W
de
G

HISTORISCHE WAFFEN UND KOSTÜME

BAND II

DAS TRACHTENBUCH DES CHRISTOPH WEIDITZ

HERAUSGEGEBEN VON

DR. THEODOR HAMPE

BERLIN UND LEIPZIG 1927

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHENSCHE VERLAGSHANDLUNG, J. GUTTENTAG,
VERLAGSBUCHHANDLUNG, GEORG REIMER, KARL J. TRÜBNER, VEIT & COMP.

DAS TRACHTENBUCH DES CHRISTOPH WEIDITZ

VON SEINEN REISEN NACH SPANIEN (1529) UND DEN NIEDERLANDEN (1531/32)

NACH DER IN DER BIBLIOTHEK DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS ZU NURNBERG AUFBEWAHRTEN HANDSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. THEODOR HAMPE

II. DIREKTOR DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS

MIT 113 EINFARBIGEN UND 41 MEHRFARBIGEN TAFELN

BERLIN UND LEIPZIG 1927

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHENSCHE VERLAGSHANDLUNG, J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG, GEORG REIMER, KARL J. TRÜBNER, VEIT & COMP.

VORWORT UND EINLEITUNG

Wenn der vor einigen Jahren allzufrüh verstorbene Trachtenforscher und ausgezeichnete Kenner namentlich der reichen Schätze der Franz von Lipperheideschen Kostümbibliothek, Heinrich Droege, seinen kleinen, aber grundlegenden Aufsatz über „Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts" mit der Bemerkung beginnt, daß „für die Literatur der Trachtenbücher die Zeit vom Erscheinen des ältesten uns bekannten Werkes dieser Art im Jahre 1562 bis zum Ende des 16 Jahrhunderts die interessanteste Epoche" sei[1]), so kann man diesem Diktum doch nur bedingt zustimmen. Sicherlich wurde die Trachtenkunde als besonderer Wissenszweig erst durch das Erscheinen und die Verbreitung der einschlägigen französischen und italienischen Kupferstich- und Holzschnittbücher eigentlich stabilisiert; und zu beobachten, mit welchem Eifer alsbald das neu gewonnene Forschungsgebiet ausgebaut und erweitert wurde, wie man nun nicht mehr wahl- und kritiklos in der Übernahme früherer Darstellungen verfuhr, sondern sich mit zunehmender Kenntnis um verlässige Quellen und Mitteilungen bemühte, ist ohne Zweifel von großem Reiz.

Aber nicht minder anziehend ist es, den Vorstufen nachzugehen, auf denen sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Gebäude der Kostümgeschichte allmählich erhebt, und den regen, den leidenschaftlichen Anteil zu erkennen, der schon in den voraufgegangenen Jahrzehnten der Mannigfaltigkeit der Tracht und ihrer Entwicklung in den verschiedenen Ländern und Erdteilen entgegengebracht wurde und der den Untergrund für die geschäftliche Durchführbarkeit jener buchhändlerischen Unternehmen, will sagen: für den Erfolg der nachmaligen Trachtenbücher gebildet hat. War doch das 15. und beginnende 16. Jahrhundert mit ihrer sich immer mehr ausbreitenden Erzeugung der kostbarsten Samt- und Seidenstoffe, mit der Prachtentfaltung des burgundischen Hofes und den an Prunk und Schaustellungen miteinander wetteifernden italienischen Dynasten, kurz mit der weltlich-heiteren Farbenfreude und dem unbeirrbaren Geschmack, wie sie sich zumal in der Frührenaissance bei allen Kulturvölkern des alten Europa und in allen Dingen des Lebens dokumentierten, war doch diese Zeit eines reichen Blühens an allen Enden wie kaum eine andere geeignet, nicht nur den Blick der Künstler für die äußere Erscheinung des Menschen zu schärfen, sondern auch den Sinn weitester Kreise dafür zu wecken. Betrachten wir die Entwicklung der ja fast noch durchaus in sakralen Bahnen wandelnden Tafelmalerei vom Ende des 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, so ist eine fortgesetzte Steigerung in der Vorliebe für die Wiedergabe der Tracht und in der Sorgfalt der Ausführung aller Einzelheiten derselben von der Haube, dem Seidenhut und zahlreichen anderen Kopfbedeckungen bis zu dem mannigfachen Schuhzeug zu erkennen. Zu Beginn des neuen Zeitalters verdichtet sich dann diese starke Hinneigung bereits zu häufigen Darstellungen und selbst ganzen Folgen, bei denen das Schwergewicht ausschließlich auf dem Kostümlichen ruht, die also zum guten Teil als reine Trachtenbilder angesprochen werden dürfen. Mehrere der reizvollen, auf das feinste ausgetuschten Handzeichnungen Albrecht Dürers und Hans Holbeins des Jüngeren, bei denen beiden vielleicht bereits der Gedanke an ein Trachtenbuch aufgetaucht sein mag, die Hochzeitstänzerpaare eines Aldegrever oder Hans Leonhard Schäufelein usf. gehören

[1]) Vgl. Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet (Leipzig, Harrassowitz, 1903), S. 429—444.

hierher und in einem gewissen Abstand auch die frühesten Geschlechterbücher mit der kostümlich noch so naiven Wiedergabe Wappen haltender Ahnen, die Gedenkbücher der beiden Augsburger Kleidernarren Matthäus und Veit Konrad Schwarz, die sich in jeder neuen Mode immer aufs neue abkonterfeien ließen, u. dgl. m. Ja, die großen kostümlichen Kupferstichfolgen des Enea Vico, 70 spanische und 29 anderweitige Trachtenbilder, die gleichfalls noch in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückreichen und teilweise bereits jenem ältesten, im Druck erschienenen eigentlichen Trachtenbuche („Recueil de la diversité des habits qui sont de présent en usage tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et Isles sauvages", Paris 1562) wie auch dem nur um ein Jahr jüngeren des Italieners Ferdinando Bertelli („Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam antehac aediti", Venedig 1563) als Vorlage gedient haben, könnten in ihrer Gesamtheit fast schon selbst als ein solches Trachtenbuch angesprochen werden.

Wie aber die eben deswegen von mir genauer mitgeteilten Titel der beiden Kostümwerke von 1562 und 1563 zu verraten scheinen, verband man mit dem Begriff einer solchen in sich geschlossenen Sammlung und Veröffentlichung von Trachtenbildern in jener durch den Humanismus und die so erfolgreichen großen Entdeckungsfahrten mächtig aufgehellten Frühzeit offenbar die Idee, wenn auch nicht gerade des Weltumspannenden, so doch des über Länder und Meere Weitausgreifenden; und die Schwierigkeit und Kostspieligkeit ausgedehnter Reisen und die Bodenständigkeit oder wirtschaftliche Gebundenheit der meisten deutschen wie auch italienischen oder französischen Renaissancemeister mögen mit ein Grund gewesen sein, weswegen es trotz heißen Bemühens und glänzender Ansätze zu solchen Zusammenfassungen erst verhältnismäßig spät gekommen ist.

Einen solcher bedeutsamen Vorstöße haben wir nun auch in der Handschrift zu erblicken, die ich mit der folgenden Veröffentlichung erstmalig in die Literatur und den Kreis der älteren Trachtenwerke, als deren frühestes sie bezeichnet werden darf, einführe. Es ist ein unscheinbarer Quartband, der als Geschenk des Dr. Johann N Egger, Bezirksarztes in Freyung bei Passau an der bayerisch-österreichischen Grenze, — weiter als bis zu diesem Vorbesitzer läßt sich die Herkunft leider nicht zurückverfolgen — am 14. April 1868 in die Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg gelangte, wo er die Signatur „Hs. 22474. 4°" trägt. Die 154 Blätter starken, fast pappartigen Papiers von durchweg etwa 150 mm Breite und 198—200 mm Höhe, die der Kodex heute aufweist, sind ursprünglich wohl überhaupt nicht in einem Buche vereinigt gewesen, wenn sie auch vielleicht, wie wir sehen werden, etwa als Vorlagen für ein geplantes, aber nicht zur Ausführung gekommenes Holzschnittwerk zu solch enger Zusammenfügung bestimmt gewesen sein mögen. Bei der zunächst freilich nur mutmaßlichen Bestimmung und Absicht dieser ansehnlichen Blätterfolge, die in kräftig und sicher ausgeführten, resolut, aber sorgfältig lavierten und z. T. auch gold- und silbergehöhten Federzeichnungen Trachten der vornehmeren und geringeren Stände, Volkstypen und Szenen aus dem öffentlichen und häuslichen Leben namentlich Spaniens, aber auch der Niederlande, Italiens und Frankreichs sowie, gewissermaßen beispiels- oder vergleichsweise, Deutschlands, Englands, Irlands und Portugals wiedergibt, muß es sogar fraglich erscheinen, ob in dem starken Bande uns wirklich alle ursprünglich zugehörigen Darstellungen erhalten geblieben sind; und es steht fast zu hoffen, daß auf Grund der vorliegenden Ausgabe in Museen oder Privatsammlungen sich noch weitere Trachtenbilder von der Hand des gleichen Künstlers werden nachweisen lassen.

Vorderhand jedoch haben wir uns mit den 154 Blättern unseres Kodex zu begnügen, die sämtlich nur einseitig bemalt, von denen aber manchmal zwei zur Wiedergabe eines größeren, figurenreicheren Vorgangs benutzt worden sind. Alle diese Blätter und Doppelblätter wurden dann zu Ausgang des 18. Jahrhunderts — das ist das einzige, was wir über die Vorgeschichte unseres Denkmals auszusagen vermögen — in einen einfachen, völlig schmucklosen, mit marmoriertem Papier beklebten und mit einem soliden Schweinslederrücken versehenen Pappbande schlecht und recht zusammengefügt. Leider mehr schlecht als recht; denn irgendein leitender Gedanke ist bei der Reihenfolge, in der sie uns die „Hs. 22474. 4°" vorführt, nicht zu erkennen. Im Gegenteil scheint

der einstmalige Besitzer, bevor er sie zusammenbinden ließ, was ihm immerhin gedankt werden muß, da sie sich sonst wohl schwerlich in solcher Zahl und an einem Orte erhalten haben würden, die Blätter nach Art eines Kartenspiels gemischt zu haben. Was aber noch schlimmer ist: er war auch so sorglos und unbefangen, dem Buchbinder keinerlei Vorschriften für seine Arbeit zu machen; und so sind denn bei dieser Gelegenheit die von Haus aus wohl sehr viel stattlicheren und breitrandigeren Blätter nicht nur, anstatt sie in einzelnen Fällen auf Falz zu stellen, geknickt, sondern auch samt und sonders scharf, hin und wieder sogar hinsichtlich der Auf- und Beischriften mit allerdings nur geringem Textverlust beschnitten worden. Auch sonst haben die wohl lange lose aufbewahrten oder herumflatternden Blätter im Laufe der Jahrhunderte noch allerlei Schädigungen durch Kinderkritzeleien, dann insbesondere durch Stockflecke, kleine Risse, die wieder geflickt wurden, und sogar durch den Wurmfraß erfahren; aber alles in allem kann die Erhaltung doch als vortrefflich bezeichnet werden, und die Zeichnungen als solche haben in der Frische ihrer zumeist lebhaften Farben kaum irgendwelche Einbuße erlitten, so daß bei dem durchaus künstlerischen Charakter des flotten, mehr derben als subtilen und zimperlich-feinen Vortrags und der Unmittelbarkeit, mit der der größte Teil der Darstellungen zu uns spricht, noch heute eine starke Wirkung von diesem frühen Trachtenbuche ausgeht.

Angesichts dieser Vorzüge unserer Handschrift, die in vorstehendem zunächst nur flüchtig angedeutet werden konnten, aber bei der weiteren Betrachtung noch stärker hervortreten und dann ja, wie ich denke, vor allem an den Licht- und Farbendrucken dieser Veröffentlichung, auf deren Herstellung die Münchener Kunstanstalten von J. B. Obernetter und von Wolff und Sohn alle Sorgfalt verwandt haben, augenfällig zu erkennen sein werden, muß es wirklich überraschen, daß der Kodex bis heute so gut wie unbeachtet geblieben ist. Zur freilich nicht ganz ausreichenden Erklärung dieser Tatsache mag angeführt werden, daß die Trachtenkunde bis vor wenigen Jahren in einem etwas dilettantischen Betriebe verharrt hat und daß erst seit kurzem Schritte zu ihrer wissenschaftlichen Durchdringung und Vertiefung unternommen worden sind. Wie wenig ist im Grunde zumal für spezielle Fragen oder lokale Entwicklungen mit dem trefflichen Weiß, mit Racinet, Köhler, dem braven und sicherlich schwer entbehrlichen Hottenroth und so manchen anderen Büchern und ihrem Abbildungsapparat anzufangen! Ein weiterer Grund für die lange Unentdecktheit des inhaltsreichen Buches liegt vielleicht sogar in der ungemeinen Volkstümlichkeit des Germanischen Museums, die es namentlich in früheren Jahren, in blühenden Friedenszeiten, mit sich brachte, daß größere Sammlungen der verschiedensten Art und so auch Bibliotheken und Archive sich hier stiftungsweise oder als Leihgaben in solcher Fülle zusammenfanden, daß an eine gründliche Verarbeitung oder Veröffentlichung alles Wertvollen und Wichtigen seitens der verhältnismäßig stets nur kleinen Beamtenschar nicht gedacht werden konnte. So lag denn die Handschrift manches liebe Jahr aufgeschlagen und in ihrer Bedeutung nicht erkennbar in einer Vitrine der Abteilung „Schrift und Druck“, und erst eine völlige Neuordnung dieser Bibliotheks-„Auslage“ und die Veranstaltung von Lehrgängen über Trachtenkunde hatte eine genauere Beschäftigung mit dem lange vernachlässigten Kodex und die Feststellung seines hohen kostümgeschichtlichen wie auch kultur- und kunstgeschichtlichen Wertes zur Folge.

Gefördert wurde solche Erkenntnis endlich durch die Ermittlung des Künstlers, der mit größter Wahrscheinlichkeit als der Urheber sämtlicher Handzeichnungen des Bandes betrachtet werden darf und dessen Auftauchen, dessen Erscheinung unseren Gesichtskreis plötzlich ganz wesentlich erweitern, die alte Handschrift in ein neues, bis dahin ungeahntes Licht rücken mußte. Noch dem als Germanist und kenntnisreichen, findigen Forscher und Kritiker rühmlichst bekannten ehemaligen Bibliothekar und II. Direktor des Germanischen Museums, D. Dr. Karl Frommann, der unmittelbar nach der Erwerbung des Bandes dessen sorgfältige Katalogisierung und Kollationierung besorgte,

