

ERINNERUNG AN DAS FREMDE:  
JEAN JACQUES BOISSARDS TRACHTENBUCH FÜR JOHANN JAKOB FUGGER

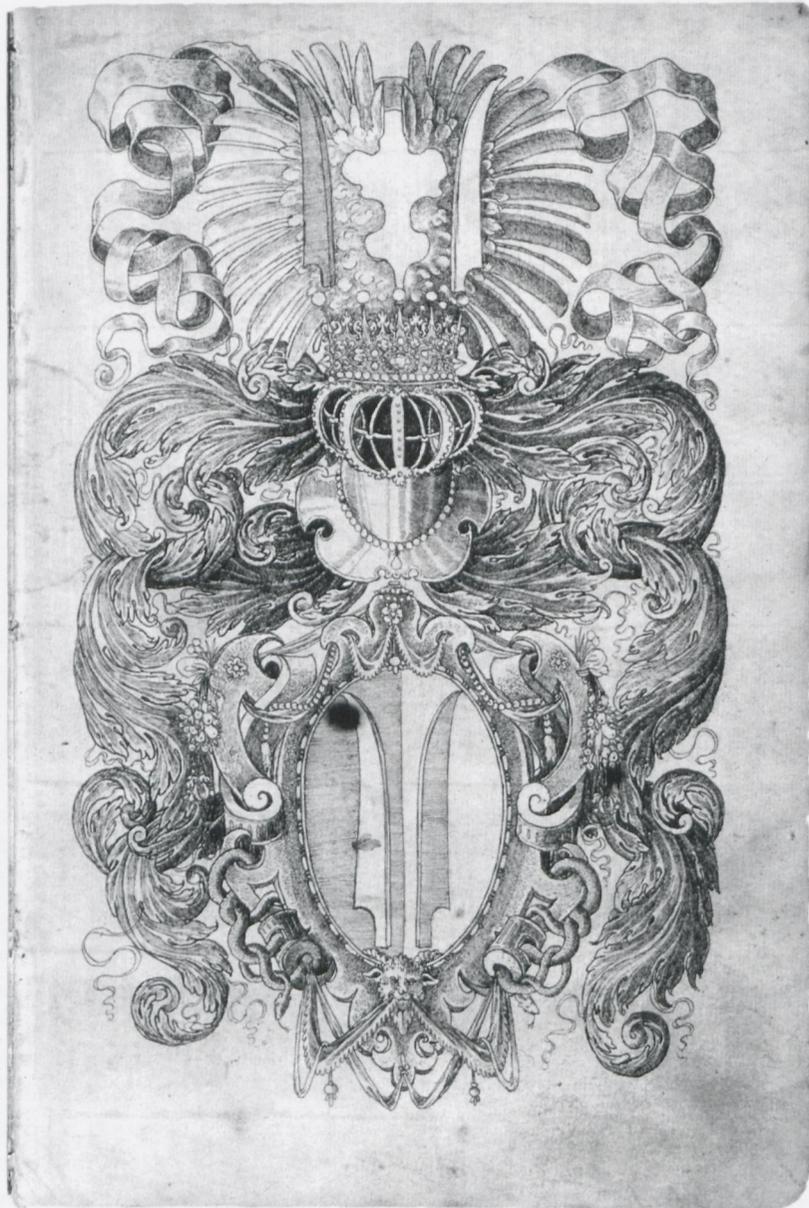
Zu Provenienz und Zuschreibung der Bildhandschrift Cod. Oct. 193  
in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar

Michael Thimann

1562 erschien mit dem ‚Recueil de la diversité des habits qui sont de present en usage tant es pays d’Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages‘ das erste gedruckte Trachtenbuch bei dem Verleger Richard Breton in Paris, dem zahlreiche vergleichbar aufgebaute, mit Holzschnitten oder Kupferstichen illustrierte Publikationen folgen sollten.<sup>1</sup> Vorangegangen waren schon seit dem frühen 16. Jahrhundert gezeichnete und aquarellierte Sammlungen von Kostümbildern wie diejenige des Christoph Weiditz aus Nürnberg, die nachweislich auf Reisen nach Spanien und in die Niederlande entstanden war.<sup>2</sup> Die zunehmende Mobilität der frühneuzeitlichen Gesellschaft und die empirische Erschließung der alten und neuen Welt dürften das Interesse an derartigen ethnographisch motivierten Bilderfolgen verstärkt haben. Zumindes sollte sich das Genre des Kostümbuches auf dem Buchmarkt des späteren 16. Jahrhunderts äußerst erfolgreich behaupten. Auch müssen weit mehr Trachtenserien als die bisher bekannt gewordenen existiert haben. So entstanden in Italien vermutlich in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Kostümbilder von Enea Vico.<sup>3</sup> Diese als geschlossene Sammlung zu begreifende Stichfolge erschien jedoch nicht in Buchform, sondern dürfte in lockerer Folge publiziert worden sein. Im Vorfeld der Entstehung der buchgraphischen Gattung des illustrierten Trachtenbuchs muß es einen engen Austausch von gezeichneten und gedruckten Vorlagen gegeben haben. Oftmals ähnelt sich auch der Aufbau der gedruckten Bücher so sehr, daß die Bezugnahme auf dieselben Vorlagen evident ist. Auch nach Aufkommen der gedruckten Trachtenbücher wurden noch Zeich-

nungen und kolorierte Prachthandschriften wie das 1574 abgeschlossene Album des Lambert de Vos angefertigt, das im Auftrag von Karel Rijm, dem kaiserlichen Botschafter in Konstantinopel, entstand.<sup>4</sup> Die Kuriosität orientalischer Kostüme und die Möglichkeit, durch Bilder eine vertiefte ethnographisch-anthropologische Kenntnis von schwer zugänglichen Regionen zu gewinnen, haben die Attraktivität solcher Zusammenstellungen ausgemacht. Die illustrierten Trachtenbücher zählen gleichermaßen zu den Versuchen einer visuellen Erfassung des gesamten Wissens, die den Buchmarkt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geprägt haben. Die Erkundung des Fremden, die empirische Erschließung der Welt und die enzyklopädische Erfassung des Altertums fanden in Buchkonzepten wie den illustrierten Trachtenbüchern, Kosmographien, Atlanten und den antiquarischen Enzyklopädien und Ikonologien eine Form der Repräsentation in Bild und Text, die nach strukturellen Gemeinsamkeiten fragen läßt. Damit erhält auch das Problem der Autorschaft dieser Werke eine besondere Relevanz.

Die Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar verwahrt die Bildhandschrift eines Trachtenbuches aus dem 16. Jahrhundert, deren Autor bisher unbekannt geblieben ist.<sup>5</sup> Im folgenden Beitrag soll nicht nur die auf Quellenevidenz beruhende Zuschreibung der Bildhandschrift an den Zeichner und Humanisten Jean Jacques Boissard (1528–1602) durch eine stilistische und historische Beweisführung dargelegt werden. Neben den Entstehungsumständen läßt sich auch die Provenienz des Codex auf Basis der Publikation des Inventars der Münchner Kunstammer von



1 Jean Jacques Boissard, Wappen von Abraham Joerger, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 1, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

1598 fast lückenlos bis in das 16. Jahrhundert zurück rekonstruieren.<sup>6</sup> Denn es handelt sich mit Sicherheit um einen der Bände, die 1571 aus der berühmtesten „Fuggerbibliothek“, der Büchersammlung des Augsburger Bankiers Johann Jakob Fugger (1516–1575), in den Besitz des bayerischen Herzogs Albrecht V. und damit in die Münchner Hofbibliothek gekommen waren. Dort wurde das als „Kunststück“ geltende Trachten-

buch mit anderen hauptsächlich aus gezeichneten Bildern bestehenden Manuskripten nicht der eigentlichen Bibliothek, sondern der kleineren, nur 121 Nummern umfassenden Büchersammlung der Kunstkammer eingefügt, die in einem eigenen Schrank verwahrt wurde.<sup>7</sup> Darin befanden sich neben den dreißig Bänden von Jacopo Strada das Münzwerk zahlreiche Bücher zur Numismatik, zu Kaiserbildnissen, antiken Statuen und



2 Jean Jacques Boissard, „Gentil’huominj uenetianj“, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 3, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Goldschmiedearbeiten, aber auch Handschriften mit biblischen und historischen Illustrationen, handgemalte Kostüm-, Wappen-, Jagd- und Turnierbücher sowie gedruckte und handgeschriebene Architektur- und Festungsbücher.<sup>8</sup> Die Kostümdarstellungen dienten wie Genealogien und Wappenbücher, Karten, Städtebilder, Portraits und Tierbilder in Zeichnung, Kupferstich und Holzschnitt als Wissensträger und damit als un-

mittelbares Anschauungsmaterial für die in der Kunstkammer ausgestellten, gleichsam die Magnifizenz des Herzogs repräsentierenden *naturalia*, *artificialia*, *antiquitates*, *mirabilia* und *scientifica*. Die wissenschaftsgeschichtliche Analyse von Samuel Quicchebergs Traktat ‚Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi‘ von 1565, in dem eine in fünf Klassen von Gegenständen aufgliederte Idealordnung der Kunstkammer entworfen



3 Jean Jacques Boissard, „Arcieri del Turcho, detti Gianicari“, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 35, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

wird, die mit guten Gründen auf die Einrichtung der Sammlung Herzog Albrechts V. bezogen werden kann, hat deutlich werden lassen, daß in München gerade die verstärkte völkerkundliche Ausrichtung über die Repräsentation des fürstlichen Territoriums im Mikrokosmos der Sammlung hinausging.<sup>9</sup> Boissards Trachtenbuch, zu dem sich in der Kunstkammer noch ein weiteres gezeichnetes, auf 1553 datiertes Kostümalbum ge-

sellte,<sup>10</sup> muß in diesem ethnologisch-naturwissenschaftlichen Verwendungszusammenhang gedeutet werden. Die Tatsache, daß Quiccheberg wie Boissard bis zum Sommer 1555 an der Universität Ingolstadt studiert hatte, um dann in den Dienst des ihm schon seit 1550 bekannten Johann Jakob Fugger zu treten,<sup>11</sup> bietet Raum für Spekulationen über eine frühe Bekanntschaft der an der Entstehung des Weimarer Trachtenbuches beteiligten



4 Jean Jacques Boissard, „Palestini“, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 44,  
Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Protagonisten. Im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges wurde das Manuskript mit vielen anderen Büchern aus der Kunstkammer, die im Gegensatz zur Hofbibliothek zuvor nicht aus München entfernt worden war, durch einen der im Dienste des schwedischen Königs Gustav Adolf stehenden Weimarer Herzöge nach Sachsen-Weimar verschleppt. Demnach dürfte das Buch schon im Mai 1632 aus der Münchner Kunstkammer als

Kriegsbeute gestohlen und in die Sammlungen des Weimarer Hofes integriert worden sein.<sup>12</sup>

Die Weimarer Bildhandschrift ist außerordentlich umfangreich. Es handelt sich insgesamt um 185 Federzeichnungen auf Papier, von denen 183 Trachten wiedergeben. Zwei Blätter sind dagegen mit ornamental eingefassten Wappen verziert. Die dargestellten Kostüme sind nach männlichen und weiblichen Trägern gegliedert; nur im hinte-



5 Jean Jacques Boissard, „Bolognese Donzelle“, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 74, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

ren Teil des Buches findet zwischen den Blättern eine Vermischung der Geschlechter statt, wobei durchgehend auf den einzelnen Buchseiten fast ausnahmslos gleichgeschlechtliche Paare erscheinen. Nach dem blattgroßen Wappen des Auftraggebers (Abb. 1), das von zwei Sensen und einem geflügelten Helm gebildet wird, und einem Kostümbild des Dogen von Venedig folgen 50 männliche Figurenpaare (Abb. 2–4), darauf (auf

fol. 59) wieder ein Wappen, ein Kostümbild der Dogessa von Venedig und 116 weibliche Figurenpaare (Abb. 5–8), darunter zwei doppelblattgroße Darstellungen, die zum Teil nur in Umrissen ausgeführt sind, womit evident ist, daß das Illustrationsprojekt von dem Zeichner nicht zu Ende gebracht wurde. Den Schluß bildet eine Folge von 15 Umrisszeichnungen, die historische Kostüme, vornehmlich aus Italien, wiedergeben (Abb. 9).



6 Jean Jacques Boissard, „Donzelle“, „Gentil’ don[n]e Burgignone“, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 137, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Von den Trachtenbildern stellt die überwiegende Anzahl italienische Kostüme dar. Es finden sich vor allem venezianische Trachten, gefolgt von Kostümen aus Neapel, Rom, Florenz, Bologna, Siena, Pisa, Perugia und anderen italienischen Städten, die zum größeren Teil nur mit einem Bild bedacht sind. Bei den männlichen Figurinen finden sich nach den zahlenmäßig überlegenen italienischen Kostümen neben einigen deutschen, fran-

zösischen, polnischen und ungarischen Trachten überraschend viele Darstellungen aus Rußland, Griechenland, der Türkei, Palästina, Äthiopien und zuletzt von zwei flämischen Seeleuten. Auch bei den Frauentrachten überwiegen italienische Kostüme, gefolgt von französischen, deutschen und schweizerischen. Größeren Platz nehmen zudem Trachten aus der Türkei und Kleinasien, aus Griechenland, Palästina, Assyrien, Arabien,



7 Jean Jacques Boissard, „Palestine“, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 170, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Indien, Ägypten und Libyen ein. Eigenhändig versah der Zeichner die Blätter mit italienischen Bildunterschriften, wobei viele der Zeichnungen im hinteren Drittel der Handschrift keine Unterschriften mehr besitzen.

Das Weimarer Trachtenbuch zeichnet sich durch eine motivische Eigenständigkeit aus, die auf ein empirisches Studium der Kostüme durch einen ethnographisch versierten Zeichner deuten

könnte. Da die Zeichnungen, wie im folgenden zu beweisen sein wird, sicher vor 1562 (als Stichdatum für die Publikation des ersten gedruckten Kostümbuches, des ‚Recueil de la diversité des habits qui sont de present en usage tant es pays d’Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages‘) entstanden, bleibt zu fragen, ob ältere Vorlagen Verwendung fanden. Dies ist nur in einem geringen Maß der Fall. Weder findet sich bei den türkischen



8 Jean Jacques Boissard, „Arabice“, in: Weimarer Trachtenbuch, fol. 182,  
Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Trachten – von allgemeinen motivischen Übereinstimmungen abgesehen – eine Übernahme aus den sieben Holzschnitten der ‚Moeurs et Fachons des Turcs‘ des Pieter Coeck van Aalst (1502–1550), deren Vorzeichnungen 1533 auf einer Reise nach Konstantinopel entstanden waren und 1553 von der Witwe des Malers als Holzschnittfolge herausgegeben wurden,<sup>13</sup> – noch lassen sich, mit wenigen Ausnahmen, die Erfindungen der Weimarer Bild-

handschrift mit Blättern aus der Trachtenfolge des Enea Vico in Verbindung bringen. Lediglich das Kostüm einer Frau aus Flandern mit dem charakteristisch geblähten Gewand kehrt in Vorder- und Rückenansicht auch in der Bildhandschrift wieder (fol. 137: „Fiamenghe Gentil’donne“).<sup>14</sup> Die verwendeten Vorlagen lassen sich auf eine geringe Zahl einschränken, so daß ein weitgehend eigenständiges, möglicherweise auf eingehenden eth-



9 Jean Jacques Boissard, Italienischer Jüngling, in:  
Weimarer Trachtenbuch, fol. 200, Weimar,  
Herzogin Anna Amalia Bibliothek

nographischen Studien beruhendes Zeichnungsalbum vorzuliegen scheint, dessen Bedeutung für die Geschichte des illustrierten Kostümbuches noch zu präzisieren ist.

