa und dem nicht-europäischen kulturell Anderen abzuzeichnen begannen.²²

Nationale Stile?

Gewinnt in diesem Kontext der Begriff der Nation, des nationalen Stils inhaltliche Konturen? Von den „Costumes des nations“ sprechen die Bücher, und auch sonst wird auffällig oft die Bezeichnung nationaler Mode bemüht. Die Kleidungsinventare von Elizabeth I. lassen eine Vielzahl nationaler Stile erkennen, darunter spanische, französische, holländische, italienische und polnische Moden.²³ Dies lässt sich entweder mit diplomatischen Absichten

erklären²⁴ oder, wie bei Kaiser Rudolf II. mit dem modischen Gefallen an der spanischen Hofmode, die er in jungen Jahren während seines Aufenthaltes am spanischen Hof 1562 bis 1571 erlebt hatte.²⁵ Patriotisches Interesse erkennt Ulinka Rublack in Hans Weigels Trachtenbuch von 1577, der ein bürgerliches Anstandsideal artikuliere.²⁶

Nationale Abgrenzungen durchzogen die Modediskurse seit dem Hochmittelalter, wie etwa die Ablehnung der französischen Moden und ihres übertriebenen Luxus. In der Frühen Neuzeit gewann diese Grenzziehung im Kontext des globalen Handels eine wirtschaftliche Bedeutung, versehen mit kulturellen Konnotationen und Werten, bei dem sich erste Vorstellungen eines „nationalen Eigenen“ entwickelten. Dabei ging es wie im Falle Englands um die Sicherung des Wollmonopols, das man durch französische Importe von Seiden und Samtstoffen gefährdet sah. Zur Begründung wurden nicht nur wirtschaftliche, sondern auch moralisch-wertende Argumente bemüht.²⁷ Ohne Zweifel besaß der Begriff Nation identitäre Merkmale, ohne dass man jedoch hier auf seinen modernen Sinn schließen darf. Vielmehr bewahrte er seinen ursprünglichen Sinn als „biologische Herkunftsbezeichnung“. Keinesfalls ist er im modernen Verständnis als auf einer kollektiven Willensbildung beruhende politisch-gesellschaftliche Zugehörigkeit zu verstehen. Allerdings prägte sich allmählich, vermittelt durch die spätmittelalterlichen Rechtsgelehrten, eine Vorstellung von der deutschen Nation als einem geistigen Raum aus, der rechtlich wie politisch institutionell zu füllen war.²⁸ Abgeleitet vom lateinischen *natus* (*nasci*) wurde „*Natio*“ als Begriff Ende des 14. Jahrhunderts aus der französischen Sprache ins Deutsche übernommen.²⁹ Wenn der Augsburger Buchhalter der Fugger, Matthäus Schwarz, sein Genueser Barett oder die spanische Kappe erwähnte,³⁰ so spielte dies auf die real-materielle oder stilistische Herkunft an. Insgesamt trugen die zahlreichen geografischen Verweise in der Mode dazu bei, das Subjekt innerhalb eines imaginären geografischen Netzwerkes zu positionieren. Die Ferne wurde in diesem Zusammenhang zum Zeichen der Distinktion. Es vermittelte die Aura des Exotischen, des Wissens von der Ferne und der ökonomischen Macht.

Trachtenbücher als neue Wissensmedien

Den Verfassern der Trachtenbücher scheint es unwichtig gewesen zu sein, ob sie die richtige Kleidung am richtigen Ort angaben. Man kopierte von älteren Vorbildern – viele Abbildungen gehen auf den venezianischen Kupferstecher Enea Vico zurück – oder anderer (Reise-)Literatur, übernahm oder veränderte, je nach Bedarf, oft ohne Beachtung geografischer Zuschreibungen. Die frühere Forschung hat daher auf wissenschaftliche Unzulänglichkeit bei den Verfassern und Verlegern geschlossen und zu Recht den Wert der Darstellungen als modegeschichtliche Quelle in Frage gestellt.³¹ Eine moderne Sicht auf die Trachtenbücher hat jedoch ihre spezifische Wissenshermeneutik herausgearbeitet. Denn ähnlich wie die traditionellen Ethnografen der Zeit suchten auch die Verfasser der frühneuzeitlichen Trachtenbücher einen Weg, dem Lesepublikum modische wie auch ethnologische Sachverhalte anschaulich und unterhaltend zu vermitteln.³² Ein neuer Weg äußerte sich in den neuen Bildformaten, die durch die Konzentration auf die Kostümfiguren mit der Tradition der gefüllten Bildflächen spätmittelalterlicher Handschriften brachen und so den

