

**Bildkosmos der Moden:
Die Gemäldesammlung von
Franz und Frieda von Lipperheide
Genese – Kontext – Ausgewählte Werke**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil.
im Fach Kunstgeschichte
eingereicht am 17. Februar 2020
an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin von

Sabine de Günther

Datum der Disputation: 16. Juli 2020

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin:
Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

Dekan der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät:
Prof. Dr. Christian Kassung

Gutachterin/Gutachter:
1. Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger
2. Prof. Dr. Dorothee Haffner

**Bildkosmos der Moden:
Die Gemäldesammlung von
Franz und Frieda von Lipperheide
Genese – Kontext – Ausgewählte Werke**

Inhalt

1. Einleitung	8
1.1. Die Neuentdeckung eines Modekosmos im Depot	8
1.2. Der Kostümbegriff im 19. Jahrhundert	10
1.3. Methodik und Gliederung	14
1.4. Forschungsstand	18
2. Die Erwerbungen im historischen Kontext	19
2.1. Museumsgründungen als nationales Statement und kunstgewerbliche Neuausrichtung	19
2.2. Kleiderforschung als identitätsbildende Kulturgeschichte	24
2.3. Das kulturpolitische Klima für Sammler und Museen in Berlin	26
2.4. Der Berliner „Kunstgeschichtsstreit“	33
3. Franz und Frieda von Lipperheide als Mäzene und Geschäftsleute	36
3.1. Das Sammlerpaar als Mäzene	37
3.2. Das Sammlerpaar als Verleger – Redaktion und Herausgeberschaften	39
3.2.1. Musterbücher und die Durchführbarkeit der Vorlagen	40
Exkurs: Jakob von Hefner-Altenecks Quellenverständnis	44
3.2.2. Blätter für Kostümkunde: Quellenpluralität und Bildkarrieren	48
3.2.3. Resümee: Authentizität und (Re-)Konstruktion	67
4. Franz und Frieda von Lipperheide als Sammler und Stifter	69
4.1. Rekonstruktion und Sammlungsarchivalien	69
4.1.1. Reiseausgabenbücher für Ölgemälde und Miniaturen	70
4.1.2. Verwaltungsakten und Karteikarten	75
4.1.3. Bildkarten	76
4.1.4. Auktionskataloge	84

4.2.	Das Schenkungsvolumen	93
	Exkurs: Die textile Sammlung Frieda von Lipperheides	95
4.3.	Die Sammlungspräsentationen	97
4.4.	Resümee: Eine Quellen-Trias zur Kleidergeschichte	99
5.	Sammlungsprofil und Themenspektrum	101
5.1.	Bildnismalerei	102
	5.1.1. Kinderbildnisse	116
	5.1.2. Außereuropäische Bildnisse	119
5.2.	Historienmalerei	126
5.3.	Genrebilder, allegorische Malerei und szenische Trachtendarstellungen	132
5.4.	Karikatur	144
5.5.	Modische Accessoires, Wechsel- und Kostümbilder	145
5.6.	Resümee: Detailgenauigkeit und Plastizität	149
6.	Die Gemäldesammlung als Quelle	153
6.1.	Unauthentische Kleidung im Bild	154
6.2.	Original und Kopie – Zwischen Dokument und Kunstwerk	162
7.	Zur Rezeption von Kostümbibliothek und Gemäldesammlung	167
7.1.	Ein Moden-Museum für Berlin	168
7.2.	Publikationen und Ausstellungen	171
7.3.	Die Gemäldesammlung und ihre kunsthistorische Rezeption	175
8.	Resümee und Ausblick	177
9.	Chronologie, Quellen und Archivalien	182
9.1.	Genese, Präsentation und Deponierung	182
9.2.	Quellen und Archivalien	204
9.3.	Katalog der Bezeichnungen	230
9.4.	Reiseausgabenbuch	246

10. Sammlungskatalog	270
10.1. Werkverzeichnis	272
10.2. Verluste und Abschreibungen	301
10.3. Ausgewählte Werke	309
Abkürzungen	417
Literaturverzeichnis	418
Abbildungsverzeichnis	462

1. Einleitung

1.1. Die Neuentdeckung eines Modekosmos im Depot

Die vorliegende Arbeit behandelt die Gemäldesammlung der Berliner Verleger Franz und Frieda Freiherr und Freifrau von Lipperheide (1838–1906 und 1840–1896). Das Konvolut, welches 1897 aus 886 Ölbildern, Miniaturen, Wachsbildern und Reliefs bestand,¹ umfaßt heute noch 347 Gemälde, 231 Miniaturen und 28 Reliefplastiken² und dokumentiert auf einmalige Weise Mode, Kostüm und Tracht. Mit diesem Fokus ist die Gemäldesammlung in ihrer Ausrichtung und ihrem Umfang singulär. Anhand der Sammlung lässt sich Kleidung als ein alle Gesellschaftsschichten betreffendes kulturgeschichtliches Phänomen erkunden und in ihrer geschichtlichen Verortung, ihrer Zeichenhaftigkeit und ihrer Symbolik ausgezeichnet nachvollziehen. Diese 606 Gemälde, Miniaturen und Reliefplastiken, die ich im Folgenden aus Gründen der Vereinfachung „Gemäldesammlung“ nenne, sind heute im Besitz der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Während die von den Eheleuten Franz und Frieda von Lipperheide³ gestiftete Lipperheidesche Kostümbibliothek und ihre grafischen Sammlungen von Beginn an eine sachgerechte Erschließung sowie eine intensive Erforschung und Nutzung erfuhren, blieben die Gemälde unbearbeitet.⁴ Die Publikation der Gemäldesammlung als integraler Bestandteil der Lipperheideschen Kostümbibliothek ist daher eine längst überfällige Würdigung des Sammlerpaars und ihrer Intention.

Die Werke dieser Sammlung – visuelle Zeugnisse europäischer und außereuropäischer Kleidermoden aus der Zeit von ca. 1430 bis 1900 – haben sehr unterschiedliche Facetten. Mal dominiert ihre künstlerische, mal ihre dokumentarische Qualität oder sie changieren zwischen diesen Polen. Einen Großteil der Gemälde machen Bildnisse aus; sie bilden Kleidermoden, Status- und Standessymbole in einem individuellen Kontext ab. Eine Gruppe von Genrebildern fungierten als Abbilder sozialer Wirklichkeit und standesspezifischer Kleidung, Schlachtenbilder fungieren als Quelle für Uniformen und mittelalterliche Tafeln mit christlichen Motiven als frühe modische Darstellungen. Die Sammlung von Gemälden, Miniaturen und Reliefplastiken bildete eine

1 Diese Zahlen nennt Franz von Lipperheide in dem ersten Band des Buchbestandskataloges. Vgl. Katalog Kostümbibliothek 1896–1905.

2 Die Sammler unterschieden in Miniaturen und Gemälde (vgl. Q7 und Q8) ohne die Kriterien dafür offenzulegen. An der heutigen Sammlungsdocumentation lässt sich noch eine Unterscheidung in Gemälde, Miniaturen und Plastiken ablesen, die für die Inventarisierung beibehalten wurden und sich an den Inventar-Kennzeichen G, M und P ablesen lässt (R steht für Rahmen). Auch hier sind keine Kriterien für die Bezeichnungen ablesbar; auch kleinformatige Gemälde werden in der M-Gruppe geführt. So variieren die Zählungen. Vereinfachend kann für den heutigen Bestand von 578 Gemälden und 28 Reliefplastiken gesprochen werden. Die genaue Anzahl der Kunstwerke im Schenkungskonvolut weicht in den verschiedenen Zählungen erheblich voneinander ab. Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel 4.2 „Das Schenkungsvolumen“.

3 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden von der „Lipperheideschen“ Sammlung gesprochen, bei Namensnennung jedoch das Präfix „von“ dem Familiennamen beigegeben.

4 Der Buchbestand wurde durch Franz von Lipperheide strukturiert und in Form eines Buchbestandskatalog publiziert. Der Katalog erfuhr 1965 eine Neuauflage durch Eva Nienholdt unter der Mitarbeit von Gretel Wagner: Nienholdt 1965. Auch die grafische Porträtsammlung wurde früh bearbeitet und ihre Beschreibung erschien 1912 in der Vierteljahrsschrift für Wappen-, Siegel- u. Familienkunde, sowie die Fortsetzung im Jahr 1913 auf insgesamt 212 Seiten. Vgl. Kiesling 1912 und Kiesling 1913.

Erweiterung und Ergänzung der Text- und Bildquellen der Lipperheideschen Kostümbibliothek, die Franz und Frieda von Lipperheide als großzügige Schenkung dem Staat vermachten. Dafür hatte Franz von Lipperheide bereits seit 1890 über die Schenkungsmodalitäten verhandelt, Ziele und Inhalt formuliert und erbeten, die Sammlung als öffentlich zugängliche Präsenzbibliothek zu verstetigen und an das Kunstgewerbemuseum Berlin anzugliedern. Dazu formulierte er am 7. März 1890 an Kaiser Wilhelm den II.:

Eure Exzellenz!

Der gehorsamst Unterzeichnete nimmt sich hiermit die Freiheit, Eure Exzellenz die nachstehenden Mitteilungen ganz ergebenst zu unterbreiten. Ich bin Besitzer einer kostümwissenschaftlichen Sammlung, welche zur Zeit nachfolgende Bestände aufweist: 675 Oel und andere Gemälde; 115 Miniaturen nebst Porträts in Wachs etc., 1250 Blätter Handzeichnungen; 14.918 Blätter Kupferstiche etc.; 1378 Photographien; Bücher: 2997 Werke mit 4428 Bänden; 101 Kalender und Almanache mit 569 Jahrgängen; 144 Modezeitungen mit 1551 Jahrgängen; 59 Kostüm-Figuren.⁵

Franz und Frieda von Lipperheide blickten zum Zeitpunkt dieser Formulierung auf eine dreißigjährige Sammlertätigkeit zurück. Beide hatten mit sich ergänzenden Schwerpunkten gesammelt: dazu gehörten auch zivile und militärische Textilien – hier sei besonders die Spitzensammlung von Frieda von Lipperheide hervorgehoben –, antike Gebrauchsgegenstände, Militaria, sowie kunstgewerbliche und künstlerische Werke. Die Sammler, so Heinrich Doege, seit 1899 Assistent und später Kustos der Lipperheideschen Kostümbibliothek, seien darauf bedacht gewesen „vor allem anschauliche zeitgenössische Dokumente zu vereinen“⁶. Konkret waren dies originale Textquellen, wie frühneuzeitliche Kostüm- und Reisebücher, Journale, Almanache, aber auch sekundäre Literatur in Form von Überblickswerken. Hinzu kamen bildliche Darstellungen, darunter Zeichnungen, Druckgrafiken, Fotografien, Ölgemälde, Miniaturen und Reliefplastiken, die in unterschiedlicher Weise und Aussagekraft die Kleidung motivisch in das Zentrum des Interesses rückten.⁷ Die Unterscheidung in unterschiedliche Sammlungsbereiche wurde von dem späteren Auktionator Hugo Helbing vorgenommen. Über den Nachruf auf Frieda von Lipperheide ist jedoch dokumentiert, dass die Erwerbungen gemeinschaftlich getätigt wurden. Die einzelnen Sammlungsschwerpunkte, wie Textilien, Bildquellen oder Militaria, hatten den gleichen kulturgeschichtlichen Fokus und in ihrer Gesamtheit bildeten die Objekte einen sich ergänzenden Quellenfundus, bestehend aus der Quellentrias Bild, Text und Realie. Teile dieser Sammlungen formten den Grundstock für die heutige Lipperheidesche Kostümbibliothek, während andere Sammlungsteile in ihrem Privatbesitz verblieben und erst nach dem Tod von Franz von Lipperheide – Frieda von Lipperheide war 1896 unerwartet verstorben – und seiner zweiten

5 Abschrift eines Briefes vom 7. März 1890, GStA Rep. 151C Nr. 8251, Nr. 8251 fol 68v. Für die vollständige Abschrift siehe im Anhang die Archivalien und Quellen, hier Q41.

6 Doege 1922, S. 70.

7 Wenngleich von dem Sammler Franz von Lipperheide keine eigenhändigen kunst- oder kleiderhistorischen Schriften überliefert sind, so schreiben Zeitgenossen ihm doch eine durch eigenhändiges Studium erworbene Kennerschaft zu. Sie manifestiert sich in dem Erwerb der relevanten Schrift- und Bildzeugnisse, wie auch in seinen herausgeberischen Unternehmungen wie den *Blättern für Kostümkunde*. Es ist jedoch vor allem Frieda von Lipperheide, die ihre am Objekt und auf Reisen erworbenen Kenntnisse in die Zeitschriften und Sonderhefte des Verlags einfließen lässt. Vgl. die Ausführungen zu den verlegerischen Tätigkeiten und den Sammlungsbereichen der Eheleute in den Kapiteln „3.2. Das Sammlerpaar als Verleger – Redaktion und Herausgeberschaften“ und „4. Franz und Frieda von Lipperheide als Sammler und Stifter“.

Ehefrau Elisabeth von Lipperheide auf Auktionen des Kunsthauses Helbing in München versteigert wurden.

Mittels seiner Schenkungsurkunde, welche per Rechtsakt des kaiserlichen Finanzministeriums im Jahr 1892 angenommen wurde,⁸ vergewisserte sich das Sammlerpaar der Verstetigung der Sammlung, die in die 1905 eröffnete Lipperheidesche Kostümbibliothek in Berlin mündete. Diese richtete sich an eine Leserschaft von „Künstlern, Kostümzeichnern, Theatertechnikern, Veranstaltern von Festlichkeiten“, und war zugleich eine institutionelle Anlaufstelle „für alle Kostüm- und Kulturgeschichtsforscher“⁹. Die Bibliothek stand nicht nur den Gelehrten, den Forschern oder Museumsmitarbeitern zur Verfügung, sondern war vor allem als Vorlagensammlung für Künstler, Mode- oder Kostümschaffenden, ganz im Sinne eines Bildungsauftrag der Kunstgewerbebewegung, konzipiert. Aufgrund ihres umfassenden Bestandes war die Lipperheidesche Kostümbibliothek bald international bekannt, wie der Kurator für Textilien und Schmuck am Victoria & Albert Museum in London, Charles Harward Gibbs-Smith, 1936 konstatierte, als er im Zuge der Indexierung der eigenen Modebilder feststellte, dass die Londoner Sammlung „probably second only to the Lipperheide Costume Library in Berlin“¹⁰ sei.

In der vorliegenden Forschungsarbeit werden die Gemälde, Miniaturen und Kleinplastiken im Fokus stehen und in dem größeren Sammlungskontext unter Einbeziehung der Privatsammlung der Eheleute betrachtet und bewertet werden, um, hierauf basierend, Erkenntnisse über ihre Sammlungsstrategie zu gewinnen. Letzteres ist von besonderem Interesse für die Forschung, da sie exemplarisch für die Kleiderforschung im 19. Jahrhunderts, oftmals „Kostümkunde“ genannt, gelten kann.

In der Urkunde, die Franz von Lipperheide am 1. Oktober 1899 unterzeichnete, ist festgehalten, dass für die Schenkung „die möglichste Nutzbarmachung als oberster Grundsatz“¹¹ gelte. Mit dieser Forschungsarbeit wird nach 120 Jahren ihrem Anliegen vollends entsprochen, den kleidergeschichtlichen Bilderkosmos öffentlich und diese bislang nicht publizierten Bildressourcen in einer Auswahl für die Kunst- und Kleiderforschung verfügbar zu machen.

1.2. Der Kostümbegriff im 19. Jahrhundert

Die Verwendung der Bezeichnungen Mode, Bekleidung, Tracht und Kostüm und ihre Definition in der frühen Kleiderforschung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und der wissenschaftlichen Publizistik um 1900 weichen von dem heutigen Verständnis der vestimentären Wissenschaft ab.¹²

Gabriele Mentges benennt die Akademisierung und Verwissenschaftlichung von Bekleidung unter dem Begriff des Kostüms und der Ausbildung von Spezialwissenschaften wie der

8 Die im Reiseausgabenbuch notierte letzte getätigte Erwerbung am 22. Juni 1892 geht einher mit der angenommenen Schenkung der Lipperheideschen Kostümbibliothek und Gemäldesammlung. Vgl. Q8, S. 22.

9 Jessen 1900a, Sp. XVI.

10 Gibbs-Smith 1936, Vorwort.

11 Q9.

12 Zusammenfassend zur Terminologie der „historischen Kleiderforschung“ vgl. Merseburger 2016, S. 30 und zur geschichtlichen Entwicklung der Terminologie: Warschaw 2017. Zusätzlich zu dem Problemkreis des Oberbegriffs gesellen sich Fragen zur Benennung von bildlich überlieferter oder erhaltener Kleidung. Historische Schriftquellen zeugen bereits von einer Vielzahl, teils regional unterschiedlicher Bezeichnungen, die bis heute zu keinem systematisierten Thesaurus geführt haben.

Kostümgeschichte und der Kostümbildneri.¹³ Den Bedeutungswandel der Begriffe Mode, Kostüm und Tracht beschreibt Jutta Zander-Seidel umfassend in dem Ausstellungskatalog *Kleiderwechsel* aus dem Jahr 2002.¹⁴ Lioba Keller-Drescher geht auf die Terminologie und deren Verwendung im Bereich der Trachtenforschung ein.¹⁵ Die Etymologie des Wortes Mode wird weiterhin divers ausgelegt: Umstritten ist die Ableitung aus dem lateinischen *Modus*, der sich in der französischen Sprache in *mode* wandelte.¹⁶ Möglicherweise setzten sich zwei Gebrauchsweisen zum Ende des 16. Jahrhunderts durch: die maskuline grammatikalische Form „Mode“ im „Sinn von Maß, Regel, Modus“ und die grammatikalisch weibliche Form von „Mode“, die für „zeitgemäße Kleidung, Lebensart“¹⁷, stand. In der weiteren Verbreitung in Deutschland und Italien findet es zunächst in den *Alamodischen Bilderbogen* um 1620 mit der Bedeutung „die aus Frankreich stammende Sitte und Kleidung“¹⁸, als auch als geistige Einstellung Erwähnung. In der Folge bürgerte sich das Wort Mode als der Begriff des Neuen und des augenblicklichen Geschmacks ein. Dass sich die Problematik der Terminologie auch auf den Begriff ‚modisch‘ und dessen Verwendung ausdehnt, zeigte Gertrud Lehnert und fächerte die vielgestaltigen Bedeutungen aus der soziologischen und literaturwissenschaftlichen Sichtweise auf.¹⁹

Die Kleiderforschung, bzw. die im früheren Sprachgebrauch sogenannte ‚Kostümforschung‘, setzte spätestens Anfang des 17. Jahrhunderts ein und erlebte eine Neubelebung ab 1850/60, als historische Kleidung als Vorlage für die Gestaltung von Bühnenkostümen verwendet wurde.²⁰ Seit Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden eine Reihe von prachtvollen Überblicksbänden zu Gebrauch und Gestaltung von Kleidung, Tracht und Kostüm, die, wie oben beschrieben, der bürgerlichen Sehnsucht nach einer enzyklopädischen Darstellung der Geschichte, einer Verortung und nationalen Identitätssuche gerecht zu werden suchten.²¹ So denkt die Bezeichnung Tracht im 19. Jahrhundert den Begriff der Nation und Nationenbildung mit.²²

Von Franz und Frieda von Lipperheide sind keine Aussagen zur Kleiderforschung überliefert, eine methodische Reflektion ist daher indirekt aus ihrer Sammlungsstrategie und ihren Publikation abzuleiten. Franz von Lipperheides Verlagsprojekt, die *Blätter für Kostümkunde*²³, angelegt als Überblickswerk in loser Form, zeugen von der Suche nach einer nationalen kulturellen Identität und beschreiben Bekleidungstypen spezifischer Epochen und Regionen. Kleidung als Verweis

13 Mentges 2015, S. 76.

14 *Kleiderwechsel* 2002, S. 8–13.

15 Keller-Drescher 2013a, besonders S. 25–32.

16 Vgl. Petrascheck-Heim 1988.

17 Petrascheck-Heim 1988, S. 21.

18 Petrascheck-Heim 1988, S. 21.

19 Vgl. Lehnert 2013, S. 8 ff..

20 Vgl. das Kapitel „Das Hofzeremoniell und die Bedeutung der Gewandung“ in: Zitzlsperger 2002, S. 19–25. Lou Taylor bezieht sich in ihrer Rückdatierung auf den Begriff der Kostüm- und Kleidergeschichtsschreibung und verortet diese zeitlich parallel zur Entstehung der ersten Kostümbücher in den 1560er Jahren, beispielsweise Ferdinando Bertellis *Omnium fere gentium habitus nostrae aetatis* (1563). Vgl. Taylor 1998, S. 339.

21 Kostümforschungen im 19. Jahrhundert und die entstandenen Überblickswerke beschreibt Andrea Mayerhofer-Llanes (Mayerhofer-Llanes 2006).

22 Mit der Auflösung der gesellschaftlichen Ordnungen des *Ancien Régime* suchte man gesellschaftliche Ordnungen anhand von Trachtenbildern abzubilden. Überblickswerke von Trachtendarstellungen bildeten einen wichtigen Beitrag zu einer Identitätsbildung in einem sich neu ordnenden Europa. Kleidung erhielt einen Zeichencharakter im Sinne eines Abzeichens regionaler Merkmale und wurde integraler Bestandteil von Beschreibungen deutscher Landschaften.

23 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891.

auf die individuelle Identität des Menschen drückt sich in den gesammelten Bildnissen aus. Ihre Sammlungs- und Publikationsstrategien schließen demnach modische und regionenspezifische Ausformungen von Kleidung als Verweis auf die kulturelle wie auch auf die individuelle Identität des Menschen ein. Sie lehnten sich damit an die theoretischen Betrachtungsweisen von Georg Simmel, Roland Barthes oder Friedrich Theodor Vischer an, Kleidung als soziales Zeichensystem aufzufassen.²⁴

Im Sprachgebrauch Franz von Lipperheides in den *Blättern für Kostümkunde* wird „Modekostüm“ auch als „Tracht der Vergangenheit“²⁵ bezeichnet. In der Bezeichnung Volkstracht sind sowohl modische Erscheinungen wie auch die regional verschiedenen Trachten präsent. „Trachten der Vergangenheit“ beinhalten historische Kleider und die für Regionen spezifische Kleidung, die Volkstrachten. In seinem Verlagsprojekt, den *Blättern für Kostümkunde*, ging er zu gleichen Teilen auf die Aspekte historische Kleidung und Tracht ein und erweiterte darüber hinaus das Konzept der Kleiderforschung:

Zum Modekostüm und zur Volkstracht gesellen sich Amts- und Berufstrachten, geistliches und weltliches Ordenskostüm, Uniformen, Waffen, Rüstungen, Masken- und Theaterkostüme. Die Tracht für besondere Gelegenheiten wird berücksichtigt, für Staatszeremonien und höfische Feiern, Volksfeste und gebräuche sowie für Sport und Spiel aller Art, wie Jagen, Reiten, Fechten, Ringen, Turnen, Gymnastik und Tanz. Hierzu kommen ferner Gesetze und Verordnungen über die Tracht-, Streit- und Spottschriften, Karikaturen, Almanache und Modezeitschriften, und schließlich ist neben Ästhetik und Hygiene auch die Herstellung der Kleidung mit allem Zubehör nicht beiseite gelassen.²⁶

Das in der Einleitung zu seinem Buchkatalog beschriebene kunstgewerbliche, d.h. über die klassische Gattung der bildenden Kunst hinausgehende Verständnis von Kostüm und Volkstracht unter Einbindung auch von Fest- oder Sportkleidung, bildet gleichzeitig die Basis für seine Sammeltätigkeit. Hierzu gehört auch der Diskurs zu einer deutschen Volks- oder Nationaltracht.²⁷

Das deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm umschreibt die Bedeutung von Tracht zunächst mit „tragen oder getragen werden“²⁸, und verweist zudem auf die Verwendung im Sinne von Herumtragen, beispielsweise von Heiligenbildern, des Kreuzes, oder speziell das Tragen der Leibesfrucht – die Schwangerschaft. Als Tracht wird das, was vom Menschen am Körper getragen wird und auch die Art es zu tragen, erstmals 1497 bezeichnet. Tracht bezeichnet die Kleidung der Stadt- und Landbevölkerung, wie auch die Tracht in Beruf und Stand. Tracht wird im Wechsel mit Uniform verwendet; wobei das Lehnwort Uniform seit 1746 bezeugt sei. Auch ist, nach Jacob und Wilhelm Grimm, die Tracht als Bezeichnung geistlicher Kleidung belegt. Tracht bezeichne außerdem die unterscheidende Kleidung der verschiedenen Stände. Gleichermaßen stehe Tracht für Maske und Maskenkostüm. Schlussendlich vermerkt der Lexikoneintrag, dass Tracht und Mode synonym verwendet werden. Dabei unterscheidet der Eintrag in „die

24 Den Begriff Mode definiert 1879 Friedrich Theodor Vischer als einen „Allgemeinbegriff für einen Komplex zeitweise gültiger Kulturformen“ (Vischer 1879, S. 477). Vgl. auch Simmel 1905 und zu Barthes Jöckel 2018.

25 Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, S. I.

26 Nienholdt 1965, S. VIII.

27 Vgl. die Abhandlungen zum deutschen Volkstum von Friedrich Ludwig Jahn: Jahn 1817.

28 Deutsches Wörterbuch 1854–1961, „Tracht“. Online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=tracht>. Dieser und die folgenden Web-Links wurden am 02.02.2022 letztmalig abgerufen.

kleidungsart allgemein ohne das Moment des zeitgemäßen²⁹ und die „zeitgemäße kleidungsart, ‚Mode‘, vgl. tracht heiszt die dem frauenzimmer nach einer jeden Landesart gewöhnliche und übliche mode sich einzukleiden und anzuputzen“³⁰. Im übertragenen Sinn bezeichne es auch die Haltung, den habitus.

Die Wahrnehmung modischer Erscheinungen im ausgehenden 19. Jahrhundert thematisierte Julius Lessing in seinem Vortrag *Der Modeteufel* aus dem Jahr 1884. Er untersuchte die Vorwürfe im Kontext der Betrachtung historischer und aktueller Kleidermode, analysierte die Berliner Modenindustrie und legte kenntnisreich die historischen Kleidermoden dar. Den Begriff Tracht verwendete er für die modische Bekleidung einer bestimmten Zeit oder einer „alten Sitte“³¹. Als Volkstracht dagegen bezeichnete er die regionalen Ausformungen von Kleidung. Der Mode haften seit dem eingeführten Begriff des „Modeteufels“³² zu Unrecht eine negative Konnotation an. In seiner Unterscheidung zwischen Tracht und Mode kommt er zu dem Schluss:

*Meiner Überzeugung nach haben wir es nicht mit zwei verschiedenartigen Erscheinungen, sondern nur mit verschiedenen Stufen einer und derselben Erscheinung zu tun. Wir sehen in dem, was wir Mode nennen, den scheinbar ungeordneten Wirbeltanz der Hervorbringung des Tages, während wir die Erzeugnisse einer etwas mehr abliegenden Zeit in ihrer Gesamtheit, ohne Beachtung der Einzelheiten, als Tracht auffassen.*³³

Lessing argumentierte zugunsten des Mode-Phänomens, als Unfug oder Laune in dem Moment verschrien, und mit zeitlichem Abstand betrachtet von der Tracht als wenig abweichend:

*Eine wirklich innere Verschiedenheit im Entstehen und Vergehen von Tracht und Mode ist nicht vorhanden und sobald wir zugeben, daß die Veränderung der Tracht eine Notwendigkeit ist, die aus inneren zwingenden Gründen erfolgt, so bleibt uns nichts übrig, als auch die Erscheinung die wir Mode nennen, anzusehen als eine notwendige Äußerung des Zeitgeistes nur wird es uns viel schwerer, in der Erscheinungen Flucht, die der Tag bringt und wieder verschlingt, das Gesetz der Bewegung zu erkennen.*³⁴

Der Terminus für die Kostümforschung, Modeforschung oder Kleiderforschung wandelte sich in Folge. Bis heute wird er je nach Forschungsdisziplin unterschiedlich verwendet, diskutiert und interpretiert.³⁵ Das Phänomen, dass Bezeichnungen wie Kostümkunde, Kleiderkunde oder Modewissenschaften nicht nur unterschiedliche methodische Herangehensweisen beschreiben,

29 Deutsches Wörterbuch 1854–1961, „Tracht, 2) a)“.

30 Deutsches Wörterbuch 1854–1961, „Tracht, 2) b)“.

31 Lessing schied Tracht von Mode, indem er auf den Wechsel der Kleidung hinweist: „Alle diese Verschiebungen des Kleiderwesens erkennt die moderne Wissenschaft ohne weiteres als berechtigt an, sie bezeichnet die typische Kleidung einer bestimmten Zeit historisch als ‚Tracht‘, für welche sie gewissenhaft alle Gründe bloß legt; aber daneben kämpft man philosophisch, moralisch, und ästhetisch nach wie vor gegen die als unberechtigt angesehenen Erscheinungen des Kleiderwechsels, welche man ‚Mode‘ nennt“ (Lessing 1884, S. 10). Als Beispiel für den Begriff der Volkstracht schrieb er: „Es läßt sich nicht verkennen, daß mit dem Verschwinden der Volkstrachten manches Gute und Erfreuliche von alter Sitte und malerischem Reiz dahingeht“ (Lessing 1884, S. 10).

32 Lessing (1884, S. 3) zitiert an dieser Stelle Johann Ludovicus Hartmannus 1675 erschienene Publikation: *Alamode-Teuffel: Nach der heutige Hoffarth in Kleydern/ Haaren/ Schmincken/ Entblöscnc. Mannigfaltigkeit und Abscheuligkeit: Der Entschuldigung Nichtigkeit und Abstellung Nothwendigkeit* (Hartmannus 1675).

33 Lessing 1884, S. 10–11.

34 Lessing 1884, S. 12.

35 Vgl. stellvertretend: Riello/McNeill 2010; Riello 2011; Rocamora/Smelik 2016; Taylor 2004; Taylor 2013; Warschaw 2017.

sondern auch für eine jeweils sehr persönliche Auslegung und Abgrenzung des Forschungsbereichs stehen, hat die vestimentäre Forschung seit etwa 20 Jahren beschäftigt: Eine klar umrissene Terminologie ist dabei jedoch nicht entstanden.³⁶

In meinen Ausführungen sowie in der Objekterfassung im Katalogteil lege ich die im folgenden beschriebenen Termini zu Grunde: Als Kleidung wird die Gesamtheit der Materialien bezeichnet, die den menschlichen Körper umhüllt. Unter Kleidung ist die Regionen spezifische Kleidung, die dem Wandel unterworfenen modische Bekleidung, die Uniform und religionspezifische Kleidung zu verstehen, wie auch das Material selbst.³⁷ Kleidung als Oberbegriff beinhaltet demnach auch die mit Mode und Kostüm gefassten spezifischen Bekleidungspraktiken. Mode dagegen bezeichnet eine temporäre Art und Weise, sich zu kleiden. Modische Kleidung ist einem Wandel der Inhalte unterzogen, impliziert Neuheit und Vergänglichkeit, einen Anfang und ein Ende, wie auch die Möglichkeit des Ausdrucks sozialer Differenzierung, von Abwechslung, des Sich-Abhebens oder der Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe gemäß der Theorie Georg Simmels.³⁸ Sie kennzeichnet den Träger als Teil einer gesellschaftlichen Schicht. Mode ist „ein Produkt klassenmäßiger Scheidung“,³⁹ so Simmel. Mode kennzeichnet somit die Momentaufnahme eines sich wandelnden Prozesses, die kurzfristige Äußerung des Zeitgeistes. Ein Kostüm wiederum ist eine für einen Anlass im Bereich der darstellenden Kunst, dem Film, der Oper, dem Theater oder beispielsweise dem Tanz, entworfene und dort aufgeführte Kleidung. Das Kostüm ist ein Mittel, den visuellen Eindruck einer Kultur im Zusammenhang mit einer Idee, einer zeitlichen Epoche, einer Rolle oder einer Charaktereigenschaft zu verstärken und dient der Unterstützung der Figur.

1.3. Methodik und Gliederung

Die hier gewählte Perspektive auf die Gemäldesammlung nimmt die Frage nach der dargestellten Kleidung als dokumentarischem oder „authentischem“ Abbild ihrer physischen Präsenz auf. Den Begriff des „Authentischen“ verwendete der Bibliotheksdirektor Peter Jessen in seiner Beurteilung der Gemälde als Bildquellen. Er bezeichnete damit die wissenschaftliche Genauigkeit im Verhältnis von dargestellter zu realer Kleidung, Tracht oder Kostümen.⁴⁰ Es geht bei der Untersuchung der Sammlung in erster Linie darum, nachzuvollziehen, nach welchen Kriterien die Eheleute Bilder erwarben, welche Sujets sie auswählten, auf welchen zeitgenössischen Erkenntnissen

36 Vgl. McNeil 2010a. So werden beispielsweise in der englischen Sprache die Begriffe *fashion* (Mode, Brauch, Art und Weise), *dress* (Kleid, Tracht), *clothing* (Kleidung, Bekleidung) und *costume* (Kostüm, Kleidung, Tracht) oft synonym verwendet. Ihre Verwendung und Bedeutung ist jedoch immer von dem Kontext der beschreibenden Disziplin abhängig. Des Weiteren war der Forschungsbereich Kleidung bis in die 1990er Jahre *en vogue*, in der Folge wurde die Mode zum Forschungsgegenstand. Die Materialität der Bekleidung und des Kostüms, durch die Mode abgebildet, stand im Zentrum der Forschung; die theoretische Untersuchung des Phänomens Mode folgte daraufhin. Weiterführend vgl. Riello/McNeill 2010, S. 5 ff.

37 Vgl. auch Julia Burdes begriffliche und inhaltliche Differenzierung der Termini Mode, Kostüm und Kleidung, indem sie für die Kleidung auf die Materialität selbst verweist: „Während mit Kostüm und Mode spezifische Bekleidungs-Praktiken gefasst und unterschieden werden, bezeichnet der Begriff Kleidung das textile Material selbst“ (Burde 2016, S. 107). Die Silbe -klei in Kleidung verweise in ihrer Bedeutung Tonerde direkt auf die Tuchherstellung, im Sinne einer Kleidung als „das mit Klei gekalkte“ (ebd.).

38 Vgl. Simmel 1905, S. 8–9: „So ist die Mode nichts anderes als eine besondere unter den vielen Lebensformen, durch die man die Tendenz nach sozialer Egalisierung mit der nach individueller Unterschiedenheit und Abwechslung in einem einheitlichen Tun zusammenführt.“

39 Simmel 1905, S. 9.

40 Vgl. Jessen 1908, Sp. 97.

und Strömungen ihre Selektion basierte oder welche persönlichen oder verlegerischen Aspekte dabei eine Rolle spielten. Um das Erkenntnisinteresse und die hieraus resultierende Sammlungsstrategie zu ergründen, ist es notwendig, die Quellensuche und Quellenerschließung der Kostümforschenden des ausgehenden 19. Jahrhunderts einzubeziehen. Denn das zu dieser Zeit entstandene Interesse an einer kulturgeschichtlichen Einordnung von Kleidung, Kostüm, Kostümbild und Trachten ist der kontextuelle Rahmen der Sammlungstätigkeit. Die Betrachtung der Gesamtheit der Sammlungsobjekte des Ehepaars von Lipperheide sowie ihrer gesellschaftlichen Rollen als Mäzene und Sammler ergibt weitere Aufschlüsse über ihre Sammlungsintention.

Ausgehend von der These, dass die Eheleute von Lipperheide größten Wert darauf legten, für die Erschließung der Kultur- und Kleidergeschichte verlässliche Quellen zusammenzutragen, wird auch der Publikation *Blätter für Kostümkunde* eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Entstehung der Beiträge und ihre Vorbilder, im Besonderen die Überblickswerke von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck, werden hierbei im Fokus stehen. Die frühe Kostümgeschichtsschreibung, für die von Hefner-Alteneck oder auch Hermann Weiss stehen, versuchte sich mittels gemalter, geformter oder beschreibender Bildwelten an einer möglichst wissenschaftlich exakten und enzyklopädischen Darstellung vergangener Kleiderwelten, um, so Hermann Weiss in seiner 1860 erschienenen *Kostümkunde*, „mögliche Resultate für die Kulturgeschichte zu gewinnen“⁴¹. Weiss steht stellvertretend für die frühe Kostümgeschichtsschreibung, wenn er formuliert:

Wenn einer der geistvollsten Kunsthistoriker der Gegenwart mit treffender Wahrheit bemerkt, dass auch die Physiognomie des Menschen eine eigene Geschichte habe, [...] gilt dies doch selbstverständlich besonders von dem Kostümlichen überhaupt, wohin ja auch alle diese Erscheinungen, als Einzelercheinungen mitgehören. Und da denn ‚alle‘ Äußerlichkeiten des Lebens in ihren Besonderheiten nach Zeiten und Völkern immer nur als ein im ‚inneren‘ Zusammenhänge mit den jeweilige Kulturzuständen Hervorgegangenes zu fassen sind, so können erstere auch nur allein in der ‚kulturgesetzlich bedingten‘ Wahrheit im Stande sein, den nach Zeiten und Völkern verschiedenen Gesamtkulturcharakter derselben seinem Wesen nach zu bezeichnen.⁴²

Entstand Weiss' *Kostümkunde: Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums* zunächst aus der Überlegung heraus, der Praxis der bildenden Künstler entgegenzuwirken, die „bei ihrer Kostümbenutzung immer nur auf ein bloss willkürliches Zusammensuchen von Kostümbildern“⁴³ zurückgriffen, und entsprechend das zu dem Kostümstudium „erforderliche Material zu einer gedrängten Übersicht, zu einem Leitfaden zusammenzufassen“⁴⁴, so entwickelte sich daraus der Gedanke, die historische Entwicklung der Völker darzustellen und die Wechselwirkungen in Bezug zueinander zu setzen.

Die für diese Betrachtung gewählte Perspektive auf die Sammlungsobjekte ist auch deshalb analog zur *Kostümkunde* des 19. Jahrhunderts gewählt, um zu überprüfen, ob es dem Sammlerehepaar mittels der erworbenen Kennerschaft⁴⁵ und dem Sammeln vergleichender Quellen

41 Weiss 1860, S. X.

42 Weiss 1860, S. XI–XII.

43 Weiss 1860, S. XI.

44 Weiss 1860, S. X.

45 Der Terminus „Kennerschaft“ soll hier analog zu Wilhelm von Bodes „art history based on connoisseurship, with a focus on the individual work of art and a systematic approach particularly suited to cataloguing“ (Brown 1996,

gelingen ist, eine Kleidergeschichte in visuellen Zeugnissen zusammenzutragen, welche mit einer historischen Kleiderrealität korrespondiert. Denn die Vermittlung der historischen Wahrheit war das explizite Interesse der Eheleute.

Ausgangspunkt der Fragestellungen an die Sammlung und an das Sammlungskonzept ist eine strukturanalytische Perspektive. Sie berücksichtigt bei der Deutung der Sammlungsidee den Entstehungskontext der Sammlung, die zeitspezifischen Sammlungsideale, den kulturellen Kontext, die persönlichen und beruflichen Interessen des Sammlers und das Verhältnis der Gemälde zu den weiteren Schenkungsobjekten, dem Buch- und Bildbestand. Die Stifter selbst hinterließen weder eine Beschreibung oder Kontextualisierung ihrer Sammlungen noch eine definierte Trennung zwischen Privatsammlung und Schenkungskonvolut. Herangezogene Quellen zu dem Sammlungserwerb sind die privaten Rechnungsbücher⁴⁶ und zu dem Sammlungsumfang und ihrer Vielfalt die Nachlasskataloge des Auktionshauses Hugo Helbing.⁴⁷

Das Quellenverständnis und der wissenschaftliche Anspruch der Eheleute von Lipperheide – so die These – soll über die gesammelte Quellenvielfalt sowie über ihre Publikationstätigkeit und die zitierten Kostümwerke anschaulich gemacht und rekonstruiert werden. Ihr Sammlungsansatz war insofern modern und wegweisend, als sie die Objekte primär als Quellen zu entschlüsseln suchten und nicht als künstlerische Artefakte. Es bestand demnach, so die Ausgangsthese, ein Bewusstsein dafür, dass erst eine Quellenverzahnung und -vielfalt eine historisch akkurate Rekonstruktion vergangener Kleiderwelten ermöglicht.

Das Erkenntnisinteresse der jüngsten Kleiderforschung zielt darauf ab, den Verweischarakter dargestellter Kleidung aus bildwissenschaftlicher Perspektive zu entschlüsseln.⁴⁸ Um für die Gemälde eine Informationsbasis zu schaffen, d.h. Dargestellte zu identifizieren oder Entstehungszeiträume einzugrenzen, wurde ein formaler und beschreibender Ansatz gewählt, ergänzt durch beispielhafte Deutungen dort, wo es der Argumentation dient, und unter Beifügung von Bildquellen und textilen Artefakten als Vergleichsbasis.⁴⁹ Bildbeschreibungen, geografische Zuordnungen und Datierungen beziehen sich vorrangig auf die Kleidung im Bild. In Anlehnung an die Sammlungsidee, über gemalte, gezeichnete oder skulptierte Gewandung vergangene Kleiderwelten zu rekonstruieren, orientiert sich auch meine Bildanalyse. Der Schwerpunkt in der wissenschaftlichen Erschließung liegt daher in der Frage nach der authentischen Verbildlichung der Kleiderkultur, um daran die Kennerschaft des Sammlerehepaares festzumachen.

Die Beschreibung und Erschließung der Sammlungsobjekte erfolgte in einer webbasierten

S. 101) verwendet werden. Damit ist nicht gemeint, dass das Ehepaar von Lipperheide kunsthistorische Zuschreibungsmethoden und Stilanalysen im Sinne Bodes einsetzte oder dass die Eheleute sich mit der Kennerschaft Bodes auf kunstgeschichtlichem Boden messen konnten, sondern der Verweis gilt der Kennerschaft von Quellen, Stilrichtungen und Datierungen in dem noch jungen Themenfeld der Kostümgeschichte. Zur Kennerschaft siehe: Anderson 1996; Brown 1996; Lexikon Kunstwissenschaft 2011, S. 216–219; Neer 2005.

46 Q7, Q8.

47 Vgl. das Kapitel 4.1.4 „Auktionskataloge“.

48 Die Analyse der Symbolhaftigkeit von Kleidung im Bild hat zuvorderst Philipp Zitzlsperger als Forschungsansatz vorangebracht. Seither entstehen Publikationen, die für die Kunstgeschichtsschreibung wie auch für die Kleiderforschung neue Erkenntnisse darstellen. Vgl. dazu Merseburger 2016, S. 28–29, besonders Fn. 105. Zu historischen modewissenschaftlichen Annäherungen und zur kulturanthropologischen Perspektive siehe die Schriften von Gabriele Mentges (beispielsweise: Mentges 2015).

49 Vgl. dazu die Kapitel 5 „Sammlungsprofil und Themenspektrum“, 6 „Die Gemäldesammlung als Quelle“ und den „Sammlungskatalog“.

Datenbank, welche im Rahmen des DFG-geförderten Forschungsprojekts *Mehrdimensionale Sammlungserschließung* am Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung* der Humboldt-Universität Berlin gestaltet wurde. Nach Abschluss des Projektes bestand keine Gelegenheit an den deponierten Objekten zu arbeiten.⁵⁰ Fehlende Farbinformationen von einer Reihe von Gemälden sowie fehlende restauratorische Begleitung konnte keine gesicherten Datierungen von Bildträger und Werk hervorbringen. Da der Fokus dieser Arbeit auf dem kleiderwissenschaftlichen Interesse der Stifter liegt, wird die kunsthistorische Datierung daher zunächst vernachlässigt und stattdessen die Kleidung im Bild zeitlich bestimmt.

Für die Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte relevant sind die rückseitigen Bezeichnungen der Werke, zu denen ebenfalls nur in einem begrenzten Rahmen Zugang bestand. Auch erschwerten Sicherungspflaster, Staubschichten und der allgemeine restauratorische Zustand die Sicht auf relevante Details. Ein lückenloser Bestandskatalog war unter diesen Umständen nicht leistbar. Die webbasierte Forschungsumgebung dagegen fand Anwendung, wurde um Aspekte wie Datenvisualisierung und *OpenScience* erweitert und schließlich an die Gesellschaft für wissenschaftliche Datenverarbeitung mbH Göttingen migriert.⁵¹

Die Arbeit gliedert sich in die Kontextualisierung der Erwerbungen in zeitgenössische Museumsgründungen, der Aktivitäten der Eheleute als Mäzene und Verleger, als Sammler und Stifter, gefolgt von der Rekonstruktion der Privatsammlung und des Schenkungskonvoluts. Desweiteren wird das Themenspektrum der Sammlung aufgezeigt und dem Quellenverständnis der Stifter nachgegangen, ihrem wissenschaftlichen Anliegen und dem Anspruch auf Authentizität in der Kleiderdarstellung sowie der Rezeption und Bewertung der Gemäldesammlung. Darüber hinaus enthält die Arbeit einen allerersten Katalog ausgewählter Werke, bislang unpublizierte Quellen und Archivalien, sowie eine Chronologie der wechselvollen Geschichte der Gemäldesammlung. Mein primäres Ziel ist es, neue Fakten für die Sammlungsrezeption zu präsentieren und den Stellenwert dieser Sammlung neu zu justieren. Kunstsammlungen des aufstrebenden Bürgertums veränderten die Sammlungslandschaft seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Auch die Beschreibung der Lipperheideschen Sammlung soll einen Beitrag dazu leisten, die Quellen zur Geschichte des Kunstsammelns um eine weitere Fallstudie zu erweitern. Die vorliegende Arbeit versteht sich nicht zuletzt als ein Beitrag, die visionären Bestrebungen des Sammlerehepaares von Lipperheide wieder in das Bewusstsein zu rücken, die Sammlung – eine große Unbekannte – für die Kleiderforschung nutzbar zu machen und neu zu entdecken.