bleibt der Name des Meisters unbekannt, obgleich er ihn unmittelbar aus dem ihm vorliegenden Kodex selbst hätte entnehmen können. Aber freilich konnte das Dunkel erst gelichtet werden, seit durch Georg Habichs bahnbrechende und tiefgründige Forschungen das Rätsel, das lange über der Persönlichkeit eines der hervorragendsten und fruchtbarsten Medailleure der Augsburger Renaissance gewaltet hatte, glücklich und einwandfrei gelöst worden war. Erst nachdem es Habich gelungen, jenen bedeutenden Künstler, den man bis dahin bald als den „unbekannten Augsburger Holzschnitzer", bald auch nach seinen charakteristischsten und historisch wichtigsten Bildnismedaillen als den „Dantiscus-" oder „Cortezmeister" bezeichnet hatte, mit dem Goldschmied Christoph Weiditz zu identifizieren[2]), war auch unverhofft die Möglichkeit gegeben, einen klaren Begriff von derjenigen Persönlichkeit zu gewinnen, die auf Blatt 78 unserer Handschrift (vgl. Tafel I) dargestellt ist. „Also ist der Stoffel Weiditz mit dem Kolman Helmschmied über Meer gefahren", lesen wir auf dem Begleittext zu diesem Bilde, und die Beziehungen des Medailleurs, von dem wir aus den Akten wissen und auch aus einer Gruppe der von Habich zusammengestellten Medaillen schließen können, daß er im Jahre 1529 eine Reise nach Spanien an den Hof Kaiser Karls V. gemacht hat, zu unserem Buche werden dadurch sofort deutlich. Die Beziehungen zu Augsburg hätten sich auch bereits aus der Erwähnung des Colman Helmschmied ergeben können, denn mit diesem kann nur einer der beiden vielfach für den spanischen Hof beschäftigten berühmten Augsburger Plattner gemeint sein, nämlich entweder Koloman Colman genannt Helmschmied oder dessen Sohn Desiderius Colman Helmschmied. Der Vater war als Sohn des gleichfalls rühmlichst bekannten kaiserlichen Hofplattners Lorenz Colman um das Jahr 1470 in Augsburg geboren und starb daselbst 1532[3]). Aus einem Schreiben des Diplomaten Karls V. Jean Hannart, Nürnberg den 14. März 1524, geht hervor, daß der Kaiser damals den Wunsch hegte, ihn für einige Zeit nach Spanien zu ziehen. Allein der Meister entschuldigte sich damit, daß er eine Ehefrau und mehrere Kinder habe und auch mit Arbeiten für Prinzen und Edelleute auf zwei Jahre hinaus beschäftigt sei. In der Tat war er eben damals und, wie Wendelin Boeheim, dessen Untersuchungen ich diese Angaben entnehme[4]), vermutet, bis zum Jahre 1530 für den mantuanischen Hof angestrengt tätig. Ob der alternde Meister unter diesen Umständen noch 1529 die Zeit und Elastizität zu einer immerhin beschwerlichen Reise an den kaiserlichen Hof aufgebracht haben wird? Ich möchte es bezweifeln und lieber annehmen, daß er seinen inzwischen zum Jüngling herangewachsenen Sohn Desiderius schickte, der nun zusammen mit Christoph Weiditz die weite Reise unternahm und dem Kaiser damals wahrscheinlich jene große, heutzutage in Madrid leider nicht mehr vollständig erhaltene Harnischgarnitur zu überbringen hatte, die wir, wie Wendelin Boeheim sagt, die „mit den Jagdtieren" benennen und die als das bedeutendste Werk seines Vaters für Karl V. bald nach 1525 in Augsburg fertiggestellt worden sein muß. Auf Desiderius Colman Helmschmied, der nachmals als kaiserlicher Leibharnischmacher eine noch größere Berühmtheit erlangte als sein Vater und Großvater, gibt es von der Hand eines bisher seinem Namen nach nicht bekannten Künstlers, des „Meisters des Heidegger", wie ihn Habich vorläufig genannt hat, eine von 1555 datierte Medaille, die ihn im Alter von 42 Jahren („aet. 42 iar d. 26. Sept.") darstellt. Danach wäre er 1513 geboren und hätte also 1529 erst 16 Jahre gezählt. Daß er aber frühreif gewesen, frühzeitig auch auf eigenen Füßen gestanden habe, dürfen wir daraus entnehmen, daß er bereits 1534 in den Augsburger Steuerregistern erscheint. Gestorben ist er 1575.

Wichtiger jedoch als die Frage, ob man den älteren oder den jüngeren Colman Helmschmied als den Reisegefährten des Christoph Weiditz zu betrachten haben werde, ist für uns hier die andere, ob denn Weiditz tatsächlich als der Meister des Trachtenbuchs anzusehen sei. Daß in jener

[2]) Georg Habich, Studien zur deutschen Renaissancemedaille, IV. Christoph Weiditz, im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, 34. Band (Berlin 1913), S. 1—35, mit zahlreichen Abbildungen. — Derselbe, Die deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts (Halle 1916), S. 30—36.

[3]) Über die drei Augsburger Plattner Colman, genannt Helmschmied, vgl. Wendelin Boeheim, Meister der Waffenschmiedekunst vom 14. bis ins 18. Jahrhundert (Berlin 1897), S. 38—51.

[4]) a. a. O. S. 44.

Überschrift auf Blatt 78 (Tafel I) von ihm in der dritten Person gesprochen wird, würde ja eigentlich eher auf einen andern Urheber schließen lassen, und so könnte etwa auch einer der kunstverständigen Plattner oder selbst ein beliebiger Dritter hier am Werke gewesen sein. Bei jedem der beiden Colman würden sich die Beziehungen zu Spanien und zum kaiserlichen Hofe, die in dem Trachtenbuche so stark hervortreten, gleichfalls ohne weiteres erklären lassen.

Allein mehrere Momente sprechen doch entschieden für Christoph Weiditz als den Schöpfer der Handzeichnungen. So vor allem und nahezu beweisend die Wiedergabe des Ferdinand Cortez in ganzer Figur auf Blatt 77 (vgl. Tafel IV) des Trachtenbuches, die dem „Cortezmeister" zweifellos als Vorlage für das Brustbild auf seiner berühmten Porträtmedaille gedient hat[5]). Es ist ganz unwahrscheinlich, daß ein Künstler von dem Range des Weiditz, der offenbar 1529 mit Cortez in Spanien zusammengetroffen war, dieses Bildnis des Eroberers von Mexiko nicht selbst sollte konzipiert haben. Hinzu kommt die ausgeprägte Vorliebe für Tracht und Schmuck, die wir bei Christoph Weiditz wahrnehmen können und die ja auch bei einem scharf beobachtenden Medailleur oder „Konterfetter" nur zu natürlich ist. Endlich möchte ich ein starkes Gewicht auf den in die Augen springenden Holzschnittcharakter der Zeichnungen des Trachtenbuches legen, von denen ich bereits hervorhob, daß sie möglicherweise — schon die entschiedene Strichführung, die durchaus holzschnittmäßigen Schraffierungen und die kräftige Umrißzeichnung mußten diesen Gedanken nahelegen — zur Ausführung und Veröffentlichung in dieser Technik bestimmt gewesen seien. Nun ist aber von Christoph Weiditz bekannt, daß er von früh auf die nächsten Beziehungen zur Kunst des Holzschnitts gehabt hat, vermutlich sogar, worauf u. a. die graphische Art der Rückseiten mancher seiner Medaillen schließen läßt, die übrigens hin und wieder, z. B. in der analogen Wiedergabe der Pferde, auch unmittelbare Entsprechungen zu den Zeichnungen des Trachtenbuches aufzuweisen scheinen, ursprünglich aus einer Formschneiderwerkstatt hervorgegangen ist, d. h. seine erste künstlerische Anleitung und Schulung in einer solchen erhalten hat. Und höchst wahrscheinlich ist es überdies, daß Weiditz in den letzten Jahrzehnten seines Lebens auch wieder zur Kunst des Holzschnitts zurückgekehrt ist und daß eben von ihm die z. T. mit „C W" signierten Holzschnitte des Augsburger Geschlechterbuches von 1550 herrühren, die ihrerseits in der Kraft und Sicherheit des Vortrags nahe Verwandtschaft zu unseren Handzeichnungen verraten. Wir werden bei der Betrachtung von des Meisters Leben und Wirken noch erneut darauf einzugehen haben.

Die Urheberschaft des Christoph Weiditz kann demnach für unser Trachtenbuch kaum noch ernstlich in Zweifel gezogen werden; mit Fug und Recht durften wir also auch bei der Neugruppierung der einzelnen Blätter, wie sie für die gegenwärtige Ausgabe der Handschrift vorgenommen worden ist, sein Selbstbildnis in der Schiffskleidung (Bl. 78) als Tafel I an die Spitze des ganzen Werkes stellen, und wir haben uns hier zunächst nur noch darüber klar zu werden, wie der immerhin auffällige Wortlaut jener Beischrift zustande gekommen sein mag.

An sich wäre wohl nicht allzuviel dagegen einzuwenden, wenn man annehmen wollte, Weiditz selbst habe diese Form des Begleittextes gewählt. Bei Selbstbildnissen kommt es, besonders wenn sie zur Veröffentlichung bestimmt sind, vor, daß der Künstler von sich in der dritten Person spricht. Aber im vorliegenden Falle scheint mir der Vorgang doch ein wesentlich anderer, komplizierterer gewesen zu sein.

Das Stadtarchiv zu Augsburg verwahrt noch mehrere auf die Zwistigkeiten des Weiditz mit den Augsburger Goldschmieden bezügliche, offenbar von dem Künstler selbst geschriebene, von ihm auch mit seinem vollen Namen unterzeichnete Schriftstücke, unter denen aber die Supplikation an den Rat der Stadt aus dem Jahre 1530, der auch eine Abschrift der ihm von Karl V. verliehenen „Kaiserlichen Freiheit" beiliegt, ihrem Schriftcharakter nach von ein paar Eingaben (an den Rat und an die Vorgeher des Goldschmiedehandwerks) aus dem Jahre 1554 stark abweicht, so daß man

[5]) Vgl. die Vignette zu dieser Abhandlung Seite 20. Die Medaille findet sich übrigens auch im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 34. Bd., Tafel IV, 7 abgebildet.

kaum glauben sollte, wie man aber gleichwohl anzunehmen gezwungen ist, daß die früheren wie die späteren Dokumente von Christoph Weiditz selbst geschrieben seien. Aber in der für die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Schriftzüge wie der Drucktype so hingebend eingenommenen Renaissancezeit wird man gerade bei einem Künstler wie Weiditz, dem als Goldschmied und Medailleur oder auch als Formschneider und Graveur eine liebevolle Beschäftigung mit der Schreibkunst naheliegen mußte, wohl voraussetzen dürfen, daß er sich verschiedener Schriftarten gleichmäßig zu bedienen vermochte, 1530 eine flüssige Kursive, 1554 dagegen eine mehr an den Druck erinnernde, steilere, förmlichere und auch ornamentalere Schrift zu wählen beliebte.

Nur mit dieser letzteren Schriftart hat die in unserem Trachtenbuche angewandte, die aber auch nach dem Papier um etwa zwei Jahrzehnte früher anzusetzen sein wird, eine gewisse Ähnlichkeit, und die Möglichkeit, daß Weiditz selbst der Schreiber war, wäre danach also keineswegs ausgeschlossen. Aber ein paar andere Wahrnehmungen sprechen doch dagegen. Einmal scheinen die Texte zu den Bildnissen sowohl des Ferdinand Cortez (Taf. IV) als auch des Andrea Doria (Taf. V) zu verraten, daß diese Inschriften oder richtiger daß dieser Wortlaut um wenige Jahre später hinzugefügt wurde, als die Zeichnungen konzipiert und erstmalig ausgeführt worden sind, daß er ursprünglich, d. h. 1529, vermutlich etwas anders gelautet hat, worauf bei der Einzelbetrachtung der Tafeln noch in Kürze einzugehen sein wird. Dann aber zeigen schwere orthographische und syntaktische Verstöße und vor allem auch völlig verderbte, zuweilen kaum mehr ganz verständliche Stellen, wie sie sich durch die ganze Textgestaltung hindurch verfolgen lassen, auf das deutlichste, daß wir es hier mit Abschriften von unverständiger, hin und wieder aber doch nach eigenem Ermessen ändernder oder erweiternder Hand — man nahm dergleichen Dinge damals ja nicht allzu genau — zu tun haben.

Ich denke mir die Entstehung des Trachtenbuches demnach folgendermaßen: Christoph Weiditz brachte von seiner spanischen Reise (1529) und dann auch, nachdem er Ende 1530 oder Anfang 1531, wie wir nach den damals entstandenen Medaillen annehmen müssen, dem Kaiser nach den Niederlanden gefolgt war, wohlgefüllte Skizzenbücher nach Augsburg heim, deren einzelne Blätter er mit flüchtigen und für andere schwer leserlichen Überschriften oder Erklärungen versehen und auf denen er sich möglicherweise auch die Farben zunächst nur durch beigeschriebene Notizen vermerkt hatte. Nach diesen Skizzen unternahm er dann in der Muße der auf die großen Reisen folgenden Zeit wiederum eigenhändig — darauf läßt der ausgesprochene Holzschnittcharakter der Zeichnungen schließen — die sorgfältige Ausführung der Blätter mit Feder und Pinsel und in Farben. Die Beischriften aber ließ er schließlich nach seinem eigenen Konzept von einem Berufsschreiber, der sich auch auf schnörkelverzierte Initialen verstand, — leider teilweise recht fehlerhaft — hinzufügen. Dieser Brave mag dann auch wohl auf Blatt 78, unserer Tafel I, die Form der dritten Person eingeführt haben.

Im übrigen bleibe ein genaueres Eingehen auf die mutmaßliche Entstehung und Herleitung der Weiditzschen Schildereien und auf ihre danach vorgenommene Anordnung dem zweiten Abschnitt des folgenden I. Hauptteils dieser Einführung vorbehalten. Hier aber sei vor allem noch hervorgehoben, daß und warum es sich bei unserem Kommentar zu dem Trachtenbuche tatsächlich allein um eine solche kurz gefaßte Einführung in dasselbe und eine Einführung des Werkes selbst in die Literatur handeln konnte. Auf kostümkundliche Untersuchungen oder gar eine Ergründung und erschöpfende Würdigung der Handschrift in dieser Richtung konnte es schon aus Raumrücksichten für diesmal nicht abgesehen sein. Außerdem wäre hierzu eine genauere Kenntnis der einschlägigen Handschriftenbestände insbesondere in spanischen Bibliotheken, als sie zur Zeit gewonnen werden kann, nötig gewesen. Denn was die bisherigen Veröffentlichungen von Denkmälern alter Malerei und Plastik in Spanien, was Cardereras „Iconografía española“ oder die Werke

von Emanuel von Cuendias, Valerian von Loga, August L. Mayer u. a. an kostümgeschichtlich wertvollem Material bieten, bezieht sich fast durchweg auf die Tracht, zumal die Prunk- und Festkleidung, der oberen Stände, während wir in den Zeichnungen des Christoph Weiditz vorzugsweise die breite Masse des spanischen Volkes im Zeitalter der Frührenaissance, man darf vielleicht sagen: zum ersten Male, bei der Arbeit und den Gewohnheiten des täglichen Lebens zu beobachten Gelegenheit haben.

Und nach Spanien würden wir uns wohl auch in erster Linie zu wenden haben, wenn wir den künstlerischen und literarischen Quellen unseres Meisters, die, wie wir sehen werden, für gewisse Gruppen seiner Trachtenbilder mit Wahrscheinlichkeit vorausgesetzt werden müssen, näher nachgehen wollten. Für die deutsche Gegenwart aber würden sich dergleichen Nachforschungen, die wir überhaupt wohl am besten in die Hände der Spanier selbst zu legen haben, ohne Zweifel viel zu zeitraubend und kostspielig gestalten, auch die Veröffentlichung der Handschrift über Gebühr verzögern. So läßt sich denn vorderhand auf Grund von Erkundigungen, wie sie insbesondere ein junger Kunsthistoriker, Herr Fritz Kriegbaum, gelegentlich eines mehrmonatigen Studienaufenthalts in Spanien in dortigen Bibliotheken und Sammlungen für mich einzuziehen die Freundlichkeit hatte, nur sagen, daß auch für diejenigen Weiditzschen Blätter, für die wir mit Wahrscheinlichkeit gewisse Vorlagen vorauszusetzen haben — es ist das zwar nur der weitaus kleinere Teil des Gesamtinhalts unseres Kodex —, das Prototyp bisher nicht veröffentlicht oder auch nur bekannt sein dürfte.

Weder in der Nationalbibliothek zu Madrid (Kustos: Angel Sánchez Rivero) noch in der Bibliothek im Escorial (Direktor: Padre Guillermo Antolin) ließ sich eine Vorstufe oder ein Analogon zu unserem Trachtenbuche feststellen; und auch dem besten Kenner der spanischen Kostümgeschichte, Don Juan Comba y Garcia, Professor am Musikkonservatorium in Madrid, der seit Jahren eine große „Historia del traje en España" vorbereitet und, als ehemaliger Hofmaler, zu gedachtem Zweck die Bilderhandschriften vieler spanischen Bibliotheken durchgesehen und auszugsweise kopiert hat, ist eine ähnliche Quelle bisher nicht bekannt geworden. Don Juan Comba betonte auch, daß gerade für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts das Material zu dem von ihm geplanten Werke ganz besonders schwer zu beschaffen sei, zumal auch Handzeichnungen und Miniaturmalereien hier fast vollkommen versagten, so daß also zu hoffen steht, es werde auch nach dieser Richtung, abgesehen von dem gewiß nicht zu unterschätzenden kulturgeschichtlichen, will sagen: volkskundlichen Wert des Weiditzschen Skizzenbuches, dessen Veröffentlichung eine empfindliche Lücke ausfüllen.

So begnüge ich mich denn, der getreuen Wiedergabe des Kodex lediglich einen kurzen Lebensabriß unseres Künstlers samt einer Charakterisierung seines Trachtenbuches, einer Eingliederung desselben in die kostümgeschichtliche Literatur, sowie einen gleichfalls knapp gefaßten Kommentar zu den einzelnen Tafeln, dem insbesondere auch ein Ausweis über die Farbengebung der Originalzeichnungen eingefügt ist, vorauszuschicken.