Die Frage nach dem Autor der Weimarer Bildhandschrift blieb bisher ungeklärt. Das Problem des Zeichners ist ein um so dringenderes Forschungsdesiderat, als der Weimarer Codex offenbar ein Schlüsselwerk für die Geschichte der Gattung des illustrierten Trachtenbuches in der Mitte des 16. Jahrhunderts ist, worauf die nachweisbaren Nachahmungen zweifellos hindeuten. Vermutlich gab es mehrere Hauptwege der Überlieferung von Kostümbüchern, von denen der ältere durch die Trachtendarstellungen des Nürnberger Zeichners Christoph Weiditz aus dem frühen 16. Jahrhundert geprägt wurde.<sup>15</sup> Auch in Augsburg, wohin das Weimarer Trachtenbuch um 1560 gelangt sein dürfte, läßt sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Entstehung

von Kostümbildern nachweisen. Hier ist vor allem auf das seit 1520 im Fugger-Umkreis entstandene „Trachtenbuch“ des Matthäus Schwarz zu verweisen, das in Form einer Autobiographie in Bildern die standesgemäße Bekleidung und modischen Extravaganzen eines Augsburger Patriziers zum Thema hat.<sup>16</sup> Formale Berührungspunkte oder gar direkte Vorlagen für das Weimarer Trachtenbuch lassen sich im Vergleich mit diesem exceptionellen Dokument der Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung, das vermutlich auch nur für den internen Gebrauch diente, jedoch nicht ausmachen. Die Tatsache, daß Boissard am Schluß seines Manuskripts eine Folge von Umrisszeichnungen mit historischen Kostümen angefügt hat, ließe sich typologisch mit der Tradition der Augsburger „Geschlechtertanz“-Bilder verbinden.<sup>17</sup> Dabei handelt es sich um eine Gruppe von Gemälden kostümgeschichtlicher Thematik, die Paare, mitunter patrizischer Herkunft und in historischen Trachten, beim Tanz zeigen. Bedenkenswert bleibt dabei, daß Boissard im Gegensatz zu dieser Bildtradition immer nur gleichgeschlechtliche Figurenpaare gezeichnet hat.

Offensichtlich haben auch die Zeichnungen des nun Jean Jacques Boissard zuzuschreibenden Trachtenbuches eine Bildtradition begründet oder zumindest geprägt, die sich am deutlichsten in den direkten Nachahmungen fassen läßt. Der wichtigste Fall einer Kopie des Weimarer Trachtenbuches ist eine auf das Jahr 1580 datierte Bildhandschrift in der Berliner Kunstbibliothek, deren Entstehung von der Forschung in Augsburg lokalisiert wird.<sup>18</sup> Ein Großteil der Kostümdarstellungen ist mit dem Codex in Weimar deckungsgleich; allerdings ist die Berliner Handschrift koloriert. Zudem sind weitere Bilder – wie die unbedeckte Darstellung Adams und Evas nach der Vertreibung aus dem Paradies, Portraits der Habsburger-Kaiser seit Karl V., zweier Erzherzöge und des Augsburger Feldhauptmanns Sebastian Schertlin (1469–1577) – eingefügt. Die Tatsache, daß Johann Jakob Fugger seit den späten 1560er Jahren dem Wittelsbacher Herzog Albrecht V. als Gegenleistung für seine finanzielle Hilfe nach und nach seine Bibliothek übergab, die auf diesem Weg nach München gelangte, ist hier bemerkenswert. Da der Vorgang 1571 abgeschlossen war, ist zu fragen, wo

der Berliner Kopist, der seine Bildhandschrift auf das Jahr 1580 datiert hat, die Nachzeichnungen angefertigt hatte, wenn sich das Vorbild vermutlich nicht mehr in Augsburg befand. Eine weitere Bildhandschrift des 16. Jahrhunderts in der Berliner Kunstbibliothek, die jedoch zeichnerisch und koloristisch weitaus weniger sorgfältig ausgeführt ist,<sup>19</sup> geht in den meisten Erfindungen ebenfalls auf die Zeichnungen in Weimar zurück, so daß aus naheliegenden Gründen eine gemeinsame Quelle für alle drei Bildhandschriften angenommen wurde. Es stellt sich die Frage, ob es sich bei dem Weimarer Manuskript nun allein aufgrund der im folgenden nachgewiesenen Datierung Ende der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts nicht doch um das Initialwerk einer ganzen Serie von Nachahmungen handeln könnte.

Seit dem späten 19. Jahrhundert wird die Entstehung der Handschrift, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit seit dem 17. Jahrhundert in Weimar befindet, in die Jahre um 1560 datiert. Als Entstehungsort wird einstimmig Italien favorisiert. Diese Vermutung erfährt eine Bestätigung durch den kostbaren Einband, der den wichtigsten Hinweis auf die Provenienz der Bildhandschrift gibt. Der goldgeprägte Einband in rotem Leder ist italienischer Provenienz und trägt den Geschenkvermerk eines Abraham Joerger an Johann Jakob Fugger (Abb. 10).<sup>20</sup> Als einer der bedeutendsten Bibliophilen des 16. Jahrhunderts hatte Fugger eine umfangreiche Bibliothek aufgebaut, die vor allem für ihre griechischen und hebräischen Handschriften berühmt geworden ist.<sup>21</sup> Mit der Schedelschen Bibliothek aus Nürnberg erwarb Fugger im Jahre 1552 eine geschlossene Büchersammlung von über 600 Bänden, zumeist Inkunabeln, die später in München den Kern der Hofbibliothek bilden sollte. In ganz Europa – insbesondere in Italien – hatte Fugger zudem durch Nutzung des weitgestreckten Handelsnetzes seiner Familie systematisch Handschriften und wertvolle Drucke für seine Sammlung erworben. Wenn Joerger seinem „Patron“ Fugger, mit dem er offenbar verschwägert war, den Band mit den Kostümzeichnungen Boissards dedizierte, so handelte es sich um eine ganz besondere Gunstbezeugung an einen bekannten Bibliophilen. Auf dem Vorderdeckel findet sich eine Wid-

mung, die mit hoher Wahrscheinlichkeit folgendermaßen aufzulösen ist:

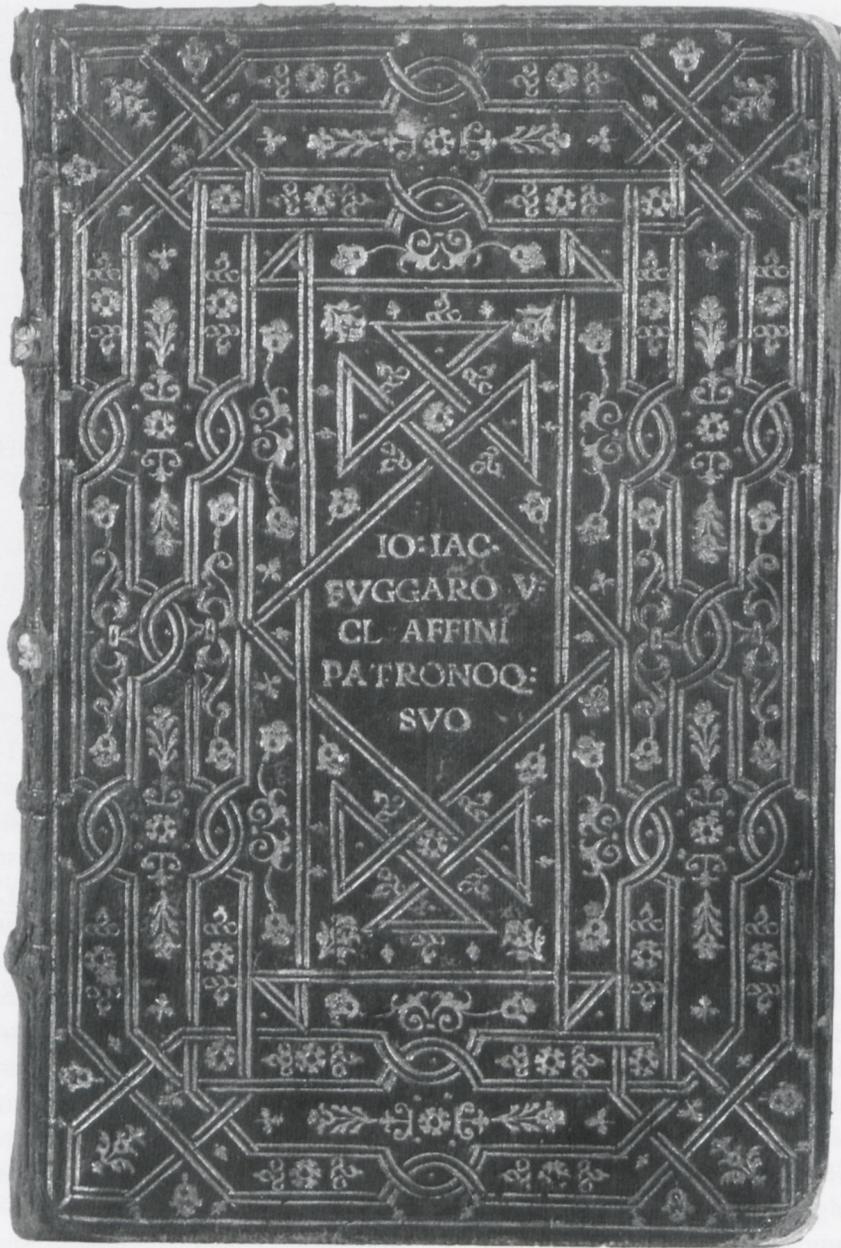
IO[ANNI] IAC[OB]O  
FVGGARO V[IR]O  
CL[ARISSIMO] AFFINI  
PATRONOQ[UE]  
SVO

Dagegen ist auf dem Hinterdeckel des Bandes der Name des Schenkenden vermerkt:

ABRAHAM  
IORGER HON[ORATVS]  
ERGO L[IBENS] M[ERITO]  
D[ONVM] D[EDIT]

Damit sind wichtige Hinweise gegeben, an denen die hier vorgelegte Zuschreibung an den französischen Humanisten, Dichter, Zeichner und Antiquar Jean Jacques Boissard ansetzt.<sup>22</sup> Denn Abraham Joerger war nachweislich mit Boissard bekannt und hatte in seiner Begleitung zwei Jahre lang Italien bereist. Über das Leben Joergers, der später kaiserlicher Hofkammerrat in Schlesien wurde und kinderlos verstarb, ist nur wenig bekannt.<sup>23</sup> Nur eine lange lateinische Elegie von Boissard selbst (vgl. Anhang II) gibt eine Reihe von Informationen über die gemeinsame Zeit in Italien, an deren Ende sich Boissard offenbar plötzlich von Joerger trennen mußte, da ihn sein Vater nach Frankreich zurückgerufen hatte. Am Schluß dieser im Mai 1559 in Rom entstandenen Elegie wird Joerger von Boissard „dominus, Mecoenas, rex[ue] pater[ue]“ genannt,<sup>24</sup> womit offensichtlich ist, daß dieser die Rolle eines höhergeordneten Dienstherrn gegenüber seinem humanistischen Sekretär eingenommen hatte.

Erst jüngere Nachforschungen haben Licht in das Dunkel von Boissards Frühwerk und sein intellektuelles Netzwerk in den Jahren zwischen 1550 und 1560 bringen können.<sup>25</sup> Es läßt sich nachweisen, daß Boissard als Gelehrter immer wieder Anschluß an adlige oder sonstige vermögende Gönner gesucht hatte. So reiste er von Ingolstadt, seinem letzten Studienort in Deutschland, zusammen mit dem Bamberger Ritter Wolfgang Müntzer Ende 1555 nach Venedig, um seinen adligen Dienstherrn auf eine Pilgerfahrt in das Heilige Land zu begleiten. Beide Männer blieben für etwa



10 Weimarer Trachtenbuch, Einband mit Widmung an Johann Jakob Fugger, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

acht Monate in Venedig, da sie auf den begehrten Platz auf einem Schiff warten mußten. Eine schwere Erkrankung hinderte Boissard Ende Mai 1556 jedoch an der Mitreise, wogegen Müntzer Venedig mit einer Pilgergruppe in Richtung Syrien verließ. Boissard blieb in Venedig zurück, ließ sich durch ärztliche Hilfe in Padua von seiner Krankheit kurieren und schloß sich dann offenbar in Bo-

logna eben jenem Österreicher Abraham Joerger an, um zwei Jahre lang Italien bis nach Rom und Neapel zu bereisen. In seiner eigenhändig verfaßten Vita von 1587, die mit den Manuskripten der Sammlung Hamilton in die Berliner Staatsbibliothek gelangt ist, berichtet Boissard über seine Bekanntschaft mit Joerger, den er als Sekretär durch Italien begleitet haben dürfte.<sup>26</sup>

Vnde Norimbergam, et Ingolstadium pervenit anno 1551: Factusque familiaris Vito Amerpachio, et Philippo Apiano, in cuius domo triennio fere integro diversatus est. Tandem sub finem anni 1555 a Volfgango Munzero equite Franco Venetias deductus est: ubi haesit menses fere octo, expectans navigationem in Syriam, quò Munzerus iter parabat: praeventus tamen morbo gravi Patavium missus est, ut operâ medicorum convalescentiae restitueretur. Sed cùm cura nihil proficeret, eoque relicto triremes venetae Palaestinam peterent, Bononiam se contulit anno 1556. Cumque Abrahamo Jorgero Austriaco per biennium totam Hetruriam Roma[m] et Neapolin curiosissimè perlustrans: Romae tandem relictus, beneficentiâ et liberalitate Caroli Caraffae cardinalis (qui tunc in Villâ Marianâ duodecimo ab urbe lapide exulabat) adjutus, Appuliam Brutios Lucanos, totamque Calabriam percurrens, Brundisio Corcyram navigavit: inde latus Epiri legens, Cephaleniâ, Zacintho[ue] pervestigatâ Methonam apulit: ibique menses quinque moratus et viciniora Peloponnesi loca, monachorum Graecorum, quos Calogeros vocant, adjumento, quâ potuit diligentia invisit. Pertaesus tandem locorum, et victus rationem non ferens, cum mercatoribus Venetis pristinum relegens iter, Corcyram, deinde Siciliam, postremo Romam reversus est: ubi statim omnia turbata offendit, Pauli IIII P. M. morte: revocatusque a patre Theobaldo, sub finem anni 1559 in Burgundiam se recepit: à quâ viginti duobus annis abfuerat.