50 Zugang zu der Gemäldesammlung bestand zwischen 2013 und 2016 im Rahmen des Projektes *Mehrdimensionale Sammlungserschließung*, welches jedoch keine vollständige Erschließung zum Ziel hatte, sondern die Erarbeitung einer multidisziplinären Perspektive auf eine kulturgeschichtliche Sammlung, für die die Lipperheidesche Gemäldesammlung exemplarisch stand. Online: <https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/content/sammlungserschliessung/>. Die an der digitalen Arbeitsumgebung beteiligten Wissenschaftler_innen vertraten verschiedene Disziplinen: Kunstgeschichte (Anne Leicht, Sabine de Günther), Kleiderwissenschaft (Sabine de Günther), Informatik (Lena Bonsiepen, Christian Ricardo Kühne und Stefan Ullrich) Restaurierung (Emilia Sleczeck) und Materialforschung (Sonja Breiding, geb. Krug).

51 Das *OpenScience*-Projekt „Annotate Lipperheide“ war thematisch auf Kopf- und Halsbedeckungen zugeschnitten, die Daten-Visualisierung konnte bereits im Ansatz zeigen, welche Fragen durch eine vollständige Erfassung der Bezeichnungen, der Inschriften und eine durchgängige fotografische Dokumentation möglich wären. Beide Anwendungen wurden nur temporär auf der Webseite des Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung* gezeigt und konnten nicht dauerhaft gesichert werden. Eine Migration der Datenbank von dem Exzellenzcluster zur Gesellschaft für wissenschaftliche Datenverarbeitung mbH Göttingen (GWDG) erfolgte im September 2019.

1.4. Forschungsstand

Eine Analyse der Lipperheideschen Gemäldesammlung ist bislang weder aus kunstwissenschaftlicher noch aus der Perspektive der Kleiderforschung erfolgt. Die selten anzutreffenden Werkerwähnungen entstanden in den ersten Jahrzehnten nach der Schenkung fast ausnahmslos durch die Mitarbeitenden der Kostümbibliothek; zuvorderst publizierten die Sammlungsleiter_innen und Bibliotheksdirektoren Peter Jessen, Wolfgang Bruhn, Heinrich Doege, Hermann Schmitz, Paul Ortwin Rave, Eva Nienholdt, Gretel Wagner, Bernd Evers und Adelheid Rasche zu Teilbeständen der Lipperheideschen Kostümbibliothek, jedoch nicht zu der Gemäldesammlung als einem in sich geschlossenen Konvolut.⁵²

Vereinzelte Bildbetrachtungen von Kunsthistoriker_innen beziehen sich auf Werke mit gesicherter Autorenschaft, auf Werke von kunsthistorischem Interesse oder auf Darstellungen mit inhaltlichem Bezug zu Werken anderer Sammlungen. So war etwa *Die Flucht nach Ägypten*⁵³ von Wolf Huber Gegenstand von Untersuchungen, da sich ein Pendant⁵⁴, erworben aus dem Nachlass, im Bayerischen Nationalmuseum in München erhalten hat.⁵⁵ Auch erwähnte Herbert Cook 1905, dass eine zeitgenössische Kopie des *Porträts der Laura de Dianti* aus der Hand Tizians zur Sammlung gehöre.⁵⁶

52 Lessing 1897; Jessen 1923a; Bruhn 1923; Das Frauenkleid 1928; Bruhn/Tilke 1941; Bruhn/Skarbina 1938; Lipperheidesche Kostümbibliothek 1956; Nienholdt 1961a; Nienholdt 1961b; Nienholdt 1961c; Nienholdt 1962; Nienholdt 1965; Schmitz 1936; Rave 1957; Wagner 1964; Wagner 1977; Kunst in der Bibliothek 1994; Varieté und Revue 1999; Wagner 1999; Rasche 1999a; Rasche 1995a; Rasche 1995b; Rasche 1995c, S. 65–92; Rasche 1999b.

53 G_317_426.

54 *Heimsuchung Mariä*, Wolf Huber, um 1525, Öl auf Lindenholz, 56 x 57,1 cm, Inv.-Nr. R 8767.1, Bayerisches Nationalmuseum (München).

55 Vgl.: Voss 1909; Möhle 1936; Morét 1999. Am 15. Dezember 1909 schrieb der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, Hans Stegmann, an Franz von Lipperheides Witwe, mit der Bitte um Auskunft, „ob von dem Altarwerk, von dem die beiden Bilder offensichtlich nur einen Bruchteil bilden, noch weitere Stücke sich in Ihrem Besitze befinden“. Quelle: Magazin Lipperheidesche Kostümbibliothek, Ordner Lipp Gemälde I.

56 Ob sich dieses heute verschollene Gemälde in der privaten Sammlung oder im Schenkungskonvolut befand, lässt der Autor jedoch unerwähnt. Vgl. Cook 1905 und die Ausführungen zu den Bildkarten in Kapitel 4.1 „Rekonstruktion und Sammlungsarchivalien“.

2. Die Erwerbungen im historischen Kontext

Die Nachwirkungen der Weltausstellungen in London (1851) und Paris (1855) und die sich durch die Industrialisierung⁵⁷ verändernde kunstgewerbliche Praxis waren ausschlaggebend für die Entstehung der ersten Kunstgewerbemuseen, die sich mit Muster- und Modellsammlungen zu Bildungsinstitutionen entwickelten und die Kunstgewerbebewegung beförderten.⁵⁸ Gleichzeitig gründeten sich historische Vereine mit dem Ziel der nationalen und regionalen Identitätssuche und Dokumentation kulturgeschichtlicher Phänomene. Der wirtschaftliche Aufschwung, die Ausprägung einer bürgerlichen Sammlerkultur und dessen Beeinflussung des kulturellen Lebens und auch eine erste Blütezeit der Kleiderkunde im 19. Jahrhundert sind die kulturellen Kontexte, auf denen sich die Sammlertätigkeit der Eheleute von Lipperheide gründete. Die Formensprache von Kleidung, ihre gesellschaftliche Zeichensetzung wie auch die stoffliche und technische Materialität von Mode und Kleidung werden dabei als Dokumente der eigenen kulturellen Praxis angesehen, die eine identitätsbildende Kulturgeschichtsschreibung unterstützt. Wenn der zeitgenössische Autor Klaus von Rheden 1897 Struktur und Umfang der Lipperheideschen Kostümbibliothek als ein Bestreben beschreibt „den heutigen Anforderungen und Bedürfnissen gerecht zu werden, das für Fachstudien im weitesten Gebiete der Trachtenkunde erforderliche Material zu beschaffen und die zum Teil sehr schwer zugänglichen und vielfach verstreuten Quellen in umfangreichem Maße der Wissenschaft zu erschließen“⁵⁹ dann wird ersichtlich, dass Franz und Frieda von Lipperheides Anstrengungen den Bestrebungen jenes liberalen Bürgertums Rechnung trägt, die die Erneuerung des Kunstgewerbes durch museale Vorbildersammlungen beförderten und dafür enzyklopädisch angelegte Wissenswelten bereitstellten.

2.1. Museumsgründungen als nationales Statement und kunstgewerbliche Neuausrichtung

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie zeitgenössische Museumsgründungen und Vorlagensammlungen zur Bildung einer nationalen Identität beitragen sollten, welche Muster- und Modellsammlungen für Künstler, Kunsthandwerker und Forscher errichtet wurden und in welcher Weise Kleidung und Mode als nationales Identifikationsmerkmal von institutioneller Seite gesammelt und präsentiert wurde, um nachzuvollziehen, in welchem Kontext die Eheleute von Lipperheide mit ihrem gewählten Sammlungsgebiet zu verorten sind und welchen Stellenwert Kleidung und Mode als Sammlungsgebiete einnahmen.

Die Sammlertätigkeit und die damit verbundenen Reisen führten das Ehepaar von Lipperheide an jene Orte, an denen nationale Museen entstanden waren oder im Entstehen begriffen waren. Diesen institutionellen Sammlungen kam für die Formulierung eines auf der Vermittlung des

57 Zum technikwissenschaftlichen Diskurs der Kleidung vgl. Mentges 2015, S. 81–83.

58 Die Entwicklung der Kunstgewerbemuseen in Deutschland findet sich erstmals aufbereitet bei Mundt 1974. Vgl. auch den Sammelband: Hölz 2002. Die Entwicklung in Berlin wird in Kapitel 9.1 „Genese, Präsentation und Depositionierung“ chronologisch nachgezeichnet.

59 Rheden 1897, S. 150.

kulturellen Erbes basierenden nationalen Selbstverständnisses eine große Rolle zu.⁶⁰ Museumsneugründungen, die Kleidung, Kostüm und Textilien als Ausdruck nationaler Kulturgeschichte⁶¹ in ihre Sammlungen integrierten, sind hauptsächlich im süddeutschen Raum, aber auch in Berlin und in Wien, zu finden. Es sind dies das in Nürnberg gegründete Germanische Nationalmuseum (1852) mit einem kulturgeschichtlichen nationalen Anspruch, das Kunstgewerbemuseum Berlin mit zugehöriger Unterrichtsanstalt, welches seit 1867 bestand, des Weiteren in München das durch Maximilian II. initiierte Bayerische Nationalmuseum (1869) als dynastisches Gegenstück zu Nürnberg. Auch das kulturhistorische Museum für Alltagskultur als Teil des Württembergischen Landesmuseums (1862) und das Kunsthistorische Museum in Wien (1891) beherbergten Abteilungen oder Mustersammlungen mit Kleidung, Gewebe und Alltagskultur. Die Erwerbungsreisen führten die Eheleute von Lipperheide unter anderem nach Nürnberg und München, so dass davon ausgegangen werden kann, dass sie mit den dortigen wie auch den Berliner Sammlungen vertraut waren.⁶²

Der Entstehung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg lag die Idee der Identitätsfindung einer deutschen Nation zugrunde. Diesem patriotischen Impuls folgten auch Frieda und Franz von Lipperheide. Die nationale Ernüchterung nach der missglückten Gründung eines nationalen Bundesstaates 1815 war im Kern ausschlaggebend für die Idee und das Programm des Germanischen Nationalmuseums. Die Befreiungskriege gegen Napoleons Vorherrschaft in den Jahren zwischen 1813 und 1815 hatten nicht zur Bildung eines nationalen Bundesstaates geführt, „im Gegenteil, die Errichtung des Deutschen Bundes erneuerte den Dualismus zweier um die Vorherrschaft streitenden deutschen Mächte, Preußen und Österreich“⁶³. Auch das Bemühen um eine demokratische Reichseinigung 1848 scheiterte am Widerstand der Fürsten, die sich gegen das aufstrebende und wirtschaftlich erfolgreiche Bürgertum durchsetzen konnten. Die bürgerliche Wunschvorstellung eines Nationalgedankens und der Einheit eines deutschen Volkes wurde im Museum umgesetzt und der politischen Realität vorweggenommen. Die erste Idee für ein Nationalmuseum ging auf Freiherrn Hans von und zu Aufseß zurück, der bereits in den 1830er Jahren sein Anliegen formulierte, ein zentrales Museum für die deutsche Geschichte und eine Forschungsinstitution zur deutschen Kultur zu errichten. Die sich neu bildenden Geschichtsvereine führte er 1852 zu einem Gesamtverband zusammen und bündelte damit die Interessen. Im Rahmen dieses Verbandes wurde im August 1852 das Germanische Museum gegründet; die Anerkennung als Nationalmuseum durch den deutschen Bund folgte 1853.⁶⁴ König Maximilian II. unterstützte in Folge diese Bestrebungen und wies 1857 das Karthäuserklosters im Zentrum

60 Museumsneugründungen bekräftigen und repräsentieren auch einen Herrschaftsanspruchs, wie es Katharina Hoins und Felicitas von Mallinckrodt formulieren. Vgl. Macht, Wissen, Teilhabe 2015, S. 9–20.

61 Zugrunde gelegt wird der seit der Neuzeit erweiterte Kulturbegriff als einen die wirtschaftlichen, politischen, rechtlichen und religiösen Bedingungen menschlicher Sozietät fassender Begriff, wie es Claus-Michael Ort in dem Buchkapitel „Kulturbegriffe und Kulturtheorien“ benennt (Nünning 2003, S. 19ff.). Er beschreibt weiter: „Auch im Kontext des Kameralismus und der ‚Policy‘-Wissenschaft der frühen Aufklärung [...] benennt der deutsche Terminus ‚Cultur‘ die als unabschließbar gedachte, sittliche, soziale und technische Verbesserungsbedürftigkeit des Menschen.“ (Ebd.).

62 Ihre Erwerbungsstätigkeit führte die Eheleute von Lipperheide, nimmt man die Rechnungsbücher für die Gemäldesammlung als Grundlage, nach München und Nürnberg. Das erst 1891 eröffnete Wiener Museum werden sie nicht besucht haben können und auch ein Aufenthalt in Stuttgart ist für den Zeitraum der Erwerbungen nicht nachweisbar.

63 Bott 1992, S. 173–174.

64 Vgl. Kammel/Bär 2012, S. 11.

der Stadt als Museumssitz zu. Freiherr von Aufseß hatte „die Gestalt eines unpolitischen kulturhistorischen Sammelplatzes und Forschungsinstituts im Sinne.“⁶⁵ Den Nukleus bildete von und zu Aufseß' Privatsammlung, die er im Museum systematisch um Zeugnisse der Kunst und Geschichte erweiterte. Diese Quellen dokumentierten die sakralen und profanen Sphären, Kunst und Kunsthandwerk sowie Wirtschafts- und Innovationskraft des Landes:

*In ihrer Zusammenstellung durchdringen und kreuzen sich Kirche und Staat, Kirche und Schule, Kunst und Gewerbe, Handel und Gewerbe, usw.. Selbst die materiellen Dinge wie Münzen, Hausrat, Kleidung können die schönsten Zeugnisse der Kunst abgeben [...].*⁶⁶

In die sich noch in der Findung begriffene Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, die im Jahr 1870 bereits 282 Originalkleidungsstücke umfasste, flossen ab 1870 eine Reihe von Ankäufen von Kleidung, darunter ein Bestand an Realien des 17. bis 19. Jahrhunderts ein,⁶⁷ welche seit der Mitte der 1870er Jahre in einer Dauerausstellung präsentiert wurden. Diese Präsentation wird nicht ohne Eindruck auf die Eheleute von Lipperheide gewesen sein, die sich im November 1878 in Nürnberg aufhielten und dort eine Reihe von Werken erwarben. Es sind die erwerbungsstarken Jahre 1878 bis 1882 der Sammler, in die die noch jungen Präsentationen von Kleidung, Textilien und Waffen im Germanischen Nationalmuseum fallen.

Die Gründung des Bayerischen Nationalmuseums in München 1855 ging auf die persönliche Initiative von König Maximilian II. zurück und verfolgte das politische Ziel, mittels des Kunstbesitzes der Wittelsbacher die Geschichte Bayerns, die des Hauses Wittelsbach und einzelner Wittelsbacher Herrscher prominent auszustellen und das bayerische Nationalgefühl zu heben.⁶⁸ Zu diesem Zweck hatte Maximilian II. im Vorfeld Freiherrn Karl Maria von Arethin und Jakob von Hefner-Alteneck den Auftrag erteilt, ein Reihenwerk zu den Schätzen des Wittelsbacher Hauses zu erstellen, welches 1854 unter dem Titel *Altertümer und Kunstdenkmale des Bayerischen Herrscherhauses*⁶⁹ erschienen war. Dem Museum wurden Tapisserien und historische Kleidungsstücke von der Renaissance bis zum späten 19. Jahrhundert aus dem Hofbesitz übergeben, des Weiteren Konvolute aus bayerischen Adelshäusern und Privatsammlungen. Da Textilien und Kleidung von der Kunstfertigkeit vergangener Jahrhunderte als auch von dem Glanz des Königshauses zeugten, war eine Textilsammlung von Beginn an integrativer Bestandteil des Museums. Trotz ursprünglich dynastischer Interessen war es schließlich Maximilian II., der von der Idee der rein dynastischen Dokumentation abwich und anwies, dass „das Augenmerk auch auf alles dem bayerischen Volke zunächst Eigentümliche und aus der Geschichte des Landes Denkwürdige gerichtet werden soll, damit die Sammlung eine wahrhaftige Nationalsammlung werde, ähnlich der französischen im Schlosse zu Versailles.“⁷⁰ Zur Eröffnung des Bayerischen Nationalmuseums⁷¹ am 28. Oktober 1867 wurden Räume eingerichtet, in denen originale Architekturelemente und imitierte Elemente Eindrücke der historischen Lebenswirklichkeit vermittelten.⁷² Original und

65 Bott 1992, S. 174.

66 Bott 1992, S. 176.

67 Vgl. Selheim 2010, S. 395.

68 Vgl.: Führer Bayerisches Nationalmuseum 1908; Eikermann/Riether 2008; Glaser 1992; Volk 1992.

69 Aretin 1854–1868.

70 Zit. n. Glaser 1992, S. 185–186.

71 Seit dem 30. Juni 1855 führte die Sammlung den Namen Bayerisches National Museum, heute nennt es sich Bayerisches Nationalmuseum.

72 Kurze Zeit später eröffnete König Wilhelm I., im Jahr 1862, das Landesmuseum in Stuttgart. Ob die Eheleute von

Kopie wurden in der Wertigkeit nicht unterschieden. Auch Franz von Lipperheide scheint der Nachbildung ebenso viel Wert wie dem Original beigemessen zu haben, da seine Perspektive auf die Darstellung von Kleidung im Bild stark von einem Quellenanspruch geprägt war.⁷³

Jakob von Hefner-Alteneck richtete bei der Übernahme der Museumsleitung 1868 – unter dem Eindruck einer fortschreitenden Industrialisierung der Gewerbe, der Einführung von neuen Maschinen, besonders im Textil- und Metallgewerbe – Sammlung und Präsentation neu aus. Die Entwicklung, so wurde geklagt, „führte zu einer Ornamentik, die gelegentlich die Disziplin überlieferter Handwerkstraditionen vermissen liess“⁷⁴ und zu einem Verlust des gestalterischen Vokabulars führte. Im Speziellen die Kunstgewerbemuseen unterstützten ihren Bildungsauftrag mit Lehr- und Vorlagensammlungen und leiteten die Kunstgewerbebewegung ein, so auch von Hefner-Alteneck, der, in Anlehnung an die Grundsätze des Londoner South Kensington Museums und des Berliner Kunstgewerbemuseums, begann, kunstgewerbliche Mustersammlungen anzulegen und die Sammlung „zur Benützung für Künstler, Gelehrte und Kunstgewerbetreibende“⁷⁵, so der Museumsführer aus dem Jahr 1881, zu öffnen. Auch seine eigenen Forschungen und Lehren zu mittelalterlicher Kultur und Kostümkunde bewegten von Hefner-Alteneck, die kunstgewerbliche Nutzenanwendung in den Vordergrund zu stellen. In der Neuordnung der Schausammlung entstanden kulturgeschichtliche Raumeinheiten in chronologischer Reihenfolge. Er trennte kulturgeschichtliche Sammlungseinheiten und materialbezogene Fachsammlungen und stellte dem Kunsthandwerker und Künstler Mustersammlungen in einem neu eingerichteten Kopierzimmer und der Bibliothek zur Verfügung. Eben jene Ideen nahm von Lipperheide auf. Die für die Kleider- und Kostümgeschichte mangelhafte Quellenlage begriff er als Desiderat und begann, dem Vorbild von Hefner-Alteneck nachfolgend, sowohl die Förderung des nationalen Kunsthandwerks, wie auch die Etablierung einer nationalen Identität mittels der Erforschung historischer Kleiderkultur in den Blick zu nehmen. Diese thematische Lücke besetzte er mit dem Erwerb von vielfältigen Quellen.

Die Berliner Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts, allen voran das Alte Museum, verstanden sich als Gegenentwurf zu dem „Ungeschmack“ der industriellen Produktion von Kunstgewerbe. Auch die Ausrichtung des Deutschen Gewerbe-Museum zu Berlin⁷⁶, dessen Programm, so Jakob von Falke in seiner 1867 erschienenen Schrift, dezidiert zur „Hebung des Gewerbes nach der wissenschaftlichen und künstlerischen Seite“⁷⁷ angelegt war, fußte auf den von Karl Friedrich Schinkel

dieser Sammlung jedoch Kenntnis hatten, ist nicht bekannt. Das Gründungsprogramm der Institution mit eigener Kostümsammlung basierte auf der Idee einer das Kunstgewerbe fördernden Mustersammlung und orientierte sich an der Identität einer kunstgewerblichen Lehranstalt (vgl. Y [Rainer] 1999). Diesem Konzept vorausgegangen war der Sammlungskontext einer höfischen Kunst- und Wunderkammer, in die vereinzelt auch vestimentäre Objekte aufgenommen worden waren. Die Textilsammlung geht auf die 1848 als Mustersammlung begründete Königliche Zentralstelle für Gewerbe und Handel zurück. Die heutige Kostümsammlung mit modischer Kleidung und Accessoires des Adels und des gehobenen Bürgertums sowie vestimentären Objekten seit ca. 1750 bis zu zeitgenössischen Strömungen wird im Schloss Ludwigsburg präsentiert..

73 Vgl. Kapitel 6.2 „Original und Kopie – Zwischen Dokument und Kunstwerk“.

74 Borkopp-Restle 2002, S. 13.

75 *Führer durch das Königlich Bayerische Nationalmuseum in München*, Offizielle Ausgabe, München 1881, zit. n. Borkopp-Restle 2002, S. 13.

76 Die Entstehung und Zielsetzung des Kunstgewerbemuseums beschreiben Claudia Rückert und Barbara Segelken in dem Aufsatz *Im Kampf gegen den Ungeschmack. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung* (Rückert/Segelken 1995). Vgl. auch *Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830* von Christoph Martin Vogtherr (Vogtherr 1995).

77 Falke 1867, S. 49.

(1781–1853), Peter Christian Wilhelm Beuth (1781–1853) und Gottfried Semper (1803–1879) formulierten Ziel, einen positiven Einfluss auf den Geschmack der Zeit zu nehmen, indem sie Handwerker, Gewerbetreibende und Künstler mittels historischer Vorlagen schulten.⁷⁸ Jenem Gedanken folgte in ihrer Ausrichtung auf die Kunsthandwerker und Künstler auch das Sammlerpaar von Lipperheide und verband von Beginn an die Sammlungstätigkeit mit der Idee einer Schenkung an das sich formierende Berliner Kunstgewerbemuseum.⁷⁹

Dem 1867 erfolgten Gründungsakt des Vereins Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin, dem späteren Kunstgewerbemuseum,⁸⁰ folgte alsbald der Kauf von Baugrund für das erste Museum für angewandte Kunst. Der Vereinszweck bestrebte von Beginn an, das Museum, eine Muster-, Modell- und Probensammlung,⁸¹ mit einer Unterrichtsanstalt⁸² und einer Bibliothek zu kombinieren. Als Ausbildungsanstalt verfolgte sie das Ziel, die Kunstindustrie Preußens auf ein mit den Nachbarländern England und Frankreich, die auf der *Londoner Great Exhibition* im Jahr 1851 und der Pariser *Exposition universelle de 1855* die Qualität ihrer kunstindustriellen Produktion präsentiert hatten, vergleichbares Niveau anzuheben. Die tragende Idee dieser Bildungsidee steuerte der vorherrschende Historismus und das Bekenntnis zu historischen, anerkannt guten Erzeugnissen bei. Die wirtschaftspolitischen Ziele verbanden sich dabei mit dem Bedürfnis, mittels enzyklopädischer Sammlungen nationale Charakteristika zu identifizieren.

Am 12. Januar 1868 eröffnete die Unterrichtsanstalt zusammen mit zwei Sammlungssälen des Kunstgewerbemuseums in dem von dem Gründungsverein angemietetem ehemaligen Gropiusschen Diorama an der Ecke Georgenstraße und Stallstraße, der heutigen Universitätsstraße. Bereits im Mai 1873 mussten Museum und Bibliothek in größere Räumlichkeiten an der Leipziger Straße 4/Königgrätzer Straße 120, umziehen. Zwischen 1880 und 1886 entstanden neue, von Martin Gropius geplante und ausgeführte, Räumlichkeiten in der Prinz-Abrecht-Straße, die an das Museum für Völkerkunde angrenzten.⁸³ Am 21. November 1881 konnte der zweigeschossige Martin-Gropius-Bau, der künftig das Deutsche Gewerbe-Museum, die Unterrichtsanstalt und die Bibliothek⁸⁴ beherbergte, und für die Geschichte der Lipperheideschen Gemäldesammlung von Bedeutung sein würde, eröffnet werden. Um einen großen Lichthof gruppierten sich im Erdgeschoß Verwaltungsräume und miteinander verbundene Sammlungssäle, sowie an der nord-westlichen Seite ein Lehrsaal und eine Bibliothek. Unter dem Lichthof, im Sockelgeschoß,

78 Vgl. Semper 1952 und Beuth/Schinkel 1821–1837. Gottfried Semper sah das Kunstgewerbe als Katalysator der Reformbewegung auf dem Weg in die Moderne. Eine Unterscheidung in autonome und angewandte Künste lehnte er ab. Vgl. dazu den Aufsatz *Gottfried Sempers Begriff der Kunstindustrie* (Tegethoff 2002, S. 130-135 in: Positionen des Gestaltens 2002).

79 Vgl. Semper 1952 und Beuth/Schinkel 1821–1837. Gottfried Semper sah das Kunstgewerbe als Katalysator der Reformbewegung auf dem Weg in die Moderne. Eine Unterscheidung in autonome und angewandte Künste lehnte er ab. Vgl. dazu den Aufsatz *Gottfried Sempers Begriff der Kunstindustrie* (Tegethoff 2002, S. 130-135 in: Positionen des Gestaltens 2002).

80 1879 wurde das Deutsche Gewerbemuseum in Kunstgewerbe Museum umbenannt und am 31. März 1885 durch Erlass Seiner Majestät des Kaisers und Königs der Generalverwaltung der Königlichen Museen unterstellt. Vgl. Brand 2004, S. 130.

81 Auf den Weltausstellungen waren bereits kunstgewerblichen Exponate angekauft worden.

82 Ernst Ewald übernahm die Leitung der Schule und führte sie bis 1904. Zu dem Zusammenhang von Bau- und Zeitgeschichte des Martin-Gropius-Baus vgl. Frank 1994.

83 Vgl. den Situationsplan vom 16. März 1889 (Quelle: SMB-ZA, I KGM 34, Gebäude des Kunstgewerbemuseum). Das Gebäude wurde während des Zweiten Weltkriegs stark zerstört, das Gelände 1962 eingeebnet.

84 Der Bibliothek und dem Magazin standen eine Fläche von 126 qm zur Verfügung, der Lesesaal beherbergte 55 Arbeitsplätze auf einer Fläche von 130 qm.

befanden sich Räume für Kisten und Geräte; unter den Sammlungssälen befanden sich die Gipsgießerei, die Gipssammlung sowie Wohnräume. Das erste Obergeschoß beherbergte Ateliers, weitere Sammlungssäle und einen Vorsaal. Auch im zweiten Obergeschoß waren rund um den Lichthof die Räume der Unterrichtsanstalt, Ateliers und die Mal- und Zeichenklassen beheimatet. Unterrichtet wurden über 200 Schüler_innen in Tages-, Sonntags- und Abendkursen.

Museen und Sammlungen, die auf bürgerliche Initiativen, wie jene in Nürnberg und Berlin, zurückgehen waren Ausdruck des wachsenden Einflusses bürgerlicher Kultur. Franz von Lipperheide steht mit seinem Ansatz, historische Bild-, Text- und Sachquellen als Lehr- und Vorlagenfundus zu sammeln, zu katalogisieren, öffentlich verfügbar zu machen und selbst zu publizieren in eben jener Tradition.

2.2. Kleiderforschung als identitätsbildende Kulturgeschichte

Die frühen Sammlungen von textilen Artefakten, bildlichen Darstellungen und Schriftquellen entstanden in einer Reflexion der eigenen kulturellen Gegebenheiten; die Erforschung historischer und kultureller Zusammenhänge etablierte sich. So hatte es sich Hermann Weiss 1860 in seinem Überblickswerk *Tracht, Architektur und Gerätschaften* zur Aufgabe gemacht, alles „was der ‚Weise‘ der äußeren Erscheinung des Lebens angehört, gleichsam den ‚plastischen‘ Ausdruck, die ‚Form des Lebens selbst‘, in ihrer geschichtlichen Entwicklung zur Darstellung zu bringen.“⁸⁵ Auch die Textil- und Kleidersammlung des Germanischen Nationalmuseums als früheste museale Sammlung textiler Artefakte zielte zuvorderst auf eine Dokumentation von Lebensumständen und kulturellen Eigenarten und nachrangig auf kunsthandwerkliche oder künstlerische Wertigkeit. Der Kulturaspekt von Kleidung, Textilien und Alltagsgegenständen diente der Verortung des Kaiserreichs in einer Traditionslinie. Diesen kulturgeschichtlichen Aspekt greift auch August von Heyden 1896 in seiner Einleitung zu der Berliner-Gewerbeausstellung *Ein Jahrhundert der Mode* auf, indem er schreibt:

*Ich habe nur versuchen wollen, aufmerksamen Beschauern eine kleine Anleitung zu geben, die Formen der Trachten mit den auf sie einwirkenden Einflüssen der allgemeinen Kulturverhältnisse in Beziehung zu bringen, durch welche allein sie verständlich und interessant werden.*⁸⁶

In seinem Überblick über die Modeentwicklungen eines Jahrhunderts verknüpft er die Kulturgeschichte mit der Entwicklung der Kleidung, indem er feststellt:

*Und wenn Julius Lessing den vollgültigen Beweis geführt hat, dass man eigentlich die Art des Entstehens einer Mode kaum nachweisen könne, so steht doch so viel fest, dass ebenso wie der Geist der Zeit sich in Sprache, Literatur und Kunst offenbare, dieser in gleicher Weise, vielleicht noch leichter erkennbar auch in der Bekleidung der Menschen sich zeichne. Das Studium dieser wird daher zu einem wichtigen Hilfsmittel der Kulturgeschichte.*⁸⁷

85 Weiss 1860, S. II.

86 *Ein Jahrhundert der Mode* 1896, Einleitung. Moritz Bacher, Vorsitzender der Gruppe II der Berliner-Gewerbeausstellung, hatte die Ausstellung konzipiert.

87 *Ein Jahrhundert der Mode* 1896, Einleitung.

Die im 19. Jahrhundert sich ausdifferenzierenden materialbezogenen Wissenschaften, wie Ethnologie, aber auch Kultur- und Kunstgeschichte, bezogen Kleidung, ihre geschichtliche Entwicklung und ihre Bedeutungsebenen ein. Bekleidung diene als Reflektion der eigenen Existenz, als Distinktionsstrategie innerhalb sozialer Gruppen und entfalte ihre gesellschaftliche Wirkmacht, so formulierte es F.S. Lutz 1925/26 in seiner Charakterisierung der Bild- und Bücherbestände in der Lipperheideschen Kostümbibliothek:

*Das Prinzip Bekleidung und Schmuck als Unterscheidung zum Tier; Bekleidung des Körpers: die ureigenste Erfindung des Menschen. Die Unterscheidung außerdem: Es war die Empfindung der eigenen Existenz, das Erwachen der Persönlichkeit, die sich damit anzeigte und auch sofort die Mittel fand, sich dadurch auszuzeichnen, von anderen zu unterscheiden und vor allem auf andere zu wirken. Damit trat das zum Wesen des Menschen gehörige Schmuckbedürfnis in Erscheinung.*⁸⁸

Das Bedürfnis, immer neue Materialien und Ziergegenstände zu finden und die Fähigkeit, diese adäquat dem Menschen anzupassen, sei das, was das Wesen der Mode ausmache und eng verbunden mit dem Wesen aller menschlichen künstlerischen Betätigung. Die Kostümbibliothek stelle dafür „Anschauungsmaterial von höchster Bedeutung“⁸⁹ bereit. Lutz warnt jedoch davor, eine Modegeschichte im üblichen Sinn zu erwarten: die Sammlung sei nicht nach Künstlerzuschreibungen oder Schulen geordnet, eine lineare Entwicklung der Kleidermoden, eine Ordnung im Sinne der Kunstgeschichte werde nicht hergestellt. Der Grund sei die Vielfalt und Vielschichtigkeit der Kleidermoden. Dem Beschauer vermittele sich sogar eher der Eindruck von „mehr oder weniger willkürliche[n] Ausschreitungen und Launen menschlichen Tuns, denen er gerne eine nebensächliche Bedeutung zuschreiben möchte.“⁹⁰ Lutz wehrte sich gegen die Anschauung, dass „nicht die als unmittelbaren Äußerungen des Lebens entstandenen Gestaltungen als ‚Kunst‘ gelten dürfen, sondern nur die nach besonderer Auswahl in unseren Museen angehäuften Werke einer sogenannten hohen Kunst“⁹¹ und entsprechend gegen die Deutungshoheit der Museen. Die Bekleidung beinhalte die Menschheitsgeschichte aller Völker und Stände und sei nicht alleinig durch Museumsstandards zu beurteilen:

*Wir sehen, wie der Mensch aller Zeiten sich in unerhörter Ausdrucksfähigkeit die äußere Form seiner Existenz geschaffen hat, eine Form, die immer so ausgeprägt in Erscheinung tritt, daß die gleichzeitige Malerei und Bildhauerei sich von ihr abhängig machen konnte.*⁹²

Die Umsetzung von Wirklichkeit in „lebende Bilder“ oder in ein sogenanntes *Tableau vivant*⁹³ mittels Kleidung und ihres Zeichensystems gehörte fest in die Inszenierungspraktiken des zeitgenössischen Theaters und die Sammlung Lipperheide offerierte damit eine Anlaufstelle für Kostümgestalter.⁹⁴ Dieses theatergeschichtliche Phänomen, oder besser dieses ästhetische

88 Lutz 1925/26, S. 315.

89 Lutz 1925/26, S. 315.

90 Lutz 1925/26, S. 315.

91 Lutz 1925/26, S. 315.

92 Lutz 1925/26, S. 315.

93 *Tableau vivant* (frz.: lebendes Bild) bezeichnet Lebnbildwerke, in denen eine kostümierte Personengruppe Werke der Plastik und Malerei nachstellte.

94 Das Theater im langen 19. Jahrhundert, in der Phase von 1789 bis 1914, war analog zu den gesellschaftlichen Veränderungen in seiner Entwicklung geprägt von technischen Neuerungen, von Beschleunigungen – wie die schnellere Überwindung räumlicher Distanzen–, Industrialisierung, deutschnationalen Tendenzen,

Verfahren, bezeichnet eine „Darstellungspraxis, die als theaterhistorisches- wie -theoretisches Konzept zwischen Bild und Theater changiert“⁹⁵ und erfuhr um 1900 eine große Popularität als Mittel gesellschaftlicher Unterhaltung und Selbstinszenierung auf den Theaterbühnen.⁹⁶ In der Kultur des 19. Jahrhunderts waren die lebenden Bilder als gesellige Form des Spektakels in privaten Salons präsent, in höfischen und bürgerlichen Festakten sowie am Theater. Sogar „bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts“ waren sie, so Brandl-Risi „fester Bestandteil sowohl des öffentlichen wie des privaten Lebens insbesondere des Bürgertums.“⁹⁷ Betrachte man die *Tableaux* im Drama des 18. Jahrhunderts und die „Melodramen und in den musikalisch und szenisch exakt ausgearbeiteten Operntableaux des 19. Jahrhunderts“⁹⁸ unter dem Aspekt der Körperinszenierung und besonders des Kostüms und der Schminke so sei die Bedeutung der „Wirklichkeit als Bild“⁹⁹ offenkundig, denn es ginge um eine Lesbarkeit der Bilder, welche die zeitgenössische Gesellschaft, ihre Gebräuche und Moden darstelle.¹⁰⁰ Die Kleidung gehört als Zeichensystem unmittelbar dazu. Den Anspruch an die Arbeit von Historienmalern und Theaterregisseuren hinsichtlich Kostümtreue formulierte bereits Julius Lessing in seinem 1884 gehaltenen Vortrag „Der Modeteufel“¹⁰¹.

Wenngleich dieses Verfahren wie ein randständiges Phänomen erscheinen mag, so ist doch die Nähe zur Gattung der Historienmalerei und zum Kontext des Theaters offenkundig. Die Gestalter_innen beider Genre nannte Franz von Lipperheide als Zielgruppe für die Kostümbibliothek: Es seien dies Maler, Kunstschriftsteller, Kunsthistoriker, Leiter von Theatern, Veranstalter von öffentlichen und privaten Festlichkeiten, Dichter und Schriftsteller.¹⁰²

2.3. Das kulturpolitische Klima für Sammler und Museen in Berlin

Seit der Mitte des 19. Jahrhundert veränderte sich die Sammlungslandschaft grundlegend: Fürstliche Sammlungen wurden aufgelöst und dem Bürger zugänglich gemacht. Eine aufstrebende

Bürokratisierung und Rationalisierung. Als Gegengewicht folgte man historisierenden Tendenzen. Das zeitgenössische Theater setzte sich vor diesem Hintergrund mit der Forderung nach etwas gänzlich Neuem, einer modernen Lebensform auseinander und war gleichzeitig Repräsentant des Beständigen mit einer Anmutung von Nostalgie. Peter W. Marx beschreibt dies als eine Dichotomie zwischen Vermächtnis und Erneuerung, „Modernization and nostalgia, mobility and perseverance.“ (Marx 2017, S. 32).

95 Brandl-Risi 2013, S. 13.

96 Brandl-Risi 2013, S. 16.

97 Brandl-Risi 2013, S. 120.

98 Brandl-Risi 2013, S. 14.

99 Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Besprechung von „Die Wahlverwandschaften“ (Johann Wolfgang Goethe), zitiert nach Marx 2017, S. 14, Fn. 4.

100 Vgl. auch die von Norbert Miller eingeführte Begrifflichkeit der Attitüde als eine Art überhöhtes Momentbild, welches seiner Meinung nach den Begriff *Tableaux* präzisiert. Miller 1972, S. 111.

101 „Selbst für die Zeit der Renaissance, welche unserem Interesse so viel näher liegt, als das Mittelalter, wird es uns überaus schwer, über die Grenzen des Typus hinaus die einzelnen zeitlichen und räumlichen Abweichungen als etwas Besonderes zu erkennen. Die gewissenhaftesten Historienmaler und Meininger Regisseure glauben schon ein Übriges zu tun, wenn sie ungefähr das halbe Jahrhundert bei einander halten. Aber wem fiel es ein, bei der Darstellung eines italienischen Festes zu unterscheiden zwischen der gleichzeitigen Tracht von Florenz oder Bologna oder Lucca oder Genua und doch braucht man nur das Trachtenbuch des Vecellio nachzuschlagen, um zu erfahren, daß jede Stadt ihre Verschiedenheiten hatte, welche man ihrer Zeit durchaus als Abweichungen spürte, welche unserem Auge aber verschwinden“ (Lessing 1884, S. 11–12).

102 Vgl. Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, S. I–II.

Sammlerschicht von Kaufleuten trat mit ihren Erwerbungen und deren Zurschaustellung an die Öffentlichkeit. Präsentationsformen, auch museale Konzepte, wurden debattiert, genauso wie die Formen der Kunstgeschichtslehre an den Universitäten. Grundlagenforschungen, Fallstudien und die dazugehörigen Quellen zur Geschichte des Kunstsammelns, so konstatierte es Thomas Gaehtgens 1992 in seinem Beitrag zur „Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich“¹⁰³ seien noch ein Desiderat. Inzwischen liegen Forschungsergebnisse vor oder sind in Vorbereitung.¹⁰⁴

Faktoren, welche die Sammlerkultur in Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts positiv begünstigten, sind zum einen das aufstrebende, finanziell erstarkte Bürgertum. Die Eheleute von Lipperheide geben ein herausragendes Beispiel dafür. Der sogenannte Wirtschaftsbürger setzte sein ökonomisches Kapital in kulturelles Kapital um, seine Identitätsbildung war eng mit der Teilhabe am kulturellen Leben der Stadt verbunden.¹⁰⁵

Gleichzeitig hatte das französische Repräsentationsbedürfnis des 19. Jahrhunderts Vorbilder dafür geschaffen, wie die Öffentlichkeit an den Privatsammlungen teilhaben kann. Bereits als kulturelle Praxis der Renaissance etabliert, erlebte das Mäzenatentum auch in Berlin eine Wiederbelebung. Im deutschen Kaiserreich entfaltete sich ein Diskurs über das Sammeln von Kunst, über den Lebensstil der bürgerlichen Elite und ihre Repräsentationsstile. Jene agierten auf einem gut entwickelten Berliner Kunstmarkt, der sich spätestens um 1900 mit denen der europäischen Hauptstädte messen konnte. Diese Faktoren, wie auch die Aktivitäten Wilhelm von Bodes, führten zu einer Verdichtung des kulturellen Klimas in Berlin, zu einem Boom von Privatsammlungen und einem florierenden Kunsthandel.¹⁰⁶

1929 beschrieb Adolph Donath die Anstrengungen der Berliner Kaufleute, Kunst für ihre Sammlungen zu erwerben, indem er den Bogen von dem allerersten Sammler, Kurfürst Joachim II. von Brandenburg in der Mitte des 16. Jahrhunderts, über die Jahre der Napoleonischen Kriege, in denen das private Sammlertum stagnierte, spannt und im Folgenden das 1803 eröffnete Musée Napoléon, welche die erbeuteten Kunstschatze Europas zur Schau stellte, benannte, den Sturz Napoleons, den zweiten Pariser Frieden und die dadurch zustande gekommene Wiederkehr der Kunstschatze 1815.¹⁰⁷ Die Rückkehr der Kunstobjekte und mit ihr eine Rückbesinnung auf Wert und Bedeutung der heimischen Kunstproduktionen beflügelte sowohl die Museumsneugründungen, wie etwa die des Alten Museums 1823 in dem von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) errichteten Bau, als auch die Ambitionen privater Sammler.

Als frühe Übersicht über die Berliner Sammlerkultur ist das 1814 veröffentlichte *Verzeichnis von Kunst- und Literaturwerken welche zum Besten Verwundeter öffentlich ausgestellt und dargelegt, zum Theil auch geschenkt und käuflich sind*¹⁰⁸ zu nennen, welches 37 Besitzer von Kunstsammlungen in Berlin nennt. Eine umfassendere Übersicht von privaten Kunstsammlern, zumeist der aufstrebenden Kaufmannsschicht angehörend, liefert 1856 der Philosoph und Kunstkritiker Max

103 Gaehtgens 1992, S. 11.

104 Vgl. beispielsweise Sven Kuhrau zur Berliner Privatsammlerkultur (Kuhrau 2005) und Sandra Kriebel zu den Leihausstellungen aus Privatbesitz in München und Berlin um 1900 (Kriebel 2015).

105 Vgl. Kuhrau 2005, S. 56ff.

106 Der einschlägige Kunsthandel, besonders in den Hauptstädten London und Paris wie auch in Italien, hielt im späten 19. Jahrhundert besonders Werke der Renaissance vor. Vgl. Paul 1993, S. 42.

107 Er fasst dies in den zwei Publikationen *Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund* (Donath 1929) und *Psychologie des Kunstsammelns* (Donath 1911) zusammen.

108 Verzeichnis von Kunst- und Literaturwerken 1814.

Schasler (1819–1903). In seinem Kompendium *Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin: ein praktisches Handbuch zum Besuch des Königlichen Schlosses, des Palais vom Hochseligen Könige, der sämtlichen öffentlichen Galerien, Sammlungen, Kunstateliers*¹⁰⁹ stellte er heraus, dass sich neben den königlichen Museen eine Reihe von Privatsammlungen öffentlich präsentierten und mit den Museen konkurrierten. Er verweist besonders auf die Sammlung des Grafen Athanasius Raczyński (1788–1874), des Konsuls Johann Heinrich Wilhelm Wagner (1782–1861) und des Fabrikbesitzers Louis Ravené (1823–1879). In Anlehnung an herrschaftliche Repräsentationskultur entstanden bürgerliche Villen, deren repräsentativer Wohnraum gleichzeitig als öffentlicher Sammlungsraum zu speziellen Gelegenheiten oder auch zu regulären Öffnungszeiten nutzbar war.¹¹⁰

Gemälde, Skulpturen, kunstgewerbliche Objekte und historische Möbel wurden unter universalistischem Aspekt zusammengetragen, unter historischen Gesichtspunkten oder nach Materialgattungen geordnet und dienten der „historisierende[n] Inszenierung der Sammlerperson“¹¹¹, so Sven Kuhrau. Die Form der repräsentativen Kunstsammlungen im kaiserlichen Berlin folgte französischen Vorbildern, etwa dem des französischen Antiquars Alexandre Du Sommerard (1779–1842).¹¹² In repräsentativen Räumlichkeiten des ehemaligen Stadtpalais der Äbte von Cluny hatte sich dieser 1832 ein privates kulturhistorisches Museum eingerichtet, welches nach seinem Tod in den Besitz der Stadt Paris überging und öffentliches Museum wurde.