Hier aber habe ich nur noch auf das herzlichste allen denen zu danken, die mich bei der Herausgabe dieses Werkes mit Rat und Tat unterstützt haben, so außer Herrn Studiosus Fritz Kriegbaum namentlich dem vorzüglichen Kenner Alt- und Neuspaniens Herrn Professor Dr. Adolph Schulten in Erlangen, dem gründlichen Erforscher spanischer Kunst Herrn Hauptkonservator Dr. August L. Mayer in München und den Vorständen und Beamten der verschiedenen zu Zwecken der vorliegenden Arbeit konsultierten und benutzten deutschen und spanischen Bibliotheken. Möchte das alte Trachtenbuch, das ich hiermit vorlege, zu einem neuen kräftigen Ansporn für die Kostümwissenschaft und ihre immer reichere Entfaltung werden und auch ein neues Bindeglied zwischen spanischer und deutscher Wissenschaft abgeben zu einmütiger Zusammenarbeit nach den gemeinsamen hohen Zielen.

Nürnberg, im Sommer 1925.

Theodor Hampe.

ERSTER TEIL

DER KÜNSTLER UND DAS WERK

Nicht in Augsburg, der stolzen Stadt am Lech, wo sich das Hauptschaffen unseres Künstlers vollziehen sollte, sondern in Straßburg, damals nicht minder einem Vororte deutschen Wesens, scheint die Wiege des Christoph Weiditz gestanden zu haben. Denn im südwestlichen Deutschland sind um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, in welche Zeit wir seine Geburt zu setzen haben werden, mehrere Künstler des Namens Weiditz oder Widitz nachzuweisen; so ein Bildhauer Bartholomäus Widitz aus Meißen, der 1467 in Straßburg Meister wurde, und jener Johann Wydyz, dessen Name sich auf einem von 1505 datierten Schnitzaltar mit der Anbetung der Könige im Münster zu Freiburg i. B. findet, so auch Hans Weyditz, der Zeichner und vermutlich zugleich Formschneider für die Pflanzenholzschnitte in des Otto Brunfels Kräuterbuch „Herbarum vivae eicones“ [6]). In der Vorrede zu der deutschen Ausgabe dieses Buches (Straßburg, Johann Schott, 1530—36) wird ausdrücklich gesagt, daß die Abbildungen „durch den hochberümpten meyster Hans Weyditz von Straßburg gerissen vnd contrafayt“ worden seien, und es muß nach diesem Wortlaut wohl angenommen werden, daß der Künstler sich schon früher und durch andere Werke ausgezeichnet gehabt habe. Die These freilich, daß er mit dem novellistisch gerichteten, phantasiebegabten Zeichner der Holzschnitte zu der 1531 bei Heinrich Steiner in Augsburg erschienenen deutschen Ausgabe von Petrarkas „Trostspiegel“ und anderer Werke des italienischen Dichters in deutscher Übersetzung, daß er mit diesem bisher danach benannten „Petrarkameister“ identisch sei, hat neuerdings durch die Untersuchungen und kritischen Erwägungen Th. Muspers und Buchners einen schweren Stoß erlitten, wenn sie auch noch nicht als völlig abgetan und endgültig widerlegt gelten kann [7]).

Uns kann es hier auf die Lösung dieses Problems um so weniger ankommen, als dasselbe für die Frage der Herkunft und Entwicklung des Christoph Weiditz nur eine untergeordnete Rolle spielt. Denn der Holzschnittcharakter und erzählende Ton, der den rückseitigen Darstellungen mancher seiner Denkmünzen eignet und nicht selten und so schon bei der Medaille auf den Straßburger Humanisten Johannes Huttichius von Idstein aus dem Jahre 1523 den Einfluß des Petrarkameisters, mag dieser nun Hans Weiditz oder Peter Zan oder sonstwie geheißen haben, zu verraten scheint, könnte sich ja auch lediglich aus der Kenntnis und dem Studium der Holzschnitte jenes Künstlers in den früheren Augsburger, den späteren Straßburger Drucken herleiten lassen. Andererseits aber möchten aus eben dieser nahen künstlerischen Verwandtschaft, die übrigens bereits Habich wiederholt hervorgehoben hat, und aus der Tatsache, daß die Holzschnittkunst des Petrarkameisters sich nachmals ganz nach Straßburg verzieht, wo ein „Hans Widitz, Maler“ sogar noch 1565 urkundlich vorkommt, während der Name in Augsburger Akten nirgends begegnet,

[6]) Vgl. über die genealogischen Fragen und insbesondere über Hans Weiditz: Heinrich Röttinger, Hans Weiditz der Petrarkameister (Straßburg 1904), S. 17ff. u. 23ff. Max J. Friedländer, Holzschnitte von Hans Weiditz (Berlin 1922) S. 6ff.

[7]) Vgl. Ernst Buchner, Der Petrarkameister als Maler, Miniator und Zeichner in der Festschrift für Heinrich Wölflin (München 1924), S. 209ff. Die ungedruckte Münchener Dissertation von Th. Musper wird bei Buchner in der Anmerkung 6 zitiert.

doch nicht ganz unverächtliche Stützpunkte für die ins Wanken geratene Weiditz-Hypothese zu gewinnen sein.

Straßburg als Heimat oder Herkunftsort des Christoph Weiditz wird aber ferner und vor allem auch durch die frühesten Medaillen, die wir von dem Künstler besitzen, erwiesen. Wie die Medaille auf Johannes Huttichius deuten auch die Medaillen auf Christoph Stettle (1523), Heinrich von Eppendorf, Jakob von Molsheim, Matthias Steffli, Elogius Honnu, Jörg Brun, Friedrich Prechter (alle von 1524) u. a. m. auf nahe und nächste Beziehungen zu Straßburg oder zum übrigen Elsaß, und zu einer Christoph Weiditzschen Medaille auf den „ehrsamen Herrn Jörg Betscholt, Vicarius zum Alten St. Peter" — so erscheint der Dargestellte in den Straßburger Bürgerbüchern — ist sogar die tönerne Gußform bei Bauarbeiten im Hause Ochsengasse Nr. 4 zu Straßburg in einer alten zugeschütteten Abfallgrube zutage gekommen.[8])

Wir dürfen also wohl mit Habich, Friedlaender u. a. annehmen, daß unser Meister als Sohn des Bildschnitzers Johann, der seinerseits als ein Sohn des Bildhauers Bartholomäus betrachtet werden darf, und als jüngerer Bruder des Zeichners und Formschneiders Hans Weiditz um 1500 in Straßburg geboren ist und hier, vermutlich in der Werkstatt seines Bruders beschäftigt, vor allem den Einfluß der graphischen Kunst des Petrarkameisters erfuhr, so insbesondere des von diesem Künstler illustrierten Werkes des Johannes Huttichius über römische Kaisermünzen (Imperatorum Romanorum libellus, Straßburg 1525). Möglich, daß eben diese Schrift auch der äußere Anlaß war, daß er zunächst von der Kunst des Holzschnitts abgelenkt und ganz auf die Medaille gerichtet wurde. Seine eigentliche Schulung als „Konterfetter" wird er aber in diesen Jahren doch in einer Straßburger Bildhauerwerkstatt erhalten haben, denn als er 1526 in Augsburg auftaucht, läßt die Technik seiner Medaillen auf Augsburger Persönlichkeiten, die in den folgenden Jahren stark vorwiegen und die Hauptanhaltspunkte auch für seine eigene Biographie bedeuten, bereits den fertigen Meister erkennen. Im Stil oder richtiger im Geschmack sehen wir ihn dann allerdings mehr und mehr unter den Einfluß des gleichfalls aus Straßburg stammenden und sich fast um dieselbe Zeit in Augsburg niederlassenden Friedrich Hagenauer geraten. In einzelnen Fällen müssen wir sogar eine enge Zusammenarbeit des Christoph Weiditz mit Hagenauer annehmen, wie Habich solch nahe Beziehung für eine Medaille von 1527 auf den bedeutenden Aquarellmaler Narciß Renner, den ganz vornehmlich auf kostümliche Motive gerichteten Meister des Augsburger Geschlechtertanzes, nachgewiesen hat, deren Bildnisvorderseite „ein gutes Beispiel für die weiche, breite Formgebung" des Christoph Weiditz darstellt, während die kurze Inschrift der Rückseite unverkennbar Typen von der Hand Hagenauers und sogar das für diesen Künstler so charakteristische Rankenblatt aufweist. „Später hat dann auch Hagenauer den trefflichen Illuministen abkonterfeit, ohne freilich das überzeugende Leben der Weiditzschen Medaille zu erreichen" (Habich). Bei unserem Meister aber mag gerade die Bekanntschaft mit Narciß Renner und seiner Kunst die Neigung zu scharfer Beobachtung und genauer Wiedergabe des Kostümlichen wesentlich gefördert haben.

Im übrigen brauchen wir auf jene Männer und Frauen, die sich in Christoph Weiditz' frühester Augsburger Zeit, in den Jahren 1526—1528, von ihm porträtieren ließen, wie den protestantischen Heißsporn und Bürgermeisterssohn Ulrich Rechlinger, den zünftischen Bürgermeister Jakob Herbrot, die Augsburger Goldschmiede Ottmar Widenmann und Cyprian Schaller, die Felicitas Lucasin, Katharina Meringer und wie sie sonst heißen — im ganzen entstammen 20 bis 25 Medaillen den genannten Jahren —, nicht näher einzugehen. Kann es uns doch hier lediglich darum zu tun sein, festzustellen, daß eben diese Produktion die Übersiedlung unseres Meisters von Straßburg nach Augsburg sicher bezeugt.

Als ersten der in den folgenden Jahren (1529—1532) Dargestellten zählt Habich den Johannes Dantiscus auf, zu dessen Medaille sich das Buchsmodell im Berliner Münzkabinett erhalten hat, und in die gleiche Zeit fallen die ersten Medaillen auf Christoph Mülich. Sowohl Johannes van Hoeven

[8]) Vgl. R. Forrer im Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde I (1913—14) S. 27ff.

(oder, latinisiert, „de Curiis"), der sich nach seiner Vaterstadt Danzig Dantiscus nannte, (geb. 1485, gest. 1548 als Bischof von Ermland in Frauenberg) als auch Christoph Mülich, der, einer der Geschäftsträger des Fuggerschen Handelshauses in Italien, vorwiegend in Mailand und Rom war, aber auch verschiedentlich in Augsburg weilte, standen in nahen Beziehungen zum kaiserlichen Hofe. Namentlich Dantiscus hielt sich eben damals, und zwar jahrelang, in der Umgebung des Kaisers auf und stand außerdem mit Mülich in Briefwechsel, in dem u. a. von den Medaillen des „Christoff Pildhawer" die Rede ist, womit nach den im Augsburger Stadtarchiv aufbewahrten Akten niemand anders als Christoph Weiditz gemeint sein kann.

Ob dieser schon damals (1529) wegen seiner Herkunft aus einer Bildhauer- oder Formschneiderwerkstatt und -lehre Anfeindungen von seiten der Augsburger Goldschmiede zu erdulden hatte, die das „Konterfetten", die Herstellung der Medaillen „von Goldschmiedearbeit", wie es wohl heißt, als in ihr Handwerk gehörig betrachteten, und ob das mit ein Grund gewesen sein mag, etwa einer Aufforderung des Johannes Dantiscus zu folgen und, vielleicht die gleiche Reiseabsicht und die Begleitung des Colman Helmschmied wahrnehmend, zu ihm an den Hof Karls V. nach Spanien zu kommen, um sich mit Hilfe des einflußreichen Gönners zum Schutze gegen seine Widersacher ein kaiserliches Privileg auszuwirken, müssen wir dahingestellt sein lassen. Sicher ist jedoch, daß die großen Auslandsreisen des Christoph Weiditz, auf die wir aus den „Medaillierten" jener Zeit schließen können, in die genannten Jahre (1529—1532) fallen und daß er nachmals den Freibrief, den er, wie er selbst angibt, da er „durch mittl in Hispania komen, daselbs bey der Ro. Kay. Mt. unserm allergnedigisten herrn erlangt" habe, alsbald gegen die Goldschmiede ausspielt. Datiert ist die gleichfalls noch bei den Akten befindliche kaiserliche Freiheit („Wir Karl der Fünft vonn gottes gnaden Römischer kayser" usw.) allerdings erst vom 7. November 1530 und aus Augsburg. Möglicherweise befand sich Weiditz auch damals noch im Gefolge des 1530 zum Bischof von Kulm berufenen Dantiscus beim Hoflager des Kaisers, dem er zweifelsohne Ende 1530 oder Anfang 1531 auch nach den Niederlanden folgte. Die Rückreise führt ihn dann 1532 über Nürnberg, wo er etwas länger verweilt zu haben scheint.

Zahlreiche und prächtige Buchsmodelle von Persönlichkeiten, die er, wie etwa Ferdinand Cortez 1529 in Spanien, wie Heinrich von Eppendorf oder Christoph Mülich u. a. 1530 in Augsburg, wie Ulrich Ehinger, den Großadmiral der niederländischen Flotte Adolphe de Bourgogne, Herrn von Beveren, oder den französischen Gesandten am englischen Hofe Charles de Solier, Sieur de Morette, 1531 in den Niederlanden, die nürnbergischen Ehepaare Franz und Klara Wernherr und Hans und Anna Berchtold 1532 in Nürnberg porträtiert haben wird oder nur dort porträtiert haben kann, bedeuten für diese Reisen zuverlässige Anhaltspunkte, wie denn, um mit Georg Habich zu reden, „die reichsstädtisch-schwäbische Bürgerschaft und das international zusammengesetzte Hoflager Karls V. die beiden Pole" von Christoph Weiditz' Schaffen gewesen sind.

Insbesondere auf die spanische Reise des Künstlers und seine Bekanntschaften und Beobachtungen am kaiserlichen Hofe werden wir im zweiten Teil dieses Kapitels noch zurückzukommen haben, wollen nur kurz anmerken, daß auch die Annahme eines längeren Aufenthalts in den Niederlanden durch den Umfang, den die Darstellung der Trachten und Gebräuche in Hennegau, Flandern, Holland, Seeland und Friesland in unserem Trachtenbuche einnimmt, eine nicht zu verachtende Stütze erhält, und uns im übrigen hier lediglich noch den späteren Lebensdaten des Christoph Weiditz zuwenden.

Seine Tätigkeit als Medailleur können wir in Augsburg, wo er die nächsten Jahre wohl jedenfalls fest angesessen war, vorderhand nur bis 1537 verfolgen, bis zu welchem Zeitpunkt noch eine ganze Reihe trefflich durchgearbeiteter Porträtmedaillen auf Angehörige angesehener süddeutscher, zumal schwäbischer und insonderheit Augsburger Familien aus seinen fleißigen Händen hervorgegangen ist. Dann aber bricht, so scheint es wenigstens, diese Produktion jäh ab; und wenn sich auch aus der Folgezeit noch mehrere kleinere Gruppen von Medaillen aufzeigen lassen, die eine nahe Verwandtschaft zu Christoph Weiditz' Kunstweise verraten, so muß doch gegenüber der

reichen Fülle des ersten höchst schöpferischen Jahrzehnts das offenbare Versiegen dieser Kunst zum mindesten in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens auffallen.