Boissard reiste dieser Aufzeichnung zufolge nicht mit Müntzer nach Syrien, sondern blieb 1556 in Italien und ging nach seiner Genesung nach Bologna, wo er vermutlich Abraham Joerger kennenlernte. Die gemeinsame Reise durch Italien, die in die Toskana, nach Rom und nach Neapel führte, endete zunächst in Rom. Dort scheint ihn Joerger 1558/59 verlassen zu haben („relictus“), doch fand Boissard einen vermögenden Gönner in Kardinal Carlo Carafa (um 1518–1566), der auch die sich anschließende Reise zu den griechischen Inseln finanziert haben könnte. In der Begegnung mit Carafa, dem für seinen skandalösen Lebenswandel und Sodomie-Vorwürfe berüchtigten Nepoten des moralisch strengen Papstes Paul IV. (1555–1559), dürfte der Beginn von Boissards spektakulärer Karriere als Antiquar – zunächst in Rom und später wieder in Frankreich – anzuset-

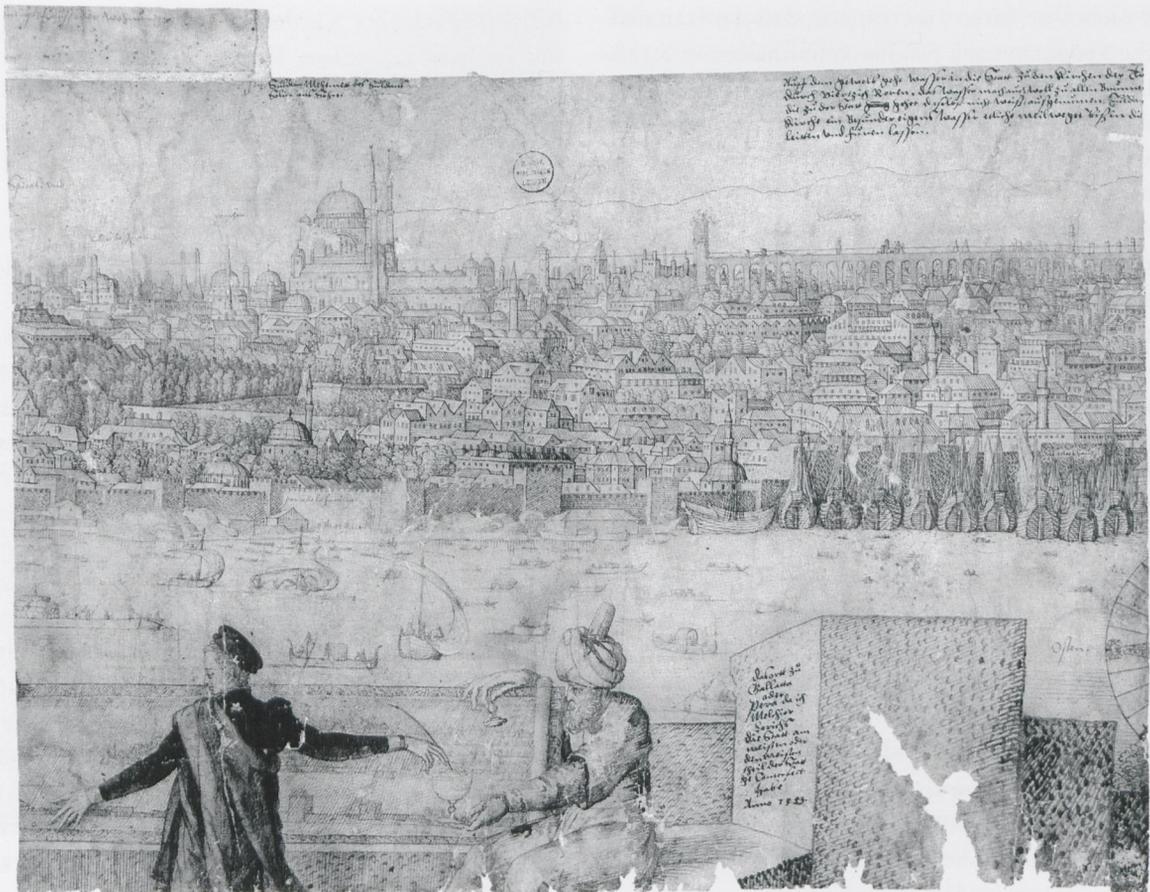
zen sein.<sup>27</sup> Am Ende seines Lebens veröffentlichte er als gelehrtes Hauptwerk eine sechs Bände umfassende Topographie und Beschreibung des antiken Rom.<sup>28</sup> Im Vorwort des dritten Bandes dieser Rom-Topographie berichtet der Antiquar im Rückblick erneut über seine Reisen in Italien und im Mittelmeerraum und präzisiert damit die Angaben seiner handschriftlichen Autobiographie:<sup>29</sup>

Factum autem est ut Neapoli in Calabriam cum sociis itinerum profectus, moraremque diutiùs quàm par esset in locorum perlustratione, neq[ue] comitatus ille equestris (que[m] caravanna[m] voca[n]t, eiusq[ue] pr[a]efectu[m] Procaciu[m]) tunc esset nobis idoneus, neq[ue] tutus nobis videretur reditus Neapolim, ob latrocinia frequen[t]ia, qu[a]e plurimos paulo antè in discrimen vit[a]e adduxera[n]t: Consultu[m] omnibus visum est Hydrun[um]to solvere, & trajicere in Corcyram; unde in Cephaleniam, Zacynthum, deinde in Peloponnesum venimus: trahente nos longiùs videnti cupiditate, quàm bono iudicio. Ibi cùm in statione moraremur, audivimus adpropinquare Venetorum triremes, quae quotannis Iopem viatores (quos peregrinos vocant) devehunt, & illic exponunt, ut Hierosolymas invisit: cum quibus placuit Syriae partem videre. Sed contigit ut Methonae febris ardentissima correptus, à suscepta navigatione revocatus sim: relictusque apud mercatores Venetos, qui in ea urbe negotiabantur. Vbi postquam convalui, veni in Honufrii Pallantii familiaritatem. Huius co[n]silio me recepi in monasterium quod incolebat (erat enim monachis sancti Basilii praefectus, quem Protosyndulum vocant: fratresque illius ordinis Callogeri, vel Callogerontes dicuntur). Hic Honufrius, ut erat vir pietate, doctrina, ac singulari comitate pr[a]editus, tractavit me amicè, detinuitque menses fere quinque, studiis meis adprimè delectatus: & quòd videret me vacuas horas poësi, pictura, vel sculptura indesinenter impendere, indefatigabilique labore disquirere fragmenta & reliquias antiquitatis, inscriptiones marmorum, & numismata Principum Graecorum & Latinorum quae passim inveniuntur, quocunque sese olim extendit Imperium Romanum. Boni huius viri beneficio factum est, vt, licet cum difficultate, pleraque loca maritima, & multarum urbium ruinas magna cum voluptate, & admiratione contemplarer. Quas calamo quàm potui artificiosè conatus sum exprimere: sicut & Italiae, aliarumque regionum antea feceram, & postea feci. Non solùm urbes, arces,

coenobia, portus, montes, lacus, fontes, speluncas, & aliorum locorum situs, de quibus historiae mentionem aliquam faciunt: sed etiam brevi narratione adnotaram origines, leges, mores, habitusque populorum[m], & quicquid animadversione dignum putabam. Hoc mihi cum satis feliciter successisset, & à multis viris doctissimis cum laude non mediocri meu[m] studium exciperetur, sperabam fore, ut temporis successu tantos labores, tantisque sumptibus collectas observationes in publicum emitterem.

Liest man diese Passage, welche die wissenschaftliche Neugier des reisenden Gelehrten – „videndi cupiditas“ – sprechend evoziert, im Zusammenhang mit dem Text der Autobiographie von 1587, so läßt sich Boissards Reiseverlauf folgendermaßen rekonstruieren. Mit Abraham Joerger bereiste er von Bologna aus die Toskana, Rom und Neapel. In Rom blieb er allein zurück und trat in den Dienst des Kardinals Carlo Carafa. Es schloß sich eine Reise nach Apulien, Bruttien, Lucanien und Kalabrien an. Von Brindisi an der Ostküste Apuliens setzte er mit seinen Gefährten per Schiff nach Korfu über und bereiste neben der im Nordwesten Griechenlands gelegenen Küstenregion Epirus die Venedig unterstehenden Inseln Kephallonia und Zante, von wo er auf die Westspitze des Peloponnes nach Modon übersetzte, das seit 1500 zum Osmanischen Reich gehörte. Von dort aus wollte Boissard mit seinen Begleitern einen erneuten Versuch unternehmen, mit einem Pilgerschiff ins Heilige Land zu gelangen, doch scheiterte auch diese Reise aufgrund einer Krankheit, die ihn fünf Monate an den von venezianischen Kaufleuten bevölkerten Ort fesselte. Boissard schloß nach eigener Aussage Freundschaft mit dem griechischen Kloostervorsteher Onuphrios Pallantios, der seine dichterische und zeichnerische Tätigkeit mit großer Anteilnahme verfolgt zu haben scheint, und zog sich nach seiner Genesung in das Kloster der Mönche vom Orden des Heiligen Basilios zurück. In dieser Zeit besuchte Boissard die umliegenden Gegenden auf dem Peloponnes und studierte intensiv die antiken Monumente, Münzen und Inschriften, aber auch das Aussehen und die Gebräuche der Einwohner und die landschaftlichen Besonderheiten. Die Verknüpfung von antiquarischen und ethnographischen Studien ist charak-

teristisch für die archäologische Gelehrsamkeit der Frühen Neuzeit, die ihren Schwerpunkt nicht nur auf die Ikonographie der antiken Götter und Herrscher, auf Religion, Militärwesen, Opfer- und Begräbnisriten legte, sondern auf eine vollständige Erschließung der Sachkultur ausdehnte.<sup>30</sup> Die exotische Erscheinung der Türken, deren politisches Territorium sich mit dem des antiken Mittelmeerraumes überschneidet, wurde vor allem in ihrer Differenz zum europäischen Westen, aber auch in Hinsicht auf das mögliche Überdauern antiker Bräuche und Gesellschaftsstrukturen erforscht. Hier kam der empirischen Kleiderkunde eine zentrale Rolle für die anthropologische Erkenntnis zu. Zugleich besaßen die Kostümbilder für den Gelehrten eine wichtige mnemotechnische Funktion in Hinblick auf das Gesehene und sind gleichsam als visuelle Notate der Begegnung mit dem Fremden zu deuten. Boissards intellektuelle Biographie berührt sich in Hinblick auf seine Reisetätigkeit aufs engste mit derjenigen des aus Flensburg stammenden Zeichners Melchior Lorck (1526/27 – nach 1588), der zwischen 1555 und 1559 den kaiserlichen Gesandten und Humanisten Augier Ghislen von Busbecq nach Konstantinopel begleitete, wobei ihn ein ausgeprägtes antiquarisches und ethnologisches Interesse trieb.<sup>31</sup> Lorck war seit 1551 durch Südeuropa gereist, hatte in Rom und im übrigen Italien Antikenstudien betrieben und zu gelehrten und adligen Gönnern Kontakt gesucht; 1553 scheint er auf dem Schloß des Fürsten Ottheinrich in Neuburg an der Donau zu Besuch gewesen zu sein, womit er sich in unmittelbarer räumlicher Nähe zu Boissards Studienort Ingolstadt befunden hätte. Während seines fast vierjährigen Aufenthalts im Osmanischen Reich, den Lorck vor allem in Konstantinopel verbrachte, zeichnete er ein zwölf Meter langes Panorama der Stadt (Abb. 11) und sammelte Material für die Publikation seines Reiseberichts, der jedoch nicht mehr in der geplanten Form erschien. Erst im frühen 17. Jahrhundert wurden die Holzschnitte nach seinen Kostümbildern und Ansichten aus der Türkei posthum publiziert.<sup>32</sup> Nicht nur hinsichtlich der vergleichbaren Karriereplanung, sondern auch aufgrund eines ähnlichen kleinteiligen Zeichenstils, der trotz graphischer Manierismen vor allem die sachlich exakte Repräsentation



11 Melchior Lorck, Panorama von Konstantinopel, Detail, Leiden, Universitätsbibliothek

des Gegenstands zum Ziel hat, spiegeln Boissard und Melchior Lorck gleichermaßen den sich um die Jahrhundertmitte herausdifferenzierenden Künstlertypus des zeichnenden Antiquars.

Es geht aus der autobiographischen Quelle hervor, daß auch Boissard während des von der Krankheit erzwungenen Aufenthalts im Osmanischen Reich Kostümbilder – „habitusque populoru[m]“ – angefertigt hat, und es ist durchaus möglich, daß diese Teil des von Joerger an Fugger verschenkten Kostümbuches gewesen sind.<sup>33</sup> Das heute nicht mehr vorhandene Widmungsblatt, dessen Wortlaut im Münchner Kunstammer-Inventar von 1598 überliefert ist, nennt für die Übergabe an Fugger das Jahr 1559. Es ist sicher, daß Boissard nach dem erneut gescheiterten Versuch, nach Palästina zu reisen, in Begleitung venezianischer Kaufleute den Weg nach Korfu zurückfuhr und über Sizilien vermutlich spätestens im Mai 1559

nach Rom zurückkehrte. Dort veränderte sich für ihn das politische Umfeld erheblich, da mit dem Tod des bei den Römern verhaßten Papstes Paul IV. am 18. August 1559 auch sein Mäzen Carafa entmachtete wurde. Boissard entschloß sich zur Heimreise nach Frankreich, wo er am Jahresende eintraf. Die lange Abschiedslegie für Joerger hatte er am 8. Mai 1559 vor der bevorstehenden Reise verfaßt. Wenn Boissard in dem Gedicht betont, daß er sich vorzeitig von seinem Mäzen aus Familienpflicht trennen muß, so liegt nahe, daß sich dieser noch in Italien oder sogar in Rom aufhielt. Joerger könnte das Trachtenbuch, das eventuell schon im Hinblick auf Fugger entstanden war, Ende 1559 noch von Boissard selbst in Empfang genommen haben, um es dann als Geschenk kostbar binden zu lassen. Doch läßt sich auch nachweisen, daß Boissard selbst die Bekanntschaft von Mitgliedern der Familie Fugger gemacht hatte. Hier

ist nicht nur daran zu erinnern, daß der französische Gelehrte nach Studienaufenthalten in Straßburg, Heidelberg, Löwen, Danzig, Frankfurt an der Oder, Wittenberg und Leipzig von 1551 bis Ende 1555 die Universität in Ingolstadt besucht hatte, wo er Johann Jakob Fugger und seinem intellektuellen Berater Samuel Quiccheberg bereits begegnet sein konnte.<sup>34</sup> Auch ein späteres Dokument legt eine persönliche Verbindung nahe. In einer auf den 10. Januar 1562 datierten Elegie, die sich an den einstigen italienischen Reisegefährten Johannes Pleier wendet, bedauert Boissard, daß sich der Kontakt seit der Trennung in den späten 1550er Jahren verloren habe. Er zeigt sich jedoch informiert, daß Pleier aus Italien nach Salzburg zurückgekehrt war. Offenbar war Pleier ein Bekannter der Fugger, da Boissard hoffte, anlässlich des Besuchs eines Fugger-Sprößlings in Dôle in der Franche-Comté etwas über das Schicksal seines Freundes zu erfahren.<sup>35</sup>

Nuper Dolanam Fuggeri filius urbem  
 Cùm peteret, de te spes mihi facta fuit.  
 Dixi ego uel dabitur Pleieri litera nostri,  
 Viderit aut qua te nuncius urbe, feret.  
 Sed neq[ue], quam dederis, mihi uenit epistola: nec te  
 Vlla qui uidit nuncius urbe fuit.