Die Kunstwerke wurden zum Zwecke der Präsentation in die Raumordnung integriert, die Ordnungsprinzipien der Wohn- und Sammlungsräumen richteten sich dabei meist an epochalen Ordnungen aus, aber auch an Materialgattungen oder Gewerken.¹¹³ Für die Ausgestaltung der repräsentativen Räume bildete sich ein System heraus, in dem eine epochale Aufstellung der Nutzung bestimmter Räumlichkeiten entsprach: so wurde das „Herrenzimmer“ häufig im Stil der Renaissance zur Unterstreichung des „individuellen Geschmack des Hausherrn“¹¹⁴ ausgestattet. Die Kunst der Renaissance war auf dem Kunstmarkt zur begehrten Ware für einen historistischen Einrichtungsstil geworden. Denn sowohl für das Bildungsbürgertum wie auch für die Großbourgeoisie bot die Kunst der Renaissance, nicht nur in ihrer prachtvollen Darstellung, sondern auch die Assoziation eines modernen autonomen Renaissance-Menschen, ein angemessenes Identifikations- und Repräsentationspotenzial. Die großbürgerlichen historistischen Interieurs erfuhren jedoch nicht nur positive Zustimmung. Der Kultur- und Kunsthistoriker Jakob von Falke kritisierte solche Sammlerinterieurs als bloße Erfüllung von gesellschaftlichen Konventionen und bezeichnet einen derart angelernten Geschmack als Makel und mangelndes Stilgefühl.¹¹⁵

Die Interieurs des von Lipperheideschen Verlagshauses in der Potsdamer Straße, der Privat- und Sammlungsgemächer oder auch die Innenraumgestaltung des Zweitwohnsitzes, des Neumatzener

109 Schasler 1856.

110 Kuhrau 2005, S. 19–20.

111 Kuhrau 2005, S. 33.

112 Vgl. Kuhrau 2005, S. 32 ff..

113 Das Prinzip der Konzentration auf Gewerke steht in engem Zusammenhang mit den neu entstandenen Kunstgewerbemuseen.

114 Kuhrau 2005, S. 163.

115 In seiner Publikation „Die Kunst im Hause“ skizzierte er Wohnformen, die sich nicht an historistischen Formen orientierten. Vgl. Falke 1871.

Schlösses in Österreich, sind nicht überliefert.¹¹⁶ Wenngleich kein direkter Vergleich zu zeitgenössischen privaten Sammlungsanordnungen angestellt werden kann, so spielte doch der Vorbildcharakter der repräsentativen bürgerlichen Kaufmannssammlungen eine Rolle. Das Ehepaar von Lipperheide war fest in der Tradition der kunstgewerblichen Vorlagensammlungen und des Mäzenatentums verankert, dass es kaum vorstellbar erscheint, sie hätten einen weniger repräsentativen Einrichtungs- und Präsentationsstil gewählt. Immerhin entschloss sich das Sammlerehepaar bereits früh, erstmals 1896, ihre Bibliothek öffentlich zu machen und somit der gesellschaftlichen Nutzung zuzuführen. Gleichzeitig waren die von den Eheleuten gesammelten historischen Artefakte geschmackliche Vorbilder und werden in ihrem Privathaus als eine private vor-museale Vorbildersammlung zur Beförderung der Kunstgewerbebewegung präsentiert. Fotografische Nachweise über die Gestaltungsprinzipien der Räumlichkeiten in Bezug auf Anordnung von Kunst und Kunsthandwerk oder epochenspezifischen Ordnungen sind nicht überliefert. Die Beschreibung des jungen Komponisten Hugo Wolf, der 1894 zu Gast in dem Wohn- und Verlagshaus in Berlin war, gibt jedoch Zeugnis über die Opulenz der Sammlung:

Am meisten Spaß macht es mir, die Prunkgemächer des Lipperheideschen Hauses nächtens bei elektrischer Beleuchtung zu durchschreiten. [...] Da ist jedes Möbelstück ein Meisterwerk der Renaissance, kostbarste Stickereien, herrliche Gobelins hängen an den Wänden, von den Gemälden gar nicht zu reden. Und welch auserlesener Geschmack allen diesen Herrlichkeiten seinen richtigen Platz anwies.¹¹⁷

In einem weiteren Bericht zeigt er sich auch von der Gemäldesammlung beeindruckt:

Habe einen Rundgang durch sämtliche Gemächer des Lipperheideschen Hauses gemacht, war mir dabei zu Mute wie einem Verzauberten. Solche Pracht u. solcher Luxus spotten jeder Beschreibung. Und diese herrlichen Gemälde! Ich kann mir den Besuch einer Bildergalerie füglich ersparen, denn was man in diesem Haus alleine zu sehen bekommt, kann einem schon genügendes Kopfweh verursachen.¹¹⁸

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es Wilhelm von Bode, der die größte Autorität auf den Kunstmarkt seiner Zeit darstellte, Sammler beriet, Erwerbungen für jene tätigte und Ausstellungen von Werken aus Privatsammlungen zusammenstellte.¹¹⁹ Die Gemälde aus Privatbesitz erfuhren durch die Ausstellungstätigkeit des Museumsdirektors nicht nur den musealen Ritterschlag, sondern wurden durch ihn oft erstmals publiziert. Nicht nur wurden seine Erwerbungen für das Museum maßgebend, auch bestimmte er mit den Veröffentlichungen zu den Berliner Privatsammlungen wesentlich deren Entwicklung mit. Für die *Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*¹²⁰, welche Wilhelm von Bode und der Kurator Robert

116 Eine Ausnahme bildet ein überliefertes Foto, welches einen Raum mit einer Wendeltreppe und holzvertäfelten Decken zeigt, jedoch ohne eine Zurschaustellung von Kunstwerken. Vgl. Saß/Steinhaus 2018, S. 290/291.

117 Hugo Wolf an Melanie Köchert, Berlin 11. Januar 1894, in: Grasberger 1964, S. 95.

118 Hugo Wolf an Melanie Köchert, o. D., in: Grasberger 1964, S. 95.

119 Ausstellungen von privaten Kunstsammlungen stellte von Bode teils in Kooperation mit Co-Kuratoren zusammen. Vgl. Bode/Dohme 1883; Bode 1922; Bode 1914; Ausstellung von Kunstwerken 1899. Von Bodes umfangreiches publizistisches Werk umfasst zudem eine Reihe von Aufsätzen zum Sammlerwesen, die den Charakter von Handlungsanweisungen hatten: Bode 1914; Bode 1922. Vgl. auch seine Autobiographie: Bode 1930. Über von Bodes Tätigkeit und seinen Einfluss berichten die folgenden Autoren: Anderson 1996; Brown 1996; Koch 1953; die Autoren des Bandes: Kennerschaft (Kolloquium zum 150. Geburtstag) 1996; Paul 1993.

120 Bode/Dohme 1883.

Dohme 1883 präsentierte, wurden erstmals dreihundert Kunstwerke aus dem Privatbesitz von fünfzig Berliner Sammlern in der Akademie der Künste vorgestellt. In dieser Tradition, wenn- gleich in kleinerem Rahmen, organisierte auch die 1886 gegründete Kunstgeschichtliche Gesell- schaft mehrfach Ausstellungen mit Werken Berliner Sammler.¹²¹ Erneut zeigten die Museumsleute Wilhelm von Bode und Richard Stettiner 1898 *Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz* und publizierten dazu einen Katalog.¹²²

Die Sammlungseigentümer waren zwar mit beträchtlichen finanziellen Mitteln ausgestattete Privatpersonen, doch sowohl Kennerschaft als auch Sammlungsschwerpunkte bildeten sich erst heraus. Von Bode förderte besonders die Renaissancebegeisterung der Privatsammler des 19. Jahrhunderts und übte gezielt Einfluss auf ihre Erwerbungen aus. Er nahm durch seine engen Beziehungen zu manchen Sammlern, so etwa zu dem Bankier Oscar Hainauer,¹²³ maßgeb- lichen Einfluss auf deren Sammlungsstrategie. Gleichmaßen verschärfte er die zeitgenössi- schen Sammlungsprofile durch seine kunstgeschichtlichen Publikationen und Ausstellungen. Die Kanonisierungsprinzipien für Sammlungen, die sich im 19. Jahrhundert bildeten, wurden maßgeblich von ihm geprägt.¹²⁴

Voraussetzung und Begleiterscheinung für den Bekanntheitsgrad von Berliner Sammler- Persönlichkeiten und Sammlungen waren neben von Bodes Verweisen auf die Einzelpersonen auch die Berichterstattungen in Tageszeitungen und Zeitschriften, die im späten 19. Jahrhundert stark zunahmen. Auch der florierende Kunstmarkt basierte auf einer wachsenden öffentlichen Beobachtung und Diskussion, und auf einem Kunstjournalismus, deren bekannteste Vertreter Julius Meier-Graefe, Fritz Stahl, Adolf Behne, Karl Scheffler, Max Osborn und Adolph Donath waren. 1911 konstatierte Donath: „Die Führung im deutschen Sammelwesen hat heute aller- dings Berlin, dessen überraschende Entwicklung als Kunstmarkt selbst von London und Paris neidlos anerkannt wird.“¹²⁵ Das Spektrum der Berliner Sammlungen umfasste um 1850 bereits „weit über hundert mehr oder minder bedeutende Gemäldesammlungen, ungerechnet die eben- falls sehr zahlreichen Sammlungen von Handzeichnungen, Kupferstichen, geschnittenen Steinen, Münzen, Antiquitäten und so weiter“¹²⁶, aber auch Spezialsammlungen, so etwa zu japanischen

121 Dagegen traten Vereine, wie der 1894 gegründete Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, die Deutsche Orient-Gesell- schaft oder die Vereinigung der Freunde antiker Kunst, nicht mit Ausstellungen hervor; eine Mitgliedschaft diente der Prestigesteigerung.

122 Ausstellung von Kunstwerken 1899.

123 Oscar Hainauer erwarb Plastiken der italienischen Renaissance, ab 1882 die ersten niederländischen und italie- nischen Werke, außerdem Bronzen in großem Umfang. Diese Sammlung jedoch ging nicht als Schenkung in den Besitz der Museen über, sondern wurde nach dem Tod Hainauers versteigert. Wilhelm von Bode dokumentierte die Werke für den Auktionskatalog. Die gleichzeitige Rolle von Bodes als Museumsmann, Berater von Sammlern, Akquisiteur für das Museum wie auch für Privatsammler und Vermittler in Transaktionen war bereits zu seiner Zeit umstritten. Von Bode verteidigte sich gegen „den Vorwurf, daß die Berliner Sammler dadurch einseitig und einseitig, alle nach der Bodeschen Schablone gebildet seien“ (Bode 1914, S. 172), indem er argumentierte, die Kritiker würden Sammler und Besitzer nicht kennen.

124 Weiterführend untersucht Henning Ritter die „Erfindung“ der Alten Meister, skizziert den Weg der Kanonisierung, erfasst zeitgenössische Maßstäbe in der Bewertung von Kunst und beschreibt die Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts, welche wesentlich durch die Ausstellungen und die Art der Präsentation in der Berliner Gemälde- galerie mitbestimmt wurden (vgl. Ritter 2014, besonders S. 67–106). Die Berliner Kunstmuseen und Sammler spielten demnach eine entscheidende Rolle in der Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts.

125 Donath 1911, S. 94.

126 Donath 1929, S. 247 (Schaslars Feststellungen datieren auf das Jahr 1856). Adolph Donath (1876–1937) war bereits vor Beginn des ersten Weltkrieges mit Wilhelm von Bode befreundet, nach Kriegsende arbeitete er in Berlin als Kunstkritiker. Den Aufschwung des Sammelwesens in Berlin beginnt laut Donath mit dem Jahr 1871, sodass sich die Eheleute

Lackarbeiten, zu Schmuck des 16. Jahrhunderts oder eine Gläserammlung.¹²⁷

Die Sammlungen der Berliner Kaufmänner waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark gewachsen; zu den Sammlern gehörten der Konsul Wagner (Joachim Heinrich Wilhelm Wagener), Pierre Louis Ravené und sein Sohn Louis Frédéric Jacques Ravené,¹²⁸ Michael Wolff, Paul Mendelssohn-Bartholdy, Alexander Mendelssohn und Georg Andreas Reimer¹²⁹.

Ein direktes Sammlervorbild für die Eheleute von Lipperheide mag der deutsch-jüdische Verleger und Geschäftsmann Rudolf Mosse, Begründer des *Berliner Tageblatt* (1872) und der *Berliner Morgen-Zeitung* (1889) gewesen sein, der seit 1885 zeitgenössische Malerei sammelte und diese in zwanzig Sälen im Mosse-Palais am Leipziger Platz in einer Galerie-Wohnung arrangiert hatte.¹³⁰ Die große Bildersammlung des Georg Andreas Reimer aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts könnte ebenfalls ein direktes Vorbild gewesen sein: Reimer war Verleger auf dem Gebiet der Wissenschaften und Literatur, sein Sammeln war bestimmt von einem bürgerlichen Handeln, von seiner Mäzenatentätigkeit und den regelmäßigen Donnerstagsgesellschaften.¹³¹ Er trug ca. 2.000 Gemälde zusammen, darunter niederländische und altdeutsche Künstler, die nach seinem Tod jedoch nicht als Schenkung, sondern in Teilen als Ankäufe in das Königliche Museum kamen.¹³² Auch die Sammlung Reimer wurde von der kunsthistorischen Forschung nicht beachtet, von ihm selbst sind keine Äußerungen zur Kunst oder zu seinen Erwerbungskriterien bekannt und erst 1996 wurde seine Gemäldesammlung durch Doris Fouquet-Plümacher und Liselotte Kawaletz aufgearbeitet. Reimers Sammelleidenschaft gründete auf kaufmännische Prinzipien; die Objekte galten als Wertanlage.¹³³ Hier liegt eine grundlegende Unterscheidung zu den Eheleuten von Lipperheide, die ihren Quellenbestand strukturierten, ihre Kennerschaft mithilfe der Sammlungsobjekte erweiterten, in die Verlagspublikationen einfließen ließen und als Schenkung vorbereiteten.¹³⁴

Legt man Wilhelm von Bodes Wertschätzungen zugrunde, so sollten Sammler sich auf die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts und die italienische Malerei der Renaissance konzentrieren.¹³⁵ Umso erstaunlicher ist es, dass das Sammlungskonzept von Franz von Lipperheide, oder doch wenigstens ausgewählte Stücke, keinerlei Erwähnung bei von Bode finden. Dabei

von Lipperheide im Zentrum dieses neuen Sammelns bewegen (vgl. Donath 1911, S. 88ff.).

127 Eugen Gutmann sammelte Bijoux, Gold- und Silbersachen, Majoliken und Bronzen des 16. Jahrhunderts, Jacques Mühsamm wertvolle Gläser und Konsul Jakoby japanische Schwertzierate und Lackarbeiten. Vgl. Kiaulehn 1997, S. 322.

128 Louis Frédéric Jacques Ravené übernahm die Gemäldesammlung seines Vaters, machte sie der Öffentlichkeit zugänglich und übernahm später die Funktion als Vorstandsmitglied des Kunstgewerbemuseums.

129 Vgl. Weyl-Liew 1842, S. 31. Zu dem Verleger Georg Andreas Reimer weiterführend vgl. Fouquet-Plümacher/Kawaletz 1996.

130 Rudolf Mosses (1843–1920) Kunstbesitz wurde nach der Arisierung des Unternehmens 1934 bei Rudolph Lepke versteigert: Auktion Lepke 1934 (Kunstsammlung Mosse). Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lepke1934_05_24/0005/image..

131 Die Autorinnen Fouquet-Plümacher und Kawaletz nennen noch weitere mit Kunst handelnde und sammelnde Buchhändler: Josef Ignaz Stahel in Würzburg, Friedrich Senner in Frankfurt, Christian Friedrich Winter in Heidelberg, Marcus Theodor Dumont-Schauberg, Johann Georg Schmitz, Caspar Johann Hansen und Anton Engelbert d'Hame aus Köln. Vgl. Fouquet-Plümacher/Kawaletz 1996, S. 84.

132 Fouquet-Plümacher/Kawaletz 1996, S. 79ff..

133 Fouquet-Plümacher/Kawaletz 1996, S. 82.

134 Aufschluss über die Privatsammlung von Franz und Frieda von Lipperheide geben lediglich die Nachlass-Kataloge, die Hugo Helbing verantwortete und die in Kapitel 4.1.4 „Auktionskataloge“ beschrieben werden.

135 Vgl. Kiaulehn 1997, S. 319ff.

erscheint es unmöglich, dass von Bode keinerlei Kenntnis über die Gemäldesammlung hatte. In der Tat informiert Franz von Lipperheide Wilhelm von Bode per Brief über seine Sammlung antiker Helme. Auch legte er seinem Schreiben vom 14. April 1897 den soeben publizierten Buchbestandskatalog bei.¹³⁶ Über die Gemälde jedoch findet kein dokumentierter Austausch statt. Ob von Bode zu den Besuchern des Verlagshaus gehörte, die Sammlung in der Potsdamer Straße 38 einsehen konnte oder Bericht darüber bekommen hatte, ist nicht überliefert. Über sachliche oder persönliche Motive, warum die Lipperheidesche Sammlung keine Erwähnung fand, kann nur spekuliert werden. In der Person Julius Lessing und seiner Beziehung zu dem Konkurrenten und späteren Museumsdirektor mag der Schlüssel liegen. Das Verhältnis zwischen Julius Lessing und dem Ehepaar von Lipperheide war produktiv und positiv, es handelte sich um einen freundschaftlichen und kooperativen Austausch. Das Verhältnis zwischen Julius Lessing und Wilhelm von Bode jedoch war, so hat es Barbara Mundt herausgearbeitet, durch Grenzüberschreitungen von Wilhelm von Bode und daraus resultierenden Verärgerungen Lessings geprägt.¹³⁷ So mischte sich von Bode schon in seiner Zeit als Hilfswissenschaftler in die Ankaufspolitik des Kunstgewerbemuseums massiv ein, griff das Kunstgewerbemuseum 1896 mit einem Artikel in der Zeitschrift *Pan* an und forderte ab 1906 in seiner Position als Generaldirektor Sammlungsteile ein. Lessing dagegen kritisierte die von Bode propagierten kunst- und kulturhistorischen Ensembles, die sogenannten Stil- oder Epochenräume, und warnte vor überlasteten Museumspräsentationen. Wilhelm von Bode hatte für das 1904 eröffnete *Kaiser-Friedrich-Museum* ein neues Inszenierungsprinzip entwickelt, die sich an die Renaissance-Interieurs der sammelnden Privatleute anlehnte und bei dem Räume bewusst aus Originalstücken verschiedener Art und Herkunft konstruiert wurden. Mit dieser Neuordnung löste er das Inszenierungsparadigma der herkömmlichen Bildersäle ab.¹³⁸ Obwohl Lessing eine derartige Präsentation in Teilen bereits 1881 umgesetzt hatte, ermahnte er gleichzeitig museale Präsentationen nicht zu überlasten, da dies nicht zur einer Stil- und Geschmacksbildung beitragen würde. Gründe, einen von Lessing propagierten Sammler zu ignorieren, lagen für von Bode entsprechend vor. Darüber hinaus waren die Direktoren Konkurrenten in der Gunst um Sammler und Schenkungen.

Die Fokussierung von Bodes auf Privatsammler „wertiger“ Kunst mag eine weitere Erklärung sein, warum die Sammlung des Verlegerehepaares keine Erwähnung fand. Wilhelm von Bodes

136 Vgl. SMB-ZA, IV-NL Bode 3286: a) Einladung zur Besichtigung seiner Sammlung antiker Helme (o. D.), b) Notiz zur Sammlung antiker Waffen (28.5.1896), c) „Gegen den 20. Juni erhielt ich in Matzen ein Schreiben von Ihnen, das ich sofort beantwortete. Inzwischen ist ein Monat vergangen und so gestatte ich mir die Anfrage, ob Sie noch eine Entschließung wegen der beiden Helme erwarten. Mit vorzüglicher Hochachtung Ihr ergebenster Franz Fhr. V. Lipperheide (Korrespondenzkarte 19.7.1900), d) eine Rückmeldung mit Dank und Ausdruck des „dispiacere“ über „tanta pena disgradevole“, (24.9.1900), e) „Sehr geehrter Herr Direktor! Es wird Sie jedenfalls interessieren, wie das famose Helmgeschäft in ... ausgegangen ist...“ Geschäft mit Professor Luigi Grassi (18.12.1900), e) Lipperheide übergibt Bode den Katalog (1896) seiner Bibliothek (14.4.1897). In dem Korrespondenz-Konvolut SMB-ZA, IV/NL Bode 3343 sind insgesamt 6 Briefe von Lipperheide an von Bode zu finden, jedoch ohne Bezug auf die Gemäldesammlung.

137 Vgl. zu dem Verhältnis zwischen Julius Lessing und Wilhelm von Bode Mundt 2018, S. 131–136 sowie Mundt 1992, S. 175 und S. 179. Gleichzeitig stand Julius Lessing auf seinen Erwerbungsreisen in engem Kontakt zu seinem Vorgesetzten Wilhelm von Bode und informierte ihn kontinuierlich über Erwerbungen mit der Bitte um Mittelfreigabe (vgl. SMB ZA- IV-NL Bode 3286). Die Akte enthält 88 Briefe von Julius Lessing an Wilhelm von Bode aus der Zeit zwischen 1874 und 1908, jedoch keinen Verweis auf die von Lipperheidesche Gemäldesammlung.

138 Die fiktive, nicht authentische Umgebung, in denen originale Objekte verschiedener Art und Herkunft präsentiert wurden, veranlasste Henning Ritter von einem Pseudohistorismus zu sprechen: „Es war ein bewusster Pseudohistorismus, der freilich in jedem Detail original war“ (Ritter 2014, S. 104).

Hinwendung zu Privatsammlern und potentiellen Sammlungsschenkungen von Renaissance-Kunst jedoch hätte ihn auch zu von Lipperheide führen müssen, in dessen Privatbesitz sich noch ein Werk von Lucas Cranach und zwei Werke von Wolf Huber befanden. Auch in Bezug auf die Schenkung der hochwertigen Helmsammlung an das Archäologische Museum oder der Übergabe des vollendeten Bibliothekskatalogs, den Franz von Lipperheide 1897 an von Bode übersendet hatte, hätte man eine öffentliche Äußerung von Bodes erwarten können.¹³⁹ Auch in den durchaus wohlwollenden Korrespondenzen zwischen dem Generaldirektor der Museen, Dr. Schöne, und Franz von Lipperheide bleibt die Gemäldesammlung unerwähnt.¹⁴⁰

Erst 1929 fand die Lipperheidesche Spezialbibliothek im Kontext der Berliner Sammlerkultur Erwähnung, jedoch auch hier ohne Hervorhebung der Gemäldesammlung. In dem rückblickenden Aufsatz sprach Adolph Donath besonders den Kaufmännern mit Spezialsammlungen, die ihre Werke selbst wissenschaftlich erfassten und publizierten, ein wissenschaftliches Interesse zu.

*Wir kennen nur vereinzelte Fälle, die nicht davon Zeugnis geben könnten, daß sich Verleger außerhalb ihres kaufmännischen Betriebes nicht der Kunst zugewandt hätten, und heute existiert unter ihnen in Berlin wohl kein einziger, der nicht auch seine Kunstsammlung besäße.*¹⁴¹

In die Reihe der wissenschaftlich orientierten Kaufmänner, die er oben adressierte, fügte er, wenngleich nur als Randnotiz, auch den „Gründer der Lipperheideschen Kostümbibliothek“¹⁴² hinzu.

2.4. Der Berliner „Kunstgeschichtsstreit“

Das Wissenschaftsparadigma des Historismus war eng mit der Entwicklung der kunsthistorischen Methodik verknüpft, die sich, als sich das Fach im 19. Jahrhundert etablierte, allmählich von der philosophischen Ästhetik Hegels ablöste, beziehungsweise diese in eine wissenschaftliche kulturgeschichtlich geprägte Methodik integrierte, und den Anspruch auf einen objektiven Zugang zum Kunstwerk in seinem geschichtlichen Kontext formulierte.¹⁴³ Die Positionen „Kennerschaft“ und „akademische Ausbildung“ standen sich gegenüber, vertreten durch Persönlichkeiten des Berliner Kulturlebens. Wissenschaftliche Objektivität und Quellenarbeit waren dabei zwei Ansprüche an die methodische Arbeit, die das Sammlerehepaar von Lipperheide ebenfalls für sich in Anspruch nahm.

Im Jahr 1891 sorgten der erst ein Jahr zuvor zum Direktor der Gemäldegalerie der preußischen Kunstsammlungen ernannte Wilhelm von Bode und der Universitätsprofessor für Neuere Kunstgeschichte Herman Grimm für eine öffentliche Debatte und Fehde, den sogenannten „Berliner

139 Zur Katalog-Übergabe s. SMB-ZA, IV/NL Bode 3343 (Brief vom 14. April 1897).

140 Vgl. die *Acta personalia* des Generaldirektors Schöne (Quelle: SMB-ZA I/GV 0010, N. 2995/90 vom 1. Dezember 1890, vom 13. Januar 1893 und vom 30. Januar 1893).

141 Donath 1929, S. 248–249.

142 Donath 1929, S. 261–262.

143 Vgl. Regine Pranges Abhandlung über *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft* (Prange 2004, darin besonders S. 95ff. „Die theoretische Begründung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin“) und Hubert Lochers *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst* (Locher 2001, darin besonders S. 99ff. „Die Kunst der Nation“).

Kunstgeschichtsstreit“.¹⁴⁴ Beide vertraten neben ihren persönlichen Ansichten auch die institutionellen Forderungen und Lehren: von Bode vertrat eine Schule des Sehens vor Originalen und eine daraus erwachsene Kennerschaft. Grimm verstand die universitäre Lehre als eine Einführung in die Kulturgeschichte aller Völker und die kreativen Bereiche des menschlichen Lebens, in die Darstellung der Phantasie- und Gedankenproduktion einer Nation. Während von Bode engen Kontakt zu den Sammler-Kaufleuten pflegte, stand Grimm, ähnlich wie die Eheleute von Lipperheide, eher im Kontakt mit dem literarisch und wissenschaftlich gebildeten Bürgertum.¹⁴⁵

Im Zuge dieses Richtungsstreites gab es auch innerhalb der Institutionen unterschiedliche und wechselnde Meinungen.¹⁴⁶ Denn bereits unter Wilhelm von Humboldt und dem Direktor der 1830 gegründeten Gemäldesammlung der königlichen Museen Berlin, Gustav Friedrich Waagen, war eine enge Zusammenarbeit zwischen Museen und Universität angestrebt worden; so „sollten beide Institutionen gleichermaßen Orte öffentlicher Bildung und Forschung sein“¹⁴⁷. Waagen verband seine Museumstätigkeit mit Vorlesungen an der Universität und Übungen vor Originalen im Museum. Gleichermaßen verband Wilhelm Waetzoldt (1880–1945), zunächst von Wilhelm von Bode zum Leiter der Museumsbibliothek berufen und später an einem Lehrstuhl in Halle, Verwaltung, Lehre und wissenschaftliche Arbeit. Auch der Universitätsprofessor Grimm verband seinen Beruf mit einer Sachverständigentätigkeit für die Berliner Gemäldegalerie und das Kupferstichkabinett, lieferte Beiträge zu der *Vierteljahresschrift der preußischen Kunstsammlungen*¹⁴⁸ und war gemeinsam mit Wilhelm von Bode und anderen auch für die Publikation verantwortlich. Eine Universitäts- und Museumsübergreifende Tätigkeit war entsprechend schon etabliert, man vertrat jedoch über die Ausbildung von Kunsthistoriker_innen gegensätzliche Ansichten, ein Streit, den von Bode maßgeblich befeuerte.¹⁴⁹ Das Grundproblem schien die Aberkennung der Kennerschaft und respektive ein Misstrauen von Museumsseite gegenüber jeglicher Form von akademischer Kunstgeschichte zu sein.¹⁵⁰ Das in der Universitätsgründung festgelegte

144 Für eine umfassende Darstellung siehe *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940* (Joachimides 2001) sowie die Aufsätze *Kunstgeschichte und (Aus-)Bildung? Das Studium vor Originalen 1810–1910* (Schweers 2010), *Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim* (Diers 2010) und *Angespannte Verhältnisse. Universitätsprofessoren und ihre Kollegen an Berliner Museen um 1900* (Klonk 2010).

145 Klonk 2010, S. 192.

146 Klonk charakterisiert das „Tauziehen zwischen Museum und Universität“ (Klonk 2010, S. 203) mehr als einen Richtungsstreit, als einen kunsthistorischen Methodenstreit.

147 Klonk 2010, S. 195.

148 Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1880–1938.

149 Die Kunsthistoriker Franz Kugler, Carl Schnaase, Heinrich Gustav Hotho, Jacob Burckhardt, Gustav Friedrich Waagen, Herman Grimm und Carl Justi prägten die wissenschaftliche Landschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kugler veröffentlichte das *Handbuch zur Kunstgeschichte* (1842), im gleichen Jahr publizierte Hotho die *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* als Teil der öffentlichen Vorlesungen über Gegenstände der Literatur und Kunst an der Königlich Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, außerdem Schnaase die *Niederländische Briefe - die Kunstwerke der belgischen Städte* (1842) sowie die *Geschichte der bildenden Künste* (1843), Burckhardt seinen kulturwissenschaftlichen Ansatz zur *Cultur der Renaissance in Italien* (1860), Waagen das Überblickswerk *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* (1843–1845), die Künstlergeschichtsschreibungen Grimms, vornehmlich Michelangelo und Raffael, und die Schriften zur spanischen Kunstgeschichte von Carl Justi. Für o.g. Autoren stellvertretend stehen die Schriften: Kugler 1842; Schnaase 1843; Hotho 1842; Burckhardt 1860; Waagen 1843–1845; Grimm 1860; Justi 1888. Zur Wissenschaftsgeschichte (Kunstgeschichte) vgl. Löhneysen 1987, S.117 und Hubert Lochers *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950* (Locher 2010).

150 Vgl. Klonk 2010. Auch der Breslauer Ordinarius August Smarsow gestand Grimms wie auch von Bodes Ansätzen seine Berechtigung zu. Mit seinem Werk *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen* (Smarsow 1891) verfasste er eine Lagebeschreibung zur Kunstgeschichte seiner Zeit, griff darin auch den „Berliner Streit“ auf (S. 5ff.) und

Bildungsideal, „das vor allem eine zweckfreie Wissenschaft mit dem Ziel der sittlichen Menschenbildung vorsah,¹⁵¹ also eine Ausrichtung des universitären Studiums an den Humboldtschen Wahrheitsprinzipien und eine allgemeine Persönlichkeitsbildung, war ein Prinzip, welches von Bode nicht akzeptierte. Es war in seinem Interesse, Kunsthistoriker mit kennerschaftlichem Verstand für die Museumsarbeit auszubilden. In welchem Maße die Lipperheidesche Kostümbibliothek auch für kunsthistorische Forschung genutzt wurde, ist nicht überliefert. Sicherlich war sie für die Ausbildung von Kunsthistoriker_innen nicht von vorrangigem Interesse. Für den Kleiderforscher Hermann Weiss (1822–1897), der von 1854 bis 1884 als Dozent der Kostümkunde, ab 1856 als Professor an der Akademie der Künste in Berlin lehrte, wäre die Sammlung des Verlegerehepaares jedoch von Interesse gewesen. Ob seine Nachfolger diese Gelegenheit ab den 1890er Jahren wahrnahmen, ist nicht überliefert. Die Analyse von Simone Schweers zur universitären kunstgeschichtlichen Lehre an der Berliner Universität und ihrem Praxisbezug lieferte keinen Hinweis auf eine Vermittlungspraxis von Berliner Universitätsdozenten anhand der Werke der Lipperheideschen Sammlung, weder in der frühen Präsentation im Verlagshaus in der Potsdamer Straße, noch in der Interimsaufstellung in der Flottwellstraße 4 oder in der seit 1905 zugänglichen Lipperheideschen Kostümbibliothek.¹⁵²

Es scheint wenig bis keine Querverbindungen zwischen dem kulturgeschichtlichen Ansatz des Sammlerehepaares und der akademischen kunsthistorischen Forschung gegeben zu haben. Wenig ist auch über Franz oder Frieda von Lipperheides akademisches Interesse bekannt. Es ist möglich, dass sie die Lehre der Dozenten Adolph Goldschmidt und Heinrich Alfred Schmid verfolgten, die besonders seit 1894 vor den Originalen des königlichen Museums lehrten.¹⁵³ Sicherlich wird ihnen auch die Debatte im Zuge des Berliner Museumstreits nicht entgangen sein.

Wie und wo also ist die Sammlungsgeschichte und mäzenatische Tätigkeit des Sammlerehepaares zu verorten in einer Kunstgeschichtsschreibung, die von Kennerschaft, dem Studium des Originals und dem Humboldtschen Bildungsideal geprägt war? Mit den Überlegungen, die Quellensammlung zur Kostüm- und Kleidergeschichte als kulturhistorische Sammlung dem Akademiker, dem Laien, wie auch dem Kunsthandwerker zur Verfügung zu stellen, wie es Franz von Lipperheide bereits im März 1890 in einem Brief an den Kaiser zusammenfasste, positionierte er sich indirekt.¹⁵⁴ Aus seinem Ansinnen, die Sammlung an das Kunstgewerbemuseum und seine Unterrichtsanstalt anzugliedern, wird ersichtlich, dass ihm sowohl an einer umfassenden Bildung auf dem Gebiet der Kostüm- und Kleidergeschichte als auch an einem Studium vor originalen bildlichen Darstellungen von Kleidung in ihrer historischen Vielfalt, ihrer ständigen Zeichensetzung und den materiellen Ausprägungen gelegen war.

versuchte hier zwischen den Parteien zu vermitteln.

151 Klöckl 2010, S. 204.

152 Vgl. Schweers 2010.

153 Vgl. Klöckl 2010, S. 151.

154 Vgl. Q41.

3. Franz und Frieda von Lipperheide als Mäzene und Geschäftsleute

Die Verleger Franz und Frieda von Lipperheide schrieben mit ihrer publizistischen Tätigkeit eine internationale Erfolgsgeschichte und gehörten bald zum Wirtschaftsbürgertum, zu dessen elementarem Selbstverständnis es gehörte, in das kulturelle Leben fördernd einzugreifen.¹⁵⁵ Es war die Zeit des allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwungs, der beginnenden Industrialisierung kunsthandwerklicher Produkte und einer bereits 1952, von Gottfried Semper nach dem Besuch der Londoner *Great Exhibition*, formulierten Unzufriedenheit mit der künstlerischen Formensprache nationaler Erzeugnisse.¹⁵⁶ Das folgende Kapitel widmet sich der Art, wie sie ihre Mittel und Kenntnisse jeweils einsetzten und welche Zielrichtungen sie damit verfolgten. Ein besonderes Augenmerk wird auf die *Blätter für Kostümkunde* gelegt und die für das 19. Jahrhundert symptomatische Beförderung von Bildkarrieren.



Abb. 1: Porträt Franz von Lipperheide, 1906, Autotypie



Abb. 2: Porträt Frieda Lipperheide, Adèle, 1875, Fotografie, Carte de Visite

Als der in Berleburg in Westfalen am 22. Juli 1838 geborene Franz Joseph Lipperheide nach Beendigung seiner Buchhändlerlehre in Hamm und in Leipzig 1862 nach Berlin kam, um als Gehilfe in

155 Für ihr soziales Engagement, hier für die Stiftung des Rittergutes Wiegensen (Fideikommiss) im Kreis Stade in Niedersachsen, wurden Franz und Frieda von Lipperheide am 14. Dezember 1892 die Titel „Freiherr/Freifrau von Lipperheide“ verliehen. Vgl. http://www.arendi.de/_Adel-Niedersachsen/Adel-in-Niedersachsen-L.htm (01.10.2018). Eine gegensätzliche Information von Gretel Wagner (Wagner 1964, S. 142) besagt, dass Franz von Lipperheide „in Wiederanerkennung des alten Familienadels“ in den Freiherrenstand erhoben wurde. Finanziell unterstützten die Eheleute zudem zahlreiche Initiativen zur besseren beruflichen und sozialen Stellung von Frauen. Vgl. dazu Rasche 1999b, S. 16.

156 Vgl. Semper 1852. Er findet Worte wie „Das meiste ist verworrenes Formengemisch oder kindische Tändelei“ (Ebd., S. 11) und macht den „Ueberfluss an Mitteln“ (Ebd., S. 12) und das Unvermögen der zeitgenössischen Künstler „Herr ihres Stoffes zu werden“ (Ebd.) dafür verantwortlich.

dem renommierten Verlag der Bazar-Actien-Gesellschaft bei Louis Schäfer zu arbeiten, lernte er dort seine spätere Frau Frieda Gestefeld kennen (Abb. 1/2).¹⁵⁷ Die in Lüchow im Wendland geborene Wilhelmine Amalie Friderike, genannt Frieda, Gestefeld (1840–1896) war in dem Verlag, der u.a. die Zeitschrift *Der Bazar: Illustrierte Damen-Zeitung* veröffentlichte, als Moderedakteurin tätig. Nach ihrer Heirat am 18. Mai 1865 begründeten sie im August des gleichen Jahres ihre Selbstständigkeit mit einer eigenen Verlagsbuchhandlung, dem *Verlag von Franz Lipperheide in Berlin, Victoriastraße 12*. Wenige Jahre später begannen die Eheleute mit sich ergänzenden Schwerpunkten Quellen zu dem Gebiet der Kleidung früherer Zeiten, der Kostüm- und Trachtenmode, der Sitten und Gebräuche wie auch des Kunsthandwerks zu sammeln. Im Jahr 1874 erwarben sie das Haus in der Potsdamer Straße 38. Sie richteten das Erdgeschoß und das erste Obergeschoß als Wohnung ein, die anderen Stockwerke waren Geschäfts- und Sammlungsräume.¹⁵⁸ Eine zweite Heimat fand das Ehepaar auf Schloss Neumatzen bei Brixlegg im Tiroler Inntal. Dort, wie in Berlin auch, waren sie immer wieder Gastgeber für befreundete Künstler, förderten diese und traten für die Belange der Kunst, des Kunsthandwerks, der Wappen- und der Kleiderkunde ein.

3.1. Das Sammlerpaar als Mäzene

Mit der erstmals 1874 im *Verlag Lipperheide* erschienenen und bald erfolgreich am Markt bestehenden *Illustrierten Frauenzeitung* hatten sich die Eheleute bald eine solide finanzielle Grundlage, ein Netzwerk und einen sozialen Status geschaffen, der es ihnen erlaubte, einen Sammlungsschwerpunkt zu verfolgen und eine repräsentative, in den Wohnraum integrierte Sammlung aufzubauen. Zu dem Freundeskreis des Sammlerehepaares gehörten zahlreiche Künstler, insbesondere Schriftsteller und Musiker. So war beispielsweise der österreichische Komponist Hugo Wolf mehrfach in Berlin und auf Schloss Neumatzen zu Gast.¹⁵⁹ Beide Eheleute korrespondierten mit den zeitgenössischen Literaten, so etwa mit dem Schriftsteller und Übersetzer Paul Heyse (1830–1914), dem Schriftsteller und Diplomaten Ernst von Wildenbruch (1845–1909) oder dem Schriftsteller und Dramaturgen Ludwig Sternaux (1885–1938).¹⁶⁰ Auch mit dem Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, Julius Lessig, und dem Bibliotheksdirektor Peter Jessen, wie auch mit den dort Lehrenden standen sie in einem regen Austausch.

Thematisch und inhaltlich standen Lessings Publikationen, wie die zwischen 1888 und 1905 erschienene Reihe *Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum*¹⁶¹ oder die ab 1900

157 Die grundlegenden Arbeiten über das Verlegerpaar schrieben die Sammlungsleiterinnen Gretel Wagner und Adelheid Rasche: Wagner 1964; Wagner 1977; Wagner 1999; Rasche 1994; Rasche 1995a; Rasche 1999a; Rasche 1999b.

158 Vgl. Wagner 1964, S. 142.

159 Den Komponisten Hugo Wolf unterstützten sie sowohl finanziell als auch ideell. Vgl. Fischer-Dieskau 2003, S. 319ff. Weitere Gäste waren der Geiger Joseph (Georg Maria) Joachim (1831–1907), die Maler Franz Defregger (1835–1921), Franz Skarbina (1849–1910) und Paul (Friedrich) Meyerheim (1842–1915). In dem Haus verkehrten die Dichter Ernst von Wildenbruch (1845–1909) und Detlev von Liliencron (1844–1909), der Literaturhistoriker Erich Schmidt (1853–1913), der Journalist Julius Rodenberg (1831–1914) oder der Anglist Alois Brandl (1855–1940). Vgl. Wagner 1964, S. 142.

160 Die erhaltene Korrespondenz der Eheleute ist im Kalliope-Verbund einsehbar. Online: <http://kalliope-verbund.info/de/graph?q=ead.creator:gnd%3D%3D%22119324261%22&q.page=0&lang=de> für Franz von Lipperheide und <http://kalliope-verbund.info/de/graph?q=Frieda+von+Lipperheide&lastparam=true> für Frieda von Lipperheide.

161 Vorbilder-Hefte 1888–1905.

erschienenen Bände zur Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museums¹⁶² denen des Lipperheideschen Verlagshauses nahe. Der *Verlag Lipperheide* publizierte darüber hinaus Lessings private Sammlung altdeutscher Leinenstickerei in der Reihe *Musterbücher für weibliche Handarbeit*.¹⁶³ Peter Jessen veröffentlichte zu dem Themengebiet beispielsweise die Schrift *Weberei und Stickerei*¹⁶⁴ sowie Artikel zu dem Buchbestand der späteren Lipperheideschen Kostümbibliothek.

Auch zum Kunsthandel bestand ein enger Kontakt, im Besonderen zu Hugo Helbing in München. Die Korrespondenz, die Franz und Frieda von Lipperheide im Rahmen ihrer Verlegertätigkeit führten, zeugt von einer bemerkenswerten Vernetzung mit zeitgenössischen Akademikern und Schriftstellern, so mit dem Professor der Kunstgeschichte und Ästhetik an der Königlich Preussischen Akademie der Künste, heute Akademie der Künste (Berlin), Markgraf Rudolf (1805–1880), dem Archäologen und klassischen Philologen Alfred Körte (1866–1946), dem Historiker und Germanisten Hans Brendicke (1850–1925), dem Kunsthistoriker Friedrich Hermann Hofmann (1875–1931), dem Buchhändler und Publizisten Johann Jakob Weber (1803–1880), dem Illustrator und Journalisten Wolfgang Kirchbach (1857–1906), den Schriftstellerinnen Hermine Villinger (1849–1917) und Emma Laddey (1841–1892), den Schriftstellern Börries von Münchhausen (1874–1945), Julius Grosse (1828–1902), Paul Heyse (1830–1914), Ernst Adam von Wildenbruch (1845–1909), Hermann Sudermann (1857–1928), Otto Julius Bierbaum (1865–1910), Wilhelm Raabe (alias Jakob Corvinus) (1831–1910), Maximilian Schmidt (1832–1919) oder Wilhelm Hertz (1835–1902). Der bayerische Heimatschriftsteller Maximilian Schmidt initiierte 1895 anlässlich des Münchener Oktoberfestes ein Volkstrachtenfest. Er widmete sich damit, wie weitere der oben genannten Schriftsteller, Buchhändler und Künstler, einem kulturellen Bereich, der mit den Interessen der Eheleute von Lipperheide korrespondierte. Die Belange des Verlagshauses führte sie ebenfalls in einen engeren Austausch mit dem Dichter und Maler August von Heyden (1827–1897), dem Maler, Buchillustrator und Kostümbildner Carl Emil Doepler (1824–1905) und dem Maler, Kupferstecher und Autor von zahlreichen Kostümwerten Hermann Weiss (1822–1897)¹⁶⁵.

Franz von Lipperheide engagierte sich als Vorstandsmitglied des Vereins für Historische Waffenkunde, spendete 500 Mark als Gründungsbeitrag für den Verein¹⁶⁶ und beherbergte die Zusammenkünfte in seinem Haus in der Potsdamer Straße.¹⁶⁷ Darüber hinaus ist ein besonderes Engagement Franz von Lipperheides für die druckgrafischen Künste zu konstatieren: nicht nur ermöglichte er im April 1877 mit einer beträchtlichen Geldsumme dem Kupferstichkabinett Berlin den Ankauf der Kupferstichsammlung des Herzogs Buccleugh, bestehend aus wertvollen Rembrandt-Zeichnungen und altitalienischen Zeichnungen, sondern er schrieb darüber hinaus

162 Gewebe-Sammlung 1900 ff.

163 Lipperheide (Frieda)/Lessing 1878–[1893].

164 Jessen/Lenz 1909.

165 Weiss gilt als einer der Mitbegründer der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit historischer Kleidung und war unter anderem als Dozent für Kostümkunde an der Akademie der Künste tätig. Seine seit 1853 publizierten Überblickswerke umfassten europäische und außereuropäische Kleidertraditionen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, u.a.: *Kostümkunde: Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums* (Weiss 1860); *Das Kostüm vom 14ten bis zum 16ten Jahrhundert* (Weiss 1872); *Das Kostüm vom 16ten Jahrhundert bis auf die Gegenwart* (Weiss 1872).

166 Waffens- und Kostümkunde 1897–1899, S. 29, „Geschenke“. Online: <https://doi.org/10.11588/diglit.37715#0037>.

167 Waffens- und Kostümkunde 1900–1902, S. 358, „Vereins Nachrichten“. Online: <https://doi.org/10.11588/diglit.37716#0376>.

einen Wettbewerb für die zeitgenössische Grafik aus und förderte die daraus resultierende *Schwarz- und Weiss-Ausstellung*.¹⁶⁸ In der Förderung der Druckgrafik zeigt sich sein anwendungsbezogener Ansatz: In Deutschland fehle es an guten Zeichnern und Holzschneidern, an Grafikern, die nicht penibel, sondern den „künstlerischen Ausdruck des Originals im Ganzen zu erfassen“¹⁶⁹ vermögen, jene Grafiker also, die das schnell produzierende Verlagsgeschäft mit Bildern beliefern konnten. Im Bereich der Druckgrafik veröffentlichte Franz von Lipperheide 1885 zudem eine *Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern*¹⁷⁰, ausgewählt von Franz Skarbina und mit Vorworten von Skarbina und Franz von Lipperheide versehen. Die Zielgruppe waren insbesondere die gewerblich tätigen Grafiker.