Wahrscheinlich hängt diese merkwürdige Erscheinung doch wiederum mit dem gespannten Verhältnis zwischen ihm und den Augsburger Goldschmieden zusammen. Zwar hatte er, wohl mit Rücksicht auf den kaiserlichen Freibrief, am 3. März 1532 die Bildhauergerechtigkeit erlangt, aber seine Beschäftigung mit allerlei Arbeiten aus Silber oder Gold fochten die Goldschmiede nach wie vor an, obgleich die kaiserliche „Gnad und Freiheit" solche meisterliche oder gesellenweise Betätigung lediglich von der Herstellung eines Meisterstücks und der Erlegung der üblichen Gebühren abhängig gemacht hatte. Die Vorgeher der Goldschmiede aber bestanden darauf, daß er zuvor seine vier Lehrjahre ordnungsgemäß zu erstehen habe, wo er doch bereits, wie es in einer seiner Eingaben heißt, „Meisterstück genug gemacht habe, Gott sei Lob"; sie wollten ihm auch das von ihm verwendete Silber nicht „schauen", d. h. prüfen, verhetzten ihm seine Lehrjungen und Gesellen, die nicht für redlich zu halten seien, usf. Allerdings nahm ein ehrsamer weiser Rat den Künstler und seine Kunst in Schutz, „beschirmet mich väterlich", schreibt Weiditz selbst, „und gab mir einen Bescheid, daß ich mich möge in meinem Arbeiten befleißen, das gemeiner Stadt löblich sei und rühmlich. Solches hab' ich geleistet und tu es noch, daß Römische Kaiserliche und Königliche Majestät selbst gelobt und Gefallen daran gehabt samt anderen Fürsten und Herren teutscher und welscher Lande"[9]). Auch scheint auf solches Vorgehen des Rats einmal eine mehrjährige Ruhepause eingetreten zu sein. Allein in den fünfziger Jahren flammte der alte Streit doch wieder neu auf, ohne daß wir in diesem Falle aus den nur mangelhaft erhaltenen Akten über seinen Ausgang Klarheit gewinnen können.

Inzwischen hatte er sich mit Regina Forster verheiratet und war sein Vermögen in bescheidenen Grenzen dauernd gewachsen, wie wir aus den Augsburger Steuerregistern abnehmen können, in denen sein Name ohne Berufsangabe erstmalig zum Jahre 1533 begegnet. 1549 erwarb er ein Haus „in der Herren Stadthäuser" — noch heute heißt die Straße „Herrenhäuser" —, zog von dort 1552 in eine andere Gasse „hinter den Predigern", erscheint aber von 1555 bis zu seinem Tode wieder als Eigentümer eines Anwesens „in der Herren Stadthäuser", wo er noch 1559 seine Steuer entrichtet. Im gleichen Jahre aber muß er gestorben sein, denn nach den Pflegschaftsbüchern des Augsburger Stadtarchivs wurde am 1. August 1559 der Metzger Ludwig Schmidt „anstatt Christoph Weiditz, Goldschmied, so mit Tod abgangen", zu einem Pfleger, d. h. Vormund, für einen unmündigen Verwandten (Stiefbruder oder Neffen) der Regina Forster bestellt[10]). Der andere Vormund, der Bildhauer Joachim Forster, ein Bruder der Regina und also Christoph Weiditz' Schwager, war eben damals von Augsburg abwesend. An anderer Stelle hören wir von ihm, daß auch er, wie Weiditz, 1554 der Zunftordnung entgegen und unter Protest der Goldschmiede allerlei Arbeiten aus Silber und Gold herstellte, und die nahe Verbindung mit diesem Schwager wird vermutlich der Anlaß zu jenem erneuten Vorgehen der Goldschmiede gegen Weiditz gewesen sein. Im übrigen fertigten beide auch „Bilder" aus Ton („kott"), Vergoldermasse („leimb"), Marmor und anderem Stein, Holz und Eisen; und diese den Goldschmiedsakten entstammende Notiz scheint mir einen Hinweis zu gewähren auf manche andere Werke der Kleinplastik, die z. T. in gemeinsamer Arbeit mit seinem Schwager aus den Händen des Christoph Weiditz, zumal in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens, hervorgegangen sein mögen und auf denen vielleicht sogar die allmähliche Zunahme seines Wohlstandes im wesentlichen beruht haben wird. Andererseits aber ist es, wie bereits früher angedeutet wurde, auch keineswegs ausgeschlossen, daß sich im Laufe der Zeit und der fortschreitenden Forschung noch zahlreiche weitere Medaillen sicher mit seinem Namen, seiner Autorschaft werden verbinden lassen. In einzelnen Fällen wird etwa auch unser Trachtenbuch Anhaltspunkte für solche Zuschreibung zu bieten vermögen, wie denn für dergleichen Studien auf eine genauere Durch-

[9]) Der genaue Wortlaut aus den Akten des Augsburger Stadtarchivs. Vgl. auch Habich im Jahrbuch 34, 27.
[10]) Nach den Akten des Augsburger Stadtarchivs.

forschung oder Kenntnis der öffentlichen und privaten Sammlungen Spaniens gewiß noch große Hoffnungen gesetzt werden dürfen. Wissen wir doch aus verschiedenen besser überlieferten Vorgängen bei der Auftragserteilung und Lieferung von Bildnismedaillen, daß solche nur selten von vornherein in größerer Zahl verfertigt wurden, daß auch Modelleur und Gießer keineswegs immer eine und dieselbe Person zu sein brauchten, daß aber die Modelle als die eigentlichen künstlerischen Schöpfungen in den Familien, für deren Mitglieder sie entstanden, vielfach treu bewahrt und gepflegt worden sind, um von Zeit zu Zeit, wie es Erinnerungsfeste mit sich brachten, vermittelst des Gusses in verlorener Form aufs neue zur Herstellung von Medaillen verwandt zu werden.

Und bei der Vielseitigkeit, die dem Bildhauer und Goldschmied Christoph Weiditz offenbar eignete und die ihn als echten Renaissancemeister kennzeichnet, ist nun hier am Schlusse der Betrachtung über sein Leben und Schaffen noch einmal die Frage aufzuwerfen, wie weit er sich in seiner Spätzeit auch der Zeichnung für den Holzschnitt oder diesem selbst wiederum zugewendet haben mag, und ob unter den „Bildern" aus verschiedenstem Material, die jene Aktennotiz von 1554 summarisch erwähnt, abgesehen von Modellen zu Medaillen und sonstigen Holzschnitzereien, nicht etwa auch Formschnitte zu verstehen sein werden. Ganz vornehmlich knüpft sich diese Frage, wie bereits oben kurz ausgeführt, an jenes von dem Augsburger Ratsschreiber Paul Hector Mair herausgegebene Geschlechterbuch oder, wie der eigentliche Titel lautet, die „Declaratio et Demonstratio omnium patricii loci atque ordinis Familiarum in laudatissima Augustae Vindelicorum Civitate", welches Werk 1550 zu Augsburg im Verlage von Melchior Kriegstein aufs neue im Druck erschien, nachdem bereits 1536 eine Straßburger Ausgabe „gedruckt durch Christoffel Widitz und David Konnel" vorangegangen war. Es besteht aus vier Teilen und führt in blattgroßen Holzschnitten Kleinfolioformates 156 Vertreter der vornehmen Augsburger Familien, sowohl der ausgestorbenen wie der noch blühenden, vor Augen, alle von Kopf bis zu den Füßen und oft phantastisch genug geharnischt und mit wenigen Ausnahmen mehr repräsentative Vertretungen ihres Geschlechts, die sich auch mehrfach genau wiederholen, als porträtähnlich auf bestimmte Persönlichkeiten bezogen. Auf vier von diesen Blättern, je am Schluß der einzelnen Teile des Buches, findet sich auch, wie gesagt, meist zur Seite des natürlich nirgends fehlenden Wappenschildes, die Ligatur „CW", die ohne Zweifel Christoph Weiditz oder Widitz, den Drucker und zugleich Formschneider, bedeutet und die bereits Habich vermutungsweise auf unseren Künstler bezogen hat. Dieser würde alsdann wohl identisch sein müssen mit einem Holzschneider Christoph Widitz, der sich 1537 — also, wie Habich hervorhebt, genau in dem Jahre, in dem die Reihe der unserem Weiditz mit Sicherheit zuzuschreibenden Medaillen jäh abbricht — in Straßburg niederließ, und wir würden demnach eine vorübergehende Rückkehr des Meisters in seine mutmaßliche Vaterstadt anzunehmen haben. Für die Autorschaft unseres Weiditz hätte auch noch die bei einem routinierten Medailleur besonders leicht erklärliche, fast durchgehende Profilstellung der Köpfe in dem Augsburger Geschlechterbuche angeführt werden können. Die bereits angedeutete Verwandtschaft mit unserer Handschrift, die bei einem altkolorierten Exemplar des Geschlechterbuches, z. B. demjenigen in der Bibliothek des Paul Wolfgang Merkelschen Familienstifts im Germanischen Museum, einer künstlerischen Meisterleistung, was Sorgfalt der Ausführung und geschmackvolle Auswahl der reich mit Gold und Silber gehöhten Farben betrifft, noch stärker in die Augen fällt, verleiht dieser Vermutung noch größere Wahrscheinlichkeit, und so möchte ich vorderhand, d. h. solange nicht neue Funde und Aufhellungen doch noch zu einer anderen Lösung der Frage führen, an der Identität der beiden Christoffel Weiditz von 1537 festhalten. Scheint doch überdies ein ähnlicher Plan der Veröffentlichung unserem Meister bereits mehrere Jahre früher bei der Ausarbeitung seines Trachtenbuches vorgeschwebt zu haben.

Bei der Sicherheit des Strichs und der Lebendigkeit der Darstellung, die schon die Bilder des Trachtenbuches, mehr aber noch die Holzschnitte des Paul Hector Mairschen Werkes auszeichnen, müßte es allerdings wundernehmen, wenn sich von der gleichen geübten Hand nicht noch

mehr graphische Arbeiten, insbesondere Buchmalereien, sollten nachweisen lassen. In den Handschriften der Augsburger Stadtbibliothek fand ich aber — bei freilich nur flüchtiger Nachforschung — zunächst nur wenige Anknüpfungspunkte. Am ehesten wird hier die Mitwirkung unseres Künstlers an einem anderen Trachtenbuche angenommen werden dürfen, nämlich dem „Memmorjbuch der Klaytung vnnd der visirung zum Himel vnd zum Fennlein" aus dem Jahre 1542 von „P. H. M. R.", d. h., wie sich aus einer Notiz am Schluß des Folianten ergibt: „Paul Hector Mair, Ratsschreiber", den wir hier also noch einmal in naher Beziehung zu Christoph Weiditz sehen würden. Die Handschrift enthält in ihrem ersten von der „Kleidung" (nicht von dem Traghimmel beim Einzuge des Kaisers und von den verschiedenen beim Augsburger Bürgermilitär zur Verwendung kommenden Abzeichen und Fähnlein) handelnden Teile fast blattgroße kolorierte Darstellungen der städtischen „Provisoner" (Polizisten), „Ainspenigen" (berittene Polizisten), Stadtknechte, Schützenreiter usw. in ihrer Tracht, man könnte beinah sagen: in ihren Uniformen, und unter diesen Aquarellmalereien kommen einige, so insbesondere die derbe, aber eindrucksvolle Wiedergabe eines Provisoners auf Blatt 8a, unter anderem auch in der Behandlung des Erdbodens der Art des Weiditzschen Trachtenbuches sehr nahe. Zugleich zeigt auch diese Bilderhandschrift wieder deutlich, welch lebhaftes Interesse an kostümlichen Fragen gerade im damaligen Augsburg erwacht war. Ihm im einzelnen weiter nachzugehen oder sonstige Ein- und Mitwirkungen unseres Künstlers aufzuspüren und nachzuweisen, kann hier schon aus Raumgründen nicht unsere Aufgabe sein. Auch steht zu hoffen, daß, sobald nur einmal das Weiditzsche Trachtenbuch durch seine Veröffentlichung weiteren Forschungskreisen zugänglich gemacht sein wird, bei ruhiger Prüfung und Vergleichung des Werkes in Bibliotheken und Sammlungen sich noch Beziehungen in Fülle ergeben und manche weitere Fäden spinnen lassen werden.

Die Zeit, in der Christoph Weiditz, wie wir wohl annehmen dürfen: mit dem Colman Helmschmied (sie könnten sich ja auch erst unterwegs getroffen und nur die Heimfahrt zusammen gemacht haben) seine Reise nach Spanien unternahm, ist vielleicht die gärendste, von innen aus erregteste, wandlungs- und problemreichste, die Europa erlebt hat. In die Spanne weniger Jahrzehnte drängten sich damals Ereignisse und Strebungen von unübersehbarer Tragweite zusammen, alle nur zu wohl geeignet, die Geister wie die Gemüter im tiefsten aufzuwühlen. Die gläubige Überzeugung und der kühne Forscherdrang eines Christoph Columbus, dann die wagemutigen Entdeckungsfahrten und ungeahnten Eroberungen der Spanier und Portugiesen, die den Blick in die neue, unbekannte Welt jenseits des Meeres rasch erweiterten, stehen am Eingang dieses für die Entwicklung des ganzen Menschengeschlechts so bedeutsamen Zeitabschnittes. Bereits kurz zuvor war auf der Pyrenäenhalbinsel, dem Mutterlande dieser weltweiten Perspektiven, durch die Vermählung Ferdinands von Aragon mit Isabella von Kastilien der Grund zu dem spanischen Einheitsstaate gelegt worden, der sich in der Folgezeit durch die Eroberung Granadas und die Entthronung des letzten Maurenkönigs, dann durch die Hinzugewinnung des Königreichs Navarra, endlich in der innigen Verbindung aller dieser Länder, zu denen damals noch Sardinien, Sizilien, das Königreich Neapel und der neue, unermeßliche amerikanische Besitz gehörten, infolge der Thronfolge des 16jährigen Enkels Ferdinands und Isabellas tatsächlich verwirklichte.

Dahingegen blieb Italien bei aller Sehnsucht nach Einigung politisch zerspalten, ein Spielball fremder, sich widerstreitender Mächte, und klaffte mitten durch die deutsche Nation, die Neuland von jeher mehr auf geistigem Gebiete gesucht hat, seit der Absage des Wittenberger Mönchs an die alte Papstkirche ein schier unheilbarer Riß. Frankreich fühlte sich, zumal als nach Maximilians I. Tode dessen Enkel, der junge spanische Herrscher, auch noch deutscher König und römischer Kaiser geworden war, von der Habsburger Monarchie immer drohender umklammert, sah seine

Einflußsphäre, seine vermeintlichen Anrechte bald in Neapel, bald in Navarra, bald im Herzogtum Mailand beeinträchtigt und geschmälert. Und aus solchen Befürchtungen, solchem Antagonismus leiteten dann die Kriege zwischen Karl V. und Franz I. ihren Ursprung her, die zusammen mit dem italienischen Wirrsal, dem durch die Gebundenheit und Zwiespältigkeit der Mittelmeermächte ungemein geförderten Seeräuberunwesen unter Chaireddin Barbarossa — allein im Jahre 1531 sollen dadurch 60 000 Menschen nach Afrika in die Sklaverei verschleppt worden sein —, mit den Schrecknissen des großen Bauernkrieges, den sich anbahnenden Religionskriegen und den Türkeneinfällen Mitteleuropa jahrzehntelang nicht zur Ruhe kommen ließen.

Im Jahre 1528 war Ferdinand Cortez, der große Eroberer, als Statthalter von „Neuspanien" nach dem Heimatlande zurückgekehrt, um sich vor Karl V. wegen der gegen ihn vorgebrachten Verdächtigungen und Anschwärzungen von seiten der „Audiencia" (Gerichtshof) von Neuspanien zu rechtfertigen. Er hatte nicht nur fabelhafte Schätze aus Mexiko mitgebracht und dem kaiserlichen Herrn zu Füßen gelegt, sondern war auch von Indianern begleitet gewesen, die mit ihm, dessen Verdienste um die Krone Spanien alsbald durch die Erhebung in den Grafenstand und die Belehnung mit Gütern und Ländereien in Mexiko belohnt worden waren, dem Hoflager folgten.

Fast zu gleicher Zeit hatte sich durch den unerwarteten Übertritt des meergewaltigen Genuesen Andreas Doria von Franz I. zu der Sache des Kaisers ein Umschwung in den kriegerischen Verwicklungen zwischen Frankreich und Karl V. zugunsten des letzteren vollzogen. Andreas Doria hatte Genua für Karl in Besitz genommen und war dann Anfang August des folgenden Jahres dem Ruf seines kaiserlichen Herrn nach Spanien gefolgt, um die schon lange geplante Überfahrt des Herrschers und seines Heeres nach Italien ins Werk zu setzen. Denn zunächst war das Übergewicht des Kaisers in Italien wiederherzustellen, dann mußte die Ordnung der deutschen Dinge, die immer verworrener wurden und schon längst die Anwesenheit des Reichsoberhauptes erfordert hätten, versucht und gegen Sultan Soliman den Prächtigen, der sich eben mit einem Heere von 250 000 Mann zur Belagerung Wiens anschickte, mit Nachdruck vorgegangen werden.