Der stilistische Befund, der eindeutig auf den frühen Boissard als Zeichner weist, wird durch die historischen Indizien bestätigt, denn der auf den kostbaren Einband der Weimarer Bildhandschrift geprägte Geschenkvermerk des Abraham Joerger an den Augsburger Patrizier, Bankier und Kaiserlichen Rat Johann Jakob Fugger stellt die direkte Verbindung zu Boissard her. Joerger verschenkte das unvollendete Trachtenbuch als kostbare Freundesgabe an seinen Patron, wodurch es bald nach Augsburg und München gelangt sein dürfte. Dort wurde es, wie das bereits erwähnte Berliner Trachtenbuch von 1580 beweist, von Künstlern vor Ort gesehen und wiederholt kopiert. Für die Autorschaft Boissards läßt sich noch ein weiteres wichtiges Indiz anführen. Da das Trachtenbuch aus dem Besitz Fuggers in die Münchner Kunstkammer gelangt ist, findet es in Ficklers Inventar von 1598 mit dem Namen seines Schöpfers ausführliche Erwähnung:<sup>36</sup>

Allerhand Völckher Klaidung buech, alß *intituliert*: von der hand geschriben. *Vestitus variarum gentium à Joanne Boisserdo Burgundione etc. Domino Jacobo Fuggero Kirchbergensi Vianaque Comiti oblato Anno 1559* in rott leder gebunden, mit gulden züegen, und herrn Hanß Jacob Fuggers Namen aufgetruckt.

Die Angabe des Inventars deckt sich nicht vollends mit dem Befund des Weimarer Trachtenbuches, da es ursprünglich offenbar ein Widmungsblatt gab, das den Schöpfer der Zeichnungen selbst nannte und die Übergabe des Geschenks auf das Jahr 1559 datierte. Ein solches Blatt ist heute jedoch nicht mehr vorhanden. Dagegen stimmt die Beschreibung des roten Einbandes mit geprägter Widmung an Fugger exakt mit dem Zustand der Bindung überein. Die Provenienz aus dem Besitz Fuggers legt nahe, das im Inventar von 1598 genannte Stück mit dem Weimarer Trachtenbuch Cod. Oct. 193 zu identifizieren.

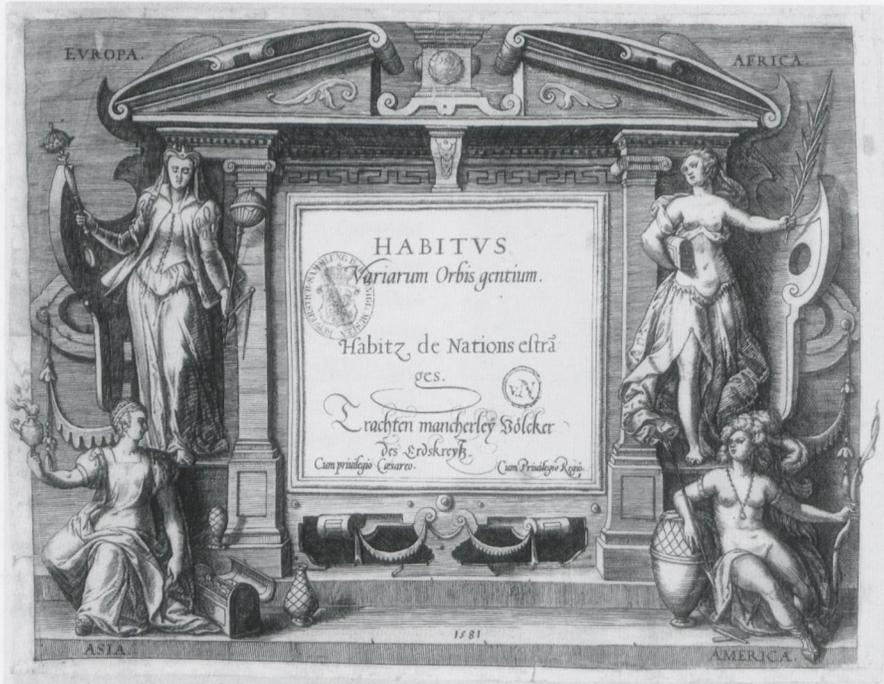
Zusammenfassend lassen sich nun folgende Bemerkungen zu dem jungen Boissard machen, der sich in seinen autobiographischen Schriften selbst zum kontinuierlich zeichnenden Gelehrten stilisiert hat. An den Beginn des mehrjährigen Italienaufenthaltes ab Ende 1555 fällt nicht nur die Anfertigung einer 76 Federzeichnungen auf Pergament zählenden Bildhandschrift der ‚Metamorphosen‘ Ovids, die Boissard in Venedig für Wolfgang Müntzer begonnen hatte,<sup>37</sup> sondern auch die Entstehung des Weimarer Trachtenbuches, dessen Provenienz durch zwei Zeichnungen von Joergers Wappen, davon eine mit zwei allegorischen Begleitfiguren, zusätzlich gesichert ist. Boissard hat eine Reihe von Manuskripten mit allegorischen *concetti* für Wappen seiner Auftraggeber versehen, denen sich das Weimarer Trachtenbuch in konzeptioneller Hinsicht problemlos hinzufügen läßt. Wahrscheinlich ist das Trachtenbuch auf der gemeinsamen Reise von Bologna durch die Toskana bis nach Rom und Neapel zwischen 1556 und 1558 entstanden, worauf allein das zahlenmäßige Übergewicht von Zeichnungen hindeutet, die Kostüme aus eben diesen Städten zeigen. Schon in Venedig oder kurz nach seiner Abreise nach Bologna im Sommer 1556 muß Boissard die Arbeit an der Bildhandschrift begonnen haben, da sie in genau demselben kleinteiligen Zeichenstil ausgeführt



12 Jean Jacques Boissard, Cadmus vor Agenor, in: Ovids Metamorphosen, fol. 21v, Berlin, Kupferstichkabinett

ist wie die Berliner ‚Metamorphosen‘ (Abb. 12). Boissards Personalstil ist durch eine Synthese französischer, deutscher und italienischer Elemente gekennzeichnet, die der Zeichner zu einem eigenen Idiom verschmelzen ließ. Die frühe Prägung durch die französische Hofkunst unter Heinrich II., hier vor allem durch die graphischen Arbeiten von kunsthandwerklich ausgebildeten Künstlern wie Jean Cousin le Père und Jean Duvet, dessen manieristisch gelängte Figuren und motivischer *horror vacui* sich auch in Boissards Frühwerk beobachten lassen, wird durch die Kenntnis deutscher und italienischer Druckgraphik entschieden modifiziert.<sup>38</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Medium des Kupferstichs ist in Boissards Zeichenstil deutlich, der auf eine druckgraphische Wirkung seiner Blätter abzielt. Die Zuschreibung des Weimarer Trachtenbuchs an Boissard wird durch den stilistischen Befund einwandfrei bestätigt, allein aus technischen Gründen müssen die

Zeichnungen parallel zu oder unmittelbar nach den ‚Metamorphosen‘ entstanden sein. Die eigentümliche Begrenzung der Trachtendarstellungen am rechten Bildrand – manche Kostüme wirken regelrecht abgeschnitten – deutet auf die Fiktion eines gleichbleibenden Satzspiegels bei jeder Seite, wie er sich schon bei den ‚Metamorphosen‘ beobachten läßt. Im Falle des Trachtenbuchs läßt sich der genau festgelegte Bildrand zwar zeichnerisch nicht mehr nachweisen, doch zeigen einige Blätter Druckspuren einer Begrenzung, bei denen es sich entweder um radierte Bleistiftlinien oder mechanisch eingedrückte Markierungen gehandelt haben muß, die Boissard vor dem Beginn der Arbeit an den figürlichen Zeichnungen festgelegt hatte. Nach Anlage der Kostümbilder dürfte er dann die Spuren des Werkprozesses entfernt haben. Ganz offensichtlich war Boissard darum bemüht, im Medium der Federzeichnung die graphische Wirkung des Kupferstichs zu erzielen. Die Konkurrenz mit dem Kupferstich hat in der Handschriftenproduktion der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig zu vergleichbaren, den medialen Gegensatz thematisierenden Resultaten geführt. Gattungsgeschichtlich rückt die von Boissard schon bei den Berliner ‚Metamorphosen‘ verwendete Technik seine frühen Zeichnungen in die Nähe der vor allem in den Niederlanden populären Tradition des Federkunststücks.<sup>39</sup> Doch bleibt im Falle des Trachtenbuchs zu diskutieren, ob der Zeichner, der nur die Recto-Seiten der Blätter verwendete, nicht doch schon in den späten 1550er Jahren auch an eine druckgraphische Reproduktion der Kostümbilder gedacht hatte. Allein die Tatsache, daß er 1581 selbst ein illustriertes Kostümbuch publizieren sollte, legt diese Vermutung nahe. Ein weiteres Charakteristikum der Zeichnungen ist bemerkenswert. Wie schon bei den ‚Metamorphosen‘ gibt es außer den italienischen Bildtiteln keinen Text. Diese Konzeption läßt sich schon bei Enea Vicos Kostümbildern nachweisen und damit formal auf die ideelle Konkurrenz mit dem Kupferstich zurückführen. Boissard dürfte wohl auch keinen Kostümtraktat geplant haben, zu dem die Zeichnungen lediglich als Illustrationen dienen sollten. Denn auch sein späteres Stichwerk ‚Habitus variarum orbis gentium‘ von 1581 weist keinen Text auf. Hier ließe sich



13 Jean Jacques Boissard, Titelpuffer, in: *Habitus variarum orbis gentium*, Mecheln 1581

eine weiterführende Spekulation zur Funktion des Bildes in Boissards Manuskripten und Publikationen anknüpfen. Als Humanist und neulateinischer Dichter hat er auf bemerkenswerte Weise von Bildern Gebrauch gemacht und schon im Falle der naturphilosophischen Themen in Ovids ‚Metamorphosen‘ versucht, die erkenntnistheoretische Kluft zwischen Wissen und Poesie durch Bilder zu überbrücken.<sup>40</sup>

Direkte Vergleiche mit der Berliner Bildhandschrift der ‚Metamorphosen‘ lassen sich auch hinsichtlich der Ikonographie ziehen, da Boissard schon bei der Illustration Ovids auf die Wiedergabe fremdländischer Kostüme achtete, für die er offenbar schon während der Monate in Venedig Anschauungsmaterial erhielt.<sup>41</sup> Zumindest betont er schon in einem 1556 entstandenen Gedicht seine Vorliebe für orientalische Kostüme, die er in seinen späteren Publikationen selbst zum Gegenstand gelehrter Untersuchungen machen sollte. In Venedig hatte er die Möglichkeit, fremde Sprachen, Kostüme und Gebräuche zu studieren, worüber er in einer Elegie berichtet: „Bis centum variae discas idioma lingua, / Quae mores belè sunt comitata suos. / Sacra[ue] sunt ritu malè

convenientia nostro, / Qualia quisq[ue] suae tradita gentis habet“; „Diversos habitus, ignota[ue] plurima discens, / Et populo nunquàm nomina nota meo.“<sup>42</sup>

Es ist bemerkenswert, daß sich Boissard zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal intensiv mit der Problemstellung des illustrierten Trachtenbuches beschäftigte, als er mehrere Publikationen vorbereitete, die sich ausschließlich der visuellen Erkundung des Fremden widmen. Hier sind das Portraitbuch der ‚Icones Sultanorum Turciorum‘ von 1596 und das aus 67 Kupferstichtafeln bestehende Kostümbuch ‚Habitus variarum orbis gentium‘ von 1581 (Abb. 13) zu nennen.<sup>43</sup> An diesem Trachtenbuch Boissards ist bemerkenswert, daß keine Übernahmen aus den bereits gedruckten Trachtenbüchern nachweisbar sind, sondern es sich mit Ausnahme von fünf Tafeln von anderer Hand um äußerst genaue und eigenständige Zeichnungen gehandelt haben muß, die der Arbeit des Kupferstechers zugrunde gelegen haben. Schon Heinrich Doege hat beobachtet, daß sich Boissards Kostümbilder, vor allem für Italien und Frankreich, aber auch für den Orient, auf die eigene Anschauung gestützt haben müssen und nur in

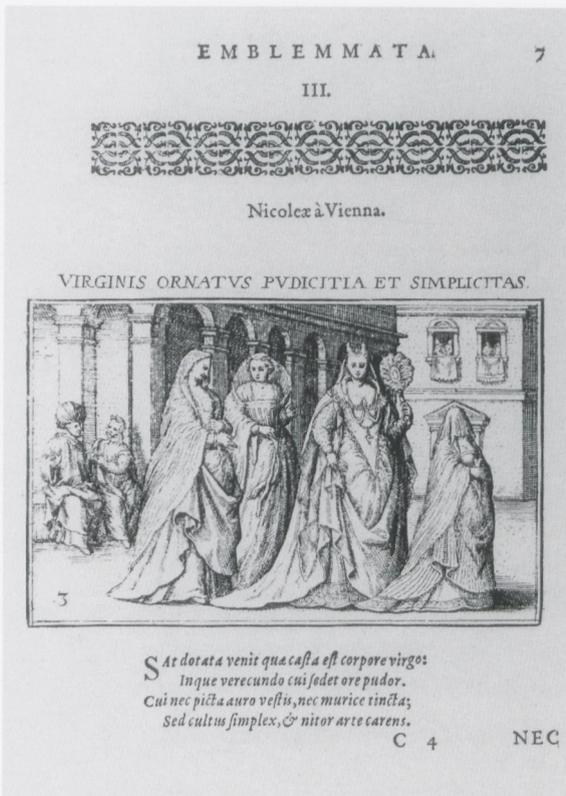


14 Jean Jacques Boissard, Venezianische Frauentrachten, in: *Habitus variarum orbis gentium*, Mecheln 1581, Taf. 5

Ausnahmefällen Variationen der bereits gedruckten Darstellungen sind.<sup>44</sup> Auch die künstlerische Qualität der Kupferstiche ist durchweg höher als bei den übrigen Kostümbüchern. Bei Boissards gedrucktem Trachtenbuch handelt es sich um eine eigenständige Folge, die sich durch ihre graphische Finesse und ihren kostümgeschichtlichen Detailreichtum auszeichnet. Schon die Vorrede des Verlegers Caspar Rutz betont explizit, daß die Trachtenbilder nach dem Leben – „diuersos populorum habitus ad viuum bona fide, summoque artificio delineatos“<sup>45</sup> – gezeichnet seien, was in diesem Fall kein bloßer Topos zu sein scheint. Die starke Rezeption von Boissards gedrucktem Trachtenbuch von 1581 – etwa durch Bartolomeo Grassi, Jost Amman und Cesare Vecellio – bestätigt die Innovation seines Buchprojekts.