3.2. Das Sammlerpaar als Verleger – Redaktion und Herausgeberschaften

Die Verlags- und Erwerbungsstätigkeit der Eheleute von Lipperheide umfasste kunstgewerbliche, kleidergeschichtliche, literaturwissenschaftliche und belletristische Publikationen, für deren redaktionelle Arbeit sie unterschiedliche, sich ergänzende Rollen einnahmen.¹⁷¹ Für diese Tätigkeit bauten sie ein europaweites Agenten- und Korrespondenten-Netzwerk auf und beschäftigten bis zu 400 Angestellte in München, London, Paris und weiteren Städten.¹⁷² Frieda von Lipperheide zeigte sich im *Verlag Lipperheide* als emanzipierte und energische Redaktionsleiterin und erwarb den Ruf, eine „Autorität auf dem Gebiete der Textil-Kunst“¹⁷³ zu sein. Damit befreite sie sich in einem emanzipatorischen Akt aus der Rolle der Sammler-Ehefrau,¹⁷⁴ indem sie ihre eigene textile Sammlung aufbaute, und zusätzlich in der Verlagsarbeit ihre Rolle als Redaktionsleiterin und Initiatorin fand. An den Herausgeberschaften ist ablesbar, dass sich Franz und Frieda von Lipperheide unterschiedlichen Publikationsprojekten widmeten und diese jeweils eigenständig unter dem Dach des Verlags verfolgten.¹⁷⁵

Im ersten Jahr der Lipperheideschen Verlagsgründung erschien ab dem 1. Oktober 1865 die

168 Zur Schenkung vgl. Wagner 1964, S. 146. Mit dem Blick auf Londoner und Pariser Ausstellungsgepflogenheiten für die grafischen Künste förderte Franz von Lipperheide im Oktober 1885 die grafischen Künste in Berlin mit einer „Preis-Concurrenz“ (vgl. Katalog: Schwarz-und-Weiss-Ausstellung 1886). Ausschreibung und Preisgeld stammten von Franz von Lipperheide, als Preisrichter fungierten Franz von Defregger, Franz Skarbina, Anton von Werner und von Lipperheide selbst. Insgesamt beteiligten sich 221 Künstler mit 342 Werken. Kriterium für die insgesamt 28 prämierten Arbeiten war „die charakteristische Gesamtwirkung“ (Lipperheide 1890, S. 62); die Komposition solle abstrakt und gleichzeitig präzise „den grossen Wurf des bildlichen Originals voll zum Ausdruck zu bringen“ (ebd.). In den Räumlichkeiten des Vereins Berliner Künstler wurden die Resultate in der Zeit vom 3. bis zum 31. Mai 1886 öffentlich ausgestellt.

169 Modenwelt 1890 (25 Jahre), S. 60.

170 Lipperheide/Skarbina 1885.

171 Hier ist beispielsweise Franz von Lipperheides Sammlung deutscher und fremder Sinnsprüche, Wahlprüche, Inschriften an Haus und Gerät, Grabsprüche, Sprichwörter, Aphorismen, Epigramme ... nach den Leitworten, sowie geschichtlich geordnet (Lipperheide 1907) zu nennen, welches posthum erschien.

172 Vgl. Wagner 1964, S. 141.

173 Gewerbehalle, Stuttgart, 1889, Heft 4, zit. n. Lipperheide (Frieda) 1896, nach S. 72.

174 Die den Frauen zugewiesene Rolle im Wilhelminischen Kaiserreich beschränkte sich im Wesentlichen auf das Betätigungsfeld Haus und Familie, eine sachliche und kennerschaftliche Praxis des Sammelns wurde ihnen im Allgemeinen abgesprochen. Eine Ausnahme bildeten die gesellschaftlich akzeptierten Sammlungsfelder Kleidung, Textilien und Kunsthandwerk. Vgl. auch Kuhrau 2005, S. 83–96 zu Berliner Sammlerinnen im Kaiserreich.

175 Zur Rolle von Frieda von Lipperheide in dem Verlagsgeschäft und den Musterbüchern vgl. Rasche 1999b, besonders S. 24–48.

Zeitschrift *Die Modenwelt. Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*¹⁷⁶. In Anlehnung an die *Zeitschrift Der Bazar* umfasste *Die Modenwelt* Modeartikel und Beschreibungen internationaler, besonders Pariser Kleidermodelle, veranschaulicht durch begleitende Holzstiche, die im verlagseigenen Druck-Atelier entstanden,¹⁷⁷ außerdem Schnittmusterbeilagen und Vorlagebögen. Frieda von Lipperheide schrieb in ihrer Funktion als verantwortliche Redaktionsleiterin die einleitenden Worte zu den vierzehntägig erscheinenden Heften. Neuartig war eine Hinwendung zu praktischen Anleitungen unter Berufung auf traditionelle wie neuartige Techniken der handwerklichen Künste. In kürzester Zeit erreichte die Zeitschrift hohe Auflagenzahlen – die Ausgabe zum 25-jährigen Jubiläum zählte 440.000 Leser_innen – und internationale Verbreitung in insgesamt zwölf Sprachen. Ab 1874 kam, ebenfalls unter der Redaktionsleitung von Frieda von Lipperheide, die *Illustrierte Frauenzeitung* als *Ausgabe der Modenwelt mit Unterhaltungsblatt*¹⁷⁸ hinzu, die ebenfalls florierete. Dieses eher belletristisch ausgerichtete Blatt enthielt neben Erzählungen und Gedichten kunstgewerbliche Anregungen und Anleitungen für eine weibliche Leserschaft.

3.2.1. Musterbücher und die Durchführbarkeit der Vorlagen

Ergänzend zur *Modenwelt* und *Illustrierten Frauenzeitung* erschienen unter Frieda von Lipperheides Redaktion zwischen 1878 und 1898 (posthum) die *Musterbücher für weibliche Handarbeit*. Die Themenhefte illustrierten die *Häusliche Kunst, Die Webe-Arbeit mit dem Handapparat, Muster altitalienischer Leinenstickerei, Musterbücher für weibliche Handarbeit*¹⁷⁹ sowie *Häkel- und Strickmuster*¹⁸⁰. Mit diesen, so kommentierte es Franz von Lipperheide, werde der Blick auf die „alten, bisher ungeschätzten und deshalb unbekanntenen Muster gelenkt und ein Schatz gehoben [...], der jahrhundertlang im Schosse der Vergessenheit lag“¹⁸¹. So erschienen beispielsweise die *Muster altdeutscher Leinenstickerei* in insgesamt vier Sammlungen und sieben Auflagen.¹⁸² Bereits in der *Illustrierten Frauenzeitung* waren alte Vorlagen von Stickereien eingeführt und vereinzelt publiziert worden.¹⁸³ Frieda von Lipperheide griff dabei auf ihre Sammlung textiler Artefakte zurück und erwarb fortwährend weitere Vorlagen, die sie im Hinblick auf Publikationen erwarb:

Seit Erscheinen der ersten Sammlung ist viel neues Material gesammelt worden, das nicht nur

176 *Modenwelt* 1865/66–1936. Des Weiteren erschienen in dem *Verlag Lipperheide* zwischen 1885 und 1887 die praktischen Anleitungen in den Lehrbüchern der *Modenwelt* von den Autorinnen Hedwig Lechner und Gunda Beeg unter den Titeln *Die Anfertigung der Leib- und Hauswäsche, Die Anfertigung der Kinder-Garderobe, Die Anfertigung der Damen-Garderobe* und eine *Anleitung zur Schneiderei von Damenkleidern*. Aufgeführt sind hier die in der Kunstbibliothek Berlin vorhandenen Exemplare: Beeg/Lechner 1891; Beeg/Lechner 1890–1891; Lechner 1891; Beeg/Lechner 1897. Das Verlagsarchiv hat sich nicht erhalten, sodass über die Auflagen der verschiedenen Publikationen und ihre Neuauflagen keine Aussage getroffen werden kann.

177 Vgl. Archiv Buchwesen 1983, S. 181.

178 *Illustrierte Frauenzeitung* 1874–1911. Online: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/title-info/3087849>. Von 1911 bis 1943 bestand sie unter dem Titel *Die Dame* fort.

179 Schriftenreihe, darin: Lipperheide (Frieda)/Dorn 1886; Lipperheide (Frieda)/Marggraff 1886; Lipperheide (Frieda) 1886.

180 Aus dem Lipperheideschen Verlag die Häkel- und Strickmuster der *Modenwelt*: Häkel- und Strickmuster 1897.

181 Lipperheide 1890, S. 55.

182 Lipperheide (Frieda) 1883, Lipperheide (Frieda) 1889, Lipperheide (Frieda)/Lessing 1878–[1893].

183 Vgl. Lipperheide (Frieda)/Lessing 1878–[1893], 1. Sammlung 1878, Vorwort der Redaction der *Modenwelt*. Die inhaltliche Einführung stammt aus der Feder von Julius Lessing.

*die Zahl der beachtenswerthen Muster vermehrt, sondern auch eine klarere Uebersicht über das ganze Gebiet der altitalienischen Leinenstickerei eröffnet.*¹⁸⁴

Die ersten beiden Sammlungen verantwortete Frieda von Lipperheide allein, die beiden folgenden Sammlungen entstanden unter der gemeinsamen Herausgeberschaft mit Julius Lessing und basierte auf seiner Textilsammlung.¹⁸⁵ Der Verlag verwendete entsprechend sowohl den eigenen Bestand als auch die Zulieferungen aus Museumshand. Auch für die *Muster altitalienischer Leinenstickerei*¹⁸⁶ aus der Reihe *Musterbücher für weibliche Handarbeit*, die in zwei Heften in Anlehnung an diejenigen der altdeutschen Leinenstickerei erschien, griff Frieda von Lipperheide auf Vorlagen aus dem Besitz befreundeter Sammler und auf musealen Besitz zurück.¹⁸⁷ So stellten Julius Lessing (Kunstgewerbemuseum Berlin), Justus Brinckmann (Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg), Horath von Eitelberger (K.K. Österreichisches Museum), Bruno Bucher, Franz Wickhoff und C. Graff (Königliches Kunstgewerbe Museum zu Dresden) Beispiele aus den Sammlungen zur Verfügung.¹⁸⁸ Ihre Vorlagen fand Frieda von Lipperheide außerdem in den italienischen Musterbüchern des 16. Jahrhunderts von Nicolò Zoppino, M. Pagan, Cesare Vecellio und Frederic Vinciolo (1594)¹⁸⁹.

Wenn Frieda von Lipperheide ältere Musterbücher erwarb, dann prüfte sie die Vorlagen vor der Publikation auf ihre praktische Durchführbarkeit. Auf diese Weise mache sie, so Julius Lessing, das lebendig, was die Kunsthistoriker an Material zu sammeln verstanden.¹⁹⁰ Gleiches gilt für die von ihr gesammelten textilen Vorlagen, deren zeichnerische Dokumentation der Publikation vorangingen. Dies kann exemplarisch an einer spanischen Kasel des 17. Jahrhunderts belegt werden. Als in ihrem Besitz nachgewiesen ist die *Kasula aus weißer Seide*¹⁹¹ über den Auktionskatalog der Textilien; in der Losnummer 1877 wird das Messgewand-Ensemble im Kontext von rund einem Dutzend Messgewändern beschrieben:

*Desgleichen [Kasula], aus weißer Seide, mit Goldreliefstickerei: Blumen- und Blattranken in üppigster Anordnung, verziert. Dabei ein Kelchdeckchen von entsprechender Ausführung. In der Mitte der Name Jesu in Strahlenkranz, am Rande eine schmale Ranke und Blumen in den Ecken. Mit Futter aus rosa Seide. Louis XIV. Dabei Stola, Manipel und Bursa.*¹⁹²

184 Lipperheide (Frieda) 1892, S. 5.

185 In dem Vorwort wird darauf verwiesen, dass Julius Lessing 1877 der Redaktion eine größere Anzahl älterer Vorlagen altitalienischer Leinenstickerei übergeben hatte. Vgl. Lipperheide (Frieda) 1886 (1. Aufl. 1883) gr. 4. 2 Sammlungen. In der Mappe je 6.–. I. (2. Aufl.) 30 Tafeln mit 56 Mustern und 32 Seiten mit 81 Abbildungen. II. 30 Tafeln mit 85 Mustern und 36 Seiten mit 78 Abbildungen). Die vier Extra-Blätter wurden in den Jahren 1878 und 1879 zu zwei Sammlungen vereinigt, denen später die Redaktion des Blattes noch zwei weitere Sammlungen folgen ließ. Vgl. den Rückblick in: Lipperheide 1890, S. 54.

186 Lipperheide (Frieda) 1886 und Lipperheide (Frieda) 1892. Frieda von Lipperheide entwickelte für die Leinengebe eine Darstellungsform, „welche die Eigenart der Stickerei nicht bloß getreu charakterisieren, sondern auch für die Technik des Nacharbeitens besonders geeignet ist.“ (Lipperheide 1890, S. 53)

187 „Je mehr wir jedoch hervorgeholt aus den Schätzen vergangener Jahrhunderte, immer mehr Gutes und Schönes erschloss sich uns, und wie unsere eigene Sammlung alter Stickereien anwuchs, flossen uns auch von anderen Seiten immer neue Beiträge zu.“ (Lipperheide [Frieda] 1886, Vorwort).

188 Vgl. Ebd..

189 Zoppino 1529, Pagan 1546, Vecellio 1592 und Vinciolo 1594.

190 Vgl. den von Lessing verfassten Nachruf auf Frieda von Lipperheide: Lessing 1897.

191 Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide), Nr. 1877, Tf. 26. Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_10_25bd1/0146/image.

192 Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide), Nr. 1877, S. 74. Rückschlüsse auf den heutigen Verbleib erlaubt der in der Bibliothek des Victoria & Albert Museum (London) vorhandene annotierte Auktionskatalog, in dem der

Eben jenes Ensemble hatte Frieda von Lipperheide bereits 1896 in der Schrift *Die dekorative Kunst Stickerei*¹⁹³ mit den dazugehörigen Mustervorzeichnungen als „Meßgewand. Casula [...] Spanien, XVII. Jahrhundert“¹⁹⁴ publiziert. Darin hatte sie eine Vorder- und Rückenansicht, außerdem die auch bei Helbing benannten dazugehörigen Elemente des liturgischen Gewandes, eine Stola, ein Manipel und eine Bursa, abgebildet. Neben der fotografischen Dokumentation hatte sie Abzeichnungen der Muster vornehmen lassen und sie als Mustervorzeichnungen für den Künstler und Kunsthandwerker in der Heftbeilage publiziert.

Auch die Ausgabe der *Decorativen Kunst Stickerei* mit separaten Mustertafeln im Folioformat enthielt Mustervorzeichnungen, detailgenaue schwarz-weiß Abbildungen sowie hochwertige Farbbildungen. Die *Frankfurter Zeitung* bezeichnete die Publikation als:

*[...] ein Prachtwerk, das, mit allen Reizen des Farbendruck ausgestattet, die Meisterwerke der Stickkunst vergangener Zeiten dem großen Publikum zur Verfügung stellt [...]. die Blätter geben die Vorbilder in ihrem jetzigen Zustande in geradezu bewundernswürdiger Naturwahrheit wieder [...] Die hier ausgewählten Applications-Muster den feinen Geschmack der Herausgeberin, die in der angenehmen Lage ist, die schönsten ihrer Vorbilder ihrer eigenen Textil-Sammlung entnehmen zu können.*¹⁹⁵

Die praktisch angelegten und fundierten Ausführungen fanden großen Anklang; Verlags- und Sammlertätigkeit ergänzten sich und ermöglichten durch Anschauung und Ausprobieren eine fundierte Expertise, wie es schon Rudolph Schmidt 1902 beschrieb:

*Das große Verdienst, System in diese Modesache gebracht zu haben, in die alten Muster der Stickerei wirkliches Leben und frische Kraft geleitet zu haben, an Stelle einer eklektischen Benützung derselben einen klassischen Kanon für ihre Anwendung, eine wissenschaftlich klare Anweisung für ihre Ausführung, selbst eine dem heutigen Stande der historischen Forschung gerecht werdende Classifikation geschaffen zu haben, ist das Verdienst der Redaktion der »Modenwelt«, speziell der Frau Frieda Lipperheide [...].*¹⁹⁶

Ihre verlegerische Tätigkeit, ihre zahlreichen praktischen und theoretischen Berichte veränderten die Wahrnehmung der Leserschaft. Denn modische Erscheinungen in ihren schneller werdenden Abfolgen erfuhren durchaus auch Geringschätzung. Frieda von Lipperheide dagegen wirkte, so Julius Lessing, auf das zeitgenössische Verhältnis zur Mode positiv ein:

*Für den eigentlichen Modeteil einer Zeitung erhob man damals noch kaum den Anspruch auf künstlerische Bedeutung; hatte doch die neuere kunstgewerbliche Bewegung eben erst eingesetzt. In jenen Tagen galt die Kunst lediglich berufen, monumentale Idealwerke zu schaffen. Das die Kunst berufen sei, ein jedes Gebilde menschlicher Hand zu veredeln, das war ein Gedanke, der in jenen Jahren eben erst keimte und selbst damals noch kaum anwendbar erschien für ein Gebiet, das man halb mit Geringschätzung die Mode nannte.*¹⁹⁷

Verkaufspreis von 310 Mark an das „Museum Prag“ genannt wird.

193 Lipperheide (Frieda) 1896a, hier Bd. 4: Plattstickerei, Beilage F, Nr. 1–9 und S. 1, Abb. 1–2.

194 Lipperheide (Frieda) 1896a, hier Bd. 4: Plattstickerei, S.18–19, Abb. 43–47.

195 *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt a. Main 1888, Nr. 6, zit. n. Lipperheide (Frieda) 1896, hier Bd. 1, *Aufnäharbeit*, nach S. 72.

196 Schmidt 1979 (1902), Bd. 4, S. 624.

197 Lessing 1897, S. 500.

Es ging um nichts Geringeres als eine Standortbestimmung und einen Qualitätsanspruch an historische wie zeitgenössische Kleidung:

*Dort steht die Mode nicht allein, sondern im Rahmen der freien und angewandten Kunst aller Zeiten. Der Suchende mag auf die Meisterwerke der Malerei, der Plastik, der Werkkunst hinausgreifen, so oft es ihn aus der engeren Welt des Kleiderwesens zu den großen Gestaltern von einst und heute zieht, die auch dem Modenkünstler letzten Endes Ziel und Maßstab sein müssen. Er sollte vertraut sein mit allem Besten, was da war, ist und weiter sein wird.*¹⁹⁸

Resümierend für Frieda von Lipperheides Tätigkeit ist festzustellen, dass ihre Leidenschaft für die materielle Kultur der Vergangenheit in eine Sammlung mündete, die gleichermaßen Inspiration, Quelle und Dokumentationszentrum war. Mit der Methode, historische Ornamente und Muster zu rekonstruieren und umzusetzen, nahm Frieda von Lipperheide zumindest in Ansätzen eine Kulturtechnik des 21. Jahrhunderts vorweg, die sich in der materiellen Rekonstruktion oder dem *re-enactment*, einer wissenschaftlichen und kulturellen Ausprägung nicht nur der Kleiderforschung, manifestiert. Die jüngste Kleiderforschung¹⁹⁹ macht, nach den in den Geisteswissenschaften vollzogenen *iconic* und *material turns*, Gebrauch von dem Terminus des *embodied turn*. Darunter wird eine geisteswissenschaftliche Kulturtechnik verstanden, die auf Erfahrungen zurückgreifen, welche durch implizites Wissen, das heißt mittels Rekonstruktion und praktischer Herstellung, erworben wurde.²⁰⁰ In Bezug auf die Kleiderforschung beinhaltet die Methode „both the coming into being of objects and the role of bodies in their making. ‘Embodied’ here also refers to the innate body knowledge created through making objects, the social and physical bodies inherent in dress objects and practices, and how subjective bodily experience can contribute to history studies.“²⁰¹

Die Ausrichtung der von Franz von Lipperheide verantworteten Publikationen dagegen unterscheiden sich in der Durchführung und der Leserschaft von den oben genannten: Sie sind weniger praktisch ausgerichtet, richten sich nicht ausschließlich an eine weibliche Leserschaft und können mehr als Überblickswerke verstanden werden.²⁰² Franz von Lipperheide selbst nennt die frühe Kostümkunde, welche im Zuge der kulturellen Identitätssuche eine Blütezeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert erlebt hatte, als den ihn beeinflussenden Faktor. In dem Verständnis, dass historische Kleidung einen Teilbereich der eigenen kulturgeschichtlichen Vergangenheit und ihrer materiellen Kultur abbildet, entstanden Rekonstruktionsvorhaben in Form von Überblickswerken, welche die historische Kleiderwelt zu erfassen und zu

198 Jessen 1923a, S. 31.

199 Beispielsweise formuliert durch Hilary Davidson: Davidson 2019.

200 Erst langsam erfahren die experimentellen und interpretativen Prozesse des *re-enactment* oder der materiellen Rekonstruktion Anerkennung als valide Forschungsmethode in den Geisteswissenschaften.

201 Davidson 2019, S. 2.

202 Vgl. seine sprachwissenschaftlichen Überblickswerke, wie die in vier Sammlungen zwischen 1870 und 1871 erschienen *Lieder zu Schutz und Trutz* (Lipperheide 1870/71), die zwischen 1901 bis 1903 erschienen *Hefte zur Verlags-Schleuderei im Modenzeitungs-Geschäft* (Lipperheide 1901) und sein wohl bekanntestes, posthum erschienen *Spruchwörterbuch* (Lipperheide 1907). Von beträchtlichem bibliographischen Wert zur Erschließung der Lipperheideschen Buchbestände ist der 1896 erstmals erschienene zweibändige „Katalog der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek“ (Katalog Kostümbibliothek 1896–1905). Unvollendet blieben zwei Werke: ein beschreibender Katalog der Sammlung antiker Helme, dem Antikenmuseum als Schenkung übergeben, der bereits bis zu Probedrucken gediehen war, sowie ein Gemäldeverzeichnis, angekündigt in dem Vorwort zu dem Buchbestands-Katalog, welches nicht zustande kam, für das eventuell jedoch bereits Fotografien angefertigt worden waren (vgl. Q45).

katalogisieren suchten.²⁰³

Diese Entwicklung reflektiert die Publikationstätigkeit von Franz von Lipperheide, der diese Überblickswerke sammelte und studierte. In gemeinsamer Herausgeberschaft mit dem Maler, Illustrator und Kunstschriftsteller August von Heyden²⁰⁴ publizierte er im eigenen Verlag die *Blätter für Kostümkunde. Historische und Volks-Trachten*²⁰⁵. Eine besondere Rolle scheint für Franz von Lipperheide, so die hier vertretene These, der Lebensweg und methodische Ansatz von Jakob von Hefner-Alteneck gespielt zu haben dessen Publikation *Trachten des christlichen Mittelalters: nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen* er explizit als Vorlage für die *Blätter für Kostümkunde* nannte.

Exkurs: Jakob von Hefner-Altenecks Quellenverständnis

*Unser Leben Sei ein Streben nach Klarheit und Wahrheit.*²⁰⁶

In dieser Formel fasste der Kostümwissenschaftler Jakob von Hefner-Alteneck (1811–1903) sein Quellenverständnis zusammen. Er bildet einen prominenten und deutlichen historischen Bezugspunkt für die Eheleute von Lipperheide. Unter der Prämisse, dass sie wesentlich von dem Werdegang, dem thematischen Sammlungsschwerpunkt, der Publikations- und Museums-tätigkeit von Jakob von Hefner-Alteneck beeinflusst wurden, soll dieser Bezug hier erstmalig hergestellt werden, um in diesem erweiterten Kontext Rückschlüsse auf die Lipperheidesche Publikationstätigkeit, hier mit besonderer Betrachtung der *Blätter für Kostümkunde*, und ihr Quellenverständnis ziehen zu können.

Der zunächst als Zeichenlehrer an der Gewerbeschule in Aschaffenburg tätige von Hefner-Alteneck beschäftigte sich früh mit dem Kopieren von Kupferstichen der Schlossbibliothek von Aschaffenburg und über das Studium der Kulturgeschichte mit der materiellen Kultur.²⁰⁷ Aus den kulturgeschichtlichen Studien und dem getreuen Kopieren von Vorbildern entstand 1840 das Werk *Trachten des christlichen Mittelalters: nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen*. Zielgruppe dieser Publikation waren Kultur- und Kleiderforschende, Interessierte und Künstler, denen die „gut aufgefasste historische Handlung, in Verbindung mit richtiger Durchführung des Kostümes“ in der Kunst, seien es Bühne, Leinwand oder Architektur, der „Eindruck der Wahrheit

203 In chronologischer Reihenfolge seien hier die wichtigsten und umfassendsten genannt: Falke, Jakob von (1858): *Die deutsche Trachten- und Modenwelt: ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte*. Leipzig: Mayer; Weiss, Hermann (1860): *Kostümkunde: Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums*. Stuttgart: Ebner & Seubert; Falke, Jakob von (1881): *Costümgeschichte der Culturvölker: mit Abbildungen im Text und einer Farbendrucktafel*. Stuttgart: Speemann; Hottenroth, Friedrich (1896): *Handbuch der deutschen Tracht*. Stuttgart: Weise; Heyne, Moritz (1903): *Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen: von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert*. Leipzig: Hirzel.

204 August Jakob Theodor von Heyden-Nerfken begann seine berufliche Laufbahn mit dem Studium der Bergbaukunde und einer Anstellung als Bergwerksleiter. Er folgte dann seinen künstlerischen Ambitionen, studierte an der Kunstakademie in Berlin, verdingte sich als Maler in Paris und lehrte von 1882 bis 1893 an der Berliner Kunstakademie das Fach Kostümkunde. Zu seinen Publikation zählen u.a.: *Ein Jahrhundert der Mode 1896* und *Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homers bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts* (Heyden 1888) Für letztere Publikation zeichnete er einen Teil der 222 Abbildungen selbst (vgl. AKL, ID_00120414).

205 *Blätter für Kostümkunde 1874–1891* (Jg. 1–4). Eine weitere Version ist im Buchhandel, jedoch nicht in den Bibliotheken im Umlauf, die in der Form abzuweichen scheint: *Blätter für Kostümkunde. Historische und Volks-Trachten nach authentischen Quellen*. In Stahl gestochen von verschiedenen Künstlern, Bln., Lipperheide 1875. 2. Heft (v. 2). 13.–24. Bl. 4°. 12 Taf. in Stahlst., handkolor. mit zahlr. Abb.. Diese Variante konnte hier nicht berücksichtigt werden.

206 Hefner-Alteneck 1899, S. 1.

207 Zur Publikationstätigkeit von Jakob von Hefner-Alteneck vgl. Mayerhofer-Llanes 2006, S. 193–205.

und Schönheit²⁰⁸ am Herzen liege. Die Darstellungen umfassten sowohl profane als auch christliche Gewänder, wie auch Waffen und Rüstungen. Er leitete die Illustrationen mit einem historischen Überblick über die Entwicklung von Gewandungen von den Merowingern bis in das 16. Jahrhundert ein. Die Bildschreibungen bezeichnen jedes Mal das Objekt, die Bildvorlage oder den Standort des materiellen Objekts, wie etwa eine Skulptur.

*Die sämtlichen Darstellungen sind den Originalien, d.h. den gleichzeitigen Denkmälern oder sonstigen Kunstwerken entnommen, welche allein für den Charakter der Zeit, in welcher sie entstanden, maßgebend sind.*²⁰⁹

Er verweist ausdrücklich auf den Quellencharakter der ideengebenden Bildvorlage, sie seien eben „nicht nach den fremden Publikationen, sondern, meinem Grundsatz getreu, ebenfalls direkt nach den alten Originalien von mir angefertigt.“²¹⁰ Die Darstellungen werden eingebettet in eine Objektbeschreibung mit kunst- und kulturgeschichtlicher Kontextualisierung und einer Beschreibung der Farbigkeit der Gewandung. An diesem Modell orientierte sich Franz von Lipperheide als Herausgeber der *Blätter für Kostümkunde*.

Mit großem zeitlichen Abstand erschienen 1879 die *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des Achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen*²¹¹ in zehn Bänden von Jakob von Hefner-Alteneck. Mit dem Hinweis, er zeichne nur „direkt nach den alten Originalien“²¹² argumentierte er erneut für die Authentizität der Illustrationen; ein Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit, die später auch von Franz von Lipperheide formulierte und die auf von Hefner-Altenecks methodischen Ansatz zurückging.

Da es nicht zu verkennen ist, daß die Trachten nichts aus der zufälligen Laune einzelner Menschen Entsprungenes sind, sondern daß sie ihre tiefe Begründung in der Richtung und der Geschmacksbildung eines großen Zeitraums und einer ganzen Nation finden, so haben wir unsere Vorbilder, durch welche wir die Kostüme nachweisen, stets aus den verschiedensten Zweigen der Kunst gewählt und so zusammengestellt, daß sie auch zugleich einen Ueberblick auf die Kunstgeschichte im Allgemeinen darbieten. Man findet daher in diesem Werke, abgesehen von den Abbildungen alter Original-Kostümstücke, Waffen und Schmuckgegenständen [...] eine Zusammenstellung von Grabmonumenten, Sculpturen verschiedenster Art, Mosaikbildern, gewirkten Teppichen, Miniatur-, Wand-, Glas- und Oelgemälden c., bei denen wir nicht nur bemüht waren, den Stil und den Charakter der figürlichen Darstellungen, welche uns die Trachten selbst vor Augen führen, treu aufzufassen, sondern wir suchten auch stets dieselbe Treue auf die Wiedergabe der architektonischen

208 Hefner-Alteneck 1840, Vorwort, S. VII.

209 Hefner-Alteneck 1879, Vorwort, o. P.

210 Hefner-Alteneck 1879, Vorwort, o. P.

211 Hefner-Alteneck 1879. Die Publikation erfolgte ab 1859, als von Hefner-Alteneck sich bereits in München niedergelassen hat, und war nach 36 Lieferungen im Jahr 1863 abgeschlossen. „Beide Werke“, so von Hefner-Alteneck, „wurden vielfach zu Forschungen und ähnlichen Leistungen als Quelle (oft mit und noch öfter ohne Angabe derselben) benutzt“. In: Hefner-Alteneck 1879, Vorwort, o. P.

212 Hefner-Alteneck 1879, Vorwort, o. P. Die Problematik der Kleider-Terminologie war ein Phänomen, welches von Hefner-Alteneck dazu veranlasste, dieses Feld den Sprachforschern zu überlassen: „Es war die Absicht, stets die Benennungen der einzelnen Kostüme, Waffenstücke & c. in den verschiedenen Sprachen beizufügen; dieses zeigte sich aber für schärfere Bezeichnungen, wie sie für unsere Zwecke nöthig waren, bald als nicht durchführbar. Gar oft blieben lange Zeit die Namen stets stehen, während sich die Sache selbst, d.h. deren Form im Laufe der Zeit wesentlich änderte.“, Ebd..

*Formen der Beiwerke überzutragen, durch welche die Geschmacksbildung der einzelnen Perioden näher bezeichnet wurde, und nicht selten die Eigentümlichkeiten der Trachten selbst ihre Begründung fanden.*²¹³

Auf dem gleichen Quellenverständnis basierte von Hefner-Altenecks 1890 erschienene Publikation *Deutschen Goldschmiede-Werke des 16. Jahrhunderts*²¹⁴, für die er eine repräsentative Werkgruppe mittels 30 Tafeln mit 122 Abbildungen vorstellte. Seine Verfahrensweise lässt sich an dem folgenden Beispiel exemplifizieren: Von Hefner-Alteneck hatte im Jahr 1846 aus dem Antiquariat Kronacher in Bamberg Schmuck aus dem Besitz des bayerischen Herzogs Albrecht V. erworben, restaurieren lassen, erforscht und gemeinsam mit den in der Bayerischen Staatsbibliothek überlieferten Zeichnungen von Hans Mielich (1516–1573) für diese Publikation in Kupfer nachstechen lassen. Der Maler Mielich war von dem Herzogpaar beauftragt worden, ein bildliches Inventar des Schmucks „getreu in Miniaturmalerei auf Pergament“²¹⁵ anzufertigen. Von Hefner-Alteneck lobte die Darstellung für ihre „geradezu wunderbare[r] Naturtreue“ und die „minutiöse[n] Feinheit der Malerei“, bemängelte jedoch die „Vernachlässigung aller genauen Masse, denn durch Nachmessungen zeigt sich, dass der Meister bei seiner Arbeit kaum einen Zirkel gebrauchte“²¹⁶. In dieser Form hätten die Darstellungen, um sie in seiner Publikation wiederzugeben, einer Korrektur bedurft, nämlich um einer klaren und authentischen Wiedergabe willen und um die Vorlage „für den Goldarbeiter und Juwelier, welcher sie als Vorbild benutzen will“²¹⁷ nutzbar zu machen. Die Korrektur umfasste eine Nachzeichnung verschwommener Konturen und eine „Regulierung der Umrisse“²¹⁸. Die Verbesserung beinhaltete demnach eine bessere Erkennbarkeit und eine optimierte Vorlagenform; die Nutzbarmachung stand an erster Stelle.

In seinem weiteren Werdegang nahm von Hefner-Alteneck unter König Maximilian II. von Bayern eine Stellung als Konservator der Vereinigten Sammlungen in München an und wirkte an der Planung des von Maximilian gegründeten Bayerischen Nationalmuseums mit. Der Berufung zum Kustos des Kabinettes für Kupferstiche und Handzeichnungen folgte die Ernennung zum Generalkonservator der Kunstdenkmäler Bayerns und schließlich die Position des Direktors des Bayerischen Nationalmuseums, die er von 1868 bis 1885 innehatte. Er verantwortete die Bereiche Kostüm, Militaria und Kunstgewerbe. Auf seine Initiative gehen nicht nur die Einrichtung eines Bibliotheks- und Studienzimmers für Künstler, Gelehrte und Gewerbetreibende und die Publikationen von prächtigen Kostümwerken zurück, sondern auch die Einrichtung des ersten großen Kostümsaals im Bayerischen Nationalmuseum.²¹⁹ Er erkannte die Bedeutung des Anschauungsmaterials Textil für den Künstler und Kunsthandwerker:

*An den Textilien ließ sich das autonome, d.h. von der Form eines Trägerobjektes unabhängige Ornament ebenso studieren wie Regeln und Freiheiten der Flächengestaltung.*²²⁰

213 Hefner-Alteneck 1840, Vorwort, S. III–IV.

214 Hefner-Alteneck 1890.

215 Hefner-Alteneck 1890, Vorwort.

216 Hefner-Alteneck 1890, Vorwort.

217 Hefner-Alteneck 1890, Vorwort.

218 Hefner-Alteneck 1890, Vorwort.

219 Zur Aufstellung der Gewänder und zur Präsentation von Gewebe, Stickereien, Posamenten und Spitzen siehe: Borkopp-Restle 2002, S. 15–16; Zander-Seidel 1999; Borkopp 1999; Bauer/Eikermann 2006, Abb. 182 und 183 (Trachtentrinen).

220 Borkopp-Restle, Birgitt 2002, S. 14.

Vor diesem Hintergrund erwarb er für das Bayerische Nationalmuseum historische Gewänder und beteiligte sich an der Sicherung der Fürstengewänder aus der Lauinger Gruft.²²¹ Als Privatmann trug von Hefner-Alteneck zudem eine umfangreiche Sammlung mit kleiderwissenschaftlichem Fokus zusammen.²²² Sie bestand aus Rüstungen, Waffen, Ölgemälden alter Meister, Pergamentmalereien, Aquarellen, Handzeichnungen, Büchern und über 1.300 Blättern Druckgrafik mit Kleiderdarstellungen. Die Sammlung von Text- und Bildquellen beinhaltete darüber hinaus frühneuzeitliche Kostümbücher wie das des Hans Weigel und des Cesare Vecellio. Hinzu kamen Kleidungsstücke, die von Hefner-Alteneck später dem Bayerischen Nationalmuseum schenkte, und die oben genannten Rüstungen und Waffen, die als Originalquelle für seine Zeichnungen dienten. Die unmittelbar von den Kleidern gewonnenen Kenntnisse, so Andrea Mayerhofer Llanes, setzte er in Zeichnungen für seine Kostümwerke um. Mayerhofer-Llanes konnte eine Konkordanz zwischen den Werken der Nachlassversteigerung und den detailgetreuen Zeichnungen in seinen Publikationen nachweisen; sie „belegen die unmittelbare Umsetzung und Arbeitsweise von Hefner-Alteneck, die nicht zuletzt für die hohe Authentizität seiner Darstellungen spricht“²²³.

Das Wirken des Zeichners, Stechers, Sammlers, Kultur- und Kunsthistorikers von Hefner-Alteneck kann wie eine Folie für das Forscher- und Sammlerinteresse der von Lipperheides gelesen werden. Dies betrifft sowohl den methodischen Ansatz, das Sammelgebiet bis hin zu den erworbenen Quellenbeständen.

221 Die Gewänder aus der Fürstengruft der Stadtpfarrkirche St. Martin zu Lauingen gehören zu den herausragenden Zeugnissen historischer Kleiderkultur im Bayerischen Nationalmuseum. Von Hefner-Alteneck war bei der Öffnung der Gräber 1877 anwesend und erkannte die kulturgeschichtliche Bedeutung der Gewänder, die einem Anlass und einer Person zugeordnet und datiert werden konnten. Vgl. Borkopp-Restle 2002, S. 12 und Stolleis 1997, S. 38ff..

222 Wie auch bei den Eheleuten von Lipperheide lässt sich sein Nachlass über die bei Hugo Helbing zur Versteigerung gekommenen Werke rekonstruieren: Auktion Helbing 1904 (Kunstsammlungen Hefner-Alteneck), Jg. I. und II. Die Katalogbearbeitung hatte von Hefner-Alteneck selbst übernommen, als Co-Autor wird Dr. Heinrich Pallmann geführt. Ein großer Bestand an Kupferstichen aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert wurde aufgerufen, darunter: 1414 Nummern christliche und andere Darstellungen, 12 Konvolute, 42 Nummern Flugblätter, 424 Nummern Bildnisse, 39 Nummern Darstellungen von Trachten, davon 1 Konvolut mit 52 Modebildern und 843 kolorierte Modekupfer aus dem *Journal des Luxus und der Moden* und des Weiteren Wappen, Exlibris, Buchdrucker- und Verlegerzeichen. Es finden sich Buchtitel zu Wappen, Initialen und weitere Bücher- und Sammelwerke. In der Gesamtzahl belaufen sich die oben genannten Lose auf 2211 Nummern. Des Weiteren werden Waffen, Schmuck, plastische Arbeiten, Webereien und Stickereien, Kleidungsstücke, Möbel, Ölgemälde, Glasgemälde, Medallions Bilder, Münzen und Medaillen, Handschriften, Zeichnungen und Aquarelle zum Kauf angeboten, darunter ganze und halbe Harnische, insgesamt 10 Nummern, 60 Einzelteile, 63 Angriffswaffen, Eisenarbeiten, 76 Schmuckstücke aus dem 12.-19. Jahrhundert, einige wenige plastische Arbeiten, Textilien/Webereien und Stickereien aus dem 12.-18. Jahrhundert, Möbel, Münzen, Handschriften, Zeichnungen und Aquarelle (von kunstgewerblichen Entwurfszeichnungen über Bildnisse bis zu christlichen Darstellungen). Insgesamt 540 Nummern umfasst dieser Teilbereich.

223 Mayerhofer-Llanes 2006, S. 195. Als Beispiel zitiert die Autorin einen Kuhmaulschuh aus dem 16. Jahrhundert, der sowohl im Auktionskatalog wie auch als Zeichnung in den *Trachten des christlichen Mittelalters* (Bd. VII, Tf. 493) abgebildet ist. In der Folge erwarben die Kustoden auf dem Kunstmarkt historische Textilien, u.a. aus der 1909 bei Helbing versteigerten Textilsammlung der Frieda von Lipperheide, so etwa zwei Bordüren mit Applikationsstickerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Vgl. Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide). Die Bordüren sind abgebildet in: Borkopp-Restle (2002), Kat. 33–34, S. 84–85.

3.2.2. Blätter für Kostümkunde: Quellenpluralität und Bildkarrieren

Die Betrachtung der im *Verlag Lipperheide* zwischen 1874 und 1891 in vier Jahrgängen publizierten *Blätter für Kostümkunde: historische und Volks-Trachten*²²⁴ soll im Folgenden Aufschluss über den methodischen Ansatz der Verleger und den Anspruch in Bezug auf die Authentizität dargestellter Kleidung geben. Wie von Hefner-Alteneck suchten die Herausgeber Franz von Lipperheide und August von Heyden die historisch getreue Darstellung und Rekonstruktion von Kleiderrealität. Die für sie tätigen Korrespondenten arbeiteten hierfür mit vielfältigem Quellenmaterial. Es blieb jedoch nicht aus, dass auch von Lipperheide und von Heyden bildliche Überlieferungen ungeprüft für die *Blätter für Kostümkunde* übernahmen, bestehende Bildzitate tradierten und darüber hinaus neue Bildkarrieren begründeten. Für dieses Phänomen, welches bereits bei frühneuzeitlichen Kostümbüchern auftrat,²²⁵ waren die Bestrebungen enzyklopädische Kleider- und Kulturgeschichte zu schreiben, wie es auch in den *Blättern für Kostümkunde* unternommen wurde, besonders anfällig. Exemplarisch soll aufgezeigt werden, dass die Herausgeber durch die mediale Verbreitung von einmal erstellten regionenspezifischen Stereotypen zu deren Bildkarrieren beitrugen.

Explizit beriefen sie sich auf sechs Kostümwerke, die ihnen als Vorbilderwerke für die *Blätter für Kostümkunde* galten: Es waren dies Jakob von Hefner-Altenecks Publikation *Trachten des christlichen Mittelalters: nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen*, das französische Kostümwerk *Costumes historiques*, das Werk zur *Iconographie générale et méthodique du costume du IVe au XIXe siècle* und *Les arts somptuaires: histoire du costume et de l'ameublement et les arts et industries qui s'y rattachent* sowie das zweibändige Werk *Dresses and decorations of the Middle Ages*.²²⁶ Franz von Lipperheide berief sich darüber hinaus auf Jakob Falke, Herman Weiss, Carl Rohrbach, sowie auf die jüngst erschienenen Tafelwerke von Auguste Racinet und Friedrich Hottenroth.²²⁷ Methodisch und visuell entlehnten sie ihren Ansatz den genannten Publikationen, inhaltlich jedoch legten sie den Schwerpunkt auf deutsche Trachten und Kleidung.²²⁸ Hauptsächlich enthalten die *Blätter für Kostümkunde* entsprechend deutsche und österreich-ungarische Kostümdarstellungen. Erweitert wurden sie um eine nennenswerte Anzahl von Beiträgen zu italienischer, französischer und norwegischer Kleiderkultur. In den Jahren 1876 bis 1891 erschienen so insgesamt 252

224 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891. Vgl.: Wagner 1999; Mayerhofer-Llanes 2006.

225 Für viele solcher Darstellungen besteht weiterhin das Forschungsdesiderat, die Bildidee zu hinterfragen und zu ihrem Ursprung zurückzuverfolgen.

226 Mercurj 1845, Jacquemin 1863, Ciappori 1857 und Shaw 1858.

227 Vgl.: *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, NF, Bd. 1, S. XIV; Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, Vorwort.

228 Von Hefner-Alteneck, so die Herausgeber, bilde hauptsächlich die deutsche Tracht des Mittelalters ab, der Italiener Mercuri berücksichtige 155 italienische und französische Trachten, Lechavalliers 150 Kostümdarstellungen seien regional durchmischte, würden jedoch bereits 18 deutsche Trachten aufnehmen, Jacquemin und Louandre behandelten hauptsächlich das französische Kostüm, Shaw widme sich allein der englischen Kleidergeschichte (vgl. Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, S. II). Wenngleich die Herausgeber versuchten, keine bereits bekannten Kleiderdarstellungen zu übernehmen, so orientieren sie sich dennoch an bereits bestehenden Publikationen. Hier kann das Werk *Les artes somptuaires* von Claudius Ciappori genannt werden. Die bis zu drei Seiten umfassenden Beschreibungen konzentrieren sich zunächst auf die Darstellung und Deutung der Szene und gehen dann auf die Kleidung selbst ein. Die Illustrationen sind Miniaturen, Gemälden und anderen Bildquellen entnommen, sie werden ergänzt durch Musterrapporte von Textilien. Wie auch bei von Hefner-Alteneck werden Faltenwürfe, Kragendetails, Alltagsgegenstände aus Metall, Wappendetails, Stoffmuster (Goldstickerei) oder Materialität, so etwa der Harnisch eines Ritters, mit Gold- und Silberhöhlungen, optisch hervorgehoben.