Betrachter zu einer bisher ungewohnten Empirie des genauen Sehens verpflichtet.³³ Die Verschriftlichung des Wissens erfüllte hier, anders als bei den spätmittelalterlichen Reisebeschreibungen, eine konkrete instrumentelle Aufgabe.³⁴

Die auf den ersten Blick ungeordnete, ja konfuse Anordnung der Bilder resultiert aus der Logik der visuellen Wirkungskraft, wenn etwa wie beim ersten Trachtenbuch des „Recueil“ die Anordnung in einer klimatisch konzipierten Reihenfolge geschah. So schob sich zwischen die Kleidung des Provenzalen in der heißen Zone und des Schotten der polnische Kostümträger als Vertreter des kalten Klimas. Eine genderspezifische Wahrnehmung schlug sich dagegen in den für Mann und Frau präzise getrennten Kleidungsregeln nieder sowie durch die Abgrenzung von einer nicht-europäischen Weiblichkeit. Einer zeitspezifischen Logik folgte die geografische Systematik, die ausgehend vom subjektiven Ort der jeweiligen Verfasser mit der Darstellung des persönlich Vertrauten einsetzt. Entsprechend fein oder grob gerieten die geografisch nah beziehungsweise fern liegenden Kostümbeschreibungen.³⁵

Die Leserschaft

Die Rezeption der Trachtenbücher bleibt weitgehend im Dunkeln. Einzelne Spuren führen in verschiedene Richtungen und lassen unterschiedliche Motivationen vermuten. Dafür sprechen die verstreuten und vereinzelt Belege, wenn Motive aus Trachtenbüchern isoliert in anderen Werken auftauchten oder einen gestickten Tischteppich schmückten. Ihre ästhetisch-stilistische Ähnlichkeit mit Spielkarten oder die gelegentliche Bezugnahme von zeitgenössischen Theaterstücken auf die Trachtenbücher lassen vermuten, dass das Theater möglicherweise die Vorlagen für Kostüme benutzte oder die Bücher auch für Kostüm- und Maskenbälle eine Inspirationsquelle bereitstellten.³⁶ Die in der Forschung geäußerte Vermutung, dass die Trachtenbücher wegen ihres spezifischen Bild- und Buchformats Ähnlichkeit mit imaginären Sammlungen und Kuriositätenkabinetten aufwiesen³⁷ – ersichtlich vor allem bei Vecellio –, wird gestützt durch die „Fremdländische Kostümsammlung“ des Nürnberger Patriziers Christoph Kress, die nicht allein „indianische und mörische“ Kleidungsstücke enthielt, sondern ebenfalls Trachtenbücher, so „ein illuminiert Kunstbuch mit allerley frembten trachten Inn folio...“³⁸

Einige Autoren suchten die Leserschaft vor allem im textilwirtschaftlichen, möglicherweise hugenottischen Umfeld wie beispielsweise in Lyon.³⁹ Diese Annahme legt auch die Tatsache nahe, dass das erste Trachtenbuch „Recueil de la diversité des habits...“ 1562 einen protestantischen Verleger fand.⁴⁰ Auf wirtschaftliche Absichten lässt überdies die Aufforderung an Seeleute schließen, während ihrer Reisen genaue Darstellungen von Kleidern der besuchten Gegenden und Völker anzufertigen.⁴¹