Die Übereinstimmungen des gedruckten Trachtenbuches mit den früheren Zeichnungen sind geringer als erwartet. Es handelt sich um kaum mehr als zwanzig Figuren, bei denen Ähnlichkeiten festzustellen sind. Diese sind entweder motivischer Natur, wenn ein Kostüm in beiden Bilderfolgen identisch wiedergegeben ist, oder rein

formaler Art, wenn eine Figurine direkt übernommen wurde. Dies läßt sich vor allem bei Darstellungen beobachten, die sich unter den Umrisszeichnungen des Weimarer Trachtenbuches finden. Bemerkenswert ist auch, daß es direkte Übereinstimmungen kaum bei den ausgefallenen orientalischen und türkischen Trachten gibt, sondern vor allem bei den italienischen Kostümen aus Venedig, Bologna und Neapel. Der erstaunlicherweise weitgehend fehlende ikonographische oder motivische Zusammenhang mit der früher entstandenen Serie erklärt sich durch die Tatsache, daß Boissard die Zeichnungen seinem Gönner Abraham Joerger überließ, der sie schon Ende der fünfziger Jahre an Fugger verschenkte. Damit war die umfangreiche Weimarer Serie zwangsläufig aus dem Gesichtskreis ihres Schöpfers verschwunden, den das Konzept eines illustrierten Kostümbuches indes noch einmal intensiv beschäftigen sollte. Es ist jedoch charakteristisch für Boissards Arbeitsweise als Zeichner und Antiquar, daß er sich ein eigenes Archiv seiner Zeichnungen anlegte und auf diesen Fundus wiederholt zurückgriff. So erklärt sich die Tatsache, daß auch man-



15 Jean Jacques Boissard, *Emblematum liber*,  
Frankfurt am Main 1593, Emblem III:  
Virginis ornatus pudicitia et simplicitas

che antiquarische Manuskripte identische Blätter enthalten. Boissard unterzog seine Zeichnungen schon früh einem andauernden Kopierverfahren. Und auch im Falle der gedruckten Kostümbilder von 1581 scheint er auf einen bereits vorhandenen Fundus zurückgegriffen zu haben, der vermutlich schon auf die italienische Zeit in den späten 1550er Jahren zurückreichte. Zumindest erwähnt Boissard in der Widmungsvorrede der ‚*Habitus variarum orbis gentium*‘ an Nicole und Loyse de Vienne, daß er auf seinen „recueil de diuers habits“ zurückgekommen sei, womit nur ein dem Weimarer Exemplar vergleichbares Skizzenbuch gemeint sein kann: „Mes Damoiselles, i’auoy delibéré de tenir serré mon recueil de diuers habits, & m’estoy resolu ne le iamais mettre en lumiere pour estre ueu imprimé, mesmouuant à cela plusieurs bonnes & legitimes raisons, si voz persuasions ne m’y eussent poussé.“<sup>46</sup> Eine andere Weiterverwendung älteren Bildmaterials ist in dieser Hinsicht bemerkenswert. Auch im Falle seines Emblemabuchs von

1593 griff Boissard auf die Kostümdarstellungen zurück, die er 1581 publiziert hatte (Abb. 14).<sup>47</sup> Die *pictura* des bezeichnenderweise Nicole de Vienne gewidmeten Emblems ‚*Virginis ornatus pudicitia et simplicitas*‘ (Abb. 15) zeigt in Anlehnung an Tafel 5 der ‚*Habitus variarum orbis gentium*‘ vier Frauengestalten, deren Haltungen und Kostüme eindeutig auf die früheren Trachtenbilder zurückzuführen sind. Die Beischrift in Prosa und die *subscriptio* ermahnen in moralischer Absicht zur Mäßigung hinsichtlich der Kleidung als angemessenem Ausdruck von jungfräulicher Reinheit und Bescheidenheit: So schreitet auf der *pictura* die verhüllte „*Virgo Veneta*“ den reicher gekleideten venezianischen Matronen und Witwen voran. Dem Zeichner Boissard wird hier die eigene Bilderwelt frei verfügbar. In Form eines *concettistischen* Spiels nehmen die bildlichen Versatzstücke in der Neukombination unerwartete Bedeutungen an und erweitern durch moralphilosophische Belehrung die festgelegte ethnographische Lektüre des Kostümbildes.

Der gravierendste Unterschied zwischen dem gedruckten Trachtenbuch und der Weimarer Bildhandschrift besteht in der Gliederung des Bildmaterials. Unternimmt Boissard in der frühen Zeichnungsfolge eine strikte geschlechtsspezifische Trennung von Männer- und Frauentrachten, die er auch regional gruppiert, so ist die gedruckte Version ausschließlich nach geographischen Aspekten gegliedert: Auf die zahlenmäßig weit überwiegenden Trachten aus Italien, Frankreich und Deutschland folgen Albanien, der Orient, das Osmanische Reich, Konstantinopel, Ragusa, Armenien, Anatolien, Arabien, Damaskus, Persien, Tripolis, Aleppo, Indien und Afrika. Im Gegensatz zum Weimarer Trachtenbuch, das in der Regel zwei Figuren auf einem Blatt zeigt, finden sich in der Druckversion fast durchgehend drei Figuren auf einem Blatt. Hintergrund und Bodenzonen bleiben bei beiden Serien räumlich undefiniert.

Vereinzelte Kostümbilder hat Boissard auch in anderen Zusammenhängen gezeichnet. So lassen sich in einem vermutlich gegen 1575 abgeschlossenen Manuskript, das zwischen 1555 und 1572 verfaßte Gedichte und teilweise kolorierte Federzeichnungen enthält, mehrfach Kostümdarstellungen von bemerkenswerter Präzision nachweisen



16 Jean Jacques Boissard, Edelmann in burgundischer Tracht, in: *Carmina varia*, fol. 71r, Berlin, Kupferstichkabinett

(Abb. 16).<sup>48</sup> Im Kontext der Handschrift, bei der es sich um ein authentisches Gedichtheft respektive eine Kompilation eigener Arbeiten handelt, die Boissard vermutlich dem 1571 in einer Seeschlacht gegen die Türken gestorbenen Freund Jacobus Guiasdovius gewidmet hat,<sup>49</sup> korrespondieren die Kostümbilder und eingestreuten Portraits oft mit den Gedichten, so daß ihnen mitunter die Funktion emblematischer *picturae* zukommt. Diese dem Gedichtheft eingefügten, zumeist lavierten Federzeichnungen sind beim derzeitigen Stand der Kenntnis von Boissards graphischem Werk später als die Berliner Bildhandschrift und das Weimarer Trachtenbuch zu datieren. Sein Frühwerk ist von

einem kleinteiligen und auf Lavierungen verzichtenden Zeichenstil gekennzeichnet, der sich später nur noch selten findet.

In diesem Zusammenhang ist noch eine weitere Stichfolge zu erwähnen, für die Boissard auf seinen Fundus von Kostümbildern zurückgriff. Im Falle der 1597 publizierte Serie der ‚Mascarades‘ verwendete Boissard sein ethnographisches Bildmaterial in moraldidaktischer Absicht.<sup>50</sup> Es handelt sich um Bilder von ungleichen Paaren in vornehmlich italienischen und orientalischen Kostümen, die zum Teil grotesk gezeichnet sind. Moralisierende Zweizeiler in lateinischer Sprache verweisen auf den belehrenden Gehalt und kar-

nevalesken Entstehungszusammenhang der Serie: Liebe im Alter sei unschicklich, sexuelles Begehren mache häßlich etc. Hier wird das Kostümbild gewissermaßen in den Kontext der „verkehrten Welt“ und der Paradoxie gestellt. Die auffällige orientalische Kleidung mancher Paare unterstreicht den burlesken Charakter der Szenen, deren Protagonisten durch Überschreitung der Standes- und Altersgrenzen die gesellschaftliche Normalität unterlaufen und die moralische Ermahnung um so sinnfälliger machen.

In Boissards publizistischem Gesamtwerk nehmen die Kostümbücher zwar gewissermaßen eine Ausnahmestellung ein, da sie vor allem der visuellen Erkundung der Gegenwart gewidmet sind und den historischen Trachten nur beiläufig Interesse widerfahren lassen. Konzeptuell stehen die Trachtenbücher aber Boissards antiquarischen Projekten wie der illustrierten Rom-Topographie nahe, da er mit all seinen Büchern eine enzyklopädische Erfassung des Wissens über den jeweils bearbeiteten Gegenstand versucht hat. Setzt Boissard das römische Altertum aus den von ihm gesammelten Fragmenten in einer gigantischen Rekonstruktion zusammen, so versucht er im Falle der Trachtenbücher, ein lebendiges Bild der Welt in der Darstellung ihrer Bewohner in ihren jeweiligen Kostümen zu geben. In diesem Zusammenhang sind auch die Bildnisvitenbücher wie die ‚Icones quinquaginta virorum illustrium doctrina & eruditione praestantium‘ (Frankfurt am Main 1597–1599) zu erwähnen,<sup>51</sup> denen der Versuch einer möglichst vollständigen Darstellung der Geschichte der Gelehrsamkeit in Form von Biographien zugrunde liegt. Dieses enzyklopädische Vorgehen ist bemerkenswert, da der Humanist und Dichter Boissard dem Medium des Bildes dabei eine zentrale Rolle zukommen ließ. Aber nicht nur das Großprojekt einer visuellen Enzyklopädie der Gelehrsamkeit ist hier zu beschreiben. Gerade die illustrierten Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts stehen in einem engeren Zusammenhang mit modernen Formen der Wissensordnung, die auf die visuelle Erschließung der gesamten empirisch erfahrbaren Natur drängten. Abraham Ortelius' Projekt eines Atlas, der die ganze Welt in Buchform enthält (‚Theatrum orbis terrarum‘,

zuerst Antwerpen 1570), besitzt durchaus eine konzeptuelle Verwandtschaft zu Boissards Kostümbüchern, welche die Bewohner eben dieser Welt in allen möglichen Ausprägungen von regionaler Identität und ethnischer Differenz vor Augen führen.<sup>52</sup> Hier ist nicht nur daran zu erinnern, daß Boissard ein Briefpartner von Ortelius und anderen berühmten Naturwissenschaftlern seiner Zeit war.<sup>53</sup> Der Zusammenhang der Trachtenkunde mit der Geographie und Naturgeschichte wird im Vorwort von Boissards gedrucktem Trachtenbuch auch explizit genannt. Die Trachtenbilder seien gewissermaßen als eine ethnologische Komponente zur kartographischen Erschließung der Welt, die auch die Zoologie umfasse, zu begreifen. Ganz in diesem Sinne formuliert der Verleger Caspar Rutz in der Vorrede:<sup>54</sup>

Cvm multi hodie tum scripti tum scalpti libri sint, qui regiones varias, variarumque regionum vrbes iis qui ex tabulis pictos addiscere mundos coguntur ob oculos ponant, operae precium eos facere arbitror, qui ne huiusmodi peregrinatio nimis solitaria videatur aut difficilis, efficiunt. Sed qua id ratione efficiunt? Hac nimirum: si cum eae tabulae Oceanum ac Maria peregrinis cum piscibus tum nauibus, montes ac siluas varium bipedum tum quaprupedum [sic!] animalium emblemate ornata exhibeant, hominem, cuius vnus causa creata sunt & fiunt omnia, eo corporis habitu in scenam producant, qui singulis gentibus peculiaris est: Etenim sic non tantum prouincia prouinciae, sed homo etiam homini quid intersit ex vario cultus genere, qui ingenium plerumque ac mores prodit, in oculos incurret. Qui sanè verus peregrinationis fructus est.

Für die Wissenschaftsgeschichte zeichnet sich hier ein neuer Zusammenhang ab. Die illustrierten Kostümbücher gehören ebenso in die Frühgeschichte der Mode und der Archäologie wie in den Zuständigkeitsbereich einer ethnographisch orientierten Naturkunde und Anthropologie, die auf eine empirische Erfassung, Beschreibung und Visualisierung der Phänomene abzielt.<sup>55</sup> Im Sammlungskontext der Münchner Kunstkammer dürfte sich das Weimarer Trachtenbuch aus Fugger-Besitz in diesem Sinn als ein naturwissenschaftliches Werk präsentiert haben.

## Anmerkungen

Aus Platzgründen muß in diesem Aufsatz, dem in absehbarer Zukunft eine kommentierte Edition des Weimarer Trachtenbuches folgen soll, auf eine angemessen illustrierte und detaillierte Diskussion der einzelnen Kostüme und der von Boissard verwendeten Vorlagen verzichtet werden. Für wichtige Hinweise danke ich Margaret Daly Davis, Ulrike Ilg, Adelheid Rasche, Arwed Arnulf, Dennis Conrad, Peter Diemer, Ingo Herklotz, Marcus Kiefer und den Mitarbeiterinnen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen.

- 1 Zur Entwicklungsgeschichte und zur kunsthistorischen wie ethnologischen Relevanz des illustrierten Trachtenbuches in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Heinrich Doege, Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Bücherkunde und Philologie. August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet, Leipzig 1903, S. 429–444; Schü., Artikel: Trachtenbücher, in: Lexikon des gesamten Buchwesens, Bd. 3, Leipzig 1937, S. 419–425; Jacqueline Tuffal, Les Recueils de Mode gravés au XVIe siècle, Diss., Paris 1951; Alice Mackrell, Artikel: Fashion plate and costume book, in: The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, London/New York 1996, S. 822–824; Ulrike Ilg, Stefano della Bella and Melchior Lorck: The Practical Use of an Artist's Model Book, in: Master Drawings, 41, 2003, S. 30–43; Amanda Wunder, Western Travelers, Eastern Antiquities, and the Image of the Turk in Early Modern Europe, in: Journal of Early Modern History, 7, 2003, S. 89–119; Ulrike Ilg, The Significance of Costume Books in Sixteenth Century Europe, in: Clothing Culture 1350–1650, hg. von Catherine Richardson, Aldershot 2004, S. 29–47.
- 2 Vgl. Theodor Hampe, Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32), Berlin 1927.
- 3 The Illustrated Bartsch, Bd. 30: Italian Masters of the Sixteenth Century. Enea Vico, hg. von John Spike, New York 1985, S. 102–151.
- 4 Vgl. die Liste der vielen nachweisbaren, oftmals motivisch voneinander abhängigen illustrierten Handschriften und Zeichnungsalben mit Trachten des Osmanischen Reichs in: Das Kostümbuch des Lambert de Vos. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Ms. Or. 9 aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, hg. von Hans-Albrecht Koch, 2 Bde., Graz 1991, hier: Kommentarband, S. 48–54. Zum vielschichtigen kultur-, wirtschafts- und mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund der Entstehung dieser Trachtenalben vgl.: Europa und die Türken in der Renaissance. Akten des Kolloquiums an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 22.–26. Juni 1997, hg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Tübingen 2000.
- 5 Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Cod. Oct. 193. Insgesamt handelt es sich um 214 Blätter; Papier, 20,3 × 13,5 cm, gelegentlich stock- oder tintenflechtig. Die Zeichnungen sind ausschließlich in brauner Feder ohne Lavierungen ausgeführt; gelegentliche Bleistiftspuren scheinen eher von späterer Hand als Kritzeleien hinzugefügt, als daß sie noch auf den Werkprozeß zurückdeuten würden. Eine alte Zählung von 1 bis 214 in Feder rechts oben. Die Kostümbilder befinden sich jeweils nur auf dem Recto, wogegen das Verso mit Ausnahme der beiden doppelseitigen Zeichnungen (fol. 115v – fol. 116r; fol. 122v – fol. 123r) immer leer bleibt. Der Werkprozeß ist nicht eindeutig bestimmbar. Vermutlich handelte es sich zunächst um mehrere Skizzenbücher oder lose Blattfolgen, die später für Fugger zusammengebunden wurden. Die Vermutung, daß mehrere Zeichnungskonvolute dem Trachtenbuch zugrunde liegen, könnte eine Bestätigung durch den Umstand einer zweiten Zählung von alter Hand erfahren. Ab fol. 153 findet sich unten rechts eine weitere Zählung von „e“ bis „mm“. Die Vorsätze sind erneuert, handschriftlich in Bleistift auf dem Innendeckel folgender Vermerk des frühen 20. Jahrhunderts: „Trachtenbuch in Federzeichnungen 1557/58 für Joh. Jak. Fugger in Bologna gebunden“; auf dem Vorsatzblatt in derselben Handschrift: „vgl. Katalog der von Lipperheidschen Kostümbibl. Bd. 1 S. 13f. u. Briefwechsel Dr. J. Loubier (1894), bzw. Franz Frh. v. Lipperheide (3 Briefe 1896) mit Oberbibliothekar v. Bojanowski“.
- 6 Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstammer von 1598. Editionsband. Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133, hg. von Peter Diemer, München 2004 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N. F., 125).
- 7 Vgl. dazu Otto Hartig, Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger, München 1917 (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische Klasse, 28.3), S. 93–96, 120; Rupert Hacker, Die bayerischen Herrscher der Spätrenaissance und das schöne Buch, in: Das Gebetbuch Kurfürst Maximilians I. von Bayern. Bayerische Staatsbi-