Bis dahin war der Plan eines neuen Heereszuges an der Schwierigkeit der Finanzierung, die wohl wiederum ihren Grund in dem mangelnden Glauben an den Erfolg des Unternehmens hatte, gescheitert. Nachdem aber durch den entscheidenden Schritt des großen Admirals die Aussichten des Kaisers sich über alles Erwarten verbessert hatten, war auch die Geldfrage allmählich einer günstigen Lösung nähergebracht worden. Im Einverständnis mit Doria hatte Karl alsbald den Hafen von Barcelona als Platz für die Einschiffung gewählt und schon am 19. März 1529 noch von Kastilien, von Calatayud aus die Kortes des Fürstentums Katalonien auf Mitte April nach Barcelona entboten, die dann, nachdem der Kaiser am 30. April daselbst eingetroffen war, auch ihrerseits eine Reichshilfe von 250 000 Barceloneser Pfund bewilligt hatten. Gleichzeitig ward eine Flotte von mehr als 150 Fahrzeugen zusammengezogen, die abgesehen von den Galeeren Dorias 2000 Reiter und 12 000 Mann zu Fuß an Bord zu nehmen bestimmt waren.

Angesichts solcher Kriegsrüstung strebten dann doch die dem Kaiser feindlichen Mächte einen raschen Frieden an, der mit dem bisher mit Frankreich verbündeten Papste Clemens VII. bereits Ende Juni 1529 in Barcelona zustande kam, zwischen der Krone Frankreich und dem Kaiser auf eifriges Betreiben von König Franzens Mutter Luise von Savoyen und Karls V. Tante Margarete von Österreich Anfang August zu Cambrai geschlossen wurde.

So konnte der junge Kaiser, als die Galeeren Dorias zu seiner feierlichen Einholung im Hafen von Barcelona einliefen, mit erleichtertem Herzen an Bord des überreich geschmückten und ausgestatteten Admiralschiffes die Fahrt nach Italien und ins Reich, dem er neun Jahre lang fern geblieben war, antreten. Am 12. August landete er in Genua, wo die Majestät mit ungeheurem Pomp empfangen und mit einer ganzen Fülle von Festlichkeiten geehrt und gefeiert wurde. Die nächsten Monate vergingen im wiederhergestellten völligen Einvernehmen mit dem Papst mit der Ordnung der italienischen Angelegenheiten. Rauschende Feste und überschwengliche Huldigungen bezeichnen auch weiterhin seine Bahn, und gern hätte Karl noch länger in Italien verweilen mögen,

wenn ihn nicht von Deutschland aus sein Bruder Ferdinand immer aufs neue zur Eile und zu baldigem Eingreifen in die deutschen Händel und Religionssachen gemahnt hätte.

Am 21. Januar 1530 schreibt er von Bologna aus, wo „der Herrscher der Indien" einen Monat darauf aus den Händen des Papstes die lombardische und die Kaiserkrone empfing, zum 8. April den Reichstag zu Augsburg aus. Im April bricht das kaiserliche Hoflager auf der Brennerstraße nach Deutschland auf, aber erst am 15. Juni trifft der Herrscher nach längeren, prunkvollen Aufenthalten in Innsbruck und München in Augsburg ein, wo er tags darauf (16. Juni) das Fronleichnamsfest feierlich mit begeht und inmitten der zum Reichstag versammelten deutschen Fürsten und Abgesandten bis zum 23. November weilt, um sich alsdann von dort nach den Niederlanden zu begeben. Im Dezember trifft er in Köln mit seinem Bruder zusammen und hält den ersten Kurfürstentag daselbst ab, auf dem am 5. Januar 1531 Ferdinand zum römischen König gewählt wird. Am 11. Januar erfolgt die Krönung Ferdinands in Aachen, am 15. Januar bricht der Kaiser von hier wieder auf und langt Ende Januar in Brüssel an, wohin er alsbald die niederländischen Stände einberuft, um dann im beginnenden Frühjahr zum Regensburger Reichstag nach Deutschland zurückzukehren.

Wie fügt sich nun in dieses kaiserliche Itinerar dasjenige unseres Christoph Weiditz ein? Schon die Medaillen gaben uns dafür einige Anhaltspunkte, das Trachtenbuch gewährt deren noch weitere, wenn freilich völlige Klarheit über den Verlauf seiner Reisen auch daraus nicht zu gewinnen ist. Schon die oben erwähnte gänzliche Planlosigkeit des Trachtenbuches oder richtiger der Form und Verfassung, in der solches auf uns gekommen ist, bringt es mit sich, daß wir hier zumeist nur auf Vermutungen angewiesen sind. Andererseits aber spiegeln sich in dem Weiditzschen Werke manche der Ereignisse und Beziehungen aus der großen Welt, die wir soeben kurz überblickt haben, und gewinnt ein längeres Zusammengehen des Künstlers mit dem kaiserlichen Hoflager, und zwar im Gefolge des Dantiscus, der sich in diesen Jahren zumeist in Karls V. unmittelbarer Umgebung befand, wie aus den Medaillen, den um diese Zeit Porträtierten, so auch aus unserer Handschrift große Wahrscheinlichkeit.

Fast annehmen möchte ich, daß die beiden Reisenden, Christoph Weiditz und Colman Helmschmied, nicht etwa erst in Barcelona zum kaiserlichen Heer- und Hoflager gestoßen seien, sondern den Hof noch in Kastilien, etwa in Toledo oder Valladolid, angetroffen haben werden. Dort wird sich vermutlich Colman Helmschmied seines Auftrags erledigt haben und mögen auch bereits manche von denjenigen Weiditzschen Medaillen, die wir mit mehr oder minder großer Wahrscheinlichkeit nach Spanien zu setzen haben, entstanden sein, so insbesondere die auf Johannes Dantiscus, deren zwei von 1529 datiert sind, die auf Fernando Cortez (1529) und vielleicht auch die undatierte auf Kaiser Karl V. selbst, dessen Bildnis, wie Habich hervorhebt, von solcher Lebendigkeit ist, daß man kaum daran zweifeln könne, der Kaiser habe dazu in Person gesessen.

Dann mag Weiditz im Frühjahr 1529 dem Hoflager durch Kastilien und Aragonien hindurch nach Barcelona gefolgt sein, worauf die Abschilderung eines der kaiserlichen Troß- oder Gepäckwagen (Tafel IX) sowie eines Heerpaukers vom Einzug des Kaisers in eine Stadt (Tafel X) schließen lassen könnte. Kastilien spielt eben doch neben Katalonien in dem Trachtenbuche, abgesehen von Granada und den Morisken sowie den baskischen Provinzen, worauf wir noch besonders zu sprechen kommen werden, weitaus die Hauptrolle, so daß wir Grund haben, einen längeren Aufenthalt unseres Künstlers in diesen beiden Ländern vorauszusetzen.

Ich habe deswegen auch geglaubt, freilich mit allem Vorbehalt, die Anordnung der spanischen Szenen und Trachtenbilder des Buches in diesem Sinne — Toledo und das übrige Kastilien, Aragonien (Zaragoza), Barcelona und das übrige Katalonien, endlich die Blätter, die sich auf die sonstigen Landschaften beziehen — treffen zu sollen, und dieser Reihenfolge nur die Blätter mit der Darstellung bestimmter Persönlichkeiten oder mit Beziehung auf das kaiserliche Hoflager, wozu auch die Indianerdarstellungen gehören, vorangestellt. Innerhalb der so zusammengestellten Gruppen

ist regelmäßig den größeren, figurenreicheren Szenen aus dem Volksleben der Vorrang vor den einfachen Trachtenbildern eingeräumt worden.

Und Weiditz hat auch hier, wie in seiner eigentlichsten Kunst als Medailleur, gut und scharf beobachtet und alles, was ihm bei seinen Reisen durchs Land oder in den Städten als Besonderheit auffiel, mit sicherem Stift festgehalten. So schildert er uns den spanischen Bauern beim Pflügen (Tafel XXIX, XXX) und beim Dreschen des Korns, das vermittelst des Dreschschlittens ausgeführt wird (Tafel XXXI, XXXII), das Säubern (Tafel XXXIII) und den Transport des Getreides (Tafel XXXIV). Nicht minder erregt die Aufbewahrung des Weines in Schläuchen aus Ziegenfell seine Aufmerksamkeit (Tafel XXIV, XXV, XLVII) und ebenso die wohlorganisierte, für Spanien so wichtige Wasserversorgung (Tafeln XXXV, XXXVI; LXIII, LXIV; LXXIII). Dann wiederum ist deutlich der starke, imponierende Eindruck zu verspüren, den die aus der heiligen Hermandad hergeleitete städtische und ländliche Polizei, die „aller Ehren würdig ist", die „Guardia civil", wie man heute sagen würde, auf ihn macht (Tafeln XXXVII—XLV), aber auch das Grauen, das ihn bei der öffentlichen Auspeitschung der Missetäter, eines Taschendiebes (Tafel XXXIX) oder eines wohl als Hexe verdächtigten alten Weibes (Tafeln XLIII—XLV) anwandelt, — obgleich man freilich im damaligen Deutschland mit den Verbrechern auch nicht glimpflicher verfuhr, im Gegenteil.

Besonders auffallende Straßentypen müssen zu jener Zeit in Spanien auch die Lösegeldbettler gewesen sein, die bei Chaireddin Barbarossa gefangen gelegen hatten, aber wieder freigekommen waren und nun im Lande herumzogen, um für ihre noch in der Gefangenschaft schmachtenden Freunde um milde Gaben zu bitten (Tafel XLVI). Erst in den folgenden Jahren (1532/33) ward auf Befehl des Kaisers durch Andreas Doria der Kampf mit den immer frecher und übermütiger werdenden und neuerdings sogar mit den Türken verbündeten Piraten aufgenommen und in kühnen Kriegszügen und zäher Ausdauer das Mittelmeer allmählich von ihnen gesäubert.

In dem volkreichen und betriebsamen Barcelona fesselt ihn dann vor allem das Leben und Treiben im Hafen, wie man die Schiffe daselbst „auf und nieder" zieht (Tafel LX), die Pferde in die Schiffe verfrachtet (Tafel LXII), wie Kähne ausgebessert (Tafel LXIII), Galeerensklaven zu allerlei Arbeitsleistungen herangezogen werden (Tafeln LXV, LXVI), Wasserträgerinnen in Katalonien mit ihrem Kopf Unglaubliches leisten (Tafel LXXIII) usf. Auch einen „Krebs ohne Scheere", also eine Languste (ebenda) und ein zahmes Wiesel (Tafel LXXII) scheint er eben hier zuerst kennen gelernt zu haben.

Und wie er so ihm merkwürdig vorkommende Einzelheiten des täglichen Lebens gelegentlich wohl noch besonders wiedergegeben, seinen bildlichen Darstellungen als Beiwerk hinzugefügt hat, so finden sich auf den eigentlichen Kostümblättern, die doch die überwiegende Masse in seinem Trachtenbuche bilden, hin und wieder gleichfalls bestimmte originelle Details noch besonders abgebildet, wie die eigenartige Kappe des Müllerburschen (Tafel XXXIV) oder der „spanische Schurz" (Tafel LXIII). Darin und in dem Eifer, mit dem er nach Möglichkeit Vertreter und Vertreterinnen aller Stände in seinem Werke zu vereinigen bestrebt war, dokumentiert sich am deutlichsten das fast modern anmutende kostümgeschichtliche Interesse, das Christoph Weiditz ausgezeichnet haben muß.

Auch einzelne Persönlichkeiten lernen wir kennen: außer Ferdinand Cortez (Tafel IV) vor allem Andreas Doria in der gesucht schlichten Gewandung, in der er zu Barcelona dem Kaiser und kaiserlichen Prunk gegenübertrat (Tafel V), sowie die reiche Erbin Doña Menzia Zenette aus dem Hause Mendoza, die Graf Heinrichs von Nassau Gemahlin geworden war (Tafel VII), dazu, abgesehen von dem Künstler selbst (Tafel I), Schiffsherr, Kapitän und Steuermann desjenigen Schiffes, auf dem Christoph Weiditz alsdann, nachdem die stolze Flottille in See gestochen, aller Wahrscheinlichkeit nach dem Zuge des Kaisers gefolgt sein wird (Tafel II, III und VI). Die Hinreise nach Spanien wird der Künstler vermutlich auf dem Landwege von Augsburg aus über Ulm, Zürich, Genf, Lyon, Albi, Toulouse und von dort an die Küste etwa nach der damals noch spanischen Landschaft Roussillon — das war wenigstens die bevorzugte Route — zurückgelegt haben, doch ist Sicherheit über den Verlauf der ganzen Reise, wie gesagt, nicht zu gewinnen.

Aber auch verschiedene weitere Trachtenbilder, wie insbesondere das der vornehmen spanischen Dame, die er sehr detailliert von der Seite und von rückwärts dargestellt hat (Tafel XLVIII, XLIX), scheinen auf seinen oder richtiger seines Gönners Johannes Dantiscus Verkehr bei Hofe zurückzugehen, während allerdings die überwiegende Menge der Kostümschildereien aus Spanien den Eindruck machen, als ob er auch sie bei seinen Streifzügen durch das Straßengewirr der Städte oder bei seinen Wanderungen über Land offenen Blicks aufgefangen und schnell zu Papier gebracht habe. Das gilt vornehmlich wiederum von den größeren Szenen, wie dem Spazierritt des toledanischen Prälaten (Tafel XXVII, XXVIII), dem Spazierritt des Ehepaares in Valladolid mit dem hinterherlaufenden Diener (Tafel LXXVIII), dem Geleit der trauernden katalanischen Edelfrau (Tafel LXXII LXXIII), dem über Land ziehenden katalanischen Ehepaar (Tafel LXXIV, LXXV) oder dem Spazierritt der „Bürger" in Valencia (Tafel LXXVIII), welche Stadt er wohl gleichfalls kennengelernt hat; aber es gilt auch von manchen Einzelfiguren, wozu ich namentlich den spanischen Edelmann auf seinem Spazierritt (wenn wir nicht etwa wieder einen jener von unserem Künstler mit heiliger Scheu betrachteten Alguacils vor uns haben) (Tafel LI), den kastilischen Bauer (Tafel LIV), den kastilischen Hirten (Tafel LV), den Negersklaven (Tafel XLII), sowie etwa auch die beiden Büßerfiguren (Tafel LVI u. LVII) rechnen möchte. Denn daß die spanischen Geißlerbanden und -prozessionen, wenn er ihnen begegnet ist, einen unauslöschlichen Eindruck auf den braven Augsburger gemacht haben werden, dürfen wir wohl ohne weiteres annehmen.

Mit ganz verschwindenden Ausnahmen, zu denen eben die letztgenannten beiden Blätter gehören, finden nun alle die bisher namhaft gemachten Darstellungen weder in der älteren noch in der späteren Literatur und Kunst, soweit sie uns bekannt geworden ist, irgendeine Entsprechung. Wir werden also mit gutem Grund diesen ganzen Bilderkreis als das Ergebnis der spanischen Reise des Christoph Weiditz, als seine eigenste Konzeption und Leistung betrachten dürfen. Anders steht es indessen, um zunächst noch bei Spanien zu verweilen, mit drei größeren Gruppen von Kostümbildern und Szenen, die zwar nicht sämtlich, aber doch zumeist mit mehr oder minder starken Abweichungen, oft sogar bis in Einzelheiten genau in späteren Werken wieder begegnen, so namentlich in dem sogenannten Heldtschen Trachtenbuche, d. h. jenem überaus umfang- und inhaltsreichen Kodex, den Sigmund Hagelshaimer genannt Heldt in Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts hat anlegen lassen und den heute die Freiherrl. v. Lipperheidesche Kostümbibliothek (in der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin) bewahrt [11]).

Zwischen diesem Heldtschen Trachtenbuche und unserer Handschrift ist im zweiten Hauptteile dieser Einführung, der Einzelbetrachtung, Blatt für Blatt ein genauer Vergleich vorgenommen worden, der uns lehrt, daß auch in den Bildern jener drei Gruppen Christoph Weiditz *in der Regel* sowohl im Text wie in der Darstellung das Ursprünglichere bietet, also dem für gewisse Teile der Handschrift vielleicht vorauszusetzenden Prototyp oder Vorbild *meistens* näher steht als Heldt.