Illustrationen von historischen Trachten und Volkstrachten.²²⁹ Sie umspannen, ohne chronologische Ordnung, die Zeit des späten Mittelalters bis hin zu zeitgenössischer regionaltypischer Kleidung. Die Gewandung wird mit wenigen Ausnahmen in Einzeldarstellungen wiedergegeben. Zunächst als kolorierte Stahlstiche reproduziert, gaben die Herausgeber später dem Holzschnitt den Vorzug.²³⁰

Für die Illustrationen der historischen Gewandung und der Trachtendarstellungen gewannen die Herausgeber insgesamt 39 zeitgenössische Künstler-Korrespondenten, deren Vorzeichnungen zum Teil erhalten sind. Unter den Künstler-Korrespondenten waren namhafte Maler, Zeichner und Grafiker wie Franz Skarbina (1849–1910) oder Franz von Defregger (1835–1921).²³¹ Der Maler, Illustrator und Grafiker Franz Skarbina hatte an der Berliner Akademie unter Julius Schrader gelernt und lehrte von 1878 bis 1888 an der Hochschule für bildende Künste in Berlin. Er war Mitglied verschiedener Künstlergruppen, u.a. der Berliner Secession, und in zahlreichen Ausstellungen vertreten. Für die *Blätter für Kostümkunde* entwarf er elf Zeichnungen zu historischen Trachten aus Frankreich, Deutschland und Dänemark und acht Volkstrachten aus Österreich-Ungarn und Kroatien. Der österreichische Maler Franz von Defregger lernte zunächst Bildschnitzerei, studierte dann Malerei bei Hermann Anschütz in München und verbrachte zwei Jahre in Paris. Besonders die Alltagsszenen aus dem Tiroler Bauernleben und genrehafte Darstellungen zur jüngeren Geschichte Tirols machten ihn zu einem populären Vertreter der Münchener Schule. Er schuf nicht nur das repräsentative *Bildnis Franz von Lipperheides*²³², dessen Antlitz und strenger Blick die Leser im Studiensaal der heutigen Kostümbibliothek zu prüfen scheint, sondern auch das in der Gemäldesammlung vertretene *Bildnis eines Mädchens in Straubinger Tracht im Lehnstuhl*.²³³ Letzteres fand als Reproduktion Eingang in die *Blätter für Kostümkunde*, hier bezeichnet als *Bauernmädchen aus der Umgebung von Straubing (Niederbayern)*²³⁴. Auch das *Mädchen aus der Pusterthale (Tirol)*²³⁵ entstand nach einer zuvor ausgeführten malerischen Vorlage von Franz von Defregger für die *Blätter für Kostümkunde*. Gleichermäßen nutzte Carl Emil Doepler Aquarelle aus eigener Hand für die Illustrationen in den *Blätter für Kostümkunde*, beispielsweise ein *Pifferaro aus Calabrien* und ein *Mädchen aus Alvito*.²³⁶

229 Vgl. die Aufstellung der Illustrationen im Anhang.

230 Im ersten Band verwies von Lipperheide auf die Vorbilder, die bei der Auswahl der Drucktechnik Pate gestanden hatten:

„In der Anwendung des Holzschnitts folgen wir einigen älteren Kostümwerken, wie Weigels Trachtenbuch: *Habitus Praecipuorum populorum* (Nürnberg, Hans Weigel, 1577); ‚Jost Amman’s ‚Gynaecium‘ oder ‚Vom Frauenzimmer‘ (Frankfurt, Feyerabend, 1586); ‚Cesare Vecellio‘, *Degli habiti antichi et moderni* (Venetia, Damian Zenaro, 1590), und *Des habits, moeurs etc. du monde* (Liège, Jean de Glen, 1601)“ (*Blätter für Kostümkunde* NF, Bd. 1, S. XIV–XV).

231 Die Beiträge sind gekennzeichnet mit den Autorennamen: K. Ahrendts (4), Otto Brausewetter (5), Breitbach (2), Ludwig Burger (10), Felix Cogen (2), Franz von Defregger (2), Carl Emil Doepler (21), Ehrentraut (2), Wilhelm Gentz (2), Alois Greil (12), Wilhelm Hasemann (10), Hiddemann (2), H. Issel (1), Ferdinand Keller (2), Th. Kleehaas (2), C. Koch (1), Jean Lulvès (12), Joh. Makloth (5), Franz Meyerheim (7), Heinrich Mücke (3), B. Nordenberg (3), Bernhard Plockhorst (2), Carl (Karl) Rickelt (10), Ernst Rietschel (16), Rudolf Schick (3), H. Schlittgen (1), Norbert Schroedl (1), Sembtner (1), Franz Skarbina (19), Carl Spielter (1), Vincenz St.-Lerche (9), Eugen Stieler (2), Franz Thelen (2), Paul Thumann (6), Victor Tobler (2), August von Heyden (40), Constantin von Wietersheim (2), Joseph Watter (2), Carl Werner (2) und weitere ohne Namensnennung. In Klammern ist jeweils die Anzahl der Beiträge notiert. Eine Recherche zu möglichen Briefwechseln zwischen den Beiträgern und den Verlegern verlief ergebnislos, sodass über die Auftragsvergabe, Vorgaben und redaktionelle Eingriffe keine Aussage getroffen werden kann.

232 G_183_420.

233 M_171_553.

234 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1877 (2. Aufl.), Bd. 2, Bl. 92.

235 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1881, NF, Jg. 2, Bl. 92.

236 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1877 (2. Aufl.), NF, Jg. 1, Bl. 9 und Bl. 10.

Zu den regelmäßigen Beiträgern zählten August von Heyden selbst, Carl Emil Doepler, Franz Skarbina und Jean Lulvès. Carl Emil Doepler (1824–1905) war als Maler, Illustrator, Kostüm- und Bühnenbildner in New York, München, Weimar und Berlin tätig und entwarf u.a. 500 Zeichnungen zu Wagners Ring der Nibelungen. Er war bis 1875 für den Verlag Lipperheide tätig. Jean Lulvès (1833–1889), ein im Elsass geborener Genre- und Porträtmaler, lieferte sowohl Zeichnungen und Beschreibungen für die *Blätter für Kostümkunde* als auch für weitere Verlagsprodukte, so etwa für die *Illustrierte Frauenzeitung*. Franz von Lipperheide ist mit keinem Beitrag vertreten. In einem ausgewogenen Verhältnis berichteten die Künstler-Korrespondenten über die Bekleidung von Frauen und Männern; 122 Kleiderdarstellungen männlicher Personen stehen 128 Darstellungen weiblicher Personen gegenüber und werden um drei Kindertrachten erweitert.²³⁷ Insgesamt erscheinen so von ursprünglich 288 geplanten Illustrationen 252 Blätter in vier Bänden. Mit Bedauern teilten die Herausgeber ihrer Leserschaft 1891 mit:

*Unser Vorhaben hat in den Fachkreisen eine ungetheilte Würdigung gefunden; wir blicken mit Befriedigung auf eine grosse Anzahl Anerkennungen von den berufensten Federn. Auch dass man unsere Arbeit erlaubter und unerlaubter Weise vielfach benutzt und geplündert, ist ja ein Beweis ihrer Brauchbarkeit. Aber das Glück materiellen Erfolgs hat uns nicht gelächelt.*²³⁸

Strukturell unterschieden die Herausgeber zwischen den Kategorien Volkstrachten und historische Trachten. Letztere bezeichnen historische Kleidermoden. Die ihnen zugrunde liegenden Quellen – dies sind Bildvorlagen, erhaltene Kleidung oder plastische Bildwerke – werden, im Unterschied zu den Volkstrachten, angeführt, um die Sorgfalt bei der Ermittlung der historischen Akkuratessse zu dokumentieren. So liefern die Künstler-Korrespondenten Zeichnungen nach Gemälden aus Museumssammlungen im In- und Ausland, aus dem Privatbesitz der Autoren, nach Kupferstichen, Zeichnungen, Aquarellen (der Autoren), nach Almanachen, Stammbüchern, Manuskripten²³⁹, Fresken und Bild-Teppichen²⁴⁰. Die Mehrzahl der Vorlagen für die historischen Kostüme sind

237 Es sind dies eine *Deutsche Frau in Sonntags-Tracht mit Kind* (Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1887, NF, Bl. 206, Text S. 161–163), eine *Französische Kindertracht aus der Zeit um 1680* (Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1887, NF, Bl. 209, Text S. 168) und eine *Italienische Kindertracht aus der Zeit um 1514* (ebd., Bl. 210, S. 169–170), die in der Beschreibung nur am Rande Erwähnung finden. Während die französische Kindertracht nach einem Kupferstich von Abraham Bosse von dem Autor als rare Erscheinung beschrieben wird, ist das Kostüm des italienischen Jungen „ebenso einfach wie kleidsam“. In: Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1887, NF, Bl. 209, Text S. 168.

238 Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1891, NF, 4. Band, S. V. Die für die *Blätter für Kostümkunde* entworfenen Darstellungen übernahm beispielsweise *Meyers Großes Konversationslexikon*, Bd. 11, Leipzig 1907, so etwa die Figur des Blattes 2 aus Band 1 (1876): *Edle Florentinerin des 15. Jahrhunderts* mit weißer, goldumsäumter Haube, deren Spitzen wulstartig zusammengedreht auf die Schultern herabfallen. Nach einem Freskogemälde des Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella in Florenz.

239 So konsultierte der Autor Alois Greil ein indisches Manuskript im österreichischem Museum für Kunst und Industrie (Wien) für die Darstellung eines indischen Bogenschützen und Lanzenträgers, eines Hindu-Kriegers, einer vornehmen Inderin, eines persischen Heerführers, eines Gelehrten, eines Bogenschützen und eines Kriegers (vgl. Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1881, Bl. 73–76 und Bl. 121–124).

240 Hier ist der Beitrag von August von Heyden hervorzuheben, der im Mai 1883 das Museum des Hôtel Cluny in Paris besuchte und die dort ausgestellten Hautelisse-Teppiche des 15. Jahrhunderts hervorhebt: „Die Darstellungen auf diesen Prachtstücken der Weberei sind ebenso ungewöhnlich, als belehrend. Während wir in dieser Zeit meist einer reichen allegorischen oder historischen Composition im Zeitkostüme begegnen, finden wir hier nur eine oder zwei lebensgrosse weibliche Gestalten [...]“ (Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1887, NF, 3. Bd., Bl. 180, S. 93–97). Er leitet daraus das Gewand einer französischen Dame des 15. Jahrhunderts ab, und fügt noch die Kopfbedeckungen ihrer Begleiterinnen hinzu (Fig. 1–4).

jedoch bildliche Darstellungen: Insgesamt 106 Illustrationen fußen auf Bildvorlagen, darunter auch solche aus dem Grafikbestand der Eheleute von Lipperheide.²⁴¹

In einigen Fällen basierten die Illustrationen auf einer Quellenpluralität: So skizzierte August von der Heyden für eine Serie zu friesischen Bürgern aus Westerland „nach verschiedenen Materialien im Besitz einer friesischen Familie“²⁴² und Franz Skarbina zeichnete eine Serie über Christian IV., König von Dänemark, nach „Gemälden und Kostümküchen im Schloss Rosenborg (Kopenhagen)“²⁴³. Für drei ganzfigurige Darstellungen von Friedrich dem Großen in Uniform und bürgerlicher Kleidung sowie für ergänzende Detailansichten verwendete Skarbina „Original-Kostümküchen [...] des Hohenzollern-Museums zu Berlin“ als Vorlage.²⁴⁴ Wiederum Alois Greil wählte für die Darstellung eines Oberösterreichischen Bauern Vorlagen „nach Sammlungsküchen im Museum zu Linz“²⁴⁵ aus. Auf das Zustandekommen und die Nachahmung dieser Bildvorlage soll im weiteren Verlauf detaillierter eingegangen werden. Gleichmaßen lagen dreidimensionale Bildwerke, in Anlehnung an von Hefner-Altenecks Publikation zu mittelalterlicher Kleidung, den Illustrationen zugrunde: So zeichnete August von Heyden jeweils einen deutschen Edelmann und eine deutsche Edelfrau nach „einer Statue am Braunschweiger Altstadt-Rathaus“²⁴⁶. Für die Darstellung eines sächsischen Bergmannes fand er seine Vorlage in „einer Figur der Kanzel des Domes zu Freiburg i.S.“²⁴⁷.

Die Volkstrachten dagegen wurden anders behandelt. Die Quellenangabe entfällt und stattdessen erfolgte die Annäherung an das Phänomen der Volkstrachten nach der Natur. Die Vorstudien zu dem Kostümküchen seien entweder aus dem Gedächtnis skizziert oder vor Ort gezeichnet worden, eine Praxis, die der ethnographischen Herangehensweise der Kulturdokumentation folge. So suggerieren es die Angaben, die oft mit einer Beschreibung des Charakters von Land und Leuten in die Kleiderdarstellung einführen. Ob jedoch die Künstler-Korrespondenten für ihre Illustrationen tatsächlich vor Ort skizzierten oder auf Vorlagen zurückgriffen, muss im Einzelnen untersucht werden. Denn Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung sind bei weitem nicht immer dem ländlichen Vorbild gefolgt oder gar vor Ort gezeichnet worden.²⁴⁸ Lioba Keller-Drescher postulierte, dass Blattbezeichnungen mit dem Zusatz „nach der Natur gezeichnet“ nicht strikt die reale Vorgehensweise belegen, sondern das Argument des Verlegers, es handelt sich um vor Ort recherchierte und authentische Darstellungen ländlicher Mode, unterstützen sollte. Das in den landeskundlichen Überblickswerken zu findende „Realitätspostulat“²⁴⁹ sei jeweils kritisch zu hinterfragen.

241 Vgl. beispielsweise das Blatt *Eine Frau im Sommer in die Kirche gehend* (unbekannt, um 1720, Tusche auf Papier, 11,0 x 7,2 cm, Inv.-Nr. 14134549, KB-LIPP), welches als Bildzitat in dem Blatt *Deutsche Frau in Sonntagstracht* (Anf. des 18. Jahrhunderts, Kopie nach einem Aquarell aus Privatbesitz) in den *Blättern für Kostümküchen* aus dem Jahr 1887 (Bd. 3, Bl. 206) ausgeführt ist.

242 *Blätter für Kostümküchen* 1874–1891, hier 1887, Bl. 145–147.

243 *Blätter für Kostümküchen* 1874–1891, hier 1887, Bl. 152–154.

244 *Blätter für Kostümküchen* 1874–1891, hier 1878, Bl. 55 und ebd. 1881, Bl. 65 u. 69. Uniform und Privatküchen befinden sich heute im Deutschen Historischen Museum Berlin.

245 *Blätter für Kostümküchen* 1874–1891, hier 1877, Bl. 47.

246 *Blätter für Kostümküchen* 1874–1891, hier 1881, Bl. 51 u. Bl. 54.

247 *Blätter für Kostümküchen* 1874–1891, hier 1881, Bl. 77.

248 Vgl. dazu die Analysen zur ländlichen Mode von Lioba Keller-Drescher: *Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung. Das Beispiel Württemberg* (Keller-Drescher 2003b); *Die Ordnung der Kleider: ländliche Mode in Württemberg 1750–1850* (Keller-Drescher 2003a).

249 Keller-Drescher 2003a, S. 129–130.

Auch die zeitliche Eingrenzung oder eine präzise Datierung, wie sie bei der historischen Kleidung zu finden ist, entfällt für die Volkstrachten. Die Trachtenkleidung unterlag aus der Sicht der zeitgenössischen Kleiderforscher einem zu vernachlässigenden Wandel; ihre Aktualität war von der Zeit entkoppelt. Im Folgenden soll die Beschreibung einer Auswahl von Beiträgen in den *Blättern für Kostümkunde* Auskunft über den Charakter der herangezogenen Quellen geben und der Bezug zur Gemäldesammlung hergestellt werden.

Deutsche Frau in Sonntagstracht

Der Beitrag des Mitherausgebers August von Heyden, übertitelt *Deutsche Frau in Sonntagstracht*²⁵⁰, stellt in der Rubrik historischer Kleidung aus dem beginnenden 18. Jahrhunderts eine Dame, bekleidet mit einem weit ausgestellten orangefarbenen Rock und schwarzer bodenlanger Schürze sowie einem schwarzen Oberteil, vor (Abb. 3). Ihr eng anliegendes Oberteil läuft in einer steifen und spitzengesäumten Schneppe aus. Die ellbogenlangen Ärmel enden in Spitzenmanschetten, gelbe Stulpenhandschuhe mit rotem Saum bedecken die Unterarme bis zum Handrücken. Der Spitzenkragen mit rundem Halsausschnitt liegt auf dem Mieder auf, ist schulterbedeckend und läuft über der Brust spitz zu. Den Kopf bedeckt eine dreiteilig aufgebaute Haube, bestehend aus einer schwarzen Schwebenhaube²⁵¹, auch Hirnkäpplein oder Visierhaube genannt, mit drei drahtverstärkten Schweben, einem mit Spitze überzogenen Wulst darüber und einem gezackten Band. An der rechten Hand führt die Dargestellte ein Mädchen mit ähnlicher Kopfbedeckung, einem roten Schnürmieder, gelber Weste und weißer Schürze.²⁵²



Abb. 3: Deutsche Frau in Sonntagstracht, August von Heyden, 1887

250 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1887, NF, Bd. 3, Bl. 206, Text S. 161–163.

251 Die Stirnschnebbe wird im Grimmschen Wörterbuch auch als „stirnlapplein, stirnschleier und stirnlein“ beschrieben, eine Bezeichnung, die von der Beschreibung von Vogelzeichnungen übernommen wurde (vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, Quellenverzeichnis, Leipzig 1971. Online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=stirnschnebbe>).

252 Abweichend von den Kostümvorstellungen als Einzeldarstellungen ist hier der Sonntagstracht der Dame die Tracht eines Kindes kontrastierend gegenübergestellt.

Detailreiche Beobachtungen, hier zur Stirnschnebbe, ergänzen die Illustration:

*Der leicht gepuderte Kopf ist mit einer weissen Netzhaube bedeckt, welche vorn ein Goldbesatz ziert, von dem drei spitze Schnebben ins Gesicht übergehen, eine in der Mitte der Stirn und je eine an den Schläfen; diese letzteren beiden tragen gleichzeitig die Stahlfeder, welche, am vorderen Theile der Haube unter der Goldborde fortlaufend, diesselbe fest an die Wange drückt und dadurch befestigt.*²⁵³

Die subtilen Beschreibungen von Unterkonstruktionen oder Beschreibungen des Materials, wie etwa auch die mit Samtbändern eingefassten Miedernähte, lassen den Eindruck zu, von Heyden habe genauere Kenntnis über die Konstruktion gehabt. In der Beschreibung der Accessoires geht er ebenfalls auf schnittechnische Details ein:

*Der Unterarm trägt lange, gelbe, ungefingerte Handschuhe, welche aus einem konisch zugeschnittenen Stück Zeug mit einer Längsnaht gebildet werden. Der Daumen ist in ziemlich primitiver Art in das Daumenloch eingesetzt.*²⁵⁴

Die beigegefügte Skizze von Vorder- und Rückseite eines Handschuhs zeigt ein ähnliches, jedoch beidseitig besticktes Textil, welches laut Angabe nach Handschuhen im Museum zu Salzburg skizziert wurde. Von Heyden scheint demnach die Kleidung nicht nur anhand der sichtbaren Bildelemente zu rekonstruieren, sondern er beruft sich auf seine Kenntnis von realer Kleidung. So beschreibt er auch Variationen des Textils: „Der Rock von rothem Woll- oder Seidenstoff erreicht den Boden nicht, so dass man den gelben, spitzen Schuh sehen kann.“²⁵⁵

Zum Zeitpunkt der Bearbeitung der *Blätter für Kostümkunde* waren die Eheleute von Lipperheide bereits in der Erwerbungsphase für seine Gemäldesammlung. Und so verwundert es nicht, dass sich fünf vergleichbare Bildnisse in der Gemäldesammlung finden lassen, auf die auch von Heyden als Bildquellen hat zurückgreifen können.²⁵⁶ Tatsächlich musste es sich um ein recht geläufiges Motiv gehandelt haben, denn es sind darüber hinaus zahlreiche grafische Vorlagen aus der gleichen Zeit in der Sammlung belegt.²⁵⁷ Von Heyden beschreibt, das Kostüm sei „einem auf Pergament in Wasserfarben gemalten Originale im Privat-Besitze entlehnt.“²⁵⁸ Tatsächlich aber beruht seine Bild- und Kostümidée auf einer Vorlage aus der von Lipperheideschen Sammlung. Von Heyden übernahm sowohl den Aufbau wie auch die Kleidungselemente des um 1720 entstandene Kostümblatts *Augsburger Tracht: Eine Frau im Sommer in die Kirche*

253 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1887, NF, Bd. 3, Bl. 206.

254 Ebd., S. 162.

255 Ebd., S. 162.

256 Es sind dies die Werke: G_003_079, G_073_147, G_116_191, G_129_204 und die Miniatur M_042_014.

257 Vgl. die Grafik *Eine vornehme Frau auf die Hochzeit gehend*, in: *Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg 1730*, Bl.7; den Kupferstich *Eine Frau im Sommer ausgehend*, in: *Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg 1730*, Bl. 14; den Kupferstich *Ein FrauenZimer in Augsburg Somers Zeit im Hauß gehend*, Inv.-Nr. 42,33 (SMB: 14136562); oder den kolorierten Kupferstich *Eine Frau im Somer ausgehend*, in: *La Mode d'Augsbourg 1739*. Auch von Hefner-Alteneck nimmt die Darstellung einer Frau mit Schneppe in sein zehnbändiges Werk zu „Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des Achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen“ auf und beschreibt die Dargestellte als „bürgerliche Jungfrau, ebenfalls ‚im Sommer zur Kirche gehend‘“ (Hefner-Alteneck 1879, S. 22). „Schniepen“ beschreibt er als „eigenthümlichen Haarputz mit Flechtwerk aus rotem Seidenstoff, wie wir ihn auf Tafel 703 in verschiedenen Ansichten sehen. Auch tragen diese beiden Frauen die eigenthümlichen ‚Schniepen‘, welche zur Befestigung des Kopfputzes in deutschen Reichstädten so oft erscheinen“ (Hefner-Alteneck 1879, S. 22, Tf. 703 und 709).

258 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1887, NF, Bd. 3, S. 161.

*gehend*²⁵⁹ in allen Details. Die oben beschriebenen detaillierten textlichen Beschreibungen von Materialität, Farbigkeit und Konstruktion unterfüttern das Realitätspostulat zusätzlich.

Christian IV., König von Dänemark

Franz Skarbina, deutscher Maler, Zeichner und Illustrator, fertigte für die Ausgabe des Jahres 1887 gleich drei Kostümbilder von Christian IV., König von Dänemark, an und illustrierte die ganzfigurigen Einzeldarstellungen. Er fügte außerdem Detailzeichnungen des königlichen Ordens- und Gewandschmucks, eine Zeichnung des Stoffmusters sowie die Längenangaben der Kleidungsstücke hinzu.²⁶⁰ Insgesamt bildet er den König in Gewandungen aus den Jahren 1625, 1630 und 1640 ab (Abb. 4, 5 und 7) und benennt die Sammlungen des Schlosses Rosenborg in Kopenhagen als Quelle für seine historischen Rekonstruktionen.²⁶¹ In seiner Beschreibung der königlichen Kleidung aus der Zeit um 1625 zeichnete er ein lebendiges Bild von der Materialität, Farbigkeit und Passform:

*Das Wams (Koller) nebst Aermeln und Hose besteht auf unserer Vorlage aus rehfarbenen brabantischen Tuch; die Schösse sind aus vier gleichmässig grossen, übereinander stehenden Tuchstücken gefertigt, die geschlitzten Ärmel, sowie die Seiten der Hose mit silbernen, palmettenartigen Ornamenten besetzt. Das Wams hat einen kurzen Stehkragen, über welchen hinweg der grosse, bis zu den Schultern gehende Brüsseler Spitzenkragen fällt, während gleiche Manschetten die Handgelenke umschliessen. Eine lang herabfallende, blassblaue, seidene Feldbinde, welche reich mit dünnen, goldenen Blattornamenten geschmückt ist, deckt das Wams. Die lederfarbenen Stiefel sind lang im Fuss, vorn abgestumpft und mit breitem Absatz versehen. Der Schaft umschliesst fest das Knöchelgelenk, erweitert sich jedoch schnell nach oben, sodass er beliebig umgeschlagen werden konnte. Die Hose zeigte dann die am unteren Rand befindlichen Riemen, auf welchem ein grosses, breites Sporenleder aufgeschoben war, sowie durch einen unter dem Fusse durchgehenden zweiten schmalen Riemen. Die Bildnisse de König zeigen ihn mit gestutztem, hochstehendem Lippen- und spitzen Knebelbart. [...] Der breitrandige, schwarze, mit Strausfedern geschmückte Hut und die weichen, helledernen Stulpenhandschuhe sind ebenfalls einem dieser Bildnisse entnommen.*²⁶²

259 *Augsburger Tracht: Eine Frau im Sommer in die Kirche gehend*, unbekannt (Augsburg), um 1720, Tusche auf Papier, 11,0 x 7,2 cm, Inv.-Nr. 14134549, HZL Kasten 79, KB-LIPP. Online: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1923585&viewType=detailView>. Die Darstellung ist im Kontext weiterer stilistisch verwandter Kleiderdarstellungen zu sehen. Heute sind die Zeichnungen in Dreiergruppen auf Kartons montiert. Es ist zu vermuten, dass sie aus einem Album oder einer lose-Blatt-Sammlung zur Tracht der Region stammen.

260 *Blätter für Kostümkunde 1874–1891*, hier 1887, NF, 3. Bd., Bl. 152–154, Text S. 24–30. In den Jahren 1885 und 1886 hielt sich Skarbina zu Studienzwecken in Paris, in Nordfrankreich, Belgien und Holland auf, bevor er 1888 in Berlin eine Professur an der Akademie für Bildende Künste antrat. Ein Aufenthalt in Kopenhagen könnte demnach in diese Reiseperiode fallen.

261 „Der reichhaltigen Sammlung des Schlosses Rosenborg entstammen auch die drei Kostüme, welche der König bei Lebzeiten trug, und welche den Stoff zu unseren Zeichnungen gaben“. (*Blätter für Kostümkunde 1874–1891*, hier 1887, NF, 3. Bd., S. 22).

262 Ebd..



Abb. 4: Christian IV. (um 1625), Franz Skarbina, 1887



Abb. 5: Christian IV. (um 1630), Franz Skarbina, 1887

Eben jenes von dem König getragene Kleiderensemble – wie auch mindestens zwei weitere –, war zwischen 1840 und ca. 1930 im Schlossmuseum Rosenborg ausgestellt und für Besucher_innen zugänglich, wenngleich es zu Zeiten Skarbinas offensichtlich ohne den Kontext der Kopfbedeckung und Schuhe präsentiert worden war (Abb. 6).²⁶³ Für die Darstellung der königlichen Haartracht, Kopfbedeckung und Schuhe orientierte er sich an Bildnissen. In seiner Komposition vernachlässigte er darüber hinaus einen ebenfalls überlieferten Umhang aus dem gleichen Obermaterial und fügte Elemente wie Hut, Degengehänge, Spitzenkragen und Schärpe aus unterschiedlichen Quellen hinzu. 19 Jahre nach der Veröffentlichung hatte sich dieses komponierte Bild von Christian IV. etabliert und fand weitere Verbreitung in Friedrich Hottenroths *Handbuch der deutschen Tracht*²⁶⁴.

Skarbinas detaillierte Beschreibungen, so etwa der Verschlusstechniken wie auch die präzisen Maßangaben legen nahe, dass er sich ausführlich mit der Kleidung von Christian IV. auseinandergesetzt hatte. Aus der Degensammlung wählte er den „Ritterschlags Degen“ samt Gehänge für die Darstellung des Königs aus der Zeit um 1630.²⁶⁵ Auch hier kann der Komposition Skarbinas die originale Gewandung zugewiesen werden. Die Beschreibung der Realie wird begleitet von Zeichnungen des Ritterordens „Der bewaffnete Arm“ sowie des von Christian I. gestifteten „Elephanten-Ordens“. Für die Ausgestaltung der Details bewegte sich der Künstler offenbar in unterschiedlichen Sammlungsbereichen des Schlosses Rosenborg und nennt für die Gesichtszüge und die Haartracht folgende Vorlage:

Der Kopf ist nach einem lebensgroßen, ebenfalls auf Schloss Rosenborg befindlichen Portrait

263 Für diese Informationen danke ich Katia Johansen (Kongernes Samling Rosenborg, Dänemark).

264 Hottenroth 1896, Tf. 20, Nr. 9.

265 Vgl. die Vorzeichnung: HZL Kasten 210, 28, KB-LIPP.

(Kniestück) gezeichnet. Er zeigt die charakteristische Haartracht des Königs: das in die Stirn gestrichene Haar, welches über den Augenbrauen scharf abgeschnitten ist, und den starken, auf der linken Seite getragenen Haarzopf.²⁶⁶



Abb. 6: Christian IV. (um 1630)



Abb. 7: Christian IV. (um 1640), Franz Skarbina, 1887



Abb. 8: Christian IV. (um 1640)

Für die Darstellung des königlichen Gewands aus der Zeit um 1640 (Abb. 7) zitierte er wiederum die originale Gewandung „was Wams und Hose anbelangt“²⁶⁷ (Abb. 8), und entlehnte fehlende Details „besonders die Stiefel und [...] Hut“²⁶⁸ einem Reiterbildnis aus der Gemäldesammlung des Schlosses Rosenborg.²⁶⁹ Er kombinierte hier die Informationen aus textilen Artefakten mit denen aus plastischen Bildwerken und führte sie in einem Bild zusammen. Neben der erläuternden textlichen Beschreibung von Schnitt und Konstruktion fügte er eine vereinfachte Skizze ohne ablenkende Textilstruktur bei. Der Legende nach trug Christian IV. bei der Schlacht von Kolberg eine kurze Jacke, die im Kleiderbestand des Museums erhalten ist. Diese, und ein weißes Hemd, waren zu der Zeit, in der Skarbina wahrscheinlich das Museum besuchte, in einem Schaukasten des Museums ausgestellt.²⁷⁰ Diese ähnelt zwar in der Farbigkeit der Illustration in den *Blättern für Kostümkunde*, weicht jedoch in Details ab. So ist davon auszugehen, dass Skarbina Wams und Hose aus dem Jahr 1640 nach den Artefakten gezeichnet hat, für die Rekonstruktion der Oberbekleidung jedoch auf kein konkretes erhaltenes Kleidungsstück zurückgreifen konnte. Resümierend ist für die genannten drei Rekonstruktionsversuche zur königlichen Kleidung von 1625, 1630 und 1640 festzustellen, dass Skarbinas Wissen auf textilen Artefakten, Ensembles, königlichem Schmuck und Bildzeugnissen aus der königlichen Porträtgalerie basierte, die er miteinander verglich und im Kontext studierte.

266 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1887, NF, 3. Bd., S. 24.

267 Ebd., S. 28.

268 Ebd.

269 Hierbei handelt es sich möglicherweise um das zeitgleiche Bild: *König Christian IV. zu Pferde vor Schloss Rosenborg*, Karel van Mander III, um 1640, Öl auf Leinwand, 63 × 78,7 cm.

270 Vgl. Christensen 1940, Abb. 78.

Friedrich der Große

Ähnlich verhält es sich im Fall von Franz Skarbina's Illustrationen zur Gewandung von Friedrich dem Großen.²⁷¹ Der Beschreibung sind Detailansichten des Ärmels, das Schnittmuster des Interimsrocks und Rückenansichten beigegeben, für die Skarbina Vorzeichnungen angefertigt²⁷² und Quellen studiert hatte:

*Sämtliche hier dargestellten Kostümstücke stammen aus einer Berliner Privatsammlung und geben, verglichen und ergänzt mit jenen, welche sich in der reichen Sammlung des Hohenzollernmuseums im Schloss Monbijou zu Berlin befinden, ein getreues Bild von dem Aeusseren des grossen Königs in seinen letzten Lebensjahren.*²⁷³



Abb. 9: Friedrich der Grosse in bürgerlicher Kleidung, Franz Skarbina, um 1780



Abb. 10: Vorzeichnung: Friedrich der Grosse in bürgerlicher Kleidung, Franz Skarbina, um 1780

Auch die bürgerliche Kleidung (Abb. 9/10) entstamme „einer beglaubigten Berliner Privat-Sammlung von Kleidungsstücken und Reliquien des grossen Königs“, eine Aussage, die daran erinnert, dass solche Kleidungsstücke bereits zu begehrten Sammlungsobjekten zählten und in Folge mit den sogenannten authentischen oder beglaubigten Stücken ein reger und nicht immer lauterer Handel betrieben wurde.²⁷⁴ Wie auch Franz Defregger verwendete Skarbina das von ihm selbst bereits 1877 gefertigte Aquarell Rückenansicht von Friedrich II am Gehstock²⁷⁵ als Vorlage für die

271 Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1881, NF, 2. Bd., S. 65–68 und ebd., S. 69–71.

272 Vgl. die Vorzeichnung: HZL Kasten 210, 28, KB-LIPP.

273 Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1881, NF, 2. Bd., S. 65.

274 Vgl. die Ausführungen von Thomas Weißbrich zu den Uniformen des Preußenkönigs als Sammlungs- und Museumsobjekte (Weißbrich 2018).

275 *Friedrich der Grosse*, Franz Skarbina, o. J., Aquarell, 32,5 x 23,5 cm, Privatbesitz (Berlin); *Rückenansicht von Friedrich II am Gehstock*, Franz Skarbina, 1877, Öl auf Karton, 39 x 20 cm. Online: <http://www.artnet>.

Illustration. So ist davon auszugehen, dass seine Quellenstudien zum Zeitpunkt des Erscheinens der Blätter für Kostümkunde bereits drei bis vier Jahre zurückliegen. Franz Skarbina hatte das Bildnis-Motiv von Friedrich II. mehrfach aufgegriffen, wie weitere, undatierte Öl- und Aquarellstudien aus seiner Hand zeigen.²⁷⁶ Die Faszination der Zeit für den Preußenkönig machte eine authentische Darstellung notwendig, und Skarbinas Quellenstudium sollte dem Maler- und Kostüm-Künstler als Orientierung dienen.



Abb. 11: Isabella Clara Eugenia, Jean Lulvès, 1877

Isabella Clara Eugenia

Die Darstellung der *Isabella Clara Eugenia*²⁷⁷, Tochter Philipp II. von Spanien, dokumentiert die Kleidermode am spanischen Hof im Jahr 1584, in den *Blättern für Kostümkunde* ausgeführt und beschrieben von Jean Lulvès für die Ausgabe von 1877 (Abb. 11). Die Kleiderbeschreibung der 1566 in Segovia (Spanien) geborenen Infantin und Statthalterin der Niederlande führte er mit einer kleiderhistorischen Anekdote ein.²⁷⁸ Die Bildidee zu der ganzfigurigen Darstellung der Infantin sei, so Lulvès, „streng dem Bildniss des spanischen Hofmalers Philipps II., A. Sanchez

de/k%C3%BCnstler/franz-skarbina/r%C3%BCckenansicht-von-friedrich-ii-am-gehstock-r2tRmw_BJRExiSt-nQJa7Q2..

276 *Friedrich der Grosse mit seinen Windspielen in Sanssouci*, Franz Skarbina, 1902, Öl auf Leinwand, 135 x 90 cm. Online: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/franz-skarbina/friedrich-der-gro%C3%9Fe-mit-seinen-windspielen-in-uc7TzCHjd7kMQsFDfP7JUg2>; *Friedrich der Grosse*, Franz Skarbina, o. J., Aquarell, 32,5 x 23,5 cm, in: Bröhan 1995, Kat.-Nr. 74, S. 187; *Friedrich der Große am Lagerfeuer Bunzelwitz*, Franz Skarbina, o. J., Öl auf Leinwand, 213 x 198 cm, in: Ebd. Kat.-Nr. 73, S. 186.

277 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1877, Bd. 1, Folge 3, Bl. 34, Text S. 25–26

278 Lulvès berichtet von der Legende, dass Isabella Clara Eugenia bei der Belagerung der Stadt Ostende durch ihren Gatten aus dem Jahr 1601 das Gelübde ablegte „ihr Hemd nicht eher zu wechseln, bis diese so wichtige Stadt genommen sein würde.“ Durch die drei Jahre währende Belagerung nahm das Kleid schließlich eine hellbraune Farbe an. Diese sei nach dem Namen der Trägerin „Isabellenfarbe“ genannt worden. Vgl. auch die Vorskizze Lulvès' für die *Blätter für Kostümkunde* in: HZL Kasten 210, 30, KB-LIPP

Coëlle (1517–1590), in der Königlichen Galerie zu Madrid²⁷⁹ aus dem Jahr 1579 entnommen.²⁸⁰ Sanchez Coëlle hatte die opulent gewandete Fürstin als Kniestück porträtiert; stehend, den rechten Unterarm auf einem Lehnstuhl abgelegt und dem Betrachter frontal zugewandt. Lulvès vervollständigt das Porträt zu einer ganzfigurigen Darstellung und beschreibt ausführlich Robe, Frisur, Gewandschmuck und Materialität. Die fürstliche Robe, ein Kleid aus grauseidenem Textil, wird in den *Blättern für Kostümkunde* um goldfarbene, längsgeführte Bordüren und einen ebensolchen Saum ergänzt. Bei der Drucklegung und Kolorierung ergaben sich demnach Abweichungen von dem originalen Gemälde. Analog zu der begleitenden Beschreibung wurde die breite Goldborte gelb koloriert. In der Umsetzung für die *Blätter für Kostümkunde* werden auch die Ärmel des Unterkleides verändert und durch ein kräftiges Rot stärker hervorgehoben. An dieser Umsetzung ist ablesbar, dass in dem Fall des höfischen Bildnis mit einer bereits bestehenden Bildtradition Abweichungen vom Original für die Drucklegung in Kauf genommen wurden.

Mädchen aus dem Alvito

Der Vergleich zwischen der Darstellung *Bildnis einer sitzenden Frau im Leinenhemd, Rock und Schürze*²⁸¹ aus der Gemäldesammlung, eine in Öl ausgeführte Repräsentation ländlicher Trachten, und der Illustration *Mädchen aus dem Alvito* für die *Blätter für Kostümkunde* zeigt auf, dass sich die Dissemination von Darstellungen ländlicher Trachten nicht alleine auf das druckgrafische Medium beschränkte (Abb. 12/13). Das im Inventar als *Orientalisch gekleidete Dame*²⁸² geführte Gemälde zeigt eine junge Frau, auf einem Felsvorsprung sitzend, mit einem wolfsartigen Hund, der zu ihren Füßen liegt. Den rechten Arm auf ein tönernes Gefäß gelehnt, vermittelt es den Eindruck einer Frau, welche im Begriff ist Wasser zu holen. Über der weit fallenden, langärmeligen weißen Bluse trägt die Dargestellte ein goldfarbenedes kurzes Mieder, dessen schmale Träger lose über die Schultern herabhängen. Eine dunkelblaue Schürze, mit zwei breiten bestickten Querbordüren geschmückt, fällt vorn über den stoffreichen goldbraunen bodenlangen Rock mit einer, den Saum schmückenden Bordüre. Den Kopf bedeckt ein locker geschlungener weißer Stoff.

Anhand vergleichbarer Trachtendarstellungen lässt sich der Typus der Kopfbedeckung in der Zusammenstellung mit einer weißen Bluse, einem kurzen Mieder, Rock und Schürze nach Süditalien verorten. Besonders das stoffreiche, nach hinten weit hinabfallende Kopftuch wurde in Kleiderdarstellungen als Merkmal der Provinzen Siziliens gedeutet.²⁸³ Gleiches gilt für das

279 *La Infanta Isabel Clara Eugenia*, Alonso Sánchez Coello, 1579, Öl auf Leinwand, 116 x 102 cm, Inv.-Nr. P01137, Prado (Madrid). Online: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/infanta-isabel-clara-eugenia/ea291441-e729-438c-90a1-3ab1f65b7487?searchid=2b02a143-f581-80fc-b542-79923028bfab>.

280 Das Ehepaar erwarb auf seinen Reisen das *Bildnis von Clara Isabella Eugenia, Infantin von Spanien* als Ölgemälde (G_176_250). Clara Eugenia wird hier als in ein Oval eingepasstes Schulterstück gezeigt, ihre Bekleidung besteht aus einem steifen Oberkleid mit Schulterklappen und einem reichen Gewandschmuck, zweireihigen Perlenketten, goldfarbenen Bordüren und als Kopfbedeckung einem schwarzen Barett mit umlaufenden Perlenschnüren als Dekor, einer zweiteiligen Brosche mit Edelsteinen und einer weißen Reiher-Feder.

281 M_128_512. Das auf der Rahmenrückseite aufgeklebte Etikett trägt die Züge des Lipperheideschen Inventarisierungsetiketts und die Nummer 319. Es hat sich jedoch keine Inventarliste mit dieser Nummer erhalten, sodass kein Erwerbungsdatum bekannt ist. So kann kein Rückschluss gezogen werden kann, ob Carl Emil Doepler dieses Werk kannte. Die Nähe zur Bildidee der Grafik könnte auch suggerieren, dass entweder Carl Emil Doepler oder sein Sohn Autor des Werks ist.

282 Q1.

283 Vgl. für eine ähnlich geformte Kopfbedeckung das Blatt: *Donna del Paese di Paventi Provincia di Cosenza Calabria*,

kurze Mieder mit herabfallenden Trägern über einer bauschigen Bluse, es ist ein Merkmal süditalienischer Tracht, findet sich jedoch auch auf Kleiderdarstellungen der Abruzzen. Die mit Bordüren verzierte Schürze wurde ebenfalls als ein die süditalienische Tracht kennzeichnendes Merkmal in der Druckgrafik verbreitet.²⁸⁴



Abb. 12: Bildnis einer sitzenden Frau im Leinenhemd, Rock und Schürze (M_128_512)

Für die *Blätter für Kostümkunde* wählten August van Heyden und Franz von Lipperheide die von dem Maler, Buchillustrator und Kostümbildner Carl Emil Doepler verantwortete Illustration eines *Mädchen aus Alvito (Neapel)*²⁸⁵ aus. Sie zeigt eine junge Frau mit einem Wasserkrug, eine Treppe hinaufsteigend. Auch hier bestehen die Kleiderdetails aus Bluse, Mieder – mit auf den Schultern aufsitzenden Trägern –, Rock, bordierter Schürze und einer faltenreichen Kopfbedeckung. Die Kleiderbeschreibung vermittelt ein Bild der Tracht:

Das Haupt unserer Figur ist beschattet von jenem malerisch geordneten Kopftuche, welches an den unteren Enden mit eingewebten, durchbrochenen Einsätzen verziert und mit geknüpften Franzen versehen, in schweren Falten auf Schultern und Rücken herabfällt. Ein

Anonym, Album mit 300 Sepia-Zeichnungen, um 1780, Inv.-Nr. Lipp OZ 167, KB-LIPP. Vgl. auch die Zeichnung mit den akzentuierten Miederträgern: *Donna del Paese di Parghelia Provincia de Catanzaro Calabria Ultra*, Anonym, Album mit 300 Sepia-Zeichnungen, um 1780, Inv.-Nr. Lipp OZ 167, Bd. 6, Bl. 2, Ebd.. Eine gleichermaßen eindrucksvolle Kopfbedeckung zeigt die folgende Zeichnung, die sich wie die vorherigen im Bestand des Schenkungskonvoluts befindet: *Donna del Paese di Scilla Provincia di Catanzaro Calabria Ultra*, Anonym, Album mit 300 Sepia-Zeichnungen, um 1780, Inv.-Nr.: Lipp OZ 167, Bd. 6, Bl. 5, Ebd..

284 Vgl. im Bestand der Lipperheideschen Kostümbibliothek die Sepia-Zeichnung: *Donna del Paese di Castiglione Meser Raimondo Provincia di Teramo*, Anonym, Album mit 300 Sepia-Zeichnungen, um 1780, Inv.-Nr. Lipp OZ 167, Bd. 4, Bl. 10, KB-LIPP.

285 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1877 (2. Aufl.), Bd. 1, Bl. 10. Für das ausgeführte Blatt ist die Vorzeichnung überliefert (Inv.-Nr. Lipp HdZ.5253 - Hzl 211,2, KB-LIPP). Sowohl der Stahlstich wie auch die Vorzeichnung sind signiert und 1875 datiert.

*weites, mit durchbrochenen Einsätzen an der Brust und den weitbauschigen Oberärmeln verziertes Hemd wird von einem farbigen, oft goldbordierten Mieder umschlossen, an welchem sich schmale, meist rothe Achselbänder mit zierlichen Band-Rosetten befinden. Der Ausschnitt des Hemdes ist halbweit und zeigt ein Halsband von Korallen oder bunten Perlen [...]. Zwischen dem oberen und unterem Theile des Hemdärmels sehen wir eine Art Halbärmel von dunklem rothem Tuche, am unteren Ende mit einer Goldborte geschmückt. Ein reich verziertes Band umschliesst ein viereckiges Tuch, welches den hinteren Theil des Rockes, einem geschürzten Kleide gleich, bedeckt; die grobe, meist dunkelbraune, aus filzartigem Stoffe gewebte und mit zwei reich und in grellen Farben gestickten Einsätzen versehene Schürze fällt lang nach vorn herab. Ein grober Rock von braunem oder schwarzem Stoff, mit blauem oder grünem Besatz versehen, reicht etwa bis zu den Knöcheln herab und zeigt uns die Füße, welche [...] mit durch Riemen festgehaltenen Leder-Sandalen bedeckt sind. Ohrringe ganz eigener Art vollenden das Kostüm [...].*²⁸⁶



Abb. 13: Mädchen aus dem Alivito, Carl Emil Doepler, 1875



Abb. 14: Sitzende Frau am Felsen mit Wasserkrug, Anonym, Aquarell

Eingeklammert in die Beschreibung von der Grazie junger Frauen aus der Provinz Neapel im Vergleich zur *grandezza* junger römischer Frauen ist die Kleiderbeschreibung gleichzeitig differenziert und verallgemeinernd: Der Rock ist aus braunem „oder“ schwarzem Textil, der Halschmuck aus Korallen „oder“ anderen Perlen. Ob sich die 1875 datierte Darstellung aus persönlicher Anschauung in Italien speist oder aus verschiedenartigem Bild- und Textmaterial konstruiert ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Da Doepler seit 1870 als Professor in Berlin tätig war, ist es weitgehend ausgeschlossen, dass er Studien vor Ort betrieben hat. Die Vermutung liegt

286 Ebd., S. 29–30.

nahe, dass seine Rekonstruktion ein romantisierendes Konglomerat aus sich im Umlauf befindlichen Vervielfältigungen ist. So ist auch das Motiv der Rast beim Wasserholen oder das Tragen eines tönernen Gefäßes ein in den zeitgenössischen kleiderhistorischen Werken zu süditalienischer Tracht wiederkehrendes Motiv. Als Beispiel kann die um 1830 entstandene Lithographie *Sitzende Frau am Felsen mit Wasserkrug*²⁸⁷ oder eine *Donna di Capri*, aus dem zwischen 1853 und 1858 erschienen Kostümbuch *Usi e Costumi di Napoli e Contorni* aus dem Lipperheideschen Grafikbestand genannt werden (Abb. 14).