- bliothek München Clm 23640, Kommentarband, Frankfurt am Main / Stuttgart 1986, S. 7–28, hier S. 23–24. Zur Geschichte der Kunstkammer: Otto Hartig, Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520–1579, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 10, 1933, S. 147–246; Lorenz Seelig, The Munich *Kunstkammer* 1565–1807, in: *The Origin of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, hg. von Oliver Impey und Arthur MacGregor, Oxford 1985, S. 76–89; ders., Die Münchner Kunstkammer. Geschichte, Anlage, Ausstattung, in: *Jahrbuch für bayerische Denkmalpflege*, 40, 1986, S. 101–138; ders., Albrecht V. von Bayern – Sammler und Auftraggeber, in: *Weltkunst*, Heft 13, 1993, S. 1645–1647.
- 8 Hacker (wie Anm. 7), S. 23–24.
- 9 Siehe dazu Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 33–38; Harriet Roth, *Die Bibliothek als Spiegel der Kunstkammer*, in: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, hg. von Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl, Tübingen 1998, S. 193–210; *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat ‚Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi‘ von Samuel Quiccheberg*, hg. und kommentiert von Harriet Roth, Berlin 2000.
- 10 Vgl. Hartig, *Gründung* (wie Anm. 7), S. 120: „No. 82 Ain Nationbuech allerlay Völckher, klaidung, oder Trachten, von der Handt aufgerißen, Illuminiert, mit solcher vberschrift: In disem buech wirdt vnderschiedlich begriffen, Mann und Frauen Iherer art vnd Manier der beclaidung auß viler Nation vnd Königreich, so der Röm: Kay: Mu vnderworffen seindt. De anno 1553.“ In Ficklers *Kunstkammer-Inventar* lassen sich zudem mindestens drei „türckhische büecher“ (No. 1421, 1422) nachweisen, die „inwendig von Türckhischer aufgemalter tracht“ waren.
- 11 Vgl. Roth, *Museumslehre* (wie Anm. 9), S. 5–6: Quiccheberg und Fugger werden im Juni 1550 zusammen in der Matrikel der Ingolstädter Universität genannt; vermutlich übernahm Anton Fugger (1493–1560) die Kosten für Quicchebergs Studium. Zu den Studenten der Universität Ingolstadt im 16. Jahrhundert vgl. Götz Freiherr von Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität. Ingolstadt – Landshut – München*, München 1937, hier Sp. 662, Nr. 31.
- 12 Für detaillierte Informationen zur Geschichte der Kunstkammer im 17. Jahrhundert danke ich Peter Diemer, München. Zur Plünderung der Münchner Kunstkammer, an der vermutlich der Weimarer Herzog Wilhelm oder sein jüngerer Bruder Bernhard sowie der Herzog Ernst beteiligt waren, siehe Thomas Rudhart, König Gustav Adolf und Friedrich von der Pfalz in München im Jahre 1632, in: *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte*, 42, 1856/57, S. 67–143, hier S. 89; Ute Däberitz, Weimar und Gotha, in: *Von der Kunstkammer zum Neuen Museum. 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar. Kolloquium zu Ehren von Rolf Bothe*, hg. von Dieter Ulferts und Thomas Föhl, München / Berlin 2003, S. 32–47; Bettina Werche, *Das Schicksal der herzoglichen Gemäldesammlung in Weimar bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts*, in: ebd., S. 78–95.
- 13 Vgl. Georges Marlier, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d’Alost*, Brüssel 1966, S. 55–74; Maria-Magdalena Müller-Haas, *Ein Künstler am Bosphorus. Melchior Lorck*, in: *Europa und der Orient. 800–1900*, Ausst.-Kat., hg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde, Berlin 1989, S. 240–244; *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, Ausst.-Kat., hg. von Helen C. Evans, New Haven 2004, S. 411, Kat.-Nr. 253 (Nadine M. Orenstein).
- 14 *The Illustrated Bartsch*, Bd. 30: *Italian Masters of the Sixteenth Century. Enea Vico*, hg. von John Spike, New York 1985, S. 102–151, hier Kat.-Nr. 212, 213. Vgl. dazu fol. 137, 138, 140 der Weimarer Bildhandschrift.
- 15 Vgl. dazu Hampe (wie Anm. 2).
- 16 Vgl. dazu vor allem August Fink, *Die Schwarzschen Trachtenbücher*, Berlin 1963; Valentin Groebner, *Die Kleider des Körpers des Kaufmanns. Zum „Trachtenbuch“ eines Augsburger Bürgers im 16. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 25, 1998, S. 323–358; Gabriele Mentges, *Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des Trachtenbuches von Matthäus Schwarz*, in: *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*, hg. von Angela Borchert und Ralf Dressel, Heidelberg 2004, S. 57–72; insgesamt zum sozialgeschichtlichen Kontext der Entstehung dieser Trachtenbilder vgl.: „Kurzweil viel ohn’ Maß und Ziel“. *Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Ausst.-Kat., hg. von Pia Maria Grüber, München 1994, S. 102–144.
- 17 Zum Bildtypus des „Geschlechtertanzes“ siehe Fink (wie Anm. 16), S. 31–40; Grüber (wie Anm. 16), S. 68–79; Hartmut Boockmann, *Lebensgefühl und Repräsentationsstil der Oberschicht in den deutschen Städten um 1500*, in: „Kurzweil viel ohn’ Maß und Ziel“. *Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance*, hg. vom Deutschen Historischen Museum Berlin, München 1994, S. 33–47.

- 18 Berlin, Kunstbibliothek, Lipp-OZ 2 (Lipp Aa 20), Wasserfarben auf Papier, 26,2×18 cm; Trachtenbuch. Darinnen viller Volckher vnnd Nationen Claidung vnnd zier begrüffen weliche nit allain lustig zu sechen, Sonderen auch Nutzlich zue aller zier zu gebrauchen Mit groser müehe vnnd arbeit zuesamen getragen vor Nie gesechenn volendent. Anno 1580. Primo May. Die Bildhandschrift wurde 1890 von Franz Lipperheide erworben. Es handelt sich um insgesamt 91 Blätter in Quarto (ein Titelblatt mit aquarellierter Umrahmung und 153 Trachtenbilder in Aquarell). Zu dem Berliner Trachtenbuch vgl.: Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek, Berlin 1896–1905, Bd. 1, S. 13; Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Staatliche Museen zu Berlin. Kunstbibliothek. Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek, neubearbeitet von Eva Nienholdt und Gretel Wagner-Neumann, Bd. 1, Berlin 1965, S. 6 (Kat.-Nr. Aa 20); Adelheid Rasche, in: Kunst in der Bibliothek. Zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen, Ausst.-Kat., hg. von Bernd Evers, Berlin 1994, S. 264–265 (Kat.-Nr. IV.3); Susanne Förg, Die Bilderhandschrift Lipp-OZ 2 (1580) aus der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Magisterarbeit, Humboldt-Universität Berlin, Berlin 1998; Adelheid Rasche, Die Bilderhandschrift Lipp-OZ 2 von 1580. Ein Trachtenbuch aus dem Fugger-Umkreis, in: Die Kultur der Kleider. Zum hundertjährigen Bestehen der Lipperheideschen Kostümbibliothek, hg. von Adelheid Rasche, Berlin 1999, S. 23–36.
- 19 Berlin, Kunstbibliothek, Lipp-OZ 131. Es handelt sich um insgesamt 219 Zeichnungen mit deutschen Untertiteln, von denen die meisten auf die Vorlage des Weimarer Trachtenbuches zurückzuführen sind. Das um 1580/1600 datierbare Manuskript wurde erst 1980 von der Kunstbibliothek erworben. Vgl. dazu Rasche (wie Anm. 18), S. 264; Rasche, Bilderhandschrift (wie Anm. 18), S. 36. Auch von der fragmentarischen Bildhandschrift Lipp-OZ 130, die um 1580 entstand, gehen zwölf von 14 Darstellungen auf das Weimarer Trachtenbuch zurück. Vgl. Rasche, Bilderhandschrift (wie Anm. 18), S. 36.
- 20 Der Einband in rotem, goldgeprägtem Leder mißt 20,6×13,8 cm. Die Vorsätze sind erneuert, darauf in einer Handschrift des 20. Jahrhunderts in Bleistift auf der Innenseite des Vorderdeckels vermerkt: „Trachtenbuch in Federzeichnungen 1557/58 für Joh. Jak. Fugger in Bologna gebunden“.
- 21 Vgl. Hartig, Gründung (wie Anm. 7). Zu Fuggers Biographie und Sammeltätigkeit siehe auch Wilhelm Maasen, Hans Jakob Fugger (1516–1575). Ein Beitrag zur Geschichte des XVI. Jahrhunderts, München 1922; Paul Lehmann, Eine Geschichte der alten Fuggerbibliotheken, 2 Bde., Tübingen 1956–1960; Wolfgang Zorn, Artikel: Fugger, Johann Jacob, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 5, Berlin 1961, S. 720–721; Herrmann Kellenbenz, Hans-Jakob Fugger. Handelsherr, Humanist, Diplomat (1516–1575), in: Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben, Bd. 12, hg. von Adolf Layer, Weissenhorn 1980, S. 48–104; H. Finger, Artikel: Fuggerbibliotheken, in: Lexikon des gesamten Buchwesens, 2. Aufl., Bd. 3, Stuttgart 1991, S. 77; Mark A. Meadow, Merchants and Marvels. Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer, in: Merchants & Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe, hg. von Pamela H. Smith und Paula Findlen, New York 2002, S. 182–200. Fuggers Portrait wurde 1541 von Christoph Amberger gemalt; die Identifikation des Dargestellten stützt sich auf den überzeugenden Vergleich mit dem sicher identifizierbaren Bildnis des Bruders Christoph Fugger. Siehe dazu Annette Kranz, Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts, Regensburg 2004, S. 307–311, Kat.-Nr. 30.
- 22 Zu Boissards Biographie siehe vor allem Auguste Castan, Jean Jacques Boissard. Poète latin, dessinateur et antiquaire, enfant de Besançon et citoyen de Metz. Étude sur sa vie, ses ouvrages et ses portraits, in: Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs, 9, 1874 (Besançon 1875), S. 64–91; J. B. Keune, Fälschungen römischer Inschriften zu Metz und die neuesten Funde in der Trinitarierstrasse. Jean Jacques Boissard, in: Jahr-Buch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde, 8, 1896, S. 1–118; Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700, Ausst.-Kat., hg. von Margaret Daly Davis, Wiesbaden 1994, S. 49–51; Marianne Grivel, Artikel: Boissard, Jean-Jacques, in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 12, München/Leipzig 1996, S. 320–321 (viele falsche biographische Angaben; Bibliographie); Alison Adams, Webs of Allusion. French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century, Genf 2003, S. 155–291.
- 23 Zur Geschichte der gräflichen Familie Joeger aus Österreich vgl. Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Bd. 14, Halle/Leipzig 1735, Sp. 1049–1051. Abraham war neben Wolfgang und Helmhardus ein Sohn von Christoph Joeger, der von Kaiser Maximilian II. zum „Oberst-Erb-Land-Hof-Meister“ in Oberösterreich ernannt worden war.

- 24 Jean Jacques Boissard, *Poemata. Epigrammatum libri III. Elegiarum libri III. Epistolarum libri III.*, Basel: Thomas Guarin, 1574, fol. 109r – fol. 111v. Das Gedicht findet sich mit deutlichen textlichen Abweichungen auch in dem Manuskript der ‚*Carmina varia*‘ (um 1575) in Berlin, Kupferstichkabinett, 78 C 11 (zugleich Ms. Ham. 102), fol. 27r – fol. 30v, dort datiert: „Romae. 8. Maij. 1559.“ Entstehung, Funktion und Adressat dieser mit teilweise kolorierten Zeichnungen versehenen Kompilation der zwischen 1555 und 1572 verfaßten Gedichte Boissards lassen sich nicht ohne weiteres bestimmen. Ein Abschluß des Manuskripts um 1575 liegt nahe, da die spätesten Gedichte auf 1572 datiert sind. Offensichtlich hat Boissard die Texte auch zu unterschiedlicher Zeit und in chronologischer Abfolge geschrieben und sie zum Teil erheblichen Korrekturen und Streichungen unterzogen. Die eingestreuten allegorischen und emblematischen Federzeichnungen und Portraits sind zum größeren Teil auf die jeweiligen Gedichte bezogen. Ob damit ein authentisches Gedichtheft Boissards oder eine eigenhändige spätere Kompilation vorliegt, läßt sich nicht zweifelsfrei klären. Zumindest stimmt ein Teil der handschriftlichen Gedichte mit der gedruckten Auswahl in den ‚*Poemata*‘ von 1574 überein.
- 25 Vgl. Maurice Piquard, *Le Mémorial du Recteur de l'Université d'Ingolstadt Bénigne de Chaffoy*. Ms 1167 de la Bibliothèque Municipale de Besançon, in: *Buch und Welt. Festschrift für Gustav Hofmann zum 65. Geburtstag* dargebracht, Wiesbaden 1965, S. 219–232; Armin Schlechter, Ein Wappenexlibris von Jean Jacques Boissard für den Juristen Gallus Hager aus Überlingen, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 2002, S. 234–240; Michael Thimann, *Ovids Metamorphosen, 1556*. Ein unbekanntes Meisterwerk von Jean Jacques Boissard im Berliner Kupferstichkabinett, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, 28, 2004, S. 92–97; Jean Jacques Boissard. *Ovids Metamorphosen 1556*. Die Bildhandschrift 79 C 7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett, hg., eingeleitet und kommentiert von Michael Thimann, Berlin 2005.
- 26 Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Ham. 103, fol. 2v – fol. 3r.
- 27 Zu Boissards Gönner Carafa siehe Georges Duruy, *Le cardinal Carlo Carafa (1519–1561). Étude sur le pontificat de Paul IV*, Diss., Paris 1882; A. Prosperi, Artikel: Carafa, Carlo, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 19, Rom 1976, S. 497–507; Alberto Aubert, *Paolo IV. Politica, Inquisizione e storiografia*, Florenz 1999.
- 28 Jean Jacques Boissard, I. [-VI.] *Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum, Qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur animadversione digna: Iano Iacobo Boissardo Vesuntino autore. Tabula chorographica totius Italiae: Figurae aliquot eleganter in aere incisae. Artifice Theodoro de Bry Leod.*, Frankfurt am Main: Theodor de Bry, 1597–1602. Zur Entstehungsgeschichte des unvollendet gebliebenen Werkes siehe jetzt Michiel van Groesen, Boissard, Clusius, De Bry and the Making of ‚*Antiquitates Romanae*‘, 1597–1602, in: *Lias*, 29, 2002, S. 195–213.
- 29 Boissard, *Topographia* (wie Anm. 28), Bd. 3, 1597, Vorrede an den Baron Hermann de Goehr, nicht paginiert.
- 30 Siehe dazu Ingo Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999, S. 286–288; Wunder (wie Anm. 1).
- 31 Zu Lorcks Biographie, die aufgrund mangelnder Quellen, zahlreicher Reisen und schwierig rekonstruierbarer Ortswechsel des Künstlers noch am Beginn ihrer Erforschung steht, vgl. Hans Harbeck, *Melchior Lorichs. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Diss., Hamburg 1911; Erik Fischer, *Melchior Lorck. Drawings from the Evelyn Collection at Stonor Park, England, and from the Department of Prints and Drawings of The Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen*, Kopenhagen 1962; Maria-Magdalena Müller-Haas, *Ein Künstler am Bosphorus. Melchior Lorck*, in: *Europa und der Orient. 800–1900*, Ausst.-Kat., hg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde, Berlin 1989, S. 240–244; Daly Davis (wie Anm. 22), S. 73–74; Erik Fischer, Artikel: Lorck, Melchior, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, Bd. 19, London/New York 1996, S. 661–663; Erik Fischer, *Melchior Lorck. A Dane as Imperial Draughtsman in Constantinople in the 1550s*, in: *The Arabian Journey. Danish Connections with the Islamic World Over a Thousand Years*, hg. von Kjeld von Folsach, Torben Lundbæk und Peder Mortensen, Århus 1996, S. 30–43; Cyril Mango, *Melchior Lorichs' Panorama of Istanbul, 1559*, Bern 1999; Wunder (wie Anm. 1); *Byzantium. Faith and Power* (wie Anm. 13), S. 406–408, Kat.-Nr. 249 A, B.
- 32 *Wolgerissene und geschnittene Figuren zu Roß und Fuß samt schoenen tuerkischen Gebaewden und allerhand was in der Tuerkey zu sehen*, Hamburg: Michael Hering, 1626. Eine zweite Auflage erschien 1646. Zu Lorcks Kostümbildern siehe Ilg, *Practical Use* (wie Anm. 1) und Wunder (wie Anm. 1).
- 33 Nicht nur in der lateinischen Vorrede der *Rom-Topographie*, sondern auch in einem erst jüngst publizierten Brief an Carolus Clusius vom 22. August 1593 erwähnt Boissard seine ethnographi-