Da sind zunächst die Indianerdarstellungen (Tafel XI - XXIII), die sich alle ähnlich, aber z. T. verderbt, auch bei Heldt finden bis auf das erste Bild, das die Indianer beim Mora- und Fangsteinchenspiel zeigt (Tafel XI, XII), und das letzte Blatt unserer Reihenfolge (Tafel XXIII). Bei der ersteren Szene wird im Text wiederum Bezug genommen auf Ferdinand Cortez, der der kaiserlichen Majestät diese indianischen Leute „aus India" mitgebracht habe, woraus ich fast schließen möchte, daß Weiditz selbst die Wilden in ihren Verrichtungen, Vorführungen und Spielen am Hoflager des Kaisers, dessen lebhafter Anteil und dessen Fürsorge für die Indianer vielfach bezeugt ist, zu beobachten Gelegenheit gehabt und sie alsbald auch abgeschildert habe. Es wird also möglicherweise diese Gruppe den originalen Arbeiten unseres Künstlers zuzuweisen sein, die dann, sei es in

[11]) Für den reichen Inhalt des Heldtschen Trachtenbuches verweise ich auf die genaue Beschreibung des Bandes im Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek I. Bd. (Berlin 1896–1901), S. 5 ff. unter Nr. 4. Auf einigen Blättern des Bandes finden sich die Jahreszahlen 1548, 1550, 1560, 1564, 1565 usf. bis 1581. Die Herausgeber des Kataloges möchten diese Ziffern aber nur zum Teil auf die Entstehungszeit der Trachtenbilder bezogen wissen, die Herstellung des Buches vielmehr, die jedenfalls viele Jahre in Anspruch nahm, in die Zeit von 1560 bis 1580 setzen.

der uns vorliegenden Fassung, sei es in der von uns vermuteten ursprünglichen, mehr skizzenhaften Ausführung, mittelbar oder unmittelbar die Vorlagen für Sigmund Heldt gebildet haben könnten. Denn daß dieser, als er den Plan zu seinem weitschichtig angelegten Trachtenbuche gefaßt hatte, seine Fühler nach allen Richtungen ausgestreckt haben wird, ist wohl selbstverständlich und geht u. a. auch aus den nahen Beziehungen Heldts zu dem großen Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend hervor. Wir sind ja leider über die früheren Schicksale des Weiditzschen Trachtenbuches überhaupt nicht unterrichtet. Möglich, daß seine sorgfältige Arbeit in Liebhaberkreisen gar wohl bekannt war, und sehr wahrscheinlich, daß die Blätter nach seinem Tode (1559) alsbald zum Verkauf gekommen sind.

Nur den sonderbar bewehrten Krieger, den ich an den Schluß dieser Reihe gestellt habe (Tafel XXIII), möchte ich kaum als eine originale Leistung des Christoph Weiditz ansprechen, vielmehr annehmen, daß die Figur etwa von einer der frühen Holzschnittdarstellungen entlehnt wurde, wie sie sich seit dem ersten Erscheinen des Vespucci-Briefes (1503), dem alsbald viele Ausgaben in den verschiedensten Sprachen folgten[12]), rasch gemehrt hatten. Ja, es muß, nach der ganz abweichenden Gesichtsbildung und Haarbehandlung sogar zweifelhaft erscheinen, ob wir in dem Manne tatsächlich einen Indianer und nicht vielmehr einen Malaien, einen Inder vor uns haben, dessen Abbild Weiditz auf einer seiner Reisen oder auch in Augsburg gefunden und dann, nach der mangelhaften Erkenntnis der Zeit Amerika mit dem schätzereichen Golkonda identifizierend, für sein Trachtenwerk mit Papageienfederschmuck indianisch zugestutzt haben mag.

Ein ähnliches Verhältnis waltet nun auch hinsichtlich der zweiten Gruppe der hier kurz ins Auge zu fassenden Darstellungen zwischen dem Weiditzschen Trachtenbuche und der Heldtschen Handschrift ob, nämlich bei der ausführlichen Schilderung der Morisken, ihrer Haus- und Straßentrachten, ihres häuslichen und geselligen Lebens. Diese Blätter (Tafel LXXIX bis XCI) finden sich mit nur einer fraglich bleibenden Ausnahme (vgl. die Bemerkung zu Tafel LXXXIII) sämtlich ebenfalls bei Heldt. Dabei machen die Texte bei Weiditz fast durchweg einen intimeren, ursprünglicheren Eindruck (vgl. z. B. Tafel LXXXV), während die Darstellungen, wie Heldt sie bietet, in einigen Punkten dem vielleicht vorauszusetzenden Prototyp näher zu stehen scheinen.

Die Morisken waren zur Zeit der spanischen Reise des Christoph Weiditz mit einer noch einigermaßen freieren Ausübung ihrer alten Gebräuche und Sitten so gut wie ausschließlich auf Granada beschränkt; aber auch dort hatten die Frauen bereits längst den für die Straße althergebrachten, das Gesicht verhüllenden Schleier ablegen müssen und hatten zu dem Notbehelf jenes vom Kopf herabwallenden weiten Mantels gegriffen, der ihnen gestattete, das Antlitz fast ganz zu bedecken. Diese zumal dem Fremden sehr auffallende Erscheinung der Moriskenfrau im Straßengewande hat denn auch in den Trachtenbildern des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus zahlreiche Spuren hinterlassen. Aber auch sonst waren selbst in Granada schon zu Zeiten Ferdinands und Isabellas harte Maßnahmen und schwere Bedrückungen der Morisken, die sich nicht ohne weiteres zum Christentum bekehren wollten, durchgeführt worden, und doch war es um 1530 wohl lediglich Granada, wo noch ein so tiefer Einblick in das Leben dieser letzten Reste der alten maurischen Bevölkerung gewonnen werden konnte, wie er sich sowohl in dem Weiditzschen wie in dem Heldtschen Trachtenbuche dokumentiert.

Ob aber Weiditz, der übrigens gelegentlich, wie beispielsweise in der Bekleidung seiner Moriskenfrauen mit einem westenartigen Untergewande (vgl. Tafel LXXX u. LXXXI), der Wahrheit und Wirklichkeit ohne Zweifel näher kommt als Heldt, tatsächlich auch diese Provinz aufgesucht hat, seine Eindrücke an Ort und Stelle sammeln und zu Skizzen verdichten konnte, muß zum mindesten zweifelhaft bleiben. Ich neige zunächst mehr zu der Annahme, daß hier beide, Weiditz

[12]) Die frühesten Veröffentlichungen über Amerika verzeichnet Henry Harrisse: „A description of works relating to America published between the years 1492 and 1551". New York 1866. Dazu ein Band „Additions", Paris 1872. Darin werden z. T. auch die Abbildungen kurz erwähnt. Vgl. im übrigen neuerdings auch Rudolf Schuller, „Die älteste bekannte Abbildung südamerikanischer Indianer" in Dr. A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt, 71. Jahrgang, 1.–2. Heft (Januar 1925), S. 21 ff, und die daselbst angeführte ältere Literatur.

und Heldt, unabhängig voneinander aus der gleichen, uns heute noch verborgenen, damals aber vielleicht unschwer zugänglichen Quelle geschöpft haben oder daß doch, falls Heldt etwa auch hier von Weiditz abhängig sein sollte, des letzteren Darstellungen sich nicht auf Autopsie gegründet, sondern auf eine ältere, möglicherweise spanische Vorlage gestützt haben werden.

Das gleiche gilt endlich auch von der dritten Gruppe, die hier zu besprechen bleibt, den Typen aus Navarra und den baskischen Provinzen, die in langer, ermüdender Reihe an uns vorüberziehen (Tafel XCIX—CXXI) und sich wiederum mit nur einer, sicher nur zufälligen Ausnahme (Tafel CXVIII) auch bei Heldt finden. Auch hier scheint in Text und Darstellung bald Weiditz, bald Heldt das Ursprünglichere, Zuverlässigere zu bieten, auch hier ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß eben unser Trachtenbuch als das Prototyp und der Ausgangspunkt vieler späteren Wiedergaben zu gelten habe. Aber auch hier spricht doch mehr dafür, daß diese Abschilderungen nicht unmittelbar nach der Natur erfolgten, sondern einer unbekannten literarisch-künstlerischen Vorlage entnommen sind. Möchte diese Quelle nach Veröffentlichung des Weiditzschen Trachtenbuches recht bald an das Licht treten und uns dann hoffentlich Aufschluß über so manche Fragen und Rätsel, deren Lösung hier noch nicht möglich war, gewähren!

Folgen wir nunmehr unserem Künstler auf seiner weiteren Reise, so ist zunächst zu sagen, daß bereits Habich auf Grund der Medaillen, insbesondere der frühesten auf den damals in Italien lebenden Christoph Mülich (1529) sowie der undatierten auf Johann Albert von Widmannstätter, und ihres italienisierenden Stils einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Italien anzunehmen geneigt ist[13]). Wir dürfen denselben wohl in den Ausgang des Jahres 1529 und den Beginn des Jahres 1530 setzen, in welcher Zeit wahrscheinlich die zumeist sehr unmittelbar wirkenden wenigen italienischen Trachtenbilder, die unser Kodex enthält (Tafel CXLIV—CXLIX) und die in der Heldtschen Handschrift keine eigentliche Entsprechung — vgl. höchstens zu Tafel CXLV — haben, entstanden sein werden. Darauf scheint er sich im Frühjahr 1530 zusammen mit dem Bischof von Kulm aufs neue dem Zuge des Kaisers über die Alpen angeschlossen zu haben, mit der kaiserlichen Hofhaltung nach Augsburg zurückgekehrt zu sein, um dann gegen Ende des Jahres wiederum mit Johannes Dantiscus als des Bischofs Hofmedailleur, wie Habich sagt, dem Kaiser auch nach den Niederlanden zu folgen. Nicht nur Medaillen bezeichnen diesen Weg und diesen Aufenthalt, sondern auch zehn Blätter des Trachtenbuches (Tafel CXXXI—CXL) deuten darauf. Sie haben mit nur einer Ausnahme (Tafel CXXXVI) im Heldtschen Kodex keine Entsprechung und beruhen aller Wahrscheinlichkeit nach auf unmittelbarer Anschauung und dem lebhaften, sachlichen Interesse sowohl an der Eigenart der Trachten in Hennegau, Holland, Seeland, Friesland usw. als auch an den dortigen Lebensgewohnheiten und Gebräuchen. Das prächtige Bildchen, wie die Mägde in Seeland den Brotteig kneten (Tafel CXXXIV), oder das andere mit der jungen Frau in Hennegau, die offenbar mit einer Nähspitzenarbeit beschäftigt ist (vgl. die Bemerkungen zu Tafel CXXXIII), lassen nur bedauern, daß der Künstler uns nicht auch aus den Niederlanden eine reichere Fülle des Selbsterlebten und -beobachteten überliefert hat oder daß, wie wir wohl wiederholen dürfen, vermutlich manche weitere Blätter der Unachtsamkeit späterer Zeiten zum Opfer gefallen sind.

Die beiden deutschen Trachtenbilder (Tafel CXLI und CXLII), die, wie auch im Text angedeutet ist, auf frühere Vorbilder zurückgreifen, die einsame Frau aus Wien (Tafel CXLIII), die wenigen Trachtenbilder aus England (Tafel CL und CLI), Irland (Tafel CLII) und Portugal (Tafel CLIII und CLIV) wurden, wie bereits bemerkt, wohl nur vergleichsweise zur Ergänzung der geplanten Ausgabe des Trachtenbuches hinzugefügt, und zwar, wenn auch zweifellose Entsprechungen sich bisher kaum (vgl. nur zu Tafel CLIII) nachweisen ließen, sicherlich nach Vorlagen, die sich Christoph Weiditz wohl für diesen Zweck zu verschaffen gewußt haben wird.

Nur die Trachtenbilder, die das damals noch spanische Roussillon (mit Perpignan und Narbonne) und einige französische Landschaften: Languedoc, Limousin, Bretagne, betreffen (Tafel CXXII

[13]) Habich im Jahrbuch Bd. 34, S. 13—15.

bis CXXX), sind wiederum ganz von der lebensvollen Art, wie wir sie bei der großen Mehrzahl der spanischen Erinnerungen des Künstlers bewundern konnten und liebgewinnen durften. Sie sind wohl wiederum, mit alleiniger Ausnahme des stumpferen Bildes aus der Bretagne (Tafel CXXX), des einzigen übrigens aus dieser Reihe, für das sich noch einmal im Sigmund Heldtschen Trachtenbuch eine genaue, wenn auch weniger ursprüngliche Entsprechung feststellen läßt, zum Teil wenigstens (Roussillon) im Lande selbst entstanden, möglicherweise auf der Hinreise des Christoph Weiditz nach Spanien, dessen Volksleben er dann vor allem mit der ganzen überquellenden Liebe seines Künstlerherzens und mit deutscher Gründlichkeit, wie Jahrhunderte lang kein zweiter nach ihm, tüchtig und treulich abgeschildert hat.

Medaille auf Ferdinand Cortez
von Christoph Weiditz

ZWEITER TEIL

TAFELN UND TEXTE

Bei der folgenden Einzelbetrachtung der Blätter des Christoph Weiditzschen Trachtenbuches, bei der die jeweils in Klammern gesetzte Ziffer sich auf die verworrene gegenwärtige Blattfolge des Kodex bezieht, ist bei jeder Tafel zunächst der dieselbe begleitende Text buchstabengetreu wiedergegeben.

Hierauf folgt eine genaue Bezeichnung der Farbengebung und als dritter Abschnitt ein kurzer Hinweis auf die Beziehungen der betreffenden Darstellung oder Figur zu früheren, gleichzeitigen oder späteren Trachtenbildern oder Denkmälern, in erster Linie zu dem Heldtschen Trachtenbuche, bis gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts, wobei indessen schon aus Raumgründen Vollständigkeit der Entwicklungsreihen keineswegs beabsichtigt sein konnte. So wurde auch die ältere einschlägige Literatur (Reisebeschreibungen usw.) lediglich probe- oder beispielsweise hin und wieder herangezogen.

Tafel I (Bl. 78) Christoph Weiditz in seiner Schiffskleidung

„Allso Ist der Stoffell weyditz mit dem Kolman Holmschmidt Iber Mär gevorn."

Erdboden[14]) grün mit einem Stich ins Gelbliche; Fußbekleidung[15]), Schwert, Kapuze, Mütze schwarzgrau; Parierstange stahlfarben; Handschuhe, Feder weiß; Hose und Kittel hellbraungelb mit roten Streifen.

Ohne Entsprechung[16]). Das große Schwert, das er so preislich vor sich hin hält, findet sich genau so in dem „Memmorjbuch der Klaytung" usw. des Paul Hector Mair (Hs. 228, 2° der Augsburger Stadtbibliothek) als hauptsächlichste Bewaffnung der „Provisoner" usw. Vgl. Blatt 3a, 8a, 18a, 19b, 22a. Es wird mit den schwarzgrauen Riemen um den Leib geschnallt getragen.

Tafel II (Bl. 85) Der Patron (Kapitän) des Schiffes

„Das Ist der Batrol auf dem schiff, der das schiff laitt vnd Reigiert; stat stil vnd sicht die wind an, wie Es das schiff haben will; pfeicht Er mit dem pfeiflein, so wisen die Barckerol, was sy thon sollen, vnd wan sy felen, so Zeucht Er sein strick vnnd gibt Inn strackele Corde" (d. h. zieht ihnen einen über).

Farbengebung im wesentlichen der auf Tafel I entsprechend, doch sind die drei Ringe der im übrigen schwarzen Prügelquaste, das Band, an dem die Knochenpfeife getragen wird, und diese selbst goldgehöht und weist die Schiffskleidung außer roten auch diese schneidende graue Streifen auf.

Ohne Entsprechung. — Es handelt sich um den Kapitän des Schiffes.

---

[14]) Hier wie weiterhin überall.

[15]) Wie durch die ganze Handschrift, soweit nichts anderes angemerkt ist.

[16]) Das bedeutet hier wie im folgenden, daß die gleiche Darstellung von mir bisher weder in der Literatur noch in Handschriften oder sonstigen graphischen Blättern und Denkmälern hat nachgewiesen werden können.

Tafel III (Bl. 86) Der Steuermann des Schiffes

„Das Ist auch ain Oberster Barckeroll auf ain schiff, der das Rueder zeucht Hinden".

Schuhe, Pelzkragen, Mütze grauschwarz; Feder weiß; Mantel und Hose wie auf Tafel II. Ohne Entsprechung. — Mit dem „Ruder" hinten am Schiff ist das Steuerruder gemeint.