Die Mode als „Transferobjekt“ hat entscheidend die kulturelle wie ethnografische Wissenszirkulation gefördert. Von nachhaltiger Wirkung erscheint vor allem, dass die Trachtenbücher durch eine frühe Standardisierung von Modestilen einen ersten gemeinsamen europäischen Kommunikationsraum geschaffen und so allmählich zur Herausbildung einer europäischen Mode beigetragen haben.⁴²

- 1 Osterhammel/Petterson 2003, S. 39.
- 2 Denny 2007, S. 183. Der Katalog weist dazu auf bemerkenswerte Züge der frühneuzeitlichen „Globalisierung“ hin, wie die preiswerten Plagiate „orientalischer Artefakte“, der Rückimport billiger Baumwolle nach Ägypten, die zum dortigen Preisverfall führten usw. – Das mamelukische Königreich erstreckte sich im Zeitraum zwischen 1215 und 1517 am östlichen Mittelmeer von Syrien bis Ägypten. Vgl. Howard 2007. – Vgl. Münkler 2000, S. 52 – 53. – Genua allerdings blieb führend im Seidenhandel.
- 3 Rublack 2010. Rublacks Untersuchung umfasst sämtliche im Folgenden erwähnten Bildmedien der Renaissance. – Für eine akribische vestimentäre Untersuchung der Stadt Nürnberg auf Basis von Inventaren und anderen Quellen siehe Zander-Seidel 1990. – Vgl. zur Renaissance allgemein Jones/Stallybrass 2000.
- 4 Die meisten der hier zitierten Bücher stammen aus dem Bestand der Lipperheideschen Kostümbibliothek (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek). Nähere Angaben in Doege 1903.
- 5 Vgl. allgemein zu den Trachtenbüchern: Rublack 2010. – Blanc 1995, S. 228. – Vgl. zur älteren Forschung Doege 1903. – Vgl. ebenso Walther 1963.
- 6 Die Trachtenbücher schöpfen zwar Informationen aus dem zeitgleichen Genre der Reisebeschreibungen, wählen jedoch grundsätzlich eine andere Beschreibungsform und setzen andere inhaltliche Schwerpunkte.
- 7 Zu den Geschlechterbüchern vgl. z.B. Walther 1968. – Bock 2001. – Vgl. zu den Schwarzschen Trachtenbüchern Fink 1963.
- 8 Zuden illustrierten Handschriften zählt Heldt [1560 – 80], Kostümbibliothek Lipperheide, im Folgenden für die weiteren Bücher des Bestandes abgekürzt mit Lipp, Lipp Aa2.
- 9 Hampe 1927. – Trachtenbuch 1994. – Die Biografie von Weiditz liegt weitgehend im Dunkeln. Hampes Recherchen zufolge hat er im Umfeld von Augsburg gearbeitet und war mit dem dortigen Illustrator Narziß Renner befreundet, der wiederum maßgeblich an dem Schwarzschen Kleiderbuch mitgewirkt hat. Augsburg wie Nürnberg galten zu dieser Zeit als Hochburgen des Buchdrucks und der Bildkunst, von daher ist nachvollziehbar, dass sich Weiditz in diesem Umfeld aufhielt und dort Anregungen für seine Arbeit erhielt. Vgl. zu Weiditz' Bedeutung Mentges 2004. – Mentges 2007.
- 10 Conrad 2005, S. 95 – 101.
- 11 Siehe Heldt [1560 – 80], Lipp Aa2. – Grassi 1585, Lipp Aa27.
- 12 Vgl. zu den Kartenwerken Grimes 2002. – Paresys 2008.
- 13 Desprez 1562, Lipp Aa5.
- 14 Zu dieser Vermutung vgl. Paresys 2006. – Vgl. zur Kritik an der eigenen Gesellschaft Pellegrin 1987, S. 530.
- 15 Lipp Aa22.
- 16 Lipp Aa15.
- 17 Lipp Aa27.