Wiederkehrende Elemente in der Darstellung neapolitanischer Frauen sind der weit fallende dunkle Rock, die reich bestickte Schürze, Korallenketten und das unter der Brust endende goldfarbene Mieder, deren Träger mal auf der Schulter und mal herabhängend getragen werden. Auch die auf dem Kopf flach gefältelten und weit über den Rücken hinabhängenden weißen Hauben mit und ohne durchbrochene Einsätze und Fransen sind weitläufig in den Kostümdarstellungen der Region zu finden.²⁸⁸ Carl Emil Doepler scheint sich demnach für die Illustration *Das Mädchen aus Alvito* nicht an realen Textilien oder eigenen Skizzen nach dem Leben orientiert zu haben, wie er es in anderen Fällen für die *Blätter für Kostümkunde* getan hatte; es ist wahrscheinlich, dass er seine Vorlagen in der Lipperheideschen Sammlung fand.

Oberösterreichischer Bauer und Bauersfrau

Im Folgenden soll die Bildidee des österreichischen Historienmalers und Illustrators Alois Greil für die Darstellung zweier Bauersleute aus dem 17. Jahrhundert untersucht, sowie die Bildkarriere dieser Illustration anhand des bildlichen und musealen Weiterlebens aufgezeigt werden. In der 1877 veröffentlichten Darstellung des *Oberösterreichischen Bauern* und der *Oberösterreichischen Bauersfrau*²⁸⁹ thematisierte Greil die Zeit des oberösterreichischen Bauernkrieges, ein Krieg, der sich im Jahr 1626 gegen eine bayerische Besatzung des Landstrichs und gegen die Gegenreformation richtete, jedoch niedergeschlagen wurde. Als Anführer des Bauernaufstandes galt Stefan Fadinger (ca. 1585–1626), von Beruf Bauer und Hutmacher und späterer Oberhauptmann.

Die Illustration des Oberösterreichischen Bauern zeigt einen bärtigen Mann, dessen linke Hand an einen pistolenbestückten Gürtel gelegt ist, während die Rechte auf einem mannshohen Schlegel aufliegt (Abb. 15). Seine Bekleidung besteht aus einer schwarzen langärmeligen Jacke über einer roten Weste, einem breiten, gefältelten Kragen und als Beinbekleidung eine am Knie

287 *Sitzende Frau am Felsen mit Wasserkrug* (o. T.), Anonym, Aquarell, in dem gebundenen Buch: *Italienische Volkstrachten*, Aquarelle unterschiedlichen Formats, um 1830, Bl. 5, Signatur: Lipp OZ 166, Ja 36, KB-LIPP. Und das Bildnis einer die Treppe emporsteigenden jungen Frau mit Wasserkrug, *Donna di Capri* (Bourcard 1853 [Bd. 1])

288 So werden Frauen der Provinz von Cosenza und Catanzaro in Kalabrien beispielsweise in diesem malerischen weißen Hauben dargestellt. Vgl. *Donna del Paese di Paventi Provincia di Cosenza Calabria*, Anonym, Album mit 300 Sepia-Zeichnungen, um 1780, Bd. 7, Lipperheidesche Kostümbibliothek (Signatur: Lipp OZ 167); *Donna del Paese di Scilla Provincia di Catanzaro Calabria Ultra*, Anonym, Album mit 300 Sepia-Zeichnungen, um 1780, Bd. 6, Bl. 5, Lipperheidesche Kostümbibliothek (Signatur: Lipp OZ 167) und *Donna del Paese di Parghelia Provincia de Catanzaro Calabria Ultra*, Anonym, Album mit 300 Sepia-Zeichnungen, um 1780, Bd. 6, Bl. 2., Lipperheidesche Kostümbibliothek (Signatur: Lipp OZ 167).

289 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1877, NF, 4. Heft, Bl. 47, S. 21–23 und Bl. 48, S. 24–25. Alois Greils Beitrag für die *Blätter für Kostümkunde* beinhaltete ein weiteres, jedoch zeitgenössisches Bauernpaar in ihrer Volkstracht: *Bauer aus dem Traunkreise* und *Bauersfrau aus dem Traunkreise*, Ebd., 1877, NF, 3. Heft, Bl. 31 und Bl. 32, S. 25 und S. 37. Die Illustrationen von Alois Greil werden immer wieder für geschichtliche Überblicke zu Trachten rezipiert und gedruckt. So beispielsweise in: Lipp/Längle 1984, S. 37.

zusammengefasste pludrige Hose, blauen Strümpfe und geschnürten Schuhe. Auf dem Kopf trägt er einen spitz zulaufenden Hut mit breiter, aufgeschlagener Krempe, die rückwärtig eine rote Feder ziert. Zusätzliche Detailzeichnungen illustrieren die Waffen Hippe und Morgenstern. Greil führt aus:

*Am Oberkörper trägt er zunächst eine Art Weste von rotem oder schwarzem Tuche (Brustfleck) und darüber ein jackenartiges Wamms, beide Kleidungsstücke mit Metallknöpfen besetzt. Die Ärmel des Wammses sind an den Schultern faltig erweitert, schliessen jedoch am Unterarme knapp an. Um den Hals fällt eine weite Leinenkrause, ebenso treten am Handgelenk die Enden der Hemdärmel hervor. Dunkel gefärbte, weite Beinkleider von derbem Tuche, unter den Knien mit Bändern festgenestelt, und grobe, blaue oder grüne Wollenstrümpfe, sowie rohgearbeitete Bundschuhe vollenden die Kleidung [...]. Auf dem vollbärtigen Kopfe sitzt der braune Jodelhut mit der Hahnenfeder. [...]*²⁹⁰



Abb. 15: Oberösterreichischer Bauer, Alois Greil, 1877



Abb. 16: Spitzhut (sog. Jodelhut) Oberösterreich, Hartkriehen, 1. Drittel des 17. Jahrhunderts und Halskrause, gefälteles Leinen, 1. Hälfte des 17. Jahrhundert

Die dazugehörige Bauersfrau tritt in einem dunklen, bodenlangen Rock aus einer Maueröffnung. Eine weiße Schürze bedeckt den Rock. Ihr Obergewand besteht aus einer stark taillierten und vorne durchgängig geknöpften, hochgeschlossenen Jacke, die eine breite goldfarbene Bordüre auf der Brust aufweist. Um den Hals liegt eine weiße gesteierte Halskrause. Als Kopfbedeckung trägt sie einen steifen zylindrischen Hut mit breiter Krempe, in ihren Händen hält sie ein Gebetbuch, Handschuhe und einen Korb oder Beutel. Während die Bauersfrau laut Beschreibung in

290 Blätter für Kostümkunde 1874–1891, hier 1877, NF, 4. Heft, Bl. 47, S. 22–23.

ihrer Kirchgangskleidung gezeigt wird, ist die Erscheinung des Bauern mit den kriegerischen Aktivitäten des Bauernaufstandes verbunden. Als Vorlagen benennt Greil Sammlungsstücke im Museum zu Linz sowie zeitgenössische Bildquellen, ohne jedoch konkrete Angaben zu machen. Recherchen ergaben, dass Greil sich in seiner Zeichnung der Kopfbedeckung auf einen Jodelhut im Linzer Museum²⁹¹ bezieht, der aus dem sogenannten Hohenederhaus in Hartkirchen stammt und sich seit 1874 als Schenkung im Oberösterreichischen Landesmuseum befindet (Abb. 16). Darüber hinaus ist es wahrscheinlich, dass er als Vorlage eine sich ebenfalls dort befindliche weiße Halskrause – wie auch der Jodelhut aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts – hinzuzog.²⁹² In der Greilschen Illustration repräsentiert der Hut aus Hartkirchen, dem Zentrum des Bauernkrieges, in Kombination mit den beigegebenen Waffen, die aufbegehrenden und aufständischen Bauern. In zeitgenössischen Darstellungen wurden die Elemente Hut und Halskrause als Kleidungselemente auch außerhalb des aufständischen Kontextes und von Männern und Frauen gleichermaßen getragen.

Greil werden darüber hinaus die zahlreichen überlieferten Memorialbildnisse von Stefan Fadinger, dem Anführer des Bauernaufstandes, als Referenz für die Bildidee eines aufständischen Bauern gedient haben. So etwa die Gouache eines unbekanntenen Künstlers von Stefan Fadinger²⁹³ in ganzer Figur, die ihn in einer vergleichbaren Gewandung, mit einem Umlegekragen, in einem roten Wams und dunkelblauer Überjacke – wenngleich bei Fadinger länger und tailliert –, darstellt (Abb. 17). Auch die in die Stiefel eingesteckten pludrigen Kniehosenbeine und der in der linken Hand gehaltene Hut sind mit der Greilschen Illustration identisch. Eine weitere mögliche Vorlage ist das Bildnis *Stefan Fadingers*²⁹⁴ vor einer Stadtansicht, in dem er durch die Schriftrolle als solcher gekennzeichnet ist. Auch das von einem unbekanntenen Künstler geschaffene Bildnis *Stefan Fadingers*²⁹⁵ mit Gewehr und Degengebinde mag Alois Greil als Anhalt für

291 *Spitzhut (sog. Jodelhut)*, Oberösterreich, Hartkirchen, 1. Drittel des 17. Jahrhunderts, Inv.-Nr. F 5.006, Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz). Schenkung 1874 von Graf Wilcek, dem „berühmten Sammler und Erbauer der Burg Kreuzenstein“. Für den Austausch und Hinweis auf bildliche Vorlagen sowie die Realien des Landesmuseums Linz sei an dieser Stelle Thekla Weissengruber (Oberösterreichisches Landesmuseum/Sammlung Volkskunde und Alltagskultur - Textil) herzlich gedankt.

292 *Halskrause*, gefälteltes Leinen, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Inv.-Nr. F11.079, Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz). Aus dem Stift Kremsmünster über Tausch in das Oberösterreichische Landesmuseum gelangt. Beide Objekte waren Greil offensichtlich in Linz zugänglich, obgleich den Sammlungen des Schlossmuseums Linz erst seit 1895 ein Ausstellungsgebäude zur Verfügung stand.

293 *Stefan Fadinger*, Unbekannter Künstler, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Gouache auf Papier, Inv.-Nr. F 210, Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz). Inventarhinweise: „In ganzer Figur, vor einer Hügellandschaft, mit einem Kelchglas in der erhobenen Rechten und dem grünen Jodelhut in der Linken. Hohe, schwarze Stulpenstiefel, Beinkleider und Wams blau, rote Weste, breiter Halskragen, rotes Haupthaar und roter Vollbart, Gouache auf Pergament. Unten in alter Schrift: STÖFL FADINGER. In modernem, braunen Kerbschnittrahmen, unter Glas (offenbar nach der Natur gemalt)“ Schenkung 1875 von J. M. Kaiser, Linz. (Freundliche Auskunft von Thekla Weissengruber).

294 *Stefan Fadinger*, Unbekannter Künstler, 4. Viertel des 17. Jhs./Anfang des 18. Jhs., Malerei, Inv.-Nr. G 95, Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz). Inventarhinweise: „Links oben Inschrift ‚Stephan Fadinger/ in der Bauren Rebellion im Land gewes/ der Oberhauptmann/ und Radlführer ward/ vor Lindz in Statgraben/ geschossen und ist her/nach des andern Tages/ an Brand gestorben/ Anno 1626‘. Stephan Fadinger in ganzer Figur, im Hintergrund Ansicht der Stadt Linz, volkstümliche Arbeit.“ (Freundliche Auskunft von Thekla Weissengruber).

295 *Stefan Fadinger*, Unbekannter Künstler, Malerei, 18. Jahrhundert, Inv.-Nr. G 97, Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz). Inventarhinweise: „Links oben Inschrift ‚Stephen Fädinger / welcher in den 26jährigen / Baurenkrieg Ober Göttis Obrister/ gewesen, ist aus der Stadt/ Linz erschossen worden‘. Rahmen josephinisch, Darstellung in ganzer Figur, mit gespreizten Beinen, hohe Stulpenstiefel, dunkle Hose mit Kniebändern, rotes Wams, grüne Schärpe mit Brokatsaum, breitrandiger Hut mit Straußenfedern, im Hintergrund unten hügelige

seine (Re-)Konstruktion gedient haben. Zwar weichen die Hutform und das Schuhwerk von der Greilschen Bildfindung ab, jedoch haben dem Anschein nach die Hose, die kurze Oberjacke und die Ausstattung mit einer Schusswaffe Alois Greil wohl beeinflusst. Ein Gemälde *Stefan Fadingers*²⁹⁶, in dem er wie in der Gouache einen kleinen Trinkkelch umfasst, überzeugt als Vorlage besonders, da es den Bauernführer zum einen mit den Insignien der aufständischen Bauern, dem Morgenstern und dem Dreschflegel, der sogenannten Bauernwaffe, zeigt, wie auch in einem weißen, gefältelten Umlegekragen darstellt (Abb. 18). Als die zentralen Ideen für die Bildfindung können demnach die historische Person Stefan Fadingers, wie auch Jodlhut und Halskrause aus dem Oberösterreichischen Landesmuseum identifiziert werden.



Abb. 17: Stefan Fadinger, Unbekannter Künstler, 2. Viertel . 17. Jahrhundert

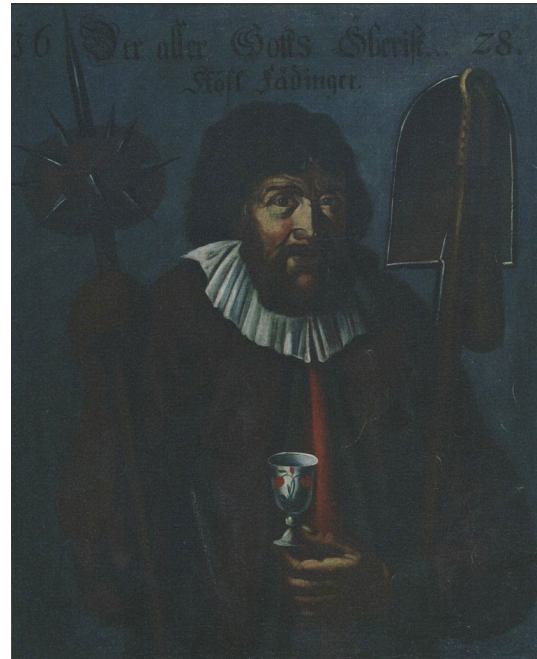


Abb. 18: Stefan Fadinger, Unbekannter Künstler, Öl auf Leinwand, 18. Jahrhundert

Die Bekleidungs-elemente der Bauersleute werden 12 Jahre später wieder aufgegriffen und in dem Narrativ eines Taufzugs für eine enzyklopädische 24-bändige Abhandlung über die Regionen der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn abgebildet.²⁹⁷ In dem 1889 erschienen Band zu Oberösterreich und Salzburg finden wieder Rock, Halskrause und der charakteristische Hut Erwähnung:

In den ersten Decennien des XVII. Jahrhunderts trug sich auch der oberösterreichische Bauer nach spanischer Mode [.]. Diesen [Oberkörper] bekleidete ein hellfarbiger, enganliegender

Landschaft“.

296 *Stefan Fadinger*, Unbekannter Künstler, 18. Jh., Öl auf Leinwand, Inv. Nr. G 96. Oben Inschrift „Der Aller Gotts Oberist Stöfl Fädiner 1628“, volkstümliche Malerei, Vorderansicht, in braunem Mantel, mit grünen Aufschlägen, mit Dreschflegel, Schaufel und Morgenstern, einen Abendmahlkelch in der Linken, kurzer brauner Vollbart.

297 Oberösterreich und Salzburg 1889, S. 127. Online: <https://austria-forum.org/web-books/kpwde06de1889onb/00000162>

*kurzer Rock ohne Kragen, über dem eine weiße Halskrause sich herauslegte. Auf dem Kopfe trug man einen spitzen Hut mit ringsum aufgestülpter Krempe.*²⁹⁸

Die beigegebene Illustration mit dem Hinweis „Costüme nach dem Original in Kremsmünster“²⁹⁹ zeigt die Bauersfrau mit den Greilschen Kleiderelementen, mit Gebetbuch und Rosenkranz. Die Figur des Bauern trägt anstelle eines geschlossenen Wamses Hosenträger. Die Insignien des Bauernkrieges wurden gegen einen Stab eingetauscht. Eine direkte Übernahme des Greilschen Bauernpaares findet sich in dem 1896 erschienenem *Handbuch der deutschen Tracht*³⁰⁰ von Friedrich Hottenroth. In weiterer Folge bekommt besonders die Darstellung von Stefan Fadinger stereotype Züge und findet in zahlreichen historischen Darstellungen eine Fortsetzung. Das Bauernpaar fand sogar Eingang in die museale Präsentation des Oberösterreichischen Landesmuseums. Unter Hinzuziehung weiterer visueller Zeugnisse entstanden die Figurinen *Frau aus dem Traunviertel um Kremsmünster* und *Mann aus dem Hausruckviertel um St. Agatha-Waizenkirchen*³⁰¹ (Abb. 19). Die historischen Sachzeugnisse des 17. Jahrhunderts wurden mit originalgetreuen textilen Kopien kombiniert und in der Trachtengalerie im Schlossmuseum Linz gezeigt. Die oben genannte Gouache mit dem *Bildnis Stefan Fadingers mit erhobenem Trinkglas* wurde in der Präsentation dreidimensional umgesetzt.



Abb. 19: Museumsdokumentation ca. 1963/1970, Frau aus dem Traunviertel um Kremsmünster, ca. 1625/ Mann aus dem Hausruckviertel um St. Agatha-Waizenkirchen, ca. 1625 mit Originalstücken des Oberösterreichischen Landesmuseums, Schlossmuseum (Linz), o. Inv.-Nr., Sammlung Volkskunde

298 Oberösterreich und Salzburg 1889, S. 122.

299 Oberösterreich und Salzburg 1889, S. VII.

300 Hottenroth 1896, Tf. 22, Nr. 6 und 7.

301 Museumsdokumentation c. 1963/1970, Frau aus dem Traunviertel um Kremsmünster, um 1625, Mann aus dem Hausruckviertel um St. Agatha-Waizenkirchen, um 1625 mit Originalstücken des Oberösterreichischen Landesmuseums, Schlossmuseum (Linz), o. Inv.-Nr., Lichtbildarchiv Sammlung Volkskunde.

Greil hatte mit seiner Bildidee und der historischen Figur Fadingers die Grundlage für die mediale Verbreitung eines Stereotyps der Kleidung des aufständischen Bauernvolkes geschaffen, welches in Folge zusätzlich zu einer regionalen Kleidung umgedeutet worden war. In der musealen Materialisierung einer bereits rekonstruierten grafischen Umsetzung historischer Kleidung wird die Zirkularität dieses Ansatzes deutlich.

3.2.3. Resümee: Authentizität und (Re-)Konstruktion

Es konnte an den oben genannten Beispielen aus den *Blättern für Kostümkunde* erstmals aufgezeigt werden, dass die Herausgeber und verantwortlichen Künstler-Korrespondenten großen Wert auf historische Detailtreue legten. Der Rekonstruktion von historischer Kleiderwirklichkeit legten sie historische Realien, wie im Fall Friedrichs II., Gemälde und andere Bildquellen zugrunde und kombinierten diese sogar. Volkstrachten dagegen wurden häufig, jedoch wie oben gezeigt nicht ausschließlich, von den Künstler-Korrespondenten vor Ort skizziert. Sein Vorbild im Hinblick auf die Quellenvielfalt der Vorlagen fand Franz von Lipperheide in den Publikationen von Jakob von Hefner-Alteneck. Ihrer beider Quellenverständnis und wissenschaftlicher Anspruch lesen sich wie aus einer Feder. Über die historische Kostümtreue in der Malerei schreibt von Hefner-Alteneck:

*Bei weitem noch wichtiger ja unentbehrlich ist eine solche Sammlung mittelalterlicher Trachten für den Künstler bei den Anforderungen der jetzigen Zeit an ihn welche historische Treue verlangt und ihm Gelegenheiten zur Darstellung der vaterländischen Geschichte in einer so großartigen Weise darbietet wie sie bis dahin bei uns noch nicht gesehen worden ist. [...].*³⁰²

In ganz ähnlicher Weise argumentierte von Lipperheide in der Einleitung zu dem Buchbestandskatalog:

*Die heutige Zeit mit ihrem scharf ausgeprägten Sinn für geschichtliche Wahrheit will sich auch auf unserem Gebiete nicht mehr, wie es früher der Fall gewesen, mit ungefähren Vorstellungen begnügen, sondern sie verlangt ‚zwar nicht ein‘ aus den Quellen geschöpftes Wissen, so doch eine wirkliche Kenntniss.*³⁰³

Historische Detailtreue war von großer Relevanz. Auch die Leserschaft schien die Wahrhaftigkeit der Darstellungen eingefordert zu haben, was die Herausgeber zu einer erklärenden Einleitung in dem dritten Heft der *Blätter für Kostümkunde* veranlasste:

*Endlich haben wir es uns angelegen sein lassen, mit Ausschluss aller Phantasie nur wirklich aus Quellen geschöpfte, beglaubigte Trachten zur Darstellung zu bringen und auch selbst unter diesen zu vermeiden, welche in anderen Kostümwerken bereits veröffentlicht sind.*³⁰⁴

Die Kleiderbeschreibungen geben Auskunft über das Quellenverständnis von Franz von Lipperheide. Ziel und Anspruch für die *Blätter für Kostümkunde* und gleichermaßen für die Sammlung der Schrift- und Bildquellen der Lipperheideschen Kostümbibliothek war es, den Gehalt des

302 Hefner-Alteneck 1840, S. 4 (Vorwort).

303 Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, S. II.

304 *Blätter für Kostümkunde* 1874–1891, hier 1877, NF 3, Heft, 25.–36. Blatt, o. P.

Authentischen in den Quellen im Sinne einer geschichtlichen Wahrheit zu vermitteln. Unter dieser Prämisse waren sowohl Franz als auch Frieda von Lipperheide tätig. Im Kontext des späten 19. Jahrhunderts bewegten sie sich jedoch auch in einer bürgerlichen Welt, die Ordnung und Kategorisierung suchte.³⁰⁵

Wie exemplarisch an den oben beschriebenen Illustrationen gezeigt werden konnte, resultierte die Rekonstruktion von Kleidermoden auch in einer unreflektierten Tradierung bestehender Kleiderbilder oder sogar in der Schöpfung respektive „Konstruktion“ neuer Stereotypen und ihrer medialen Verbreitung. In Kapitel 6 „Die Gemäldesammlung als Quelle“ wird der Aspekt der „authentischen“ Wiedergabe nochmals aufgegriffen und die Bildquellen der Lipperheideschen Gemäldesammlung einer eingehenden Quellenkritik unterzogen, um sie, wie die *Blätter für Kostümkunde*, auf ihren wissenschaftlichen Wert im Hinblick auf eine authentische Rekonstruktion der Kleiderwelten vergangener Epochen zu überprüfen.

305 Vgl. dazu die gängige Praxis des 19. Jahrhunderts, die Sachzeugnisse einer sich verändernden Welt als Konstrukt einer Volkskultur zu musealisieren, wie es der Sammler Oskar Kling für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg initiierte. Vgl. Selheim 2005, S. 32.

4. Franz und Frieda von Lipperheide als Sammler und Stifter

Auf gemeinsamen Reisen in europäische Großstädte, beispielsweise zu den Modemessen in Paris oder Rom, nach Süddeutschland oder zu ihrem Landsitz Schloß Matzen in Tirol trugen Franz und Frieda von Lipperheide ein vielfältiges Spektrum an Quellen zusammen: Bücher, Grafiken, Zeichnungen, Fotografien, Gemälde, Textilien – von koptischen Webereien bis zu zeitgenössischen handwerklichen Zeugnissen –, Kostüme, Waffen, Rüstungen, vorgeschichtliche und antike Bronzen, Schmuck, antike Helme, schwarz- und rotfigurige Vasen sowie figürliche Terrakotten. Mit der Intention, ein umfangreiches Konvolut an Text- und Bildquellen aus ihrer Privatsammlung nach ihrem Ableben öffentlich zugänglich zu machen und als Präsenzbibliothek zu verstetigen, verhandelte Franz von Lipperheide bereits seit 1890 über die Modalitäten mit dem preußischen Staat.³⁰⁶ Die Schenkungsurkunde unterzeichneten die Eheleute am 19. März 1892. Frieda von Lipperheide verstarb 1896 im Alter von nur 56 Jahren. Die daraufhin auf das Jahr 1899 vorverlegte Schenkungsübergabe wurde juristisch bestätigt und formal als geschlossene Abteilung an die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums überwiesen.³⁰⁷ Faktisch verblieb die Schenkung zunächst im Verlagshaus in der Potsdamer Straße.

Als Franz von Lipperheide im November 1906 verstarb, gingen die Objekte seiner Privatsammlung, ebenso wie der Verlag,³⁰⁸ in den Besitz seiner zweiten Ehefrau Elisabeth von Lipperheide, geb. Rouge (1867–1932) über. Erst im Jahr 1909 gelangte eine umfangreiche Gruppe von Werken auf Betreiben Elisabeth von Lipperheides in den Kunsthandel, weitere verblieben in ihrem Besitz. 1933, ein Jahr nach ihrem Ableben, wurden wiederum Bestände der Privatsammlung in einer Auktion aufgerufen und an Sammler und Museen veräußert.

Die Komplexität der Sammlungsbestände – sowohl in Bezug auf die Schenkung als auch auf die Privatsammlung – erschließt sich aus den Archivalien, die erstmals untersucht wurden und im Folgenden benannt und für die Rekonstruktion der Sammlungsbestände herangezogen werden.

4.1. Rekonstruktion und Sammlungsarchivalien

Die erhaltenen Akzessionsbücher geben Zeugnis über Erwerbungen, Reiserouten und die Genese der Sammlung. Erhalten sind die Originaldokumente zu den Erwerbungen der Bücher, der Grafik, der Ölgemälde und der Miniaturen.³⁰⁹ Die insgesamt 24 Seiten umfassenden Reiseausgabenbücher für Ölgemälde und Miniaturen über den Zeitraum 1877 bis 1899 werden nachfolgend quantitativ

306 Dazu ausführlicher in Kapitel 9.1 „Genese, Präsentation und Deponierung“.

307 In anderen Berichten ist zu lesen die Sammlung sei der Unterrichtsanstalt angegliedert worden. Vgl. SMB-ZA, I KGM 34 (Gebäude des Kunstgewerbemuseum).

308 Vgl. das Geschäftsrundschreiben vom 6. November 1906, Archivalien der Bibliothek des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig. Online: <http://d-nb.info/1107363691>.

309 Das Erwerbungsbuch für die Grafik enthält Kupferstiche, Collagen, Fotografien und Zeichnungen: Kupferstich-Sammlung, Accessions-Liste, fortlaufende Nummerierung: Nr. 1–20421, Zeitraum: 1880–1897, Preisangabe und Herkunft. Desweiteren ist das Erwerbungsbuch für die Textquellen im Original erhalten: Bibliothek, *Accessions-Buch*, mit fortlaufender Nummerierung, Preisangabe und Herkunft, Bd. 1: Nr. 1–2974, Zeitraum: 1. Juli 1879–1888, Bd. 2: Nr. 2975–4573, Zeitraum: 1888–1898. Vorhanden in KB-LIPP.

und inhaltlich ausgewertet. Mittels der Nachlasskataloge des Auktionshauses Hugo Helbing 1909/1910 und 1933 soll im Folgenden außerdem der umfangreiche private Sammlungsbestand der Eheleute von Lipperheide rekonstruiert werden. Weiteres Zeugnis über die Sammlungsbestände geben amtliche Schreiben aus den Museen, externe Anfragen und Bildbestellungen.³¹⁰

Bei der Durchsicht der Archivalien zur Lipperheideschen Gemäldesammlung, welche durch zwei Weltkriege, ein geteiltes Land und entsprechend geteilte Museen in Unordnung geraten waren, galt es, aus den unterschiedlichsten Revisionslisten, unvollständigen fotografischen Dokumentationen, begonnenen Inventarkarten und undatierten Verwaltungskarten sinnvolle und kohärente Informationen auszulesen. Uneindeutige und mehrfach veränderte Inventarnummern erschwerten die Zuordnung von Werk und Information. Die schriftlichen Quellen zu dem Gemälde- und Miniaturenbestand sind höchst divers und in ihrer Aussage nicht eindeutig. Auch der heutige Sammlungsbestand ist keineswegs so geordnet, wie es wünschenswert wäre: Nicht alle Gemälde, die als Fremdbesitz verwaltet werden, gehören dem Schenkungskonvolut an.³¹¹

4.1.1. Reiseausgabenbücher für Ölgemälde und Miniaturen

Das im Original erhaltene Reiseausgabenbuch für Ölgemälde, auf der ersten Seite bezeichnet als *Auszug aus dem Reise-Ausgabenbuch des Herrn Lipperheide. Oelgemälde*,³¹² gibt Auskunft über die erworbenen Objekte, ihre Provenienz und die dafür gezahlten Beträge. Die handschriftlichen Eintragungen, beginnend am 31. Oktober 1877, verzeichnen auf 22 einseitig beschriebenen Seiten eine Gesamtzahl von 668 Werken,³¹³ ersteigert in Auktionshäusern, Galerien und Schlössern, bei Trödlern, Bauern und Gastwirten. In sechs Spalten angeordnet, sieht die erste Spalte eine Inventarnummer vor – sie bleibt jedoch meistens frei³¹⁴ –, darauf folgt ein Ankaufsdatum, eine Objektbezeichnung, eine Händlerinformation, der Originalpreis, angegeben in der Landeswährung, und der bezahlte Preis in Mark. Die Einträge folgen überwiegend einer chronologischen Ordnung. Die Bezeichnungen der erworbenen Objekte sind in den meisten Fällen unspezifisch und summarisch, wie beispielsweise „9 Portraits“, „1 Bild auf Kupfer“ oder „2 Copien aus dem Museo Rath“³¹⁵. Seltener sind Beschreibungen wie beispielsweise „Tintoretto, Portrait des Generals Antonio Leva in ganzer Figur“³¹⁶ zu finden. In dieser ersten Form der Inventarisierung

310 Vgl. die Sammlungsgeschichte betreffende Quellen und Archivalien in Kapitel 9.2.

311 Dazu zählen die Inventarnummern: G_000_582, G_000_583, G_198_001, G_299_373, G_303_377 und möglicherweise eine Gruppe von Miniaturen, bestehend aus den Inventarnummern M_013_595, M_013_596, M_013_597, M_013_598, M_013_599, M_013_600, M_013_601, M_013_602, M_013_603, M_013_604, M_013_605, M_017_606, M_017_607, M_017_608, M_017_609, M_017_610, M_017_611, M_017_612, M_017_613, M_017_614, M_017_615, M_017_616, M_017_617, M_017_618, M_017_619, M_023_620, M_023_621, M_023_622, M_023_623, M_023_624, M_023_625, M_023_626, M_023_627, M_023_628, M_023_629, M_023_630 (katalogisiert unter der Signatur Hdz [Handzeichnungen] KB-LIPP).

312 Q8. Die Bezeichnung „Auszug“ im Titel des Reiseausgabenbuchs mag bereits einen Hinweis auf eine Unterscheidung geben, die zu dem Zeitpunkt der Aufzeichnung erfolgte: in einen privaten Sammlungsteil und in ein Schenkungskonvolut. Die Autorenschaft für die Inventar- und Reiseausgabenbücher ist ungeklärt.

313 Abzüglich von 65 Miniaturen, die durchstrichen und in das Ausgabenbuch für Miniaturen übertragen wurden.

314 Nur zehn Prozent der Objekte sind mit einer Inventarnummer ausgewiesen. Die wenigen eingetragenen Inventarnummern folgen darüber hinaus keiner erkennbaren Ordnung. Nach einer Neuzählung der Sammlung im Zuge der Sammlungsteilung werden diese Inventarnummer auch nicht in den Verwaltungsakten geführt, sie finden sich jedoch auf rückseitigen Etiketten auf den Werken (vgl. B9 und B102 bzw. Q47).

315 Q8, S. 22 und 19.

316 Q8, S. 21.

unterliefen dem Schriftführer jedoch auch Fehler hinsichtlich der Bildinhalte, sodass auch diese Quelle nur mit Vorsicht herangezogen werden kann. So sind die Identifizierungen hinsichtlich der Sujets und auch der Porträtierten, wie beispielsweise im Fall von König Friedrich V. und Christian IV., zu korrigieren. Anzunehmen ist, dass den Eintragungen die Information der Händler oder Verkäufer zugrunde lagen.

Die Eheleute nahmen die Ankaufsmöglichkeiten auf ihren Reisen durch Europa wahr. Die von ihnen besuchten Händler hatten ihren Sitz in Frankreich, in der Schweiz, Italien, Österreich und Deutschland.³¹⁷ Besonders ausgiebig sammelten sie im geografischen Umfeld ihres zweiten Wohnsitzes im österreichischen Brixen. So erwarben sie eine Reihe von süddeutschen, besonders auch von Tiroler Kleiderdarstellungen. Erwerbungsstarke Jahre wechseln sich mit eher spärlichen Gemäldeankäufen ab. Eine nachweisbare hohe Sammlungsaktivität in den Jahren 1877 bis 1882 korrespondiert mit den Reisen, welche das Sammlerehepaar in den Jahren 1877, 1888, im Jahr 1879 nach Süddeutschland und Italien sowie in den Jahren 1881 und 1882 nach Frankreich und Italien unternahm. In den Monaten Oktober und November des Jahres 1877 erwarben sie fünf Gemälde bei Händlern in Genua für die Summe von 1.464 Mark. In den ersten Monaten des Jahres 1878 führte es sie nach Rom und Florenz, im Oktober nach München und Innsbruck mit Aufenthalt im Südtiroler Raum, sowie erneuten Abstechern nach München, Nürnberg, Augsburg und Innsbruck. Während die Erwerbungen in den Städten bei Händlern getätigt werden, sind in den ländlichen Regionen mehrfach Ankäufe bei Trödlern, Schlosssammlungen oder Bauern zu verzeichnen. Das Jahr 1878 ist gekennzeichnet von einer besonders regen Ankaufstätigkeit: 364 Ölgemälde zum Preis von 7.535 Mark und 168 Mark für 24 Miniaturen. Meist kauften sie bei den Händlern größere Mengen: so etwa bei I. Rothermundt und A. Pickert (Nürnberg), bei Steiner (Innsbruck), bei G.F. Geuder und G. bei Mössel (Nürnberg), bei Reichl und Rupprecht (München).

Die Phase, in der Franz und Frieda von Lipperheide auf dem Kunst- und Antiquitätenmarkt in größerem Stil kauften, konzentrierte sich demnach auf die Jahre 1878 bis 1882. Allein in diesen vier Jahren brachten sie 25.148 Mark für bildliche Darstellungen auf, davon 24.502 Mark für Ölgemälde und 646 Mark für Miniaturen.³¹⁸ Einen weiteren Höhepunkt stellen die Jahre 1885

317 Frankreich: Carf & Siegal (Cannes), H. Lagache (Marseille), D. Friedel (Montreux), R. Facini (Nizza), I. Stasi (Nizza), Pagetti (Nizza), Fiz. Conti (Nizza), A. Lanne (Paris), Levy (Straßburg). Deutschland: Munk (Augsburg), Heilbronner (Augsburg), Seitz (Augsburg), S. Levy (Berlin), R. Lepke (Dresden), C.G. Thieme (Dresden), Ada Bergmann (Dresden), F.L. Seifig (Dresden), I.M. Heberle (Köln), F.F. Jost (Leipzig), B. Helbing (München), A. Rupprecht (München), I. Drey, jr. (München), Steuber (München), Thierer (München), Gebr. Heilbronner (München), Reichl (München), Hildebrandt (München), Zisihank (?) (München), Glissenhof (München), Winterhalter (München), Bauer (München), Fr. Maurer (München), Rath Dr. Carl Förster (München), Böhler (München), A. Pickert (Nürnberg), Neumann (Nürnberg). Schweiz: Geist (Basel), Lanitsch (Bern), Müller (Bern), Sagmeister (Bregenz), Picard (Genf), F. Plan (Meran), I. Strasser (Meran), Poggi (Genf), Bossard (Luzern), A. Kündig (Zürich), Schneider & Gubler (Zürich), Schumacher (Zürich). Österreich: Widmann (Hall), Reichler jr. (Hall), Steiner (Innsbruck), L. Ettl (Innsbruck), Reichler (Innsbruck), Alois Reden (Innsbruck), Franz Unterberger (Innsbruck), Jos. Werner (Innsbruck), M. Werner (Innsbruck), Prof. v. Ferdinandeu (Innsbruck), Bürgerspital (Salzburg), Pollack (Salzburg), Ratzendorfer (Wien), Hr. Cubasik (Wien), Ph. Spira (Wien), W.M. Steiner (Wien), Max Blum (Wien), S. Egger / Comp. (Wien), A. Hirschler & Comp. (Wien), Italien: Zerega (Genua), Arrigani (Mailand), Almanzi (Mailand), G. Cazala (Mailand), Gaet. Peps (?) (Neapel), L. Fusca (Neapel), Luizo Emili (Rom), G. Covola (Rom), Fratelli Scaleo (Rom), Ripessa (?) (Rom), Tarazzi (Rom), Piazza Poli (Rom), Giacomini (Rom), Marcini (Rom), Via del Giganti (Rom).

318 Die im Reiseausgabenbuch aufgeführten Summen sind nicht in allen Fällen aus der jeweiligen Landeswährung in die Währung Mark übertragen worden sodass hier nur eine Annäherung erreicht werden kann. Die ausgabenstarken Jahre im Bereich der Bildquellen decken sich mit hohen Ausgaben für Bücher und grafische Darstellungen in der gleichen Zeit. Für den Buchbereich gilt: „1879. 25.160 Mark, 1880: 36.840 Mark, 1881: 31.500

und 1886 mit einem Gesamtvolumen von 2.674 Mark für 36 Gemälde dar wie auch das Jahr 1891, in dem sie – vermutlich im Hinblick auf die Schenkung – nochmals 13 Gemälde erwarben, hierfür jedoch den im Verhältnis zu den früheren Jahren hohen Preis von 1537 Mark zahlten. In den Jahren 1885 bis 1886 zahlten sie im Schnitt 74 Mark. Zum Höhepunkt ihrer Erwerbungs-tätigkeit in den Jahren zwischen 1878 und 1882 zahlten sie durchschnittlich 36 Mark für ein Ölgemälde. 1891 dann lag der durchschnittliche Preis für ein Ölgemälde bei 118 Mark. Die von den Sammlern bezahlten höheren Summen reflektieren einen umkämpften Kunstmarkt, auch bedingt durch zahlungskräftige Kunstsammler aus dem Ausland.³¹⁹

Einen Hinweis auf die auf dem Kunstmarkt gehandelten Werke mag der Verkauf von Porträts mit der Darstellung venezianischer Frauen geben. Die Eheleute erwarben mehrere venezianische Porträts: In das Schenkungskonvolut brachten sie vier Werke ein, im Privatbesitz verblieben weitere und gelangten nach dem Ableben Franz von Lipperheides zur Auktion, so etwa die Darstellung: „Venezianisch, Anfang 17. Jahrhundert Damenporträt. Nach links. In einem Armstuhl sitzend, in rotem Brokatgewand mit hohem Spitzenkragen“³²⁰. Die Beschreibung ähnelt mit Ausnahme der Farbigkeit des Kleides dem sich in der heutigen Sammlung befindlichen *Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzenkragen und Haarschmuck „a corno“*³²¹ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Häufung von venezianischen Kunstwerken, die sich auch in den gleichzeitigen Erwerbungen Wilhelm von Bodes für die Königlichen Museen widerspiegelt, legt die These nahe, dass der Kunstmarkt eine Reihe solcher Bildnisse vorhielt und damit auf das Interesse von Sammlern reagierte. So fand etwa die Darstellung der zypriotischen Königin Caterina Cornaro in Venedig reges Interesse. Auch die Gemäldegalerie erwarb zum gleichen Zeitpunkt wie Franz und Frieda von Lipperheide Darstellungen der Königin von Zypern.³²²

Das auf den 12. Juni 1889 datierte handschriftliche Originaldokument zu den Erwerbungen der Miniaturen, welches den Zeitraum vom 20. November 1878 bis 24. April 1888 abbildet, verzeichnet insgesamt 64 Einträge, die sich in Teilen mit den durchgestrichenen Positionen des Reiseausgabenbuchs für Gemälde decken und entsprechend übertragen worden sind.³²³ Auch hier sind die Ankäufe summarisch, nachträglich und oft vage dokumentiert. So finden sich Einträge wie „14 italien. Miniaturen (2 Verona, 3 Venedig, 4 Mailand, 4 Florenz)“³²⁴ oder eine nicht zuzuordnende „Venezianerin als Odaliske“³²⁵. Lediglich eine Porträtierte wird mit der Beschreibung *Königin Isabella von Spanien* namentlich bezeichnet. Insgesamt verwandten Franz und Frieda von Lipperheide 646 Mark auf die Miniaturen. Die Spalte der Preise lässt den einen oder anderen Eintrag vermissen. Es ist davon auszugehen, dass kleinere Darstellungen im Konvolut mit den Gemälden erworben und so nicht gesondert genannt wurden.

Mark“ (Rasche 1999, S. 110).

319 1911 verglich der Kunstkritiker Adolph Donath Preise auf dem Kunstmarkt und benannte ausländische Sammler unter anderem als „amerikanische Gefahr“. Vgl. Donath 1911, besonders S. 105–123. Vgl. auch Reitlinger 1961, S. 108ff. und Paul 1993, S. 57. Ein Forschungsdesiderat besteht weiterhin darin, die Aufzeichnungen über die von Lipperheideschen Erwerbungen mit den Entwicklungen der Kunstmärkte zu verknüpfen.

320 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), Nr. 178. Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1933_02_24/0011.

321 G_247_231.

322 G_274_349 und G_275_350.

323 Vgl. Q9.

324 Q9, S. 1.

325 Q9, S. 2. Die heutige Sammlung enthält, mit Ausnahme einer unbedeckten Kleopatra, keine Bildnisse unbedeckter Frauen.

Die Rekonstruktion der Sammlungsgenese der Miniaturensammlung wird erschwert durch eine Sammlungsneuordnung, die um 1950 stattfand.³²⁶ Heute werden in der Gruppe der Miniaturen Bildnisse geführt, die entweder auf einem für die Miniaturmalerei üblichen Bildträger, wie Elfenbein, feinem Pergament oder glattem Karton ausgeführt sind oder kleinformatige Bildnisse in Öl, meist ausgeführt auf Holz. Die Formate sind dabei für die Zuordnung zur Miniaturen-Gruppe nicht erheblich, ausschlaggebend sind Sujet, Ausführung und Bildträger. Da wir nicht wissen, welche Werke dem Bereich der Miniaturen zuzurechnen sind, können hier keine vergleichenden Rückschlüsse gezogen werden.³²⁷

In einem Schreiben vom 7. März 1889 notierte Franz von Lipperheide 115 Miniaturen, die von ihm selbst verfasste Einleitung zu dem Buchbestandskatalog nennt bereits „200 Miniaturen, Wachsbilder, Reliefs, etc.“³²⁸. Der spätere Mitarbeiter der Kunstbibliothek Heinrich Doege verweist auf 300 Miniaturen zum Schenkungszeitpunkt.³²⁹ Heute sind über 200 Werke der Gruppe der Miniaturen zugeordnet. Vereinzelt, unvollständige Verweise deuten darüber hinaus auf Verluste und De-Akzessionen im Lauf der Sammlungsgeschichte. Über den Bestand bis 1934 kann demnach keine gesicherte Aussage getroffen werden.

Anhand der folgenden Beschreibung einer Gruppe venezianischer Darstellungen wird deutlich, welche Schwierigkeiten in der Identifizierung von Werken und in der Erstellung einer Konkordanz zwischen dem Reiseausgabenbüchern und der Sammlung bestehen. So erwarben Franz und Frieda von Lipperheide am 30. Oktober 1879 in Venedig bei A. Carrer ein Werk, welches im Reiseausgabenbuch unter dem Titel der Aufschrift „1 Bild: Donna che sè a lavata“³³⁰ geführt wird. Dieser Eintrag bezieht sich auf das kleinformatige Kostümbild *Bildnis einer venezianischen Frau nach dem Bad*³³¹ aus dem 16. Jahrhundert. Als Bruststück ins Bild gesetzt, ist eine Dame mit einem roten Mieder und goldfarbenen Stickereien zu sehen. Am oberen Bildrand ist die Bildinschrift in goldenen Lettern angebracht. Der um den Kopf wie ein Turban gewundene Schal und der mit Goldstickerei abgesetzte schwarze Beutel, den die Dargestellte vor der Brust hält, kennzeichnet sie als eine Dame nach einem Gang zum Bad. Die das Gesicht rahmende Klöppelspitze und die herabhängenden Spitzen, Barben genannt, verweisen auf Venedig, das Zentrum derartiger Spitzenherstellung. Der Eintrag im Reiseausgabenbuch korrespondiert in diesem Fall mit der Inschrift.