Tafel IV (Bl. 77) Ferdinand Cortez (1529)

„Don Ferdinando Cordesyus, 1529, seines altars Im 42; diser hat derr Kay[serlichen] M[ajestä]ten Karolus dem Fünfften darnach gannz Inndiann [Indiam] gewunen."

Die gesamte Gewandung schwarzgrau, nur der Knauf und die Parierstange des Schwertes weiß; das Cortez'sche Wappen (vgl. darüber den „Anhang") wird an rosa Bändern gehalten.

Ohne Entsprechung, nur daß das Brustbild des Ferdinand Cortez genau so auf der Weiditz'schen Medaille (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Band XXXIV, Tafel IV, Nr. 7; vgl. unsere Abbildung auf Seite 20) wiederkehrt. Die Medaille zeigt auf der Rückseite eine in Wolken greifende Hand, darunter Strahlenglanz und die Inschrift „Iudicium domini apprehendit eos et fortitudo eius corroboravit brachium meum". Da Cortez 1485 geboren war, so stimmen die obigen Angaben für das Jahr 1529 nicht genau. Der Schlußsatz scheint sich auf die späteren Entdeckungen des großen Eroberers, der 1528 nach Spanien zurückgekehrt war, aber infolge vieler Anfeindungen den früheren Einfluß nicht wieder zu erlangen vermocht hatte, insbesondere die Kaliforniens (1533—35) zu beziehen; oder aber es liegt wie in der Chronologie so auch hier ein historischer Irrtum vor. Die Darstellung entspricht übrigens gut der Beschreibung, die Prescott von dem Äußeren des Ferdinand Cortez entwirft. Das Gemälde im Hospital de la Purisima Concepcion in Mexiko gibt ihn (in ganzer Figur an einem Tische stehend) in sehr viel späterem Alter wieder. Vgl. Carderera, Iconografía, Tafel LXXII (Lithographie); wiedergegeben auch bei Arthur Schurig, Die Eroberung von Mexiko durch Ferdinand Cortes (Leipzig, Inselverlag, 1918) u. ö.

Tafel V u. VI (Bl. 83, 84) Andreas Doria (1529) – Spanischer Schiffsherr

„Andre doria, ein fürst zue melsein [d. h. Melfi]; hatt Bei Ki[aiserlicher] M:[ajestät] vill dreffenliche datten gedon vnnd noch auff dem mörr deglich thuett."

„Also sitz Oder [lies: sitzt der] Her vom schif auff aim glender auff dem schiff In spania, wan sy Iber mör faren."

Doria ganz in Schwarz, mit weißem Bart und Haupthaar; der Schiffsherr mit schwarzen Schuhen, roten Strümpfen, olivfarbener Hose mit grauen Streifen, schwarzem Rock und Mütze, worunter rote Haube, grauem, goldgehöhtem Dolche, auf gelblichem Geländer vor dem schwarzen Nachen sitzend.

Beide Darstellungen ohne Entsprechung. — Doria (1466—1560) war nach seinem Abfall von Franz I. von Frankreich und Übergang zur Sache des Kaisers (1528) von Karl V. mit dem Fürstentum Melfi und der Herrschaft Tursis begabt worden. Der Nachsatz bezieht sich offenbar auf seinen Seesieg über die Türken (1532) und seine Unternehmungen gegen den Seeräuberkönig Chaireddin Barbarossa.

Tafel VII (Bl. 59) Doña Menzia Zenette aus dem Hause Mendoza

„Daß ist die margreffin von Zenete, graff Hainrich von Nasa weib; auf die manier gand sy im Kinigreych toleto; allso sicht sy Irem Heren nach, wie er mit K:[aiserlicher] M:[ajestät] iber mer nach Jenua ferdt."

Rotviolettes Kleid mit olivfarbenen, goldgehöhten Aufschlägen an den Ärmeln, deren Puffen weiß mit grünlichen, goldgehöhten Ringen und goldenen Einschnürungen; Kopfputz und Hemd weiß, goldgehöht; Nachen braunschwarz.

Ohne Entsprechung. — Die Dargestellte ist die dritte Frau des Grafen Heinrich III. von Nassau-Breda (geb. 1483, reg. 1516—1538), der sich 1524 mit ihr vermählt hatte und durch diese Eheschließung Besitzer umfangreicher Liegenschaften in Spanien geworden war. Solcher Besitzungen, insbesondere des Schlosses Calahorra am Almeria östlich von Granada, erwähnt auch verschiedentlich Dr. Johannes Lange, der Hofarzt Friedrichs II. von der Pfalz, in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen von der Reise nach Spanien an das kaiserliche Hoflager zu Granada, die er im Gefolge seines Herrn 1526 unternahm. Vgl. die Veröffentlichung von Adolf Hasenclever im Archiv für Kulturgeschichte, V. Bd. (1907), S. 414, 415 u. 423.

Tafel VIII u. IX (Bl. 35, 36) Kaiserlicher Gepäckwagen in Kastilien

„Allso der gestalt Kerren vnnd fuerleutt braucht man In Castillien K:[aiserlicher] M:[ajestät], wen Er Iber Land Reit Zum trosten" [lies: trossen; von mittellateinisch trossare = packen, aufladen; trosse das Gepäck].

Der Wagen gelblichbraun mit stahlfarbenem, silbergehöhtem Quernagel an der Nabe des Rades, lila umrahmter Bedachung, schwarzem Adler mit goldenem Schein um den Kopf; das linke Maultier weiß, das rechte graubraun; der Fuhrmann mit blauem Kittel, grüner Kapuze, gelblicher Mütze.

Ohne Entsprechung in der bisher bekannt gewordenen Literatur.

Tafel X (Bl. 66) Heerpauker beim Einzuge des Kaisers

„Allso Reitten die Herbaucker In spanig, Wen der Kayser In ain statt Reitt."

Der Negerjüngling in weißem, silbergehöhtem Ober-, rotviolettem, goldgehöhtem Untergewand; Ohrring golden, Mütze blau, Feder weiß, die Pauken braun und gelb, goldgehöht, mit weißen, silbergehöhten Trommelfellen; kleine Decke rot, goldgehöht; große Decke violett, grau, grün und gelb gestreift; Maultier braun mit grauen Hufen und schwarzem, am Maule goldverziertem Zaumzeug.

Ohne Entsprechung.

Tafel XI u. XII (Bl. 12, 13) Indianer beim Mora- und Fangsteinchenspiel

„Das send die Indianischen leit, der verdinant Cordesyus K:[aiserlicher] M[ajestä]t aus India heraus bracht hatt, vnnd haben also vor K:[aiserlicher] M:[ajestä]t gespilt mit dem Holz vnnd Ball" [vergleiche die folgenden Tafeln].

„Mit dem fingern Ratten sy Wie die Italianen".

Graubraune Hautfarbe, schwarze Haare; Lederhosen lila mit weißer, goldgehöhter Borte; Ohrring und Armspangen weiß, goldgehöht; Steinchen, auch die in den Gesichtern, rot, weiß und blau, z. T. goldgehöht.

Diese beiden Tafeln, die die Indianer beim Steinchen- und Mora- (Morra, ital.; franz. Mourre) Spiel zeigen, ohne Entsprechung. Über die verschiedenen Fangsteinchen-, Hölzchen-, Klötzchen- und Wurfspiele vgl. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde XVI (1906), S. 46 ff., XVII (1907), S. 85 ff., 89 ff., 91 ff.

Tafel XIII u. XIV (Bl. 10, 11) Indianer beim Ballspiel

„Auf Soliche manier spielen die Indianer mit ainem aufgeblassenen bal mit dem Hindern On die Hend an zue Rieren auf der Erdt; Haben auch ain hardt leder Vor dem Hindern, darmit er vom bal den widerstreich Entpfacht, haben auch solich lederin hentschuh an."

Die gleiche Farbengebung wie auf Tafel XI u. XII; die Handleder und der Ball gleich den Lederhosen hellviolett.

Vgl. Heldt Bl. 372b—373a mit ganz verderbtem Text: „Auff dise manier spilen die Indianer || des ballems, so mitt dem Ars aufgeblasen || ist sonder der mitt dem hintern anzurürn || auff der erdt, auch seint im lufft vnd || haben vorn auff der hand leder || darein er vom ballem den || widerstreich empfecht." Bei Weiditz ungleich künstlerischer ausgeführt; bei Heldt Andeutung von Rasen und Kräutern.

Tafel XV (Bl. 8) Indianische Vorführung mit einem Holzklotz (1. Phase)

„Das Ist ain Indianer, der ligt auff dem Rucken vnnd Wirfft ain Holtz auf der versten [Ferse] Herumb, Ist aines mans lang vnnd So schwer, hat auf der Erdt ain lötter vnder Im, Ist als gros als ain kalbsvell."

Haar- und Hautfarbe hier und auf den folgenden Tafeln die gleiche wie auf Tafel XI—XIV; Schurz grauschwarz; Federn an den Füßen rot, blau, grün und weiß, ebenso der z. T. goldgehöhte Gürtel; die Bordüren der ledernen Unterlage lila, der Holzklotz gelblich.

Vgl. Heldt Bl. 374a, wo die Unterlage deutlich als rötliches Leder gegeben ist. Im übrigen aber steht W. im Text („so schwer", nämlich wie ein Mann, besser als „fast schwer" usw.) und in der Darstellung (die Federn an den Füßen fehlen bei Heldt) der vorauszusetzenden gemeinsamen Vorlage näher.

Tafel XVI (Bl. 6) Indianische Vorführung mit einem Holzklotz (2. Phase)

„Allso Würfft Er das Holtz vber sich mit den fiessen."

Gleiche Farbengebung wie auf Tafel XV, nur fehlt am Gürtel das Grün.

Vgl. Heldt 375b mit Text, der richtiger zu Bl. 374b (W. Tafel XVII) gehört. Die Texte sind hier verwechselt.

Tafel XVII (Bl. 9) Indianische Vorführung mit einem Holzklotz (3. Phase)

„Allso empfachtt Er Wider das holtz auf die vies, so ers auffgeworffen hat."

Die gleiche Farbengebung wie auf Tafel XV.

Vgl. Heldt 374b, doch mit dem zu Bl. 375b gehörenden Text; s. die vorige Nr. — In dem künstlerisch hervorragenden Trachtenbuch von 1580 in der Lipperheideschen Sammlung (Kat. Nr. 13) S. 30: „Ein Arabischer Mor wie er mit dem Blockh Spült"; desgl. S. 31: „Arabischer Mor wie er mit Blockh Spilt." Bei Weiditz sowohl wie Heldt sind aber die Spielenden durch ihr struppiges Haar, die in die Haut eingelegten Steine usw. deutlich als Indianer charakterisiert.

Tafel XVIII (Bl. 1) Indianische Frau

„Auf die Manier gand Indianische Weiber. Ist nit mer dan aine herrauß kumen“ (nämlich: nach Europa).

Obergewand hellgrau mit gelber, goldgehöhter Einfassung, Untergrund grün mit roter Einfassung, Kopfputz grün, rot und weiß; Halsband golden mit rotem Schmuckstück.

Vgl. Heldt Bl. 370b. — Der Text bei W. der ursprünglichere. Die Darstellung teils bei Heldt (auf den Wangen ein blaues und ein rotes, auf der Stirn ein weißes „Schönheitspflästerchen“; wilderer Gesichtsausdruck), teils bei W. (Andeutung der Federn, die bei H. ganz fehlt; die Haare fallen bei H. lockenartig herab) dem Original näher stehend. Vgl. auch H. Weigel und Jost Amman, Habitus praecipuorum populorum (Nürnberg 1577), Bl. CLXXXIII, der wohl aus Heldt geschöpft haben könnte.

Tafel XIX (Bl. 2) Indianischer Mann

„Allso gand die Indianer, hanndt Köstliche Edle stain Im antlitz versetzt, Kinde Es herraus thon, wan sy wölen vnd Wider hinein setzen.“ Beischrift: „Holtzschall“.

Mantel hellgrau und grün gestreift mit gelber, goldgehöhter Einfassung; Federschurz rötlich und blaßgrau; Gürtel rot, grün, blau und weiß; Schale weiß, goldgehöht.

Vgl. Heldt 371a („Ein Manier wie die Indianischen Menner gehen“), doch hat W. im Text und in der Darstellung (Federn) das Ursprünglichere. Steine im Antlitz auch bei den Indianern aus Brasilien usw. bei Weigel und Amman (1577), Blatt CLXXXI—CLXXXII. — Die dem Europäer höchst auffällige Sitte der Indianer, ihr Antlitz mit eingelassenen Steinen, Knochen und dergleichen zu „verzieren“, wird bereits in der frühesten Literatur hervorgehoben; so in dem Briefe, den Amerigo Vespucci wahrscheinlich im Frühjahr 1503 an seinen Florentiner Landsmann Lorenzo Pietro de Medici richtete („. . . In den Lippen tragen sie 7 Steine, von denen manche einen halben Schuh lang sind . . .“); so auch in den späteren Ausgaben des Briefes („. . . Die Männer pflegen sich die Lippen und Wangen zu durchbohren, und in diese Löcher stecken sie dann Knochen und Steine, aber glaubt ja nicht ganz kleine . . .“), in dem von Giovanni di Lionardo da Empoli am 16. September 1504 aus Lissabon an seinen Vater in Florenz gerichteten Schreiben („. . . Sie schmücken sich mit Papageienfedern, und in die Lippen stecken sie Fischknochen . . .“), in einem wohl auf den Vespucci-Brief zurückgehenden xylographischen Einblattdruck aus derselben Zeit („Auch haben die mann in iren angesichten und brust vil edel gestain“) usf. Vgl. Rudolf Schuller a. a. O. (Petermanns Mitteilungen, 71. Jahrgang, 1925, S. 21 ff.).

Tafel XX (Bl. 3) Noch ein Indianer

„Das Ist auch ain Indianen Man.“

Mantel rot und schmutzigblau gestreift, innen grün; Federschurz rötlich und hellgrau; Gürtel weiß, rot und bläulich; Halskette weiß, goldgehöht.

Vgl. Heldt, Bl. 371b, doch fehlt hier der Federschurz und ist die ganze Darstellung überhaupt summarischer behandelt. Auch im Text hat W. das Ursprünglichere.

Tafel XXI (Bl. 5) Indianer mit hölzerner Trinkkanne

„Das Ist auch die Indianisch Manier, wie sye hiltzin kanten herauß bracht haben, darauß sy trincken.“

Umhang rot und gelblich (goldgehöht) mit graublauer Einfassung; Krug weiß mit goldenen und roten Streifen, graublauem Fuß und Henkel; Halsband weiß, goldgehöht, mit rotem Stein; Ohrring golden mit grünem Stein.

Vgl. Heldt, Bl. 370a. Der Text bei W. ursprünglicher und die Darstellung detaillierter, doch sind bei H. Rasen und Kräuter flüchtig angedeutet.

Tafel XXII (Bl. 4) Indianischer Häuptling („Edler")

„Das Ist auch ain Indianer, ain Edler, auf Irr Manier."

Schurz weiß, grün, rot und graublau, die Federn rosa und grau; Sonnenschirm ebenfalls rot, weiß, grün und graublau, der mittlere Stern gelblich (goldgehöht) mit graublauem Mittelpunkt; der Papagei grün und rosa mit grauem Schnabel und Krallen; das Lorbeerzweiglein olivgrün mit weißen Beeren; die Halsschnur rot.

Vgl. Heldt, Bl. 372a, doch fehlt hier der Papagei und der Zweig und steht der Mann im Rasen auf einer viereckigen oblongen Steinplatte. Alles ist hier sehr derb hingetuscht ohne die Wiedergabe von Federn u. dgl. Auch im Text hat W. das Ursprünglichere. Der Papagei stammt vielleicht von Hans Burgkmairs Holzschnitt mit der Darstellung von Wilden (einziges erhaltenes Exemplar im Besitz des Herrn Barons Ludwig von Welser in Neunhof bei Lauf, Photographie davon im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums) oder von der von Balthasar Sprenger herausgegebenen Kopie dieses Blattes, auf der zu den zwei Papageien bei Burgkmair noch ein dritter, äußerst schlecht ausgeführter hinzugekommen ist.

Tafel XXIII (Bl. 7) Indier (?) mit seiner Wehr

„Allso gand sy In Indian mit Irer Wer zwaytausent meill wögs, Da man das golt findt in dem Wassern."