- sche Aktivität während der Griechenlandreise im Kontext einer Klage über den Verlust seiner Manuskripte und Sammlungen durch die Verwüstungen lothringischer Truppen in Montbéliard im Jahre 1587. Vgl. van Groesen (wie Anm. 28), S. 203: „car tous mes recuils de la Grece et calabre me sont peris en ce degast que les Lorreins firent au Conté de Montbelliard ou estoient mes livres, observations, medalles, et statues antiques: et plusieurs fragments des livres de papier, linges, escorces, peaux, et autres telles matières: que j'avois amassé avec grands despens et labeurs. mesme toutes les villes tant d'Italie, Epire, Macedoine, et du Peleponnese, avec les montagnes, ports de mer, fontaines, lacs, cavernes, et autres liëus memorables aux histoires: y adioustant l'origine des villes les loix et coutumes de chascunes: avec les habillemens des païs et antiquités qu'on y voit.“
- 34 Boissard hatte sich schon seit 1551 zunächst in Nürnberg, dann in Ingolstadt aufgehalten und am 24. März 1554 als „famulus“ an der dortigen Universität immatrikuliert (vgl. von Pölnitz [wie Anm. 11], Sp. 727); er wohnte während dieser Zeit fast zwei Jahre lang im Hause des kaiserlichen Hofkosmographen Petrus Apianus (1495–1552) und dessen Sohn Philipp (1531–1589), der ein bedeutender Mathematiker, Mediziner und Kosmograph wurde. Zu Boissards Freundschaft mit Apian vgl. Thimann (wie Anm. 25), S. 54–57.
- 35 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 78 C 11, fol. 43r: Jean Jacques Boissard an Johannes Pleier, „Amantij. 10 Januarij. 1562“. Auch in Boissard, *Poemata* (wie Anm. 24), fol. 87v – fol. 89v.
- 36 Vgl. Fickler (wie Anm. 6), S. 46, Nr. 93 (90). Die Notiz aus dem Inventar schon bei Hartig (wie Anm. 7), S. 276 (dort als verschollen).
- 37 Vgl. dazu Thimann (wie Anm. 25).
- 38 Zur Kunst unter Heinrich II. vgl. zuletzt: *Livres d'heures royaux. La peinture de manuscrits à la cour de France au temps d'Henri II*, Ausst.-Kat., Écouen 1993; *Henri II et les arts*, hg. von Hervé Oursel und Julia Fritsch, Paris 2003. Zu Jean Duvet siehe Colin Eisler, *The Master of the Unicorn. The Life and Work of Jean Duvet*, New York 1979; *Jean Duvet. Le Maître à la Licorne (1485–1570?)*, Ausst.-Kat., Langres 1985; Henri Zerner, Artikel: Duvet, Jean, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, Bd. 9, London/New York 1996, S. 468–469. Duvets Hauptwerk, die 23 Darstellungen umfassende Stichfolge der ‚Apokalypse‘, erschien, trotz der Datierung eines Blattes auf 1555, in Buchform erst im Jahre 1561 in Lyon. Vermutlich waren bereits vorab einzelne Blätter veröffentlicht worden, von denen Boissard Kenntnis gehabt haben könnte. Seine lange Absenz von Frankreich macht dies jedoch nicht wahrscheinlich.
- 39 Vgl. dazu Thimann (wie Anm. 25), S. 35–37. Zu Begriff, Geschichte und Technik des Federkunststücks vgl. Richard Harprath/Friedrich Kobler, Artikel: Federzeichnung, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 7, München 1981, Sp. 970–1000; Emil K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*. Mit einem beschreibenden Katalog, Utrecht 1961, Bd. 1, S. 76–79. Zu Goltzius' Federkunststücken vgl. Lawrence W. Nichols, *The ‚Pen Works‘ of Hendrick Goltzius*, Philadelphia 1991 (*Bulletin/Philadelphia Museum of Art*, 88, Nr. 373–374).
- 40 Zum Bildgebrauch bei Boissard vgl. Thimann (wie Anm. 25), bes. S. 35–37, 72–75; Michael Thimann, *Werkschöpfung – Welterschöpfung. Zur Metaphorik von Chaos und Kosmos im 16. Jahrhundert am Beispiel des Archäologen Jean Jacques Boissard*, erscheint in: *Die Beziehungen Künstler – Literat in der Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller, Bernd Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2006.
- 41 Vgl. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 79 C 7, fol. 4r, 6v, 21v, 28r, 37v.
- 42 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 78 C 11, fol. 13v: Jean Jacques Boissard an Michael Pyhelmaier, Venedig, 24. Juni 1556.
- 43 Jean Jacques Boissard, *Vitae et Icones Sultanorum Turciorum, Principum Persarum aliorumq[ue] illustrium Heroum Heroinarumq[ue]: ab Osmane usq[ue] ad Mahometem II. Ad vivum ex antiquis Metallis effictae, primum ex Co[n]sta[n]tinopoli D. Imp. Ferdina[n]do oblatae nunc descriptae et Tetrascichis succinctis illustratae*, Frankfurt am Main: Theodor de Bry, 1596; Jean Jacques Boissard, *Habitus variarum orbis gentium. Habitz de nations estra[n]ges. Trachten mancherley Völcker des Erdskreysz*, Mecheln: Caspar Rutz, 1581. Zu dem Trachtenbuch vgl. Doege 1903 (wie Anm. 1), S. 437–439; Rasche (wie Anm. 18), S. 266–267 (Kat.-Nr. IV.5).
- 44 Doege (wie Anm. 1), S. 440. Die Verwendung von Vorlagen, etwa den 62 von Léon Davent gestochenen Kupfertafeln aus dem Reisebericht von Nicolas de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales*, Lyon 1567, läßt sich vor allem bei den orientalischen und indischen Trachten nachweisen. Vgl. dazu auch Rasche (wie Anm. 18), S. 266–267.
- 45 Boissard, *Habitus* (wie Anm. 43), Vorrede von Caspar Rutz, nicht paginiert.
- 46 Boissard, *Habitus* (wie Anm. 43), Widmung an Nicole und Loyse de Vienne, nicht paginiert.
- 47 Jean Jacques Boissard, *Emblematum liber. Ipsa Emblemata ab Auctore delineata: a Theodoro de Bry sculpta, et nunc recens in lucem edita*, Frankfurt am Main: Theodor de Bry, 1593, S. 7, Nr. III.

- 48 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 78 C 11.
- 49 Eine ganze Reihe von Gedichten ist Guiasdovius zugeeignet; auf fol. 135r findet sich eine fiktive Zeichnung seines Grabmals, das von einer Elegie begleitet wird. Zu Beginn der Handschrift (fol. 1v – fol. 2r) hat Boissard ein zunächst nicht identifizierbares Portrait montiert, das er aufgrund stilistischer Kriterien vermutlich weitaus früher gezeichnet hatte. Ihm gegenüber steht ein ganzfiguriges Kryptoportrait Boissards in apollinischer Dichtertracht, das von folgender, sich vermutlich auf den Gehalt des ganzen Gedichtheftes beziehenden Inschrift begleitet wird: „IMMORTALI / TI. [sic!] AMICITI / AE GVIASDO / VIAE. BOISS: / DEVOTIONI / EIVS DEDITI / SSIM. / CONSECR.“
- 50 MASCARADES/Recuillies & mises en taille douce par Robert Boissard/Valentianois/1597 (Straßburg: Robert Boissard, 1597). Das ornamentale Titelblatt zeigt eine Ädikula mit Neptun und vermutlich Bacchus, der Pantherfell und Lyra trägt. Im Giebel findet sich folgende Inschrift, die auf Boissard als Inventor der Serie hinweist: „IANVS. IACOBVS. BOISSARTVS. INVEN.“
- 51 Jean Jacques Boissard, *Icones Quinquaginta Viro- rum illustrium doctrina & eruditione praestantium ad vivum effictae, cum eorum vitis*. Descriptis a Ian. Iac. Boissardo Vesunti: Omnia recens in aes artificiosè incisa, et demum foras data per Theodorum de Bry, 4 Bde., Frankfurt am Main: Theodor de Bry, 1597–1599. Dazu Andreas Wartmann, *Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*, hg. von Peter Berghaus, Wiesbaden 1995, S. 43–60; Tommaso Casini, *La galleria dei ritratti a stampa di Jean-Jacques Boissard e Théodore de Bry*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, s. 4, 1/2, 1996 [Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897–1997)], S. 287–297; Milan Pelc, *Illustrium imagines*. Das Porträtbuch der Renaissance, Leiden/Boston/Köln 2002, S. 99–100 und öfter.
- 52 Vgl. dazu Ilg, *Significance* (wie Anm. 1), S. 33–40. Zu Ortelius und zur Entstehungsgeschichte des ‚Theatrum orbis terrarum‘ vgl. zuletzt Peter H. Meurer, *Fontes Cartographici Orteliani*. Das ‚Theatrum Orbis Terrarum‘ von Abraham Ortelius und seine Kartenquellen, Weinheim 1991; De wereld in kaart. Abraham Ortelius (1527–1598) en de eerste atlas, Ausst.-Kat., hg. von Dirk Imhof, Antwerpen 1998; Abraham Ortelius and the First Atlas. Essays Commemorating the Quadricentennial of His Death, 1598–1998, hg. von Marcel van den Broecke, Peter van der Krogt u. a., Utrecht 1998.
- 53 Vgl. die drei in lateinischer Sprache verfaßten Briefe Boissards an Abraham Ortelius von 1589, 1591 und 1593 in: *Abrahami Ortelii (geographi Antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae. Cum aliquot aliis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis* (1524–1628), hg. von Johann Heinrich Hessels, Cambridge 1887, Nr. 167, 194, 233. Die Briefe behandeln vor allem Boissards verlegerische Probleme hinsichtlich der Veröffentlichung seiner römischen Inschriften, doch möchte er Ortelius auch seine ‚Poemata‘ (1589) schicken und spricht 1591 von einer zwanzigjährigen Freundschaft; einem Brief ist ein Selbstportrait Boissards beigelegt; vgl. die Abb. in: Abraham Ortelius (1527–1598). Cartograaf en humanist, Ausst.-Kat., Turnhout 1998, S. 123. Nicht eingesehen werden konnte die für den hier verfolgten Zusammenhang vermutlich aufschlußreiche Studie von Tine Meganck, *Erudite Eyes. Artists and Antiquarians in the Circle of Abraham Ortelius (1527–1598)*, Ann Arbor 2003. Die Briefe an den Botaniker Carolus Clusius (1526–1609) in: van Groesen (wie Anm. 28).
- 54 Caspar Rutz, Vorrede, in: Boissard, *Habitus* (wie Anm. 43), nicht paginiert.
- 55 Zum anthropologischen Wissensbedarf in der Frühen Neuzeit vgl. einführend Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia 1964.