Ein weiterer Eintrag eines venezianischen Motivs mit der Inventarnummer 225, gekauft am 28. Oktober 1879 von der Familie Guggenheim, Venedig, nennt das „Porträt eines Mädchens mit Katze im Stil von A. Longhi“³³². Dieser Nennung muss das *Bildnis eines sitzenden Mädchens mit Katze*³³³ entsprechen, da das Kleinkind auf einem Stuhl sitzend von einer Katze begleitet dargestellt wird. Es ist das einzige Kinderbildnis in der Sammlung, auf das diese Beschreibung zutrifft,

326 Diese Kategorisierung ist für die Erschließung der Sammlung beibehalten worden. Die im Zuge der aktuellen Sammlungserschließung neu vergebenen Inventarnummern bilden dies mit dem Anfangsbuchstaben ab (M: Miniaturen-Gruppe, G: Gemälde, P: Plastiken, R: Rahmen).

327 Vgl. die Ausführungen im Kapitel 4.2 „Das Schenkungsvolumen“.

328 1897: 1. Band des Katalogs der Lipperheideschen Bibliotheksverwaltung.

329 Doege 1925, S. 7.

330 Q8, S. 8.

331 M_037_456.

332 w, S. 9.

333 G_120_195.

sowohl hinsichtlich des Motivs als auch bezüglich des Malstils.

Für das Gemälde einer Dame in modischer Erscheinung, mit einer Frisur *a corno*, dem *Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzenkragen und Haarschmuck „a corno“*³³⁴ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, existiert keine gesicherte Entsprechung im Reiseausgabenbuch. Eventuell kommt hier der Eintrag „1 Porträt einer Dame“³³⁵ aus dem Palazzo Pesaro in Frage, dies bleibt jedoch spekulativ. Gleichmaßen hypothetisch ist die Konkordanz zwischen dem Eintrag „Portrait einer jungen Venetianerin“³³⁶, erworben in Rom, und dem *Bildnis eines Mädchens in venezianischer Mode mit einer Lockenfrisur „a corno“*³³⁷.



Abb. 20: Altes Etikett mit Rauten/Punkten (B9)

Ein Abgleich der Motive, der Porträtierten und der Händlerangaben aus dem Reiseausgabenbuch mit den Darstellungen selbst, sowie ein Ausschlussverfahren ergaben bislang die Konkordanz einer kleinen Werkgruppe von rund 40 Bildern.³³⁸ In diesem Zusammenhang fielen rückseitige Werkbeschriftungen in Form von rechteckigen, blau umrandeten und gezackten Inventar-etiketten auf, die den wenigen im Reiseausgabenbuch verzeichneten Inventarnummern entsprechen und somit als zeitgleich zum Reiseausgabenbuch angesehen werden können (Abb. 20).³³⁹ Die Etiketten sind vermutlich noch zu Lebzeiten des Sammlerehepaars angebracht worden, die Konkordanz zu den Einträgen im Reiseausgabenbuchs kann als gesichert bezeichnet werden. Diesen Typus des Etiketts tragen nach jetzigem Erkenntnisstand 83 Gemälde des Konvoluts.³⁴⁰

Resümierend erweisen sich die Informationen der beschriebenen Akquisitionsbücher als nicht immer eindeutig. Um gesicherte Informationen zu den Einzelobjekten zu erhalten, bedarf es einer Rückkoppelung mit weiteren Quellen. Die Reiseausgabenbücher verzeichnen nicht alle

334 G_247_321.

335 Q8, S. 8.

336 Q8, S. 17.

337 G_190_264.

338 Vgl. die jeweiligen Einträge im Bestandskatalog mit der Nennung der Fundstelle in den Reiseausgabenbüchern, der Provenienz und der bezahlten Summe.

339 Vgl. das Beschriftungsverzeichnis, hier B9. Diese Konkordanz wurde zu Beginn des Projektes *Mehrdimensionale Sammlungserschließung* von Francesca Kaes und Davide Ferri erkannt.

340 Zusätzlich zu den 83 identifizierten Werken mit B9-Etiketten können sich noch weitere auf den Gemälderückseiten befinden. Aus Ermangelung eines Zugangs zu den Werken konnte jedoch nur ein geringer Teil der entsprechenden Bezeichnungen aufgenommen werden. Somit standen für diese Forschungsarbeit ein Großteil dieser Informationen leider nicht zur Verfügung.

heute in der Sammlung vorhandenen Gemälde und Miniaturen. Darüber hinaus verweisen sie auch auf Werke, die im Privatbesitz der Sammler verblieben waren, sowie auf solche, die heute als Verlust geführt werden. Die Einträge der Reiseausgabenbücher für Ölgemälde und Miniaturen führen weniger als die in der Schenkungsabsicht notierten 686 Gemälde und 200 Miniaturen auf. Gelangten womöglich im Reiseausgabenbuch aufgeführte Werke in die Auktionen von 1909/10 und 1933? Eine punktuelle Recherche konnte dies nicht bestätigen, jedoch auch nicht ausschließen. Eine Konkordanz zwischen den Werken der heutigen Gemäldesammlung und den Losen der Auktionen bei Hugo Helbing oder den Einträgen in den Reiseausgabenbüchern kann nur gelingen, wenn die Beschreibungen in den jeweiligen Verzeichnissen spezifisch genug sind, um die Werke eindeutig zu identifizieren. Es müssen zudem über die Nachlassversteigerungen hinaus weitere, undokumentierte Veräußerungen aus den Sammlungskonvoluten in Betracht gezogen werden.

4.1.2. Verwaltungsakten und Karteikarten

Weitere Objektinformationen liefern die Verwaltungsakten und Inventarkarten³⁴¹, die Aufschluss über Objektbewegungen und Sicherungsmaßnahmen geben, jedoch ohne den Bildinhalt näher zu untersuchen. Die erste handschriftliche Dokumentation ist unvollständig erhalten: eine Zettelkartei³⁴², bestehend aus 64 Karten im Querformat, bezeichnet mit „Begonnene Kartei (Herr Kühlbach) der auf der Museumsinsel befindlichen Lipperheide-Gemälde“³⁴³. Dieses Inventar entstand entsprechend nach der Überführung der Bildbestände auf die Museumsinsel und nach der Teilung Berlins. Es blieb ein Fragment. Die Karteikarten führen eine Inventarnummer, einen kurzen Werktitel, eine geografische und zeitliche Einordnung und benennen Format und Bildträger. 43 dieser Inventarkarten sind für den Bestand Ost markiert, gefolgt durch eine Trennkartei mit der Aufschrift „in den Staatl. Mus. PK vorh.“, also im Westteil der Stadt in Dahlem.³⁴⁴ Es sind dies, laut der Kühlbach-Kartei, zusätzliche 21 Nummern. Die Bleistifergängung „Aeg.“ verweist auf jene Gemälde, die seit den kriegsbedingten Bergungsmaßnahmen in der Ägyptischen Sammlung auf der Museumsinsel verwahrt wurden.³⁴⁵

341 Vgl. die Inventarkarten Q1 bis Q6.

342 Q6. Eine Recherche zu dem Mitarbeiter Kühlbach im Zentralarchiv verlief ohne Ergebnis. Bekannt ist, dass er bei den West-Berliner Museen beschäftigt war.

343 Die Werke mit Inventarnummer in dunkelblauem Fettstift (B63) sind identisch mit der Werkgruppe, die Kühlbach (Q6) listet.

344 Bestand Ost: L8 (G_222_296), L29 (G_221_295), L30 (G_219_293), L31 (G_232_306), L34 (G_112_187), L50 (G_035_110), L65 (G_039_113), L74 (G_108_183), L78 (G_220_294), L79 (G_231_305), L81 (G_038_396), L83 (G_225_299), L108 (G_019_095), L110 (G_233_307), L111 (G_040_114), L117 (G_312_390), L118 (G_312_388), L121 (G_093_167), L130 (M_237_401, M_237_402, M_237_403, M_237_404, M_237_405, M_237_406, M_237_407, M_237_408), L152 (G_017_093), L159 (G_224_298), L160 (G_223_297), L164 (M_188_556), L182 (G_109_184), L183 (G_031_106), L187 (G_183_257), L194 (G_230_304), L213 (G_226_300), L214 (G_228_302), L215 (G_229_303), L231 (G_236_310), L236 (G_227_301), L254 (?), L257 (G_111_186), L263 (G_032_107), L264 (G_033_108), L281 (?), L283(?) (?), L283 (G_081_155), L290 (G_234_308), L300 (G_300_374), L304 (G_113_188), L350 (G_114_189), L365 (G_037_112).

345 Vgl. Q17 und Q52. Es sind dies die Werke: L8 (G_222_296), L29 (G_221_295), L30 (G_219_293), L31 (G_232_306), L34 (G_112_187), L50 (G_035_110), L65 (G_039_113), L74 (G_108_183), L78 (G_220_294), L79 (G_231_305), (G_038_396), L83 (G_225_299), L108 (G_019_095), L110 (G_233_307), L111 (G_040_114), L117 (G_312_390), L118 (G_312_388), L121 (G_093_167), L130 (M_237_401, M_237_402, M_237_403, M_237_404, M_237_405, M_237_406, M_237_407, M_237_408), L152 (G_017_093), L159 (G_224_298), L160 (G_223_297), L182 (G_109_184), L183 (G_031_106), L187 (G_183_257), L194 (G_230_304), L213 (G_226_300), L214 (G_228_302), L215 (G_229_303), L231 (G_236_310), L236 (G_227_301), L254 (?), L257 (G_111_186), L263 (G_032_107), L264

Ferner ist der Gemäldebestand auf maschinen- wie handschriftlich beschriebenen braunen Karteikarten³⁴⁶ im Sinne eines Verwaltungsaktes dokumentiert. Verzeichnet sind die Maße, Angaben zum Material und zur Rahmung, Objektbewegungen, Zustandsbeschreibungen bei gefährdeten Objekten, eventuell erfolgte Sicherungsmaßnahmen, eine alte und eine neue Inventarnummer sowie eine fotografische Bestandsaufnahme in Form eines briefmarkengroßen Schwarz-Weiß-Abzugs. Sie halten den Zustand der Gemälde zum Zeitpunkt der Aufnahme, um 1950, fest. Titelfindungen beschränken sich auf den Verweis Damen-, Herren- oder Kinderbildnis. Bei der Einzeldokumentation Q5 im A4 Format handelt es sich um eine Fortsetzung der Karteikarten Q1 und Q3.³⁴⁷ Hier sind die Angaben von gleicher Gestalt wie bei den genannten Karteikarten. Die Grundinformationen erwiesen sich in den meisten Fällen als richtig, vereinzelt kommt es jedoch zu Verwechslungen der Objekte und zu irreführenden Objektbeschreibungen.

4.1.3. Bildkarten

Die Quellenproblematik, ihre Datierung und ihre Deutung setzt sich fort in einem Set von fotografischen Gemäldereproduktionen, welche erstmals 2017 im Zuge von Sichtungsarbeiten im Magazin der Kunstbibliothek in Zusammenhang mit der Gemäldesammlung gebracht wurden. Erhalten haben sich 71 monochrome Fotografien auf einem festem A5-Karton.³⁴⁸ Die stark aufgebogenen „Bildkarten“, wie ich sie im Folgenden bezeichne, stellen Gemälde aus der Sammlung im ausgerahmten Zustand dar. Insgesamt 42 Bildkarten sind identisch mit dem heutigen Gemäldebestand, dem früheren Schenkungskonvolut,³⁴⁹ und 29 weitere Bildkarten zeigen unbekannte Gemälde. Die Bildkarten sind oben rechts mit einer in brauner Tinte geschriebenen Inventarnummer versehen, in manchen Fällen zusätzlich mit einer blauen, teilweise durchgestrichenen Nummer in der linken unteren Ecke des Bildes und weiteren Zahlen am unteren Bildrand. Wenige Bildkarten sind rückseitig mit einer dreistelligen Nummer in Grafit versehen. Keine der aufgebrachten Nummern stimmt mit der Zählweise der Museumsinventare (Q1–Q6), den Eintragungen im Reiseausgabenbuch (Q7, Q8), oder mit den Losnummern der Auktionskataloge von 1909/1910 (Q28) und 1933 (Q29) überein. Auf den Rückseiten finden sich sporadisch Beschriftungen aus der Entstehungszeit der Fotografien. So spezifiziert eine rückseitige Aufschrift die Bildkarte mit der Nummer 599 (o.r.) als Darstellung der *Caecilie Gonzaga. Tochter des Markgrafen Joh. Franz v. Mantua*. Sie nennt zudem die Künstlermarke Cranachs und gibt die Datierung um 1502 an (Abb. 21).³⁵⁰ Bemerkenswert an dieser Bildkarte ist die Tatsache, dass die Kanten des Bildes mit Pfeilen markiert sind; liest man sie als Beschnittzeichen, so liegt nahe,

(G_033_108), L281 (?), L283(?) (?), L283 (G_081_155), L300 (G_300_374), L304 (G_113_188), L350 (G_114_189), L365 (G_037_112).

346 Q3.

347 Q5.

348 Q45.

349 Fotografisch reproduziert sind die Werke mit den folgenden Inventarnummern: G_000_400, G_004_080, G_009_085, G_015_091, G_025_101, G_037_112, G_085_159, G_090_413, G_132_207, G_143_218, G_144_219, G_148_223, G_172_412, G_176_415, G_178_416, G_179_417, G_187_421, G_201_275, G_226_300, G_229_303, G_240_314, G_244_318, G_247_321, G_248_322, G_250_324, G_252_326, G_259_333, G_267_341, G_277_352, G_283_358, G_291_366, G_293_368, G_296_425, G_298_372, G_301_375, G_302_376, G_306_380, G_351_419, M_001_430, M_002_431, M_017_611, M_052_463.

350 G_176_415. Vgl. die Umdeutung des Bildsujets im Kapitel 5.3 „Genrebilder, allegorische Malerei und szenische Trachtendarstellungen“.

dass eine Publikation in Planung war. Das Cranach-Signet wird den Anlass dazu gegeben haben. Aufgrund ihrer Materialität – es handelt sich um Schwarz-Weiß-Reproduktionen mit starker Sepiatönung auf starkem Karton – lassen sich die Bildkarten auf die Zeit um 1900, also noch zu Lebzeiten Lipperheides, datieren.³⁵¹ Sie sind demnach ein zentrales Dokument für die Rekonstruktion des ursprünglichen Sammlungsumfangs und geben ein bildliches Zeugnis über den Erhaltungszustand der Gemälde zur Jahrhundertwende.



Abb. 21: Bildkarte zu G_176_415 (Q45)



Abb. 22: Bildkarte zu einem nicht erhaltenen Gemälde (Q45)

Ein weiterer Hinweis auf die Entstehungszeit der Gemäldereproduktionen ist in den Klebepunkten zu suchen, die in einer Anordnung von vier oder fünf dicht beieinanderliegenden, symmetrisch angeordneten Punkten in der linken unteren Ecke des Gemäldes auf der Malschicht zu finden und entsprechend auf den Reproduktionen sichtbar sind: so etwa auf der Bildkarte mit der Inventarnummer 483 (Abb. 22). In dem Sammlungskonvolut, wie es heute im Depot verwahrt wird, weisen mehr als 100 Sammlungsobjekte diese Klebepunkte (ohne Etikett) auf. An dieser Stelle waren zu einem Zeitpunkt vor der fotografischen Reproduktion offenbar Etiketten aufgeleimt. Ein solches oder auch womöglich ein späteres Etikett hat sich auf einem Gemälde erhalten, welches in dem Konvolut der Bildkarten fotografisch nicht erfasst wurde: *Das Porträt einer Frau im Kleid und Spitzenkragen*³⁵² ist unten links etikettiert und mit der Bezeichnung „498“ in einem hellroten Kreidestift versehen. Die Zahlen bezeichnen entsprechend Inventarnummern.³⁵³ Anhand von

351 Sepia-Fotografien eignen sich für eine gute Erkennbarkeit von Details; die Bildschwärzen und Mitteltöne sind anstelle von Tiefschwarz Braun eingefärbt, sind so lichter und durch feine sepia-Abstufungen können Details präziser hervorkommen im Gegensatz zu einem Schwarz-Weiß-Kontrast. Gleichzeitig bleiben die Bildweißen tatsächlich weiß.

352 G_250_324. Auch das Werk mit der Inventarnummer G_200_274 weist in der linken unteren Ecke ein solches auf dem Bildträger angebrachtes Etikett auf.

353 Es ist denkbar, dass Franz und Frieda von Lipperheide selbst eine Gemäldeübersicht angelegt hatten, um die

detaillierten Beschreibungen einzelner Bildkarten sollen diese Beobachtungen exemplifiziert werden.

Bildnis der Laura de Dianti

Die Bildkarte mit den Inventarnummern 601 (o.r.) und 170 (u.l., durchgestrichen) zeigt ein bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielfach diskutiertes Gemälde: die Dreiviertelansicht einer Dame mit Turban und einen sie begleitenden jungen Diener (Abb. 23). Die letzte Notiz zu diesem Gemälde mit Bezug zu dem privaten Besitzstand des Sammlerehepaares liegt aus dem Jahr 1956 vor. Sie hatten es, wie zu zeigen sein wird, um 1899 erworben, sieben Jahre nach dem letzten Eintrag in dem Reiseausgabenbuch, und es gelangte erst 1933 in die Nachlass-Versteigerung bei Hugo Helbing.



Abb. 23: Bildkarte zu einem Gemälde aus dem Besitz der Eheleute von Lipperheide (Q45)



Abb. 24: Laura dei Dianti, Tiziano Vecellio, ca. 1523–1525

Das Berliner Gemälde wurde von der frühen Tizian-Forschung als eine zeitgenössische Kopie nach einem nicht erhaltenen Gemälde Tizians (Abb. 24) identifiziert und die Dargestellte als Laura de Dianti benannt.³⁵⁴ Tatsächlich waren ein Dutzend Kopien im Umlauf, während sich das Original

Sammlung zu strukturieren und sie für Besucher der ersten Präsentation in ihrem Privat- und Verlagshaus zugänglich zu machen. Gleichmaßen ist es möglich, dass die numerischen Bezeichnungen in Verbindung mit einem Bildkartenkatalog im Studiensaal der Lipperheideschen Kostümbibliothek stehen und in dem seit 1905 geöffneten Saal den Bibliothekaren und Forschern zur Verfügung stand. Fest steht, dass ein Bestandskatalog der Gemälde von Franz von Lipperheide selbst geplant war, es jedoch nicht zu einer gedruckten Ausführung kam (vgl. Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, S. V).

354 *Laura dei Dianti*, Titiano Vecellio, ca. 1523–1525, Öl auf Leinwand, 119 x 93 cm. Dokumentiert in: Goffen 1997, S. 56, Abb. 36. Vgl. die frühen Aufsätze von Justi 1899, Vischel 1904 und Cook 1905. Vgl. zu den Deutungen

laut Datenbankeintrag der Zeri Foundation in der Sammlung des Schweizer Kunstsammlers Heinz Kisters (1912–1977) in Kreuzlingen befunden haben soll. Auch Harold E. Wethey identifiziert das Gemälde aus dem Besitz von Kisters als ein Original von Tizians Hand und spezifiziert in der Recherche zur Provenienz, dass es sich zwischen 1876 und 1954 in der Cook Collection (Richmond) befand, darauffür ein Jahr bei Rosenberg und Striedel (New York) befand, bis es in den Besitz von Kisters kam.³⁵⁵

Bereits Carl Justi berichtete 1899 in dem *Jahrbuch Preußischer Kunstsammlungen* von sechs „alten Wiederholungen“³⁵⁶ des Bildnisses, lässt jedoch die Berliner Kopie unerwähnt. 1904 bildete Oskar Fischel das Berliner Gemälde in der Reihe *Klassiker der Kunst, Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abbildungen*³⁵⁷ ab, merkte an, dass das Original nicht mehr nachweisbar sei und fügte hinzu: „wohl aber sind einige spätere Kopien davon vorhanden, von denen die von uns wiedergegebene dem Originale am nächsten zu stehen scheint.“³⁵⁸ Wenngleich nicht offensichtlich ist, wie Fischel zu dieser Einschätzung kam und ob er Zugang zu dem Berliner Gemälde hatte, so deutet der Hinweis doch an, dass es sich um eine besonders sorgfältige oder malerisch hochwertige Replik handeln muss. Vergleichend stellt Herbert Cook der Berliner Gemäldekopie eine sich in Stockholm befindliche Kopie gegenüber.³⁵⁹ Das Original aus Tizians Hand weist er zu diesem Zeitpunkt der Sammlung von Sir Frederick Cook in Richmond zu und berichtet ebenfalls von einem halben Dutzend in Europa verstreuter Kopien. Zwei weitere Quellen geben Auskunft über den Verbleib der Lipperheideschen Kopie. Die Los-Nr. 173 in dem Nachlass von Elisabeth von Lipperheide verzeichnet in der Rubrik „Gemälde alter Meister“ den folgenden Eintrag:

*Bildnis einer vornehmen Dame. In königsblauem Kleid mit weißen Unterärmeln und goldbraunem Turban mit Perlen. Dreiviertelfigur, nach rechts stehend; die Hand auf die Schulter eines Mohrenknaben in bunt gestreifter Kleidung gelegt. Dunkler Grund. Nach einer alten Inschrift auf der Rückseite aus dem Besitze der Fürsten Torlonia. Lwd. 117x95 cm. Schw.R.*³⁶⁰

Die Maßangaben und die Beschreibung legen nahe, dass es sich bei diesem Los um das *Bildnis der Laura de Dianti* handelt, welches demnach bis 1933 in dem Besitz von Elisabeth von Lipperheide war. Folglich dokumentieren die Bildkarten nicht nur das Schenkungskonvolut, sondern auch die im Privatbesitz verbliebenen Gemälde. Über den Erlös, die Käufer und über unverkaufte Werke geben die Auktionskataloge jedoch keinen Aufschluss.³⁶¹ Durch eine Erwähnung im Kontext der Testamentsvollstreckung aus dem Jahr 1932 erfahren wir, dass die Berliner Gemäldekopie in

des Frauenbildnisses Goffen 1997 sowie den jüngsten Aufsatz zur „Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident“ in: Engel 2018. Die Fotothek der Fondazione Zeri (Bologna) weist eine fotografische Reproduktion der von Lipperheideschen Tizian-Kopie auf, die sie in dem Zeitraum zwischen 1950 und 1980 aus der Frick Art Reference Library (New York) bezog und auf der „Baron Lipperheide“ als Besitzer des Gemäldes ausgewiesen ist. Online:http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=en&tipo_scheda=OA&id=46262#lg=1&slide=0 (16.07.2018). Die Frick Art Library hatte die Darstellung aus dem Aufsatz von Cook (Cook 1905) reproduziert und mit der Information zu dem Eigentümer versehen (Auskunft laut E-Mail-Kontakt vom 20. Dezember 2018).

355 Abgebildet in: Wethey 1971 (Vol.2), Abb. 41–43 (Kat.-Nr. 24); Goffen 1997, S. 56.

356 Justi 1899, S. 25.

357 Fischel 1904, S. 187. Das Gemälde trägt die Bildunterschrift: „Laura Dianti (?), Kopie eines verlorenen Originals, *Berlin, Freiherr v. Lipperheide, Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,075.“

358 Fischel 1904, S. 197.

359 Cook 1905. Für den Hinweis danke ich Sabine Engel.

360 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), Nr. 173.

361 Es haben sich zahlreiche Auktionskataloge erhalten, jedoch ohne Annotationen.

den Besitz von Gertrud Diebner übergegangen war.³⁶² Diese wendete sich 1956 in einem Brief an Ludwig Justi, Generaldirektor der Ehemaligen Staatlichen Museen, mit der Bitte um Hinweise zu zwei Gemälden aus ihrem Besitz, ehemals in der Sammlung ihres Onkels Franz von Lipperheide. Darin benennt sie ein Papstporträt³⁶³ und ein Bildnis einer „vornehme[n] Dame in blauem Samtkleid, Goldhaube mit Perlen, kleiner Mohrenpage. In der Rundung der Agraffe auf der Goldhaube steht der Name Titianus (unleserlich)“³⁶⁴. Der Name in der Agraffe sei schwer erkennbar und bislang von der Forschung übersehen respektive nicht gedeutet worden, so schrieb Gertrud Diebner. In seiner Antwort bestätigte Ludwig Justi, dass das Bildnis der Laura de Dianti, „bekannt aus dem Tizian-Band von Oskar Fischel, in *Klassiker der Kunst*, und dort von diesem als eine Kopie nach dem verlorenen Original bezeichnet [...] als eine der wohl sechs Repliken nach dem verschollenen Tizianbild“³⁶⁵ zu betrachten sei. Zwei der sechs Kopien hätten sich, so Justi, 1899 in Rom befunden, drei weitere in Modena, Venedig und Stockholm. Die häufigen Reisen Franz und Frieda von Lipperheides nach Rom legen nahe, dass sie ein solches Gemälde im römischen Kunsthandel erworben haben. Auch wiederholt Justi die Einschätzung, dass es sich um eine Kopie nach Tizian handelt.³⁶⁶ Die jüngste Erwähnung der Dame im blauen Samtkleid findet sich 1971 bei Harald E. Wethey mit dem Hinweis, das Berliner Bildnis sei 1966 von dem Kölner Kunsthaus Malmedé veräußert worden.³⁶⁷

Die handgeschriebene Nummerierung auf der Bildkarte, 601 (o.r.) und 170 (u.l., durchgestrichen), lässt sich keinem der erwähnten Inventare zuordnen. Die Nummern sind deutlich höher als die Eintragungen im Reiseausgabenbuch. Sollte diese fortlaufend nummeriert sein, handelt es sich um ein nach 1882 erworbenes Werk. Es lässt sich also folgern, dass nicht nur die oben genannten 42 Bildkarten, sondern auch die verbleibenden 29 Bildkarten Gemälde aus der ursprünglichen von Lipperheideschen Sammlung abbilden, die zu einem bestimmten Zeitpunkt veräußert wurden oder verloren gingen.³⁶⁸ Es lässt sich außerdem festhalten, dass die verschiedenen Nummerierungen auf den Bildkarten asynchron zu den überlieferten Inventaren sind.

Bildnis einer Frau im Kleid und aufragender Haube mit Fontange und dekorativen Haarnadeln

Auf der Bildkarte eines in der Sammlung erhaltenen Gemäldes, dem *Bildnis einer Frau im*

362 Q52: Frau Gertrud Diebner, geb. Illert, war als Erbin in der Testamentsvollstreckung 1932 genannt worden

363 Ludwig Justi identifiziert den Dargestellten als Paul III. Farnese. In: SMB-ZA II/VA 14001 (Externer Schriftwechsel der Gemäldegalerie; Maschinengeschriebener Brief von Frau Dr. Grohn (i.A. Justi) an Frau G. Diebener, Berlin, den 12. Juni 1956, 2 Seiten.)

364 SMB-ZA, II/VA 14001 (Externer Schriftwechsel der Gemäldegalerie; Handschriftlicher Brief von Frau G. Diebener an Geheimrat Justi, Mainz, den 16. Februar 1956, 2 Seiten).

365 SMB-ZA, II/VA 14001 (Externer Schriftwechsel der Gemäldegalerie; Maschinengeschriebener Brief von Frau Dr. Grohn (i.A. Justi) an Frau G. Diebener, Berlin, den 12. Juni.1956, 2 Seiten).

366 Er begründet dies mit der Tatsache, dass auch das Exemplar in Modena die gleiche Inschrift in einer Schnur am rechten Ärmel der Laura führt. Vgl. SMB-ZA II/VA 14001 (Externer Schriftwechsel der Gemäldegalerie; Maschinengeschriebener Brief von Frau Dr. Grohn (i.A. Justi) an Frau G. Diebener, Berlin, den 12. Juni.1956, 2 Seiten).

367 „Cologne. L. Malmedé (1966): canvas, 1-17x0-95m, a good copy, apparently the picture once owned by Baron Lipperheide, Berlin (Cook, 1905, p. 455, copy); said to have come from the Torlonia Collection, Rome. The same as item no.1 (?)“. In: Wethey 1971 (Vol.2), S. 94, Fn. 3.

368 Weitere Kopien dieser Bildkarten oder ergänzende Bildkarten konnten bislang nicht gefunden werden. Naheliegender war eine Recherche in dem Vorlagen-Archiv der Universität der Künste als Nachfolgeinstitution der Unterrichtsanstalt am Kunstgewerbemuseum. Innerhalb dieser Bestände, die derzeit erst inventarisiert und strukturiert werden, war der Befund negativ.

*Kleid, aufragender Fontange und dekorativen Haarnadeln*³⁶⁹ nennt die rückseitige Aufschrift als Herkunftsland Deutschland und das 17. Jahrhundert als Zeit seiner Entstehung. Recto finden sich die Nummern 597 (o.r.), 157 (u.l., durchgestrichen) und 257 (u.r., durchgestrichen), welche in keiner der Archivalien genannt werden.³⁷⁰ Die museumsseitigen Inventarkarten nennen stattdessen die Ziffern 201³⁷¹ und 197³⁷². Es ist anzunehmen, dass die Museumskarten mit deutlichem Abstand zur letzten Inventarisierung und ohne Kenntnis der ursprünglichen Nummerierung vergeben wurden.



Abb. 25: Bildkarte zu der Inventarnummer 563 (Q45)



Abb. 26: Bildkarte zu der Inventarnummer 256 (Q45)

Judith mit dem Haupt des Holofernes

Die Bildkarte mit den Nummern 563 (o.r.) und 148 (u.l., durchgestrichen) stellt eine luxuriös bekleidete Dame mit Federputz und einem Säbel in der rechten Hand dar (Abb. 25). Ihre Linke liegt auf dem abgetrennten Haupt eines bärtigen Mannes. Dargestellt ist *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. In dem heutigen Bestand befindet sich kein Gemälde mit diesem Motiv, das Reiseausgabenbuch verzeichnet jedoch unter der Inventarnummer 563 einen Hinweis auf eine am 20. November 1874 erworbene „Judith (Bologna)“, für die Franz und Frieda von Lipperheide bei Carl Munk in Augsburg den Betrag von 30 Mark bezahlten.³⁷³ Die Konkordanz zwischen dem fotografischen Abbild und dem Eintrag im Erwerbungsbuch kann demnach als gesichert gelten.

369 G_201_275.

370 Die rechts oben angebrachte Inventarnummer bezieht sich häufig auf eine im Reiseausgabenbuch eingetragene Nummer, in diesem Fall jedoch nicht.

371 Q3, Q5, Q24 und Q27.

372 Q3 und Q5.

373 Q8, S. 3.

Salome mit dem Haupt des Johannes

Die Bildkarte mit den Nummern 256 (o.r.), 57 (u.l.) und 256 (u.r., durchgestrichen) gibt ein ähnliches Sujet wieder: eine junge, modisch gekleidete Frau in einem schulterfreien Kleid mit Spitzenbesatz und reich mit Federn besetztem Kopfputz, der Mode des 17. Jahrhunderts folgend, die das Haupt eines Heiligen auf einer flachen Schale präsentiert (Abb. 26). Das Reiseausgabenbuch nennt unter der Nummer 256 die Darstellung einer weiteren „Judith“, erworben am 29. Oktober 1879 bei Richetti in Venedig für den Preis von 24 Mark.³⁷⁴ Der über dem abgeschlagenen Haupt dargestellte Nimbus kennzeichnet den Enthaupteten jedoch als Johannes den Täufer und verweist entsprechend auf eine Darstellung der Salome, sodass die Bezeichnung hier neu gefasst werden muss. Eine solche Darstellung gelangte 1909 bei der Gemäldeauktion aus dem Besitz von Franz von Lipperheides zum Verkauf: „Salome mit dem Haupte Johannis. Reiches Kostüm des 17. Jahrhunderts. Leinwand. Höhe 94,5 cm, Breite 74 cm. Schwarzer Rahmen.“³⁷⁵ Eine Abbildung ist dem Auktionskatalog nicht beigegeben, aufgrund eines Vergleichs der Seitenverhältnisse von Höhe und Breite beider Werke lässt sich jedoch schließen, dass es sich um ein und dasselbe Werk handelt.



Abb. 27: Bildkarte zu der Inventarnummer 629 (Q45)



Abb. 28: Bildkarte zu der Inventarnummer 613 (Q45)

Spätgotische Wochenstube

Die Losnummer 4 in dem Katalog der Gemäldeauktion von 1909 ruft das Werk *Spätgotische Wochenstube* auf. Dem entspricht die Bildkarte mit den Inventarnummern 629 (o.r.) und 161 (u.l., durchgestrichen) (Abb. 27). Die Beschreibung im Auktionskatalog lautet:

374 Q8, S. 8.

375 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 10, Nr. 91. Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_11_26bd3/0016/image.

*Geburt Mariä. Im Mittelgrund die Bettstatt mit Himmel und Vorhängen. Auf ihr die hl. Mutter Anna, von zwei Mägden bedient, die einen Speisnapf und einen Trunk tragen. Im Vordergrund rechts wird das neugeborene Kinde gebadet. Dabei, sowie links, trinkende, von einer Magd bediente Frauen, die ihren Wochenbettbesuch machen. Hübsches spätgotisches Interieur. Oben, in Wolken schwebend, Engel mit Räucherfaß. Unten signiert AB 1518. (Reproduktion in Öl der Wochenstube aus Dürers Marienleben.) Holz. Höhe 74 cm, Breite 53 cm. Schwarzer Rahmen.*³⁷⁶

Folglich ist die Bildkarte mit der Losnummer 4 identisch und beschreibt ein Werk aus der Privatsammlung Franz und Frieda von Lipperheides.

Bildnis der Caterina Cornaro

Die Bildkarte mit der Inventarnummer 613 (o.r.), 257 (u.r.) und 146 (u.l., durchgestrichen) gibt Caterina Cornaro als Kniestück wieder, den Blick nach rechts gewendet (Abb. 28). Es handelt sich um eine Komposition, die in verschiedenen Variationen im Umlauf war und auf ein verlorenes Gemälde von Tizian zurückgehen soll.³⁷⁷ Die Dargestellte wird durch die Inschrift in der rechten Bildhälfte als Königin von Zypern gekennzeichnet. Die Losnummer 19 der Auktion des Jahres 1909 beschreibt das Gemälde: „Katherina Cornaro. Kniestück, in schwarzem Gewand, mit Krone, vor roter Draperie. Oben rechts bez. Caterina . Cornaro. | Regina. di. Cipro [...]“³⁷⁸. Der korrespondierende Eintrag im Reiseausgabenbuch vom 20. November 1877 benennt „2 Portraits: Caterina Cornaro von Fazolo, Schüler Veronese’s aus dem Palazzo Corner della Regina“³⁷⁹, erworben für 320 Mark (400 Lire) bei einem nicht näher genannten Händler in Florenz. So ist auch hier anzunehmen, dass das abgebildete Werk 1909 versteigert wurde.

Bildnis einer sitzenden Frau in einem Kleid mit Schalkragen

Die Bildkarte eines sich zugewandten Paares in einer Parklandschaft dokumentiert eine Lücke im heutigen Bestand (Abb. 29). Von den zwei gleich großen Einzelporträts mit den Inventarnummern 299 und 300 ist lediglich das Werk *Bildnis einer sitzenden Frau in einem Kleid mit Schalkragen und Haube*³⁸⁰ erhalten. Der Verlust des Pendants ist in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zu datieren.

376 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 1. Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_11_26bd3/0007/image.

377 Vgl. dazu die Ausführungen in: Schaeffer 1914, besonders S. 152–153. Vgl. auch das *Bildnis der Caterina Cornaro*, Paris Bordone (zugeschrieben), Öl auf Leinwand, 102 x 80,8 cm, Inv.-Nr. KM 67, Landesmuseum (Hannover). Eine von Schaeffer publizierte Kopie des Cornaro-Bildnisses nach Tizian kommt dem Berliner Bildnis sehr nahe (in: Schaeffer 1914, nach S. 152). Zu den überlieferten Bildnissen und zur Tizian-Referenz siehe den jüngsten Aufsatz: Poyiadji-Richter 2019, S. 21 und S. 29. Vgl. auch das *Bildnis der Caterina Cornaro*, Anonym, Kopie nach Tizian (?), Cyprus Museum (Nicosia), in: Syndikus/Rogge 2013, S. 22. Vgl. auch *Caterina Cornero im schwarzen Gewand*, Anonym, 16. Jahrhundert, Niedersächsisches Landesmuseum (Hannover); in: Syndikus/Rogge 2013, S. 36.

378 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 2. Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_11_26bd3/0008/image.

379 Q8, S. 1. Rieti (?). Möglicherweise wie in der vorherigen Zeile. Zu nennen sind weitere, im Reiseausgabenbuch aufgeführten Bildnisse der Caterina Cornaro, darunter das in der Sammlung befindliche Werk mit der Inventarnummer G_274_349.

380 G_037_112.



Abb. 29: Bildkarte zu der Inventarnummer 629 (Q45)

Resümierend ist demnach aus den unterschiedlichen Kontexten, in denen die Motive der erhaltenen 71 Bildkarten anzutreffen sind, zu schließen, dass sie sowohl den privaten Gemäldebestand wie auch das Schenkungskonvolut dokumentieren. Die Fotografien entstanden um 1900, möglicherweise schon vor der ersten öffentlichen Präsentation 1899 im Verlagshaus in der Potsdamer Straße und in zeitlicher Nähe zu den Schenkungsverhandlungen. Naheliegender ist die Annahme, dass Franz von Lipperheide selbst die Fotografien in Auftrag gab und eine Bestandsübersicht für die Aufteilung seiner Sammlung in ein privates und in ein Schenkungskonvolut beabsichtigte. Auch das Kunstgewerbemuseum als Empfänger der Sammlung käme als Auftraggeber in Frage. In diesem Fall wären die Bildkarten in einem zeitlichen Rahmen von 1899 bis 1905 entstanden. Der Eintrag „Reproauftrag: Ausgaben für den Umzug der Lipperheideschen Kostümbibliothek“³⁸¹ im Kassen-Manual des Kunstgewerbemuseums für den Zeitraum April 1899 bis März 1900 lässt eine museumsseitige Dokumentation möglich erscheinen.

4.1.4. Auktionskataloge

Drei Jahre nach dem Tod Franz von Lipperheides im November 1906 gelangten Sammlungsbestände aus dem Besitz der Eheleute von Lipperheide im Auftrag der zweiten Ehefrau, Elisabeth von Lipperheide, in dem Münchener Auktionshaus Hugo Helbing zum Verkauf. Aus den vier großen Auktionen des Hauses Hugo Helbing³⁸² lassen sich Rückschlüsse auf den Objektbestand

381 SMB-ZA, I/GV 325.

382 Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide). Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_10_25bd1. Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide). Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_11_24bd2 und Anhang http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_11_24bd2_1. Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide) Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_11_26bd3; Auktion Helbing 1910 (Bronzen Lipperheide). Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1910_02_22bd4; Übersicht: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_10_25. Vgl. auch den Getty Provenance Index (<http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>) und die Datenbank der Universität Heidelberg (<http://artsales.uni-hd.de>). Im Zuge einer Schenkung an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte (München) aus dem Haus Hugo Helbing erlaubten mir Meike Hopp und Melida Steinke die bis dahin noch unerschlossenen Auktionskataloge und Akten einzusehen. Vgl. auch: „Galerie Helbing“ - Auktionen für die Welt 2016.

der Sammlungen und die in ihrem Privatbesitz verbliebenen Objekte ziehen. Eine weitere Auktion im Jahr 1932 versteigerte den Nachlass von Elisabeth von Lipperheide, der zweiten Ehefrau von Franz von Lipperheide.³⁸³

Hugo Helbing nahm posthum eine Unterscheidung der Sammlungsbereiche von Franz und Frieda von Lipperheide vor. Dem Sammler spricht er darin die Gemäldesammlung zu, wenngleich der Auktionstitel lediglich den "Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers" benennt. Helbing's Ankündigung für die Textilsammlung bezeichnet dagegen explizit Frieda von Lipperheide als Sammlerin. Ein Nachruf auf Frieda von Lipperheide jedoch würdigt sie als Sammlerin über den textilen Bereich hinaus und hebt damit Helbings Trennung auf:

*Indessen fand, soweit ich unterrichtet bin, doch eine gewisse Arbeitsteilung im Sammeln zwischen den Ehegatten statt. Zwar scheint die Sammlung von Bildern zur Kostümkunde und die kostümgeschichtliche Bibliothek von beiden wesentlich gemeinschaftlich angelegt und ausgestaltet worden zu sein, aber die Spitzen, Kunststickereien und weiblichen Handarbeiten waren Frau Friedas eigenstes Gebiet.*³⁸⁴

Der Auktionskatalog vom Oktober 1909 verzeichnete Weiß-Stickereien des 16. bis 18. Jahrhunderts, Klöppel- und Spitzenarbeiten, Handarbeitsobjekte, Kleiderensembles, koptische Gewänder, Webereiarbeiten bis zur Gegenwart, Accessoires, Paramente und Ornate sowie Antependien, Gobelins und orientalische Teppiche. Textile Gewebe führte auch der Auktionskatalog der Waffen vom November 1909, ein Franz von Lipperheide zugeschriebener Sammlungsbereich, auf, so beispielsweise eine Reihe von seltenen und hochwertigen Ritterhemden. Textilien und Gewebe sind demnach nicht trennscharf alleine Frieda von Lipperheide zuzuordnen. Rudolf Schmid beschrieb die Textilsammlung im Katalog der deutschen Buchhändler und Buchdrucker als umfangreich und äußerst wertvoll:

*Daneben begann sie [Frieda von Lipperheide] in Gemeinschaft mit ihrem Gatten eine Sammlung von Kunststickereien und Spitzen anzulegen. Längere Aufenthalte in Italien in den Jahren 1877, 1878, 1879 und später boten Gelegenheit zur Erwerbung eines reichen Schatzes solcher Kunstgegenstände. Derselbe wurde nach und nach vervollständigt und bildet auch heute noch mit seinem Bestande eine der wertvollsten Sammlungen dieser Art.*³⁸⁵

Für Militaria, speziell in Bezug auf antike Helme, erwarb Franz von Lipperheide ein kennerschaftliches Verständnis der Materie. Daher ist davon auszugehen, dass sich hier der Sammlungsbereich Franz von Lipperheides manifestierte. Fest steht, dass es eine enge Verschränkung der Sammlungsinteressen und -tätigkeiten gegeben haben muss und daher für die Gemälde-, Grafik, und Buchsammlung von gemeinschaftlichen Erwerbungen ausgegangen werden kann.

Die aufgerufenen Losnummern haben, so suggerieren es die annotierten Auktionskataloge des Gemälde- und des Textilien-Bandes von 1909, bis auf wenige Ausnahmen Käufer gefunden.³⁸⁶

383 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide). Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1933_02_24.

384 Waffen- und Kostümkunde 1906–1908, S. 159–160, „Nachruf“.

385 Schmid 1902, S. 624..

386 Vgl. Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide) am Zentralinstitut für Kunstgeschichte (München) und in der National Art Library am V&A (London). Außerdem: Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide) am Zentralinstitut für Kunstgeschichte (München). Eine umfangreiche Auswertung der Annotationen kann in diesem Rahmen

Es ist demnach davon auszugehen, dass es grundsätzlich keinen Rückfluss aus den Auktionen in das Schenkungskonvolut und in die zu dieser Zeit schon bestehende Lipperheidesche Kostümbibliothek gegeben hat.³⁸⁷

Textilien: Veräußerung am 25.–30. Oktober 1909

Mit 2.662 Losnummern und rund 5.000 Einzelobjekten³⁸⁸ ist es der umfangreichste der Nachlasskataloge und beschreibt „frühchristliche (koptische) Webereien, ..., Antependien des 15. Jahrhunderts, Gobelins des 17. Jahrhunderts und orientalische Teppiche“³⁸⁹. Er erschien in drei unterschiedlichen Formaten. Der aufwändigste Katalog zum Preis von 10 Mark beinhaltete 50 Tafeln und betont die Attraktivität der Stücke, besonders für Museumssammlungen.

Primärer Beweggrund für das Sammeln von Gewebestücken aller Art war Frieda von Lipperheides Interesse an der Materialität, der historischen Form und der kunsthandwerklichen Ausführung. Der Auktionskatalog stellt die liturgische Gewandung ins Zentrum: hier galt das Interesse der Sammlerin der ornamentalen Ausgestaltung und der Materialität, im besonderen den kunsthandwerklich anspruchsvoll ausgeführten Stickereien. Die Kenntnis von historischen Handarbeitstechniken aus den unterschiedlichsten Kulturkreisen und von textilen Zeugnissen aus dem kirchlichen und profanen Bereich zeitigte Frieda von Lipperheide den Ruf eine Kennerin des Metiers zu sein. Wie an anderer Stelle am Beispiel einer spanischen Kasel aufgezeigt werden konnte, setzte sich die Sammlerin in ihrer Publikationstätigkeit intensiv mit den Sammlungsobjekten auseinander.³⁹⁰

Die Auflösung dieser textilen Sammlung durch die Auktion im Jahr 1909 verstreute die Objekte europaweit. Zu dem Verbleib der Stücke recherchierte Adelheid Rasche und erhielt Nachricht von zahlreichen Museen, die Stücke für ihre Sammlungen erwarben.³⁹¹ So kaufte das Österreichische Museum für angewandte Kunst in Wien insgesamt 47 Textilien und Stickereien aus der Auktion von 1909 an. Das Bayerische Nationalmuseum in München ersteigerte zwanzig Objekte für knapp 1.000 Mark und das Berliner Kunstgewerbemuseum kam in den Besitz einer Seidenbordüre.³⁹² Auch ein mittelalterliches Antependium dieses Konvoluts gelangte über Umwege in ihre Sammlung.³⁹³ Des Weiteren zählten das Prager Nationalmuseum und das

nicht geleistet werde, wäre jedoch eine wünschenswerte Forschungsleistung.

387 Stichproben ergaben keine Übereinstimmung zwischen Werken des Auktionskataloges und dem heutigen Sammlungsbestand.

388 Die Losnummern vereinen oft mehrere Objekte, wie beispielsweise „Sechs kleine Spitzenkrägen. Rund“ unter der Los Nr. 2524.

389 Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide), Vorwort.

390 Von ausgewählten Gewebestücken oder Ensembles liess sie Mustervorzeichnungen und hochwertige Reproduktionen anfertigen. Ausgeführt ist dies im Kapitel 3.2 „Das Sammlerpaar als Verleger – Redaktion und Herausgeberschaften“.

391 Rasche 1999b, S. 58–65. Vgl. auch Borkopp-Restle 2002, S. 15 für das Bayerischen Nationalmuseum (München). Vgl. auch die Tätigkeit des am 25. Februar 1922 verstorbenen Textilproduzenten und -sammlers Leopold Iklé. Er trug eine komplexe Sammlung von Proben der Spitzen- und StICKkunst, Näh- und Klöppelspitzen, Durchbruch- und Netzarbeiten der verschiedensten Herkunft, sowie Paramentenstickerei u.v.m. zusammen und schenkte 1904 große Sammlungskonvolute dem Industrie- und Gewerbe-Museum St. Gallen. Darunter war auch ein Marientepich aus der Sammlung Lipperheide.

392 Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide), Nr. 2068, Tf. 36 (heute Inv.-Nr. 1909, 197). Vgl. auch Rasche 1999b, S.60.

393 Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide), Nr. 2621, Tf. 43 (heute Inv.-Nr. 1916, 25). Vgl. auch Rasche 1999b, S.61 und S.65.

Germanische Nationalmuseum in Nürnberg zu den Käufern.³⁹⁴ Die jüngste Recherche ergab einen weiteren Befund: die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums weist ein liturgisches Gewand aus dem Besitz Frieda von Lipperheides auf. Es handelt sich um die Losnummer 1878, eine „Kasula, aus weißer Seide, ganz in üppigster Goldstickerei mit Flitterwerk bedeckt, mit reicher Blumenmusterung“³⁹⁵ und dem dazugehörigen Kelchdeckchen, der Stola, Manipel und Bursa, datiert auf den Anfang des 18. Jahrhunderts.³⁹⁶

Waffen: Veräußerung am 24.–25. November 1909 und Verschiedene Antiquitäten, Veräußerung am 24.–25. November 1909

Der umfangreiche Nachlass dieses Sammlungsbereiches ist ebenfalls Indiz für die Kennerschaft Franz von Lipperheides: Die Hauptattraktion der Auktion³⁹⁷ waren geschmiedete und reich ornamentierte Rüstungen und Rüstungsteile des 16. und 17. Jahrhunderts, bestehend aus den Einzel-elementen Visierhelm, Halsberge, Rücken, Armzeug, Fäustlinge und Beinzeug.³⁹⁸

Besonders hervorzuheben sind jedoch die historischen Ritterhemden, aufwändige textile Objekte unter den Losnummern 32 bis 38. Sie werden besonders ausführlich beschrieben und reich illustriert. Beispielhaft hierfür ist das Unterkleid mit der Los-Nr. 33 (Abb. 30):



Abb. 30: Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide), Los-Nr. 34–35, Tf. VIII und Nr. 32, 36–38, Tf. IX

In roter Seide und Gold gestrickt. Die Strickerei in roter Seide ist verschieden gemustert: Die von der Golddekoration freien Hauptflächen zeigen schräg laufendes Gitterwerk, dessen einzelne Maschen aufs Eck gestellte Quadrate bilden. An den Rändern neben

394 Vgl. Rasche 1999b, S. 58ff.

395 Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide), S. 75.

396 Kasel, Deutsch, Anfang 18. Jahrhundert, 99 x 85 cm, Inv.-Nr. KG856, Sammlung: Textilien und Schmuck, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg). Online: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/KG856>.

397 Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide). In einem Anhang zu dem Auktionskatalog der Waffen werden am gleichen Tag „Verschiedene Antiquitäten“ aus dem Lipperheideschen Besitz angeboten. Verzeichnet sind Werkzeuge und Utensilien, das älteste aus dem frühen 13. Jahrhundert, außerdem keramische Arbeiten, Gefäße, Platten, Glas, das früheste im 16. Jahrhundert. Insgesamt verzeichnet der Katalog 77 Los-Nummern.

398 Insgesamt führt der Katalog 48 Rüstungen- und Rüstungsteile, 48 Helme, 11 Schilde, 65 Blankwaffen, 148 Stangenwaffen, 25 Schusswaffen, 74 Feuerwaffen, 64 Pulverhörner, 6 Fahnen und 64 diverse Los-Nummern (u.a. Pferdeausrüstung, Jagdutensilien, Diverses und Orientalia) auf. Darunter befinden sich neben den Ritterhemden weitere Textilien mit reichen Applikationsstickereien, so etwa eine italienische Fahne (Nr. 491).

glattem, einfachem Fond, breite Bordüren, die teils breite Zickzackbänder, teils eine Schachbrettmusterung haben, deren Felder schräg gestellt sind. Die Golddekoration, auf einfachen glatten Fond gesetzt, zerfällt in breite Hauptbordüren und schmalere Zierstreifen, beide geometrisch ornamental, nur die Schmalbordüre der Vorderseite ist von Vögeln belebt. Die breiten Bordüren dekorieren die Brustöffnung und die Ärmelvorderseiten; dazu kam ehemals eine breite Nackenbordüre. Die schmalen Zierleisten laufen von den Achseln unter den Ärmeln bis zum unteren Rand der Jacke und diesem entlang; ferner läuft eine dieser Zierleisten über die Mitte des Rückens und zwei dekorieren die Ärmelbündchen. Mit dem Original-Nestelwerk: Runde Holzknöpfchen, mit Blattgold belegt und mit Goldfiligran übersponnen. Die Nesteln (Schlingen) ganz aus Goldfiligran gedreht. Sehr interessantes, seltenes Stück, unerheblich restauriert.³⁹⁹

Auch sogenannte „Orientalia“ werden angeboten, so etwa ein Janitscharen-Armschutz und -Panzerhemd. Das Sujet der Janitscharen, die Elite-Soldaten des Osmanischen Reiches, findet sich auch in der Gemäldesammlung, so etwa in dem *Bildnis eines Sultan mit seiner Ehefrau und zwei Janitscharen*,⁴⁰⁰ wieder. Diese fein gewirkten Textilien erzielten Preise zwischen 80 und 410 Mark.⁴⁰¹

Verschiedene Antiquitäten, Veräußerung am 24.–25. November 1909

Franz und Frieda von Lipperheide begannen in den späten 1870er Jahren ihre Akquise auf antike Objekte auszudehnen. Im Jahr 1889 erwarb Franz von Lipperheide erstmals antike Helme, die deutsche Archäologen um 1875 bei Ausgrabungen in Olympia entdeckt hatten.⁴⁰² Er präsentierte diese Sammlung bereits 1894 in Innsbruck und stellte eine von ihm verfasste Monographie dazu in Aussicht. Die antiken Helme stießen auf Interesse von Seiten der königlichen Museen und nach einer vorläufigen Leihgabe fand die Helm-Sammlung schließlich als Schenkung Eingang in die Antikensammlung des Alten Museums, wo sie ab 1905 einen eigenen Saal im Obergeschoß erhielt.⁴⁰³ Im gleichen Jahr publizierte Bruno Schröder eine Sammlungsbesprechung im *Archäologischen Anzeiger* mit dem Hinweis: „Die Sammlung steht nach Art und Umfang so einzig daß es als unsere Pflicht erschien, hier einen ausführlichen Bericht davon zu geben.“⁴⁰⁴ Mit „echt wissenschaftlichem Geiste“⁴⁰⁵ habe Franz von Lipperheide die antiken Helme zusammengetragen. Auch der Autor des Ausstellungskataloges aus Anlass des *13. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie* in Berlin im Jahr 1908 hebt die Typenvielfalt, den Umfang und die Bedeutung der Helm-Sammlung als einzigartig hervor.⁴⁰⁶

399 Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide), S. 4. Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_11_24bd2/0060/imag.

400 G_260_334.

401 Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide), S. 4, annotiertes Exemplar am Zentralinstitut für Kunstgeschichte (München).

402 Vgl. Antike Helme 1988, S. 8.

403 Von Lipperheide plante dazu einen sechsbändigen bebilderten Corpus Cassidum zu publizieren, der antike Helme aus europäischen Museen und Privatsammlungen umfassen sollte; dazu kam es nicht mehr – es sind jedoch Probedrucke zum dritten und vierten Band erhalten. Vgl. Lipperheide 1896 (Probedrucke). Vgl. auch die Objekte in der Bilddatenbank „Antiken Bronzen in Berlin“. Online: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/antikensammlung/sammeln-forschen/antike-bronzen-in-berlin/>.

404 Zit. n. Wagner 1964, S. 147.

405 Schröder 1905, S. 15.

406 Antike Helme 1988, S. 7.

Über die Schenkung hinaus besaß von Lipperheide weitere 48 antike Helme, die in der Auktion 1909 mit den Losnummern 49 bis 97 aufgerufen wurden und nationale wie internationale Käufer fanden.⁴⁰⁷ Der Auktionator Helbing charakterisiert die Sammlungsstücke einerseits als „von besonders typologischem Interesse“, also von minderem Wert, jedoch auf Vollständigkeit, beziehungsweise „Mannigfaltigkeit der Typen“, abzielend, andererseits als „der Aufnahme in jeder Sammlung würdig“⁴⁰⁸. Separat weist er auch die Nachbildungen aus. Er fügte hinzu, dass „fast jede Abteilung [...] wirklich hervorragend schöne Stücke aufzuweisen hat“⁴⁰⁹.

Ölgemälde alter Meister, Veräußerung am 26. November 1909

Zentral für die Bewertung der Sammlungsstrategie des Sammlerehepaares im Zusammenhang mit dem Schenkungskonvolut der Gemälde ist der Auktionskatalog *Ölgemälde alter Meister, hauptsächlich Familienbildnisse von großem Interesse für die Geschichte des Kostüms der bürgerlichen, der Zeremonial- und Militärtracht; wichtig für die Entwicklung der Spitze, des Geschmeides und des Kopfputzes*⁴¹⁰. Den Zeitpunkt der Auktion wählte Helbing so, dass die Vorbesichtigung während des im September in München tagenden Internationalen Kunsthistorischen Kongresses stattfand. Der Königlichen Direktion in Berlin kündigt er die Versteigerung postalisch an, mit dem Hinweis auf die „bedeutenderen Stücke der Sammlung“, darunter „Ölgemälde alter Meister“⁴¹¹. Es seien jedoch nicht ausschließlich alte Meister zu erwarten, – dies wohl eine direkte Anspielung auf die Erwerbungsvorlieben von Wilhelm von Bode – der Wert liege nicht in der malerischen Ausführung, sondern in den Sujets:

*Die Kostümgeschichte war das eigentliche Sammelgebiet Lipperheides. Von rein kostümgeschichtlichen Interesse sind denn auch die Gemälde, die den Inhalt des letzten Katalogs bilden, Adels- und Patrizierbildnisse. Der kunstgeschichtliche Wert der Bilder ist oft sehr gering, der kostümgeschichtliche außerordentlich.*⁴¹²

Auf dieser Auktion wurden 215 Gemäldeummern aufgerufen mit 20 Werken aus dem 16. Jahrhundert. Neben einigen wenigen christlichen Szenen⁴¹³ und Genrebildern⁴¹⁴, handelt es sich primär um Porträts. Mit Ausnahme einiger weniger identifizierter Personen sind einfache Frauentrachten, Gelehrtenarstellungen und Bildnisse patrizischer Frauen und Männern in reicher Gewandung vertreten,⁴¹⁵ zudem eine kleine Gruppe orientalischer Porträts aus dem

407 Vgl. Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide), S. 6, annotierter Auktionskatalog im ZI (München). Der Katalog nennt Käufer aus Somerset, Wien und Paris, sowie ein starkes Interesse aus Würzburg und weiteren deutschen Städten. Alle Helme scheinen einen Käufer gefunden zu haben.

408 Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide), Einleitung.

409 Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide), Einleitung.

410 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide).

411 In: SMB-ZA, SKS 040 1909–1910, 165 FN 1750/1909, Mikrofilm-Nr. 107. Brief vom 13. September 1909 der Galerie Helbing an die Königliche Museums-Direktion.

412 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), Einleitung.

413 Es sind dies: St. Georg zu Pferd (1), Spätgotische Wochenstube (4), Salome (91 u. 147).

414 Es sind dies: Liebespaar (7), Narr des 16. Jahrhunderts (8), Die fünf Sinne (Luxuskostüme à la mode vom Ende des 16. Jahrhunderts) (sechs Werke zusammengefasst unter Los.-Nr. 20), Musizierende Gesellschaft (85), Lockere Gesellschaft (86), Nonnenabenteuer (87), Heiratsorakel (88), Gelegenheitskauf (89), Kirchweih (90), Beim Frühstück (142), Der Liebesbrief (143), Die Antwort (144), Maßvolle und stürmische Liebe (148), Das gefallene Mädchen (149).

415 Mit Namen bezeichnet sind ein Lutherbildnis, ein Selbstbildnis Holbeins, ein Bildnis van Dycks, Dürers, der Katharina Cornaro, Luthers und Katharina von Bora, Peter dem Großen, der Herzog von Lothringen Leopold

18. Jahrhundert und eine Karikatur. Diese Verteilung der Genre spiegelt Struktur und Inhalt des Schenkungskonvoluts wider. Die Beschreibungen der Losnummern stellen das Interesse an der Darstellung von Kleidung im Bild in den Vordergrund, sind detailliert ausgeführt und verwenden eine kleiderspezifische Terminologie. Der Bildinhalt und mit ihm die Kleidung steht im Vordergrund, wie die Beschreibung der Losnummer 5 zeigt:

Bürgerfrauen

Anfang des 16. Jahrhunderts. Heimsuchung Mariä. Im Vordergrund die Begrüßung der heiligen Frauen. Links zwei Mägde, die eine trägt eine Last auf dem Kopfe. Rechts im Mittelgrund der hl. Joseph. Landschaftliche Szenerie mit Architektur. Holz. Höhe 55cm, Breite 56 cm. Schwarzer Rahmen.⁴¹⁶

Bemerkenswert ist, dass Losnummer 5 nicht den Titel der Heimsuchung Marias trägt. Hier tritt das christliche Motiv der Heimsuchung hinter die Bildaussage zur standesgemäßen Bekleidung von Bürgerfrauen zurück. Dies könnte als Hinweis auf die Intention des Sammlers gelesen werden, der das Bild vorrangig als Kleiderdokument erworben hatte.



Abb. 31: Flucht nach Ägypten (G_317_426)

Dieses Werk, welches mit 405 Mark den höchsten Preis der Auktion erzielte,⁴¹⁷ hat sein Pendant in dem Gemälde *Flucht nach Ägypten*⁴¹⁸, welches Teil des Schenkungskonvoluts war (Abb. 31). Zu dem Zeitpunkt der Schenkung scheint weder die Verbindung noch die Autorenschaft bekannt

Joseph, der Gräfin Fugger von Adtelzhofen sowie eine Gruppe von Bildnissen aus der Olevano-Familie.

416 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 1, Nr. 5.

417 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 1, Nr. 5, annotierter Auktionskatalog V&A (London).

418 G_317_426.

gewesen zu sein, denn das Reiseausgabenbuch nennt keines der beiden Werke explizit. *Die Flucht nach Ägypten* wurde erstmals 1909 von Philipp Maria Halm⁴¹⁹ identifiziert und in Beziehung zur *Heimsuchung* gesetzt. Beide Bilder hatte Halm im Verkauf der Lipperheideschen Sammlung 1909 bei Helbing identifiziert; während demnach *Die Flucht nach Ägypten* Teil des Schenkungskonvoluts wurde, verblieb das Pendant im Privatbesitz und wurde erst im Nachlass 1909 versteigert. Patricia A. Rose beschreibt die beiden Gemälde Hubers als ein Paar, welches bis in das frühe 19. Jahrhundert in der gleichen Sammlung gezeigt wurden, zu einem Zeitpunkt, als sie in Aquarelltechnik kopiert wurden.⁴²⁰ Jene zwei Aquarelle nach Huber, die den Zusammenhang zwischen den Pendants herstellten, wurden in der gleichen Auktion veräußert. Es ist daher unwahrscheinlich, dass dieser Zusammenhang zum Zeitpunkt der Schenkung nicht bekannt war.

Beinahe alle 215 Losnummern wechselten den Besitzer. So sind die Annotation in dem Auktionskatalog des Victoria & Albert Museums (London) zu lesen. Ein Rückfluss aus dieser Auktion in die schon bestehende Lipperheidesche Kostümbibliothek ist unwahrscheinlich. Ein Abgleich der Losbeschreibungen mit den um 1900 entstandenen Bildkarten⁴²¹ zeigt jedoch Übereinstimmungen. So erscheint die Losnummer 91 „Salome mit dem Haupte Johannes. Reiches Kostüm des 17. Jahrhunderts“,⁴²² identisch mit der Bildkarte, die eben jenes Motiv der *Salome mit dem Haupt des Johannes* aufgreift.⁴²³ Auch die Bildkarte einer *Dame mit Huiken* (707 o.r., 788 u.l.) weist Übereinstimmungen mit der Beschreibung der Losnummer 61 auf, die eine „Junge Dame mit dem niederländischen pilzförmigen Stirnschmuck (Huiken). Ganze Figur, Schleppkleid hochgenommen. Breiter, flach aufliegender Schulterkragen Rotblonde Lockenfrisur mit dem erwähnten Stirnschmuck und Hinterhauptwulst“ beschreibt.⁴²⁴ Die punktuelle Überprüfung zeitigte zwar keine belastbaren Ergebnisse, schliesst jedoch nicht aus, dass schon 1909 Werke aus dem Set der Bildkarten zur Auktion gelangten.

Gemälde alter und moderner Meister, Veräußerung am 24./25. Februar 1933

In der Auktion aus dem Jahr 1933 standen Werke der Gemäldesammlung, die nach dem Ableben Franz von Lipperheides auf seine zweite Ehefrau übergegangen waren, nach deren Dahinscheiden zum Verkauf. Der Nachlass der Elisabeth von Lipperheide enthielt Einrichtungsgegenstände, Möbel, Orientteppiche, Keramik, Silber, 50 Nummern Textilien und insgesamt 36 Gemälde alter und neuerer Meister.⁴²⁵ Diese Gemälde, vorrangig Werke des 16. und 17. Jahrhunderts von niederländischen, deutschen und französischen Künstlern, sowie Gemälde zeitgenössischer Künstler wie Franz von Defregger, oder auch Kopien nach Dürer und Kunstwerke in der Nachfolge von Lucas Cranach d. Ä. waren demnach in ihrem Besitz verblieben. Auch diese

419 Halm 1909.

420 Vgl. Rose 1977, S. 157. Beschrieben werden die Aquarelle in dem Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem. Dort werden die Aquarelle als in Salzburg befindlich beschrieben, ihr derzeitiger Standort sei jedoch unbekannt.

421 Q45.

422 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 10, Nr. 91.

423 Bildkarte mit den Nummern 256 (o.r.), 57 (u.l.) und 256 (u.r., durchgestrichen). Neben der Beschreibung gibt das Format einen vagen Hinweis: skaliert man die Maße 94,5 cm x 74 cm auf das Bildkarten-Format ist es proportional identisch mit der beschriebenen Los-Nummer. Das Reiseausgabenbuch weist den Ankauf einer „Judith“ am 29. Oktober 1879 bei Richetti in Venedig für den Preis von 29 Lire auf.

424 Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 8, Nr. 61.

425 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide). Neuere Meister meint hier Künstler des 19. Jahrhunderts.

Gemäldezusammenstellung spiegelt mit der Konzentration auf Bildnisse die Charakteristik des Schenkungskonvoluts wider.

Den Höhepunkt dieser Gemäldeauktion bildeten zwei Werke, die bereits in der *Weltkunst*⁴²⁶ vorab vorgestellt wurden. Im Katalog waren sie wegen ihrer Relevanz mit Farbtafeln vertreten: ein „Jünglings-Bildnis“⁴²⁷, später als *Bildnis von Georg Spalatin* von Lucas Cranach d. Ä. identifiziert (Abb. 32), und ein niederländisches Diptychon aus dem 15. Jahrhundert.⁴²⁸ Die Provenienz des Jüngling-Bildnisses kann mittels des Reiseausgabenbuches ermittelt werden: Es wird dort als „1 Oelbild von Lucas Cranach“⁴²⁹ geführt, erworben am 7. September 1880 bei dem Händler Geist in Basel für den Preis von 40 Mark. Bei der Auktion 1933 erzielte es 6.800 Mark, das höchste Ergebnis dieser Auktion.⁴³⁰

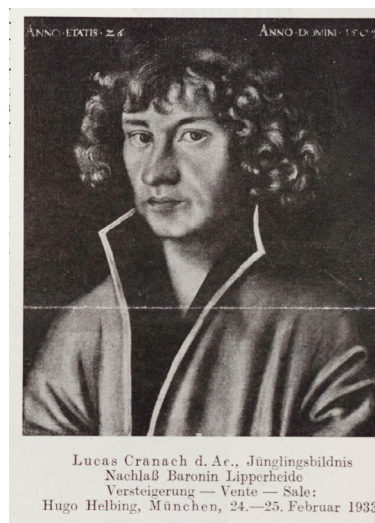


Abb. 32: Auktionsvorberichte

Auch für das Bildnispaar aus Cranachs Hand, hier die Darstellung von Luther und Catherina Bora, welches unter der Losnummer 151⁴³¹ zur Auktion kam, kann ein Bezug zu dem in dem Reiseausgabenbuch benannten Werk „1 jugendliche Dame mit röhlichem Haar“⁴³² hergestellt werden. Gleichermassen findet sich eine Übereinstimmung zwischen dem im Reiseausgabenbuch genannten „Portrait, Herr mit Fächer“⁴³³, erworben am 30. Mai 1891 bei Ant. Mariato in Venedig und der Losnummer „Kavalier mit Fächer. Halbfigur nach rechts in gelbem Gewand mit Allongeperücke“⁴³⁴. Auch das am 2. Mai 1879 in Wien erworbene Bildnis der „Erzherzogin Claudia von Österreich“⁴³⁵ scheint mit der Losnummer „Bildnis der Claudia, Erzherzogin von

426 Fuchs 1933a, S. 1, Abb. 1 u. 2.

427 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), S. 6.

428 Fuchs 1922. Online: <https://doi.org/10.11588/diglit.5761#0019> und <https://doi.org/10.11588/diglit.5761#0020>.

429 Q8, S. 11.

430 Die erzielten Preise für eine Auswahl der Objekte wurden in der März-Ausgabe der *Weltkunst* veröffentlicht. Vgl. Fuchs 1933b, S. 5. Der Käufer wurde nicht namentlich genannt und so war der Aufenthaltsort seit 1933 unbekannt. Irmgard Höß bezeichnete es noch 1996 als verschollen (vgl. Höß 1996, S. 402). 1993 kam das Gemälde im Münchener Auktionshaus Hugo Ruff zur Versteigerung. Es befindet sich heute in der Sammlung des Museums der bildenden Künste in Leipzig.

431 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), S. 6, Nr. 151.

432 Q8, S. 21 (am 15. April 1890 im Auktionshaus Heberle in Köln erworben).

433 Q8, S. 22.

434 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), S. 6, Nr. 160.

435 Q8, S. 7.

Österreich⁴³⁶ identisch zu sein, ebenso wie die in dem Auktionskatalog angezeigte doppelseitige Tafel mit Mariendarstellung⁴³⁷, die mit einer jener insgesamt sechs am 5. November 1879 bei Pollack in Salzburg erworbenen Tafeln „doppelseitige gothische[n] Bilder“⁴³⁸, übereinzustimmen scheint. Zum Teil muss dies spekulativ bleiben. Es kann jedoch als erwiesen angesehen werden, dass das Reiseausgabenbuch Werke der Lipperheideschen Sammlung aufführt, welche in Teilen bis 1933 Bestand hatte. Es dokumentiert eine Werkgruppe, die über das Schenkungskonvolut hinausgeht.

4.2. Das Schenkungsvolumen

Das Ehepaar von Lipperheide sammelte über einen Zeitraum von 30 Jahren vielfältige Quellen zur Kleidergeschichte und stiftete Buchbestände und Teile der Gemäldesammlung dem preußischen Staat. Als überliefertes Inventar haben die Reiseausgabenbücher für Gemälde und Miniaturen jedoch, wie bereits ausgeführt,⁴³⁹ keine Aussagekraft in Hinsicht auf die Bestimmung der Einzelwerke für das Schenkungskonvolut. Über den ursprünglichen Umfang sind zudem sich widersprechende Aussagen überliefert. Folgende Textquellen veranschaulichen dies: Die erste Nachricht über den Umfang einer beabsichtigten Schenkung formulierte Franz von Lipperheide am 7. März 1890 an Kaiser Wilhelm den II., um die für Schenkungen mit einem Wert über 5.000 Mark notwendige Genehmigung des Kaisers zu erwirken.⁴⁴⁰

Ich bin Besitzer einer kostümwissenschaftlichen Sammlung, welche zur Zeit nachfolgende Bestände aufweist: 675 Oel und andere Gemälde; 115 Miniaturen nebst Porträts in Wachs etc., 1250 Blätter Handzeichnungen; 14.918 Blätter Kupferstiche etc.; 1378 Photographien; Bücher: 2997 Werke mit 4428 Bänden; 101 Kalender und Almanache mit 569 Jahrgängen; 144 Modezeitungen mit 1551 Jahrgängen; 59 Kostüm-Figuren.⁴⁴¹

Am 1. Juli 1894 wurde Peter Jessen, zuvor Leiter der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, zum Direktor des Kunstgewerbemuseums ernannt. Im darauffolgenden Jahr, zum 1. Juli 1895, wechselte Jean Lubier, bisher Bibliothekar der Freiherrlichen von Lipperheideschen Sammlung als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums.⁴⁴² Er war möglicherweise an der Aufstellung des Schenkungskonvoluts beteiligt. Im Zuge der Sammlungsübergabe wurden die folgenden Bild- und Schriftquellen genannt:

Der gegenwärtige Bestand unserer Sammlung ist folgender: I. Bilder: 686 Ölbilder, fast durchweg Familien-Portraits des 16.-19. Jahrhunderts; 200 Miniatur-Bildnisse, Wachsbilder u. dgl.. II. Einzelblätter: 2750 Handzeichnungen; 23750 Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien; 2580 Photographien. III. Bücher: 45 Handschriften; 4000 gedruckte Werke in 5560 Bänden. IV. Almanache: 126 Almanache in 840 Jahrgängen, beginnend mit dem Jahre 1740; mit Modekupfern seit 1776. V. Zeitschriften: 185 Moden-Zeitungen in 1620

436 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), S. 6, Nr. 153.

437 Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), S. 7, Nr. 174.

438 Q8, S. 9.

439 Siehe die Analyse der Erwerbungslisten im Kapitel 4.1.1 „Reiseausgabenbücher für Ölgemälde und Miniaturen“.

440 Vgl. Stockhausen 2000, S. 137.

441 Es handelt sich um eine Abschrift des Briefes. S. Q42.

442 Vom 1. Juni 1896 bis in das Jahr 1900 wird Jean Loubier (später Hans Loubier) zudem mit der kommissarischen Verwaltung der Stelle eines Direktorialassistenten betraut.

*Jahrgängen mit etwa 60000 Modenkupfern, beginnend mit dem Jahre 1777; 30 illustrierte Zeitungen allgemeinen Inhalts in 410 Jahrgängen, 25 Zeitschriften für Kunst und Gewerbe in 155 Jahrgängen.*⁴⁴³

Franz von Lipperheide vergrößerte nach dem Ableben seiner Frau im Jahr 1896 nochmals das Volumen seiner Stiftung sowohl durch eine fortlaufende Erwerbungsstätigkeit als auch durch Überweisung von Sammlungsobjekten aus dem privaten Konvolut. Somit verdoppelte sich die Anzahl der Kupferstiche und auch die Gruppe der Ölbilder wuchs in dieser Zeit nochmals um elf Gemälde, die der Miniaturen um 85 an. Diese Zählung greift auch Klaus von Rheden 1897 in der *Zeitschrift für Bücherfreunde* auf:

*Die gesamte Bibliothek ist in stattlichen Repositorien in einer Reihe großer und luftiger Zimmer untergebracht; daran schliesst sich die fast 900 Nummern zählende Bildersammlung, meist Familien-Portraits des XVI-XIX. Jahrhunderts.*⁴⁴⁴

Auch nach der Übergabe der Schenkung überwies Franz von Lipperheide weiterhin Bestände an die Bibliothek: 1899 schenkte er „58 neueste Jahrgänge moderner Modezeitschriften“⁴⁴⁵, im darauffolgenden Jahr vermerkt Jessen: „Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek ist seit dem letzten Bericht vermehrt worden um 53 Werke in 150 Bänden: darunter: Herr Franz Freiherr von Lipperheide in Berlin: Bertuch's Journal des Luxus und der Moden [...]“⁴⁴⁶. Eine Mustersammlung von Holzschnitten aus seinem Besitz geht noch 1901 in den Bestand des Kunstgewerbemuseums über.⁴⁴⁷ Die Gemäldeübertragung wurde hingegen nicht mehr ausgeweitet.

Die maschinengeschriebene Abschrift einer handschriftlichen Notiz, die Heinrich Doege, dem ersten Sammlungsleiter und Volontär zur Zeit der Schenkung, zugeordnet wird, gibt ein präziseres Abbild der Sammlung und ihrer Verteilung in dem Erweiterungsbau in der Prinz-Albrecht-Straße 7a: 331 Miniaturen und Bilder mittleren Formats sowie 297 Gemälde schmückten den Lesesaal, weitere seien im Treppenhaus und in den Büroräumen verteilt und 286 Gemälde würden nicht ausgestellt.⁴⁴⁸

In dem offiziellen Bericht von Peter Jessen zur Eröffnung des Lesesaals ist wiederum von lediglich 300 Ölgemälden die Rede.⁴⁴⁹ Im Jahr 1921 sprach Jessen dann von 400 im Lesesaal gehängten Ölgemälden: „Da blicken von den Wänden vierhundert alte Gemälde herab auf die blanken Schränke“⁴⁵⁰. Heinrich Doege wiederum erwähnt 1925 mit Bezug auf das Jahr 1899 „11.000 Bücher und Handschriften, 30.000 Einzelblätter, 300 Oelgemälde, ebenso viele Miniaturen“⁴⁵¹ als Sammlungsbestand.

Diese Übersicht zeigt, dass über den genauen Umfang des Konvoluts keine gesicherte Aussage getroffen werden kann. Gleiches gilt für den Erhaltungszustand der einzelnen Werke. Eine kleine Gruppe von fotografischen Aufnahmen in Form von Bildkarten (Q45) haben sich aus der Zeit

443 Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, S. IV–V.

444 Rheden 1897, S. 152.

445 Jessen 1900b, Sp. LXXX.

446 Jessen 1900c, Sp. XL

447 Jessen 1901, Sp. LXXXV.

448 Vgl. Q66.

449 Jessen 1908, Sp. 96.

450 Jessen 1924, S. 6.

451 Vgl. Doege 1925, S. 7.

der Jahrhundertwende erhalten. Diese bilden eine wichtige Informationsquelle, will man den Ausgangszustand und spätere restauratorische Eingriffe dokumentieren. Zwei weitere Hinweise deuten auf frühe Restaurierungsmaßnahmen hin: In seinem auf den 7. März 1890 datierten Brief an den Kaiser benannte Franz von Lipperheide den Anschaffungswert für die zu erwartende Schenkung mit 344.881,69 Mark, darin seien bereits „Ausgaben für Mobiliar, Repositorium und Kästen sowie Restaurationen“⁴⁵² enthalten. Auch dem Kunstgewerbemuseum entstanden bei der Übernahme und der Einrichtung des Bibliotheksaals Kosten für „Montierungs- und Restaurierungsarbeiten“⁴⁵³, wie der Etat-Beantragung vom 20. August 1899 zu entnehmen ist.

Exkurs: Die textile Sammlung Frieda von Lipperheides

In dem Zusammenhang der Schenkung von Schrift- und Bildquellen erscheint es nur konsequent, auch die von Frieda von Lipperheide zusammengetragenen textilen Quellen als Anschauungsmaterial und Vorlagenwerke entweder dem Berliner Kunstgewerbemuseum oder dem am 27. Oktober 1889 gegründeten Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu überlassen. Letzteres hatte bereits kurz nach der Gründung Privatsammlungen und Stiftungen, etwa aus dem Königlichen Kunstgewerbemuseum, überwiesen bekommen, darunter auch bäuerlich-ländliche Sachgüter, Bekleidung und Trachten aus Deutschland und angrenzenden Ländern.⁴⁵⁴ Beide Sammlungen, die des Völkerkundemuseums und die des Kunstgewerbemuseums, deckten sich in Inhalt und Ausrichtung mit der von Lipperheideschen Verlagstätigkeit. Dem Ideal der Eheleute von Lipperheide auf die künstlerische Ausbildung und das Kunsthandwerk Einfluss zu nehmen, kam wohl die Ausrichtung des Kunstgewerbemuseums näher. Deren Gründungsprogramm, damals noch Verein Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin genannt, sah die Akquise von Stoffmustern und Stoffmusterbücher sowie den Aufbau textiler Sammlungsbereiche vor.⁴⁵⁵ Besonders für die Sammlungsaktivität und die Museumsausrichtung des Kunstgewerbemuseums⁴⁵⁶ stellt sich die Frage, warum die textile Sammlung Frieda von Lipperheides eben nicht Teil der Schenkung wurde. In Umfang und Qualität war sie den anderen Sammlungsbereichen ebenbürtig. Der Auktionator Hugo Helbing attestierte der Textilsammlung einen hohen musealen Wert:

Die Textilien könnten ein eigenes einschlägiges Museum bilden. Von den Zeiten koptischer Weberei bis auf die Gegenwart finden wir in der Sammlung des Vorzüglichen, Guten und Interessanten außerordentlich viel vereinigt. Reich, schon und instruktiv sind vertreten die

452 Q41.

453 Q35.

454 Vgl. Führer Deutsche Volkskunde 1914, S. 2–3.

455 Vgl. Evers 1993b, S. 8.

456 Barbara Mundt legt dar, dass sich die Sammlungsaktivität und die Museumsausrichtung nicht konform zu dem Gründungsprogramm verhielt. Die Sammlungsinventare würden zwar anfangs Material- und Arbeitsproben deutscher Fabrikation und Dokumentationen seltener handwerklicher Techniken beinhalten, doch seien weder die im Gründungsprogramm definierten Gewebemuster noch die Muster der zeitgenössischen Gewerke wie des Bauhandwerks, des Schlosserhandwerks und anderer gesammelt worden. Dies jedoch seien Mustersammlungen gewesen, die so Mundt, sich „zweifelsohne lückenlos und schnell kostenlos gewinnen lassen, wenn man sich ernsthaft bemüht hätte“ (Mundt 1992, S. 174). Stattdessen hätte man sich zu einem Museum für kunsthandwerklich herausragende Sammlungen und Sammlungsstücke gewandelt, eine Entwicklung, die durch die Umbenennung in *Kunstgewerbemuseum* zum Ausdruck gebracht wurde.

*altitalienische und altdeutsche Leinenstickerei, sodann die Geschichte der Spitze in einem Umfang, der zur Bildung einer großen Spezialsammlung ausreichte.*⁴⁵⁷

Frieda von Lipperheides Kennerschaft im kunstgewerblichen Bereich des Textilen und ihr Ruf als gewissenhafte Sammlerin und Autorin war hinreichend durch zeitgenössische Quellen belegt. Sie sei eine "hochgeschätzte Kollegin aller kunstgewerblichen Fachleute"⁴⁵⁸ und den kunsthistorischen Fachkollegen ebenbürtig, so Julius Lessing.⁴⁵⁹

Auch die Vermittlungstätigkeit des Bibliotheksdirektors Peter Jessen mit dem Fokus auf textile Werke des Kunstgewerbemuseums legt nahe, dass die Textilsammlung eine passende Ergänzung gewesen wäre. In den von Jessen verantworteten Sonder- und Wanderausstellungen präsentierte er die reichen textilen Bestände und die ornamentale und technische Vielfalt der Bestände des Kunstgewerbemuseums.⁴⁶⁰ Von Robert Suckale wurde Lessing daher als „Vertreter einer neuartigen, objekt- und techniknahen, praktisch-musealen und anwendungsbezogenen Kunstgeschichte“⁴⁶¹ bezeichnet. So zeigte er im Dezember 1899 aus der Sammlung von Graf Tiele-Winckler *Zehn flandrische Wandteppiche aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts*, im Dezember 1901 *Prachtstoffe des XV-XVIII. Jahrhunderts aus Europa und Vorderasien, einige größere Bahnen des Mittelalters und des XVII. und XVIII. Jahrhundert* und im Oktober und November des darauffolgenden Jahres die *Ausstellung schwedischer Textilarbeiten von dem Verein der Freunde der Handarbeit*. Seine Ambitionen verwirklichte er in den Ausstellungsräumen für die Gewebe- und Stoffsammlung und verstetigte diesen Raum für das Textile in dem Erweiterungsbau in der Prinz-Albrecht-Straße 8.⁴⁶² Doch trotz des engen Kontakts zwischen ihm und dem Direktor und ihrer Beider Nähe zum Textilen und zur objektbasierten Forschung, gelangte die Textilsammlung Frieda von Lipperheides weder in das Kunstgewerbemuseum noch in die dort angegliederte Unterrichtsanstalt. Über die Gründe für oder wider einer Angliederung an das Kunstgewerbemuseum oder für oder wider einem Verbleib im Privatbesitz sind keine Quellen überliefert.⁴⁶³ Auch liegen zu dieser Frage keine öffentlichen Überlegungen des Sammlerehepaares vor, die den Verbleib der Textilsammlung im Privatbesitz begründen. Möglicherweise fungierte sie auch nach dem Tod Frieda von Lipperheides als Basis für die verlegerische Arbeit. Doch dies bleibt spekulativ.

457 Maschinengeschriebener Brief vom 13. September 1909 an die Direktion. Der „Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers“, wie es in der Ankündigung heißt, wird näher erläutert und mit dem „Herrn Franz Freiherr von Lipperheide“ und der Kostümbibliothek in Verbindung gebracht. In: SMB ZA I/SKS 040 1909–1910, 165. Auch der Verkauf der Los-Nummern in renommierte nationale Sammlungen belegt den Wert des textilen Nachlasses.

458 Lessing 1897, S. 500.

459 Es war jedoch zuvor auch Julius Lessing, der Frauen vor dem Hintergrund seiner Beratertätigkeit für Privatsammler zunächst die sachliche und kennerschaftliche Praxis des Sammelns absprach: „Bei den Frauen handelt es sich dagegen fast immer um eine instictive Lust nach der schwer erreichbaren Frucht, eine dem Forschen abholde, eingeborene Freude am Schönen und Seltenen, also um eine Neigung, die wir nicht mit kühlem Lächeln ablehnen, sondern im Grunde als werthvollen Bundesgenossen für die Vermehrung des Heimischen Kunstbesitzes werthschätzen müssen.“ (Lessing 1899, S. 74).

460 Vgl. Mundt 2018, S. 128.

461 Suckale 2000, S. 80.

462 Zu Lessings neuer Präsentation im Martin-Gropius-Bau siehe Mundt 2018, S. 124–128.

463 Vgl. auch die Spannungen zwischen Julius Lessing und Wilhelm von Bode, wie in Kapitel 2.3 „Das kulturpolitische Klima für Sammler und Museen in Berlin“ beschrieben, die möglicherweise die Entscheidung beeinflusst haben.

4.3. Die Sammlungspräsentationen

Die erste öffentliche Sammlungsschau ist auf den Herbst 1896 zu datieren, als Franz von Lipperheide den als Schenkung vorgesehenen Bestand in dem Berliner Wohn- und Verlagshaus der Öffentlichkeit zugänglich machte. Das 1873 erworbene Domizil in der Potsdamer Straße 38 (heute Potsdamer Straße 96) war, wie in bürgerlichen Sammlerkreisen üblich, gleichermaßen Wohnhaus und Repräsentationsraum: Das Parterre und das erste Obergeschoß wurden als Privatwohnung genutzt, darüber befanden sich die Sammlungsräume und ein Gemäldesaal, zudem die Büroräume der Zeitschriftenredaktion des Verlags.⁴⁶⁴ Zwei Jahre nach der ersten Sammlungspräsentation erfolgte 1898 die Schenkung an den preußischen Staat und die Überweisung an das Kunstgewerbemuseum mit angegliederter Bibliothek. Eine Aufstellung war zu jener Zeit im Martin-Gropius-Bau laut Jessen jedoch nicht zu bewerkstelligen, sodass eine Interimslösung in der Flottwellstraße 4 gefunden wurde:

*Leider sind die Räume des Museums zur Zeit so beschränkt, dass es nicht möglich war, die Bibliothek dort an ihrem Bestimmungsorte auch nur einigermaßen [] unterzubringen. Die Bibliothek ist deshalb in dem Hause Flottwellstraße 4, 3 Treppen, gesondert aufgestellt worden und vom 1. Oktober d. J. ab an allen Wochentagen vormittags 10–1, sowie am Dienstag und Freitag Nachmittag 6–8 für alle Interessenten zugänglich.*⁴⁶⁵

Da auch diese Räumlichkeiten keinen ausreichenden Platz für die Gemäldesammlung boten, verblieben diese zunächst in dem Lipperheideschen Verlagshaus.

Im März 1900 wurde dann der Lichthof des Kunstgewerbemuseums in einen Präsentationsraum für die grafischen Bestände der Lipperheideschen Schenkung umgewandelt. Auf Stellwänden wurden die grafischen Blätter⁴⁶⁶, in Schaukästen die Folianten präsentiert. Die Einrichtung eines eigenen Saales für die Lipperheidesche Kostümbibliothek in dem im Herbst 1905 eröffneten Erweiterungsbaus neben dem Martin-Gropius-Bau stellte eine Zäsur dar, da hier erstmalig eine dauerhafte Ordnung etabliert wurde. Während die Bibliothek bereits 1905 eröffnete, wurde die Gemälde- und Miniaturensammlung jedoch erst nach Franz von Lipperheides Ableben 1906 übernommen.⁴⁶⁷ Der große Saal des Lipperheideschen Lesesaals war allein der kleiderkundlichen Quellensammlung vorbehalten und gliederte sich in sechs Raumteile, die mit Lesetischen, elektrischer Beleuchtung und Bücherschränken aus poliertem Birkenholz ausgestattet waren (Abb. 33). Diese beherbergten in den Glastüren jeweils vier bis sechs Miniaturen, die auf einem grünen Plafond montiert waren.⁴⁶⁸ Die rund 300 Ölgemälde waren oberhalb der Bücherschränke und an den Wänden angeordnet. Hierzu Jessen:

Sie sind an den Wänden und Zwischenwänden des geräumigen Saales so aufgehängt worden, dass sie im Verein mit den birkenen Bücherschränken ein stimmungsvolles Ganzes bilden, verwandt dem anheimelnden Eindruck älterer Bibliotheksäle, wie wir sie aus süddeutschen

464 Rasche 1995a, S. 37. Vgl. auch das Kapitel 9.1 „Genese, Präsentation und Deponierung“.

465 Jessen 1900a, Sp. XVI.

466 Vgl. die Fotografien (Q47) von Gemälden auf Stellwänden, die möglicherweise diese Situation abbilden.

467 Erst in der zweiten Jahreshälfte des Jahres 1906 wurde „als weiterer Teil seiner Stiftung auch die zugehörige Sammlung von Kostümbildern übernommen“ (Jessen 1908, Sp. 96).

468 Die Skizzen auf Q1 vermerken die ursprüngliche Präsentation in den Schränken. Diese Anordnungen wurden auch nach dem zweiten Weltkrieg beibehalten, als die Miniaturen ihre Aufstellung in der Lebensstraße fanden.

Klöstern kennen. Einzelne besonders umfangreiche dekorative Stücke haben im Treppenhaus Platz gefunden, einige Reservebilder in Nebenräumen der Lipperheide-Bibliothek.⁴⁶⁹

Die Gemälde schmückten im Stil einer Petersburger Hängung die Wände des Studiensaaus und die Miniaturen waren auf grünen Plafonds in die birkenen Sammlungsschränke integriert. Auch auf die Halle, das Foyer und auch auf Nebenräumen verteilte man Gemälde, einige Bilder galten als Reservebilder und wurden in Bibliotheksräumen verwahrt. Strategien der Semantisierung, Wissensordnung oder spezifische Vermittlungsziele sind in der Anordnung nicht erkennbar. Eine historisch geordnete Hängung – spätestens seit der Präsentation im Alten Museum in Berlin programmatisch und eine kunstgeschichtliche, rationale Ordnungssystematik dokumentierend⁴⁷⁰ – fand in dem Bibliotheksbau keine Anwendung, obwohl doch hier