Der Lendenschurz weiß, grün, rot und graublau, die Federn graubraun; Halsschmuck golden mit blaugrauen, roten und weißen Federn; die gezähnte Schneide der Waffe stahlfarben, der Schaft gelblich, das Mittelstück grauweiß und golden zwischen weißer (goldgehöhter) und roter Quaste; das Schild mit graublauem Kreuz, grüner Einfassung des Ovals, umgebendem grauen Pelzwerk.

Ohne unmittelbare Entsprechung. Es scheint sich hier nicht um einen Indianer, sondern um einen Inder, der mit jenen in einen Topf geworfen wurde, zu handeln. Die „hoffleut des konigs zu gutzin" und auch „des konigs zu Kananor, banderan und kolan also wonend XXXX meil hinter kalckut" — so auf der Sprengerschen Kopie des Burgkmairschen Holzschnitts (s. die vorige Tafel) — mögen wohl einer der Ausgangspunkte für Darstellungen dieser Art gewesen sein.

Tafel XXIV u. XXV (Bl. 33, 34) Weintransport in Toledo

„Allso fiert man den Wein zue Tollette In gaisheytten."

Wagenkasten und Weinschläuche rötlichviolett, die übrigen Teile des Wagens gelblich; das linke Pferd gelblich, das rechte dunkelbraun, Decken und Halsschmuck grauweiß; der Fuhrmann in grauem, silbergehöhtem Mantel und Kapuze, blauen Ärmeln des Untergewandes, grauer Peitsche mit gelblichem Griff.

Ohne Entsprechung. — Von dem Wein in Geißhäuten (vgl. z. B. die tagebuchartigen Aufzeichnungen des Dr. Johannes Lange von seiner Reise von Beilngries nach Granada im Jahre 1526; Archiv für Kulturgeschichte V, 1907, S. 432) oder den zur Verwendung kommenden Weinschläuchen („bota"), die Don Quixote für Riesen hält, ist natürlich in der Literatur unendlich häufig die Rede,

und auch in der Kunst finden wir sie vielfach dargestellt. Vgl. z. B. die Radierung von Georg Hufnagel (1564) bei Braun und Hogenberg, Beschreibung und Contrafactur von den vornembsten Stetten der Welt, V. Bd., auf der ersten Darstellung von „Zahara".

Tafel XXVI (Bl. 17) Tracht der reichen Prälaten zu Toledo

„Allso gand die Reichen prelotten Inn Küng Reich zu Tolloda."

Der Prälat ganz in Schwarz gekleidet, doch mit weißgrauen Handschuhen und einer goldenen Agraffe am Hut; der Knabe (mit hellbraunen Haaren) in weißem, silbergehöhtem Kittel, roten Beinkleidern.

Vgl. Heldt, Bl. 256a („Ein Spannischer Pfaff"), wo der Hut tief in das Gesicht gedrückt und ganz verzeichnet ist. Der Prälat trägt auch bei H. keine Mütze unter seinem Hut und keine Handschuhe. So hat W. in Text und Darstellung zweifellos das Ursprünglichere. — Bertelli (Venedig 1563), Bl. 50 („Sacerdos Hispanus") im Gegensinne, doch ist auch ihm gegenüber W. viel genauer. — Weigel und Amman (1577), Bl. CLIV gleichfalls offenbar schon verfälscht.

Tafel XXVII u. XXVIII (Bl. 45, 46) Spazierritt eines toledanischen Prälaten

„Aalso Reiten die Spanischen prelaten spaziern im Toleto mit ainem Junngen hinden nach lauffent, der im pantoffl nachtregt."

Der Prälat ganz in Schwarz gekleidet, das Maultier dunkelrötlichbraun mit schwarzem, goldverziertem Zaumzeug, der Steigbügel stahlfarben; der Knabe (mit blonden Haaren) in rotem, silbergehöhtem Wams, ehemals wohl weißen, heute infolge von rötlichen Flecken nicht mehr in ihrer ursprünglichen Farbe erscheinenden Beinkleidern.

Ohne Entsprechung. —

Tafel XXIX u. XXX (Bl. 55, 56) Spanischer Bauer beim Pflügen

„Also gand sy zu acker In spania." Beischrift: „Das gottalb [?] sey."

Mütze des Pflügers karmesinrot, silbergehöht, Jacke blau, Schurz weißgrau, silbergehöht, Beinkleider rot, goldgehöht; der rechte Ochse gelbbraun, der linke schwarzbraun, Hufe und Hörner hellgrau; Schneide und Tülle des Instruments in der Rechten des Pflügers stahlfarben, der Griff, der Pflug und das Joch gelblich, die Erdschollen dunkelgrau, nur am Horizont ein grüner Wiesenstreifen.

Ohne Entsprechung. — Das gleiche eigenartige Instrument, wohl zum Zerkleinern der Schollen, führt in der Rechten auch der Pflüger auf der G. Hufnagelschen Radierung „Granata" von 1565 bei Braun und Hogenberg, Bd. V.

Tafel XXXI u. XXXII (Bl. 37, 38) Wie in Spanien das Korn gedroschen wird

„Allso tryst man das koren In Hispania auß, fert mit ainem bredt darauf vmb hin vnnd her, des voler stain ligt."

Der Bauer in weißem Hut, weißem, silbergehöhtem Kittel (mit graublauen Manschetten) und Hosen, roten, silbergehöhten Strümpfen; das linke Pferd hellbraun mit weißgrauem Halsschmuck, das rechte grau, das Zaumzeug grauschwarz; Joch, Peitsche, Dreschbrett, Korn gelblich und in den Schatten schmutzigbraun.

Ohne Entsprechung, doch wird diese altspanische Art des Dreschens mit dem Dreschbrett oder Dreschschlitten verschiedentlich erwähnt, beschrieben und auch abgebildet. Johannes Lange

(a. a. O. S. 415) notiert sich 1526, wie die Spanier das Getreide „nicht ausdreschen, sondern mit Eseln, Ochsen und Pferden, die ein Brett voll spitziger, eingeschlagener Steine darüber führen und schleppen, also austreten, daß das Stroh gliedslang bleibt, deshalben Pferde und Rinder kein Stroh haben". Auch im Don Quijote des Cervantes wird dergleichen berichtet. „Die Tennen ‚las eras' (von lat. area) liegen vor dem Dorfe und sind geräumige Plätze mit einem aus hartgestampftem Lehm bestehenden Boden. Hier wird das Getreide ausgeschüttet und dann mit dem Dreschschlitten gedroschen, der, von Pferden gezogen und von einer stehenden Person gelenkt, die Runde macht, bis alles Korn klein ist" (Adolf Schulten, „Spanien im Don Quijote des Cervantes", in Spanien, Zeitschrift für Auslandskunde, Jahrg. 1919, Heft 2, S. 103). Im Bilde wiedergegeben ist der Vorgang im 16. Jahrhundert (1574) u. a., und zwar wiederholt, bei Braun und Hogenberg (a. a. O.), Bd. I auf dem Prospekt von „Vallisoletum" (Valladolid), Bd. IV auf der Darstellung von „Orchuna" (Osuna).

Tafel XXXIII (Bl. 40) Wie man in Spanien das Getreide säubert

„Allso seübern sy das drayt in Hispania."

Kapuze weiß, silbergehöht, Jacke rot, goldgehöht, Rock blau, Sandalen gelblich mit schwarzen Riemen, Sieb gelblich.

Vgl. Heldt, Bl. 352b („Also gehen die Mullerin in Hispannia"). Textlich scheint W., in der Farbengebung (Jacke z. B. graublau mit weißen, ausgebogten Manschetten oder Hemdvorstoß) H. das Ursprünglichere zu bieten.

Tafel XXXIV (Bl. 39) Wie in Spanien Korn und Mehl transportiert werden

„Also fiern sy die mell seck auf den Eslen In die Müll In Hispanien."

Kapuze mit Schirmkappe grauweiß, silbergehöht, Kittel grün mit schwarzem Gürtel, Hosen hellblau, Sack hellgrau, Maultier hellbraun mit hellgrauen Hufen.

Ohne Entsprechung. — Ähnliche Darstellungen — der Esel ist das Lieblingstier des spanischen Bauern (vgl. Schulten a. a. O. S. 93) — sind im 16. Jahrhundert häufig; vgl. z. B. Braun u. Hogenberg V auf dem Prospekt „Palacios".

Tafel XXXV u. XXXVI (Bl. 41, 42) Kastilianischer Wasserverkäufer

„Allso füert man das waser In Kastilia vnnd In vill gros stett auff der gassen zu verkauffen vmb 3 Blancken aus dem fliesent Wasser."

Kapuze grün, silbergehöht, Kittel rot, silbergehöht, Hosen grauweiß, silbergehöht, Strümpfe blau, Stock gelblich; Sattel bläulich, silbergehöht, Zaumzeug grün, teils schwarz, teils silbern eingefaßt, Körbe gelbbraun, Gefäße rötlich, Maultier weißgrau mit grauen Hufen.

Ohne Entsprechung. — Ein ähnlicher Transport mit etwas abweichendem Tragsattel ist z. B. bei Braun und Hogenberg I, 5 („Granada") und V, 8 auf dem Prospekt der kleinen Bergstadt „Jerenna" wiedergegeben.

Tafel XXXVII (Bl. 31) Spanischer Scherge

„Hie gatt der spanisch scherg hinauß."

Mütze karmesin mit grüner Krempe, Kittel grauschwarz, Ärmel des Untergewandes hellgelb, Hängeärmel grün, silbergehöht, Beinkleider rot, Schild, Parierstange des Schwertes, Glefe und untere Endigung der Stangenwaffe stahlfarben, Schaft der Stangenwaffe gelblich, Schwert grau.

Ohne Entsprechung.

Tafel XXXVIII (Bl. 29) Kastilianischer Weibel

„Disser Ist auch ain pregantter oder waybel Inn Castillia, der voran gatt vnd auß schreitt, wen man ain Ibellthetter strafft."

Mütze grau, Kapuzenmantel blau, das Tuch über der Schulter rot, silbergehöht, Beinkleider schmutziglila, Instrument dunkelgrau mit Goldverzierungen.

Ohne Entsprechung. — Heute: „pregonero" öffentlicher Ausrufer, „preguntador" Frager.

Tafel XXXIX (Bl. 30) Bestrafung eines Beutelschneiders in Spanien

„Diß send die fromen spanier, die seckell abschneiden oder sonst stellen; die schlecht man also auff ainem Esell auß." Beischriften: „dieb ladron" und „Hencker".

Mütze des „Henkers" grünlich, Kittel rot, silbergehöht, Hosen bläulich, nackte Beine, Instrument grauschwarz; Mütze des Verbrechers grau mit weißem Aufschlag, oberer Schurz (Hemd?) weiß, unterer blau, Sattel vorn grau, gelblich umrahmt, hinten gelblich, grau umrahmt, Maultier rötlichbraun, Zaumzeug grau mit kreisrundem blauem Einsatz.

Ohne Entsprechung.

Tafel XL (Bl. 32) Spanischer Polizeidiener („alguacil")

„Hie Reitt der spanisch Augusill hinden Nach; gott waiß, wie frum sy sinden! das Ist der Rott stab, des sy woll ainen vorr hietten mag."

Mütze schwarz mit goldenem Knopf, Mantel grün, Kittel bläulich, Ärmel und Beinkleider karmesinfarben, Stiefel gelblich, silbergehöht, Stock gelblich, Schwert schwarz, Parierstange und Korb golden, Steigbügel und Sporen stahlfarben, Pferd hellgrau mit grauen Hufen, Zaumzeug grün mit goldenen Verzierungen, blaugrauer Quaste und karmesinrotem Fransenbesatz.

Ohne Entsprechung. — Heute: „alguacil" Gerichtsdiener, Polizeidiener.

Tafel XLI (Bl. 63) Noch ein spanischer Polizist

„Daß Ist auch ain angusell, der Frumen geselen ainer, der aller Eren Woll darff."

Mütze schwarz mit goldenem Knopf, Mantel blau, Kittel rot, goldgehöht, Beinkleid hellgrau, Stiefel rot, goldgehöht, Sporen, Steigbügel, Schwertkorb und Parierstange stahlfarben, Schwert schwarz, Sattel gelblich, goldgehöht, mit grünem Besatz, Zaumzeug rot, goldgehöht, mit grünem, goldgehöhtem Besatz, grüner, goldgehöhter Quaste, goldenem Zierat; Pferd weißgrau mit grauen Hufen, schwarzem Bauchgurt.

Ohne Entsprechung. — Der Relativsatz bedeutet: dem man billig alle Ehre erweist.

Tafel XLII (Bl. 61) Ein spanischer Stockmeister (Büttel)

„Also gatt stockmayster auch hinaus."

Kappe, Mantel und Schwert bis auf die stahlfarbene Parierstange und Knauf schwarz, Kittel blau, Beinkleider rot, goldgehöht. Haar und Bart blond.

Ohne Entsprechung.

Tafel XLIII (Bl. 62) Bestrafung einer Verbrecherin in Spanien

„Allso schlecht man die allten weiber, die Riffienerin, die stellen, vnd setzen sy auf ain laitter; darnach wirft Er Ir scherwoll In die wunden."

Mütze des Büttels rot, Jacke grün, silbergehöht, Untergewand blau, Hose rot, goldgehöht, nackte Beine, bräunliche Haupt- und Barthaare, Geißel schwarz mit gelblichem Stiel; Mütze der Verbrecherin weiß mit roten Dreiecken und roter Quaste, graubraunes Obergewand, weißgraues, silbergehöhtes Untergewand, bräunliche Haare; Leiter graugelb mit grauer Schattierung.

Ohne Entsprechung. — Mittelhochdeutsch: riuvaerinne, riuvaerîn, rewerin = Büßerin. Ein entfernt ähnlicher Vorgang scheint bei Braun u. Hogenberg V, 7 auf dem Prospekt von „Sevilla" dargestellt zu sein, wo Straßenbuben eine auf einem Esel halbnackt daherreitende, schon von Bremsen und Moskitos umschwärmte Verbrecherin, deren Hände gefesselt sind, mit Sand und Steinen bewerfen.

Tafel XLIV u. XLV (Bl. 75, 76) Auspeitschung einer spanischen Verbrecherin

„Darnach fiert sy der Herr also gestalt, mit ainer gaisell schlagts auf ain Esell hinauß."

Mütze des Büttels schwarz, Jacke blau, Weste und Beinkleider rot, silbergehöht, schwarzbrauner Bart; die Geißel wie auf der vorigen Tafel. Verbrecherin, mit grauen Haaren, wie auf der vorigen Tafel gekleidet, doch das Untergewand silbergehöht; das Maultier gelblich mit grauen Hufen, grünem Zaumzeug, gelblichem Sattel über schwarzer Decke. Das Haus weiß mit rötlichen Ziegeln, grünen Bäumen, grau-violetten, braun umrahmten oberen, braunen unteren Fenstern.

Ohne Entsprechung. — Vgl. die Bemerkung zum vorigen Blatt. Auch bei dem betr. Blatt bei Braun und Hogenberg handelt es sich offenbar um die Austreibung mehrerer Übeltäter, die unter Schlägen vor sich geht.

Tafel XLVI (Bl. 21) Sammler von Lösegeld für die Gefangenen der Seeräuber

„Allso gand die armen gefangen, die von dem Barbar Rossa send gewesen, vmb gotz Willen zue bitten, Ihre Fraindt, so noch gefangen sind, auszelessen.

Mütze grün mit rötlichviolettem Aufschlag, Hemd weiß, silbergehöht, Ärmel grün, silbergehöht, Hosen gelblich, silbergehöht, Beine nackt, Haupt- und Barthaar grau, silbergehöht; das Kästchen gelblich, die Münzen grau (ehemals silbern?), die Urkunde weiß, silbern gehöht, mit anhangendem gelbem Siegel.

Ohne Entsprechung. — Über die Raubfahrten des Seeräuberkönigs Chaireddin Barbarossa vgl. oben S. 14.

Tafel XLVII (Bl. 22) Negersklave mit Weinschlauch in Kastilien

„Allso Tragen die verkaufften moren gaißheytt mit weinklaret In Castillien; wen sy Irem heren Entlauffen, miessen sy Darnach allso arbaiten vnd keten tragen."

Kittel rot, silbergehöht, Kragen (bzw. Hemdvorstoß), Gürtel und Hosen weiß, silbergehöht, nackte Beine, Kette und Fußschellen stahlfarben, Sack weiß, silbergehöht, das krause Haupthaar tiefschwarz, Hautfarbe schwarzbraun.

Ohne Entsprechung.