## Anhang I

### Die Zeichnungen der Bildhandschrift Cod. Oct. 193

- fol. 1: Joerger-Wappen  
fol. 2: Il Ducha di Venetia  
fol. 3: Gentil'huomini venetianj della Signoria/Gentil'huomini venetiani Priuati l'estade  
fol. 4: Gentil'huomini venetianj priuati l'inuernata  
fol. 5: Merchadantj Venetiani della plebe'  
fol. 6: Gentil'huomini venetianj chi portano bruno  
fol. 7: Barcarolj Venetianj  
fol. 8: Venetiani quando conducano il Morto alla sepoltura  
fol. 9: Gentil'huomini Italianj  
fol. 10: I Medesimj  
fol. 11: Scolarj Paduani l'inuernata  
fol. 12: Lombardi chi portano bruno  
fol. 13: Gentil'huominj Fiorentinj  
fol. 14: Fiorentini chi portano bruno  
fol. 15: Habito co[m]mune à diuersi gentil'huominj  
fol. 16: Professori Italianj  
fol. 17: Professori Francesi  
fol. 18: ohne Titel [vermutlich Professor]  
fol. 19: Gentil'huominj Todeschj  
fol. 20: Ferrarolj  
fol. 21: Soldati Todeschj  
fol. 22: Gentil'huominj Todeschi  
fol. 23: Todeschi portando bruno  
fol. 24: Pollacchj  
fol. 25: Gentil'huominj di Russia  
fol. 26: i Ruteni l'inuernata sula giaccia  
fol. 27: Moschouitj  
fol. 28: ohne Titel [Russen]  
fol. 29: Tartarj  
fol. 30: Ongarj  
fol. 31: Transiluanj  
fol. 32: Stradiotj  
fol. 33: Grecchj  
fol. 34: Preti grecchj  
fol. 35: Arcieri del Turcho, detti Gianicari  
fol. 36: Gentil'huomini Turchj  
fol. 37: i Medesinj qua[n]do piouè  
fol. 38: Gentil'huominj Thracj  
fol. 39: Turchj  
fol. 40: Sarracenj  
fol. 41: i Medesimi  
fol. 42: Asiaticj  
fol. 43: ohne Titel [Asiaten mit Turban]  
fol. 44: Palestini  
fol. 45: ohne Titel [Orientalen mit Turban]  
fol. 46: ohne Titel [Orientalen mit Turban]  
fol. 47: Assiricj  
fol. 48: Barbarj  
fol. 49: Mori di Etiopia  
fol. 50: Spagnuolj  
fol. 51: Barcaroli fiamenghj  
fol. 52–58: leer  
fol. 59: Joerger-Wappen [gehalten von zwei Frauenfiguren, die keine Allegorien, sondern Kostümbilder darstellen]  
fol. 60: La Duchessa di Venetia  
fol. 61: fehlt  
fol. 62: fehlt  
fol. 63: Gentil'donne venetiane/Quando portano bruno et Vedoé  
fol. 64: Venetiane senza velo/Le donzelle, et cortigiane venetiané  
fol. 65: Ruffiana/Cortegiana venetiané  
fol. 66: Gentil'do[n]ne Padouané  
fol. 67: Vicentiné  
fol. 68: Venetiane l'estade per Casa/Veronesa  
fol. 69: Ferraresé  
fol. 70: Piemontesé  
fol. 71: Milanese  
fol. 72: Bolognese gentil'do[n]né  
fol. 73: Bolognese spose  
fol. 74: Bolognese Donzelle  
fol. 75: Bolognese Cittadine  
fol. 76: Contadiné padoane  
fol. 77: Contadine Bolognesé  
fol. 78: Serué Bolognesé  
fol. 79: ohne Titel [Brautpaar mit einem Knaben]  
fol. 80: Fiorentiné  
fol. 81: le Medesimé  
fol. 82: Serua/Donzelle Fiorentiné  
fol. 83: Gentil'do[n]ne senese/Le Vecchié  
fol. 84: Senese Cittadine  
fol. 85: Senese donzelle  
fol. 86: Volaterrane gentil'donne  
fol. 87: Pisane gentil'do[n]ne  
fol. 88: le Medesimé  
fol. 89: Le cittadine Pisane  
fol. 90: Le do[n]ne di tempo Toscané/le Serué  
fol. 91: Luchesé  
fol. 92–94: leer  
fol. 95: Cittadine Romagnuole [bis fol. 131 folgen jetzt Umrißzeichnungen]  
fol. 96: Le Medeme  
fol. 97: Gentil'do[n]ne Romagnuole  
fol. 98: Donzelle/Gentil'do[n]ne Romagnuole  
fol. 99: Serue Romagnuole  
fol. 100: Do[n]ne del Ducato d'Urbino  
fol. 101: Anconitane  
fol. 102: le Medesime  
fol. 103: Julignese  
fol. 104: Perugine/Le Vecchie  
fol. 105: Perugine Vedoé, et chi portano bruno  
fol. 106: Gentil'do[n]ne perugine  
fol. 107: Donzelle perugine

- fol. 108: Romane gentil'do[n]ne et Cittadine  
 fol. 109: le Medesime  
 fol. 110: Cortegiane Romane  
 fol. 111: Gentil'do[n]ne Romane senza il velo  
 fol. 112: Contadine Romane  
 fol. 113: Contadine Gaetane  
 fol. 114: le Medeme  
 fol. 115r: leer  
 fol. 115v–116r: Signore Neapolitane [doppelblattgroße Umrißzeichnung von zwei Männern und einer Braut, begleitet von zwei Knaben, die das Kleid tragen]  
 fol. 117: Gentil'do[n]ne Neapolitane  
 fol. 118: Le Medesime  
 fol. 119: Donzelle Neapolitane  
 fol. 120: Le Medesime  
 fol. 121: Neapolitane chi non vogliono essere viste  
 fol. 122r: leer  
 fol. 122v–123r: Signore Neapolitane [drei Damen und ein Herr]  
 fol. 124: Neapolitane don[n]e vecchie  
 fol. 125: Le Medesime  
 fol. 126–130: leer  
 fol. 131: Le damigelle Borgignone, fiamenghe et Francese  
 fol. 132: Le cittadine Francese  
 fol. 133: ohne Titel  
 fol. 134: Donzelle/Gentil'do[n]ne Burgignone  
 fol. 135: Cittadine di Bisanzon/Cittadine di Lorrena  
 fol. 136: le Vedoe/le chambriere Francese  
 fol. 137: Fiamenghe Gentil'donne  
 fol. 138: Le Medeme  
 fol. 139: Le Medesime  
 fol. 140: Hollandese/Artese  
 fol. 141: Fiamenghe  
 fol. 142: ohne Titel  
 fol. 143: Colognese  
 fol. 144: ohne Titel  
 fol. 145: Sguizzare  
 fol. 146: ohne Titel  
 fol. 147: ohne Titel  
 fol. 148: ohne Titel  
 fol. 149: ohne Titel  
 fol. 150: ohne Titel  
 fol. 151: Gentil'do[n]ne di Hassia  
 fol. 152: ohne Titel  
 fol. 153: Schiavone  
 fol. 154: le Medeme  
 fol. 155: Greche  
 fol. 156: Donne di Histria  
 fol. 157: ohne Titel  
 fol. 158: ohne Titel  
 fol. 159: Macedone  
 fol. 160: Epirote  
 fol. 161: Corinthe  
 fol. 162: Thrace  
 fol. 163: ohne Titel  
 fol. 164: Le signore grande di Turchia  
 fol. 165: Tartare  
 fol. 166: Samatice  
 fol. 167: Colcide  
 fol. 168: Padolice  
 fol. 169: Asiatiche  
 fol. 170: Palestine  
 fol. 171: Palestine signore  
 fol. 172: Sidone  
 fol. 173: Babilone  
 fol. 174: ohne Titel  
 fol. 175: Assirice signore  
 fol. 176: Persice  
 fol. 177: Mede  
 fol. 178: Indiane  
 fol. 179: Le Medeme  
 fol. 180: Do[n]e d'India/Le religiose  
 fol. 181: Arabice  
 fol. 182: Arabice  
 fol. 183: Sabee  
 fol. 184: Egipciana  
 fol. 185: le More dette Cingane  
 fol. 186: Le Medesime  
 fol. 187: Le More di Libia  
 fol. 188: fehlt  
 fol. 189: fehlt  
 fol. 190: leer  
 fol. 191–196: fehlt  
 fol. 197: leer  
 fol. 198: zwei Männer in Pelzmänteln [ab hier un-  
 bezeichnete Umrißzeichnungen wohl historischer  
 Kostüme des 14. / 15. Jahrhunderts und nordalpine  
 Trachten]  
 fol. 199: zwei Männer mit florentinischer Kopfbedek-  
 kung  
 fol. 200: florentinischer Jüngling des Quattrocento  
 fol. 201: fehlt  
 fol. 202: zwei Männer  
 fol. 203: zwei Männer in mittelalterlicher Tracht  
 fol. 204: zwei Männer in mittelalterlicher Tracht  
 fol. 205: zwei Frauen  
 fol. 206: zwei Frauen  
 fol. 207: zwei Frauen  
 fol. 208: zwei Frauen  
 fol. 209: zwei Frauen  
 fol. 210: zwei Frauen  
 fol. 211: zwei Frauen  
 fol. 212: zwei Frauen  
 fol. 213: zwei Frauen  
 fol. 214: leer

## Anhang II

Jean Jacques Boissard, IOAN. IACOBI BOISSARTI VESVNTINI POEMATA. Epigrammatum libri III. Elegiarum libri III. Epistolarum libri III., Basel: Thomas Guarin, 1574, fol. 109r–111v

Abrahamo Iorgero Tholethano Maximiliani Imp. Consiliario, & in Camera prouinciali Silesiae equiti primario.

### EPISTOLA VI.

Verba quid haec, Iorgere, fugis? Cur subtrahis illis  
Ora, quid austerata talia fronte legis?  
Non haec de Getici veniunt regione tyranni,  
Non sunt Riphaea verba notata manu:  
Quae patrios quondam flamma vastare penates,  
Et dira voluit perdere caede lares.  
Roma tibi hos casus, nostras miserata querelas  
Mittit, & à rapidae gurgite Tybris aquae.  
Quid clauda[n]t haec scripta, rogas? mea vulnera dicu[n]t  
Aspera: dant planctu[m], dant gemitu[m] et lacrymas.  
Boissartum plorant sortis mala longa dolentem,  
Dum nihil in Latia sustinet vrbe boni.  
Pullato faciem tectam contraxit amictio  
Tristior, obscura pallia veste gerens.  
Paruaq[ue] funesta signauit tecta cupressu,  
Non secus ac gemino si foret orbus auo.  
Tanta repentini quae nam sit caussa doloris  
Quaeris, et istius conscia culpa mali?  
Non mihi sunt rutilo percussae fulmine sedes,  
Nec muros patriae barbarus hostis habet.  
Viuit vterq[ue] parens, nullae periêre sorores,  
Atq[ue] aura frater vescitur aetherea.  
Carior his mihi raptus abes: mea gaudia tecum  
Auffers: electa est haec mihi poena tamen.  
Me pater, extremae patitur dum damna senectae  
Euocat, et pressam mandat adire domum.  
Quis neget officium oranti praestare parenti?  
Qui vitam nato quiq[ue] alimenta dedit.  
Cum tame[n] haec norim, domino te praefero  
cu[n]ctis:  
Patris et absentis crederis esse loco.  
Parce precor, pietas, ignoscite numina nato,  
Hanc merita est domini vita probata fidem.  
Discessus animo non possum ferre quieto,  
Quod verear reditum ne mihi fata negent.  
Cum memini Boio notos mihi in orbe sodales,  
Quiq[ue] ad Danubij flumina creuit amor,  
Exclamo, ô socij vos pectora fida relinquam?  
Duraq[ue] confecti iussa subibo patris?  
Et repetam sedes, quas vix cunabula norunt?

Et ciues, quorum vix meminisse queam?  
Non frustra vario trahitur mihi conscia vinclo  
Mens: incertus non repetaris agor.  
Nec prius haec animo mihi cura molesta resedit,  
Donec luminibus raptus es ipse meis.  
Cùm tandem inter nos porrecta est dextera dextrae,  
Flaminiam quadrupes quâ ferit ungue viam:  
Intumuêre vago singultu labra repente,  
Et vix adiecto conticuêre vale.  
Obstupui, gelidumq[ue] genas mihi frigus obiuit:  
Nec secus, ac patria dum fugit exul, eram.  
Tum prior ipse meis verba interrupta ferebas,  
O animo nobis semper amate pari.  
Non agnoscendos repetis, Boissarte, penates,  
Immemor absentis fortè futurus heri.  
At tibi si ratio, si sint sibi conscia veri  
Pectora, ne ventis nomina nostra dato.  
Austriacas quisquis peregrinus tendet ad oras,  
Quae dederis, nobis scripta legenda ferat.  
Haec quoq[ue] confuso capiebam, vt caetera, vultu,  
Vix madido lacrymas accipiente sinu.  
Saxeus adstaba[m], atq[ue] oculos grauis imber habebat;  
Cornipede interea tu vehebaris equo.  
Oppositi iam te decliua proxima montis  
Abstulerant: nulla parte videndum eras.  
Hei mihi, quanta animo infelix sum taedia passus?  
Romani vt petij tecta relicta fori.  
Tum riguo coepi musea lacessere fletu,  
Quae nuper studiis culta fuêre tuis.  
Multaq[ue] sed frustra spe me fallente querebar,  
Illicita superos ausus adire prece.  
Quid facis, ô demens? quis te furor abstulit, inqua[m]?  
Cur iusta fractas exuis arte rates?  
Omnia fulmineis horrent aquilonibus: alto  
Nonne vides quanta est facta procella mari?  
Interea clavo puppis cur nuda dehiscit?  
Et spolias velis carbasa rupta suis?  
Lintre quid exigua veheris, classemq[ue] relinquis,  
Qua maris in medio gurgite tutus eras?  
Ignarum rapiet fluctus, simul artis egenti  
Naufraga coeruleis transtra relinquet aquis.  
In portum non te pelagi deus ipse reducet,  
Aequoreas non qui flamine mulcet aquas.  
Vnus in Aeoliis Abrahamus iura cauernis,  
Iura dat in scopulis, iura dat inq[ue] mari.  
Remigium ille tuae tenuit rexitq[ue] carinae  
Nec tulit immites hactenus esse deos.  
Cui tua libertas, studiumq[ue], salusq[ue] probata,  
Cui curae ingenium, cui tua vita fuit.  
Hunc desiderio patriae leuiore videndae  
Deseris: haec meritis gratia danda venit?  
Quin age, conductis iterum contende quadrigis,  
Hunc pete promptus equo, seu iubeare pede.  
Hetrusca viuit Musis comitatus in vrbe,  
Miratur ripas fluminis, Arne, tui.  
Aut potiùs propera, quâ turribus extat obliquis.

Moenio sedes Felsina grata choro.  
 Illic tu dominumq[ue] tuum notosq[ue] sodales  
 (Qui tanti sibi sunt ponderis) inuenies.  
 Haec ego dum mente infelix, dum lumine verso,  
 Coeperat occiduos Phoebus adire lacus.  
 Luce illa Cererem nullam, nullumq[ue] Lyaeum,  
 Nec positum tetigi tristior ore cibum.  
 Sed tantum media duxi suspiria mensa,  
 Et lacrymae moesta sorte tulere sitim.  
 Iamq[ue] aderant nitido stellantia sidera coelo,  
 Et consolandis nox minus apta malis.  
 Non mihi, quem capiam, somnus, non vlla quietis  
 Copia, non mollis, que premat ora, sopor.  
 Sed curae vigiles, animiq[ue] angustia laesi  
 Adfuit, et domini longè abeuntis amor.  
 Et iam pupureo Titan radiabat Eoo,  
 Altaq[ue] subpositis terserat astra rosis:  
 Insomnes thalamos linquo, ingratumq[ue] cubile,  
 Flaminiaeq[ue] peto strata operosa viae.  
 Inuisoq[ue] locum, qui te mihi perfidus olim  
 Abstulerat: tantum saxa reperta mihi.  
 Quid facerem miser? heu volui discedere Roma,  
 Condita septenis quae tonat alta iugis.

#### Abbildungsnachweis

Berlin, Freie Universität, Kunsthistorisches Institut: 11  
 Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek: 13, 14  
 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: 12, 16  
 Marburg, Philipps-Universität, Kunstgeschichtliches  
 Institut: 15

Imposita est humeris ad cursum sarcina nostris,  
 Et rigidum sumto cingitur ense latus.  
 Sed subiit pietas gemino praestanda parenti,  
 Totq[ue] per ambages conficienda via.  
 Quid prodest voluisse, inquam, si laeua recuset  
 Sors abitum, et coepto me Deus impediat?  
 In patriam superis ergo comitantibus ibis,  
 Et sine me Austriacis excipere focis,  
 Nil minus, incolumes dum spiritus hos reget artus,  
 Te memori posthac mente, Abrahame, feram.  
 Atq[ue] vbi bis ternos Phoebe compleuerit orbis,  
 Et gelida autumnum nube sequetur hyems,  
 Confectum senio patrem, matremq[ue] reuisam:  
 Haec mandat pietas, hoc pia scripta iubent.  
 Quorum vno tandem vitam solabimur anno,  
 Et parua vincam taedia magna mora.  
 Compositisq[ue] domi, quo par est ordine, rebus,  
 (Hoc si fata sinant) Austria tecta petam.  
 Tunc mihi tu dominus, Mecoenas, rexq[ue] paterq[ue]  
 Seu quodcunq[ue] voles, tu mihi solus eris.  
 Me tantum superi impediunt, sanctiue parentes,  
 Aut morbi, aut votis mors inimica meis.

Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsamm-  
 lungen, Herzogin Anna Amalia Bibliothek: 1–10