- 18 Lipp Aa33, hier benutzte Ausgabe von 1595.
- 19 Faksimile in englischer Sprache: Rosenthal/Jones 2008.
- 20 Zu Vecellio vgl. Paulicelli 2008. – Zur osmanischen Kleidung El-Tamgrouti 1929, S. 61, zit. nach: Faroqhi 2006, S. 96. – Vgl. Kurtulus 2008, S. 192.
- 21 Vgl. dazu Paresys 2006, S. 48: Kritik z.B. von François Desprez richtet sich gegen Adel (Höfling) und gegen die Kirche. – Vgl. dazu auch Pellegrin 1987. Pellegrin betont gerade in Bezug zur vestimentären Ausstattung die Differenziertheit des Blicks. – Vgl. auch Mahlke 2003, S. 105. Das Spiel mit dem Eigenen und dem Fremden wird zu „ernster Gesellschaftskritik“ im Zeichen des Calvinismus.
- 22 Mentges 2013.
- 23 In vielen Fällen bleibt jedoch das nationale Kostümelement nicht genau identifizierbar. Es scheint ein Spiel mit Benennungen zu sein ähnlich dem der Bezeichnungspolitik der Trachtenbücher. Vgl. zu „nationhood“ Rublack 2010, S. 125 – 176.
- 24 Arnold 1988, S. 113 – 139, S. 123.
- 25 Vgl. Paresys/Coquery 2011, S. 16.
- 26 Vgl. Rublack 2010, S. 161.
- 27 Hentschel 2004, S. 52. – Vgl. Hentschel 2008, S. 76, 119.
- 28 Vgl. Langewiesche 2008, S. 28.
- 29 Nation wurde von Simon Rot 1571 definiert als „ein Volk, das in einem Land geboren ist“. In: Kluge 1963, S. 504, zit. nach Zillesen 1970, S. 15.
- 30 Schwarzsches Trachtenbuch, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Bild Nr. 25: „Junius 1516 disergestalt zu Mailand, aber zu Venedig getragen... Dises klaid pracht ich gen Augsburg, und gmacht worden 28.4.1516“, spanische Kappe (Umhang), Genueser Barett, Blick auf Lagune von Venedig.
- 31 Vgl. Doege 1903, S. 429 – 444. Vgl. Walther 1963.
- 32 Vgl. allgemein dazu Hodgen 1971, S. 162 – 207. – Vgl. Pellegrin 1984. Eine ähnliche Auffassung (la cohérence sans genre) vertritt auch Blanc 1995, S. 224 – 226.
- 33 Vgl. Mentges 2004, S. 19 – 36, hier für die Handschrift von Weiditz, die als Teil des Quellenkorpus betrachtet werden sollte, wenngleich nur als Handschrift bekannt; vgl. Hampe 1927; als Faksimile in Spanien veröffentlicht: Códice 2001.
- 34 In diesem Sinne zu den mittelalterlichen Handschriften der Missionare vgl. Münkler 2000, S. 62.
- 35 Vgl. Mentges 2004, S. 30.
- 36 Zu Kartenspielen vgl. Blanc 1995, S. 237. – Zum Theater Nevinson 1952, S. 204. Dies bezieht sich auf Ben Johnsons „Cynthia's Revels“ von 1600, das erstmals um 1600 im „Blackfriars Theatre“ in London aufgeführt wurde.
- 37 Vgl. Paulicelli 2008, S. 30. Cesare Vecellio hat seine Bücher als Palastrum konzipiert. Vgl. Pellegrin 1987, S. 529, und Defert 1987, S. 535 – 536.
- 38 Für diesen wichtigen Hinweis und für die Überlassung ihres Manuskriptes danke ich Jutta Zander-Seidel, die diese Sammlung auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Waffen- und Kostümkunde 1992 in München vorgestellt hat.
- 39 Tuffal 1951.
- 40 Der Verleger Richard Breton hat offenbar mit den Protestanten sympathisiert. Vgl. Paresys 2006, S. 27.
- 41 Nevinson 1952, S. 202.
- 42 Nevinson 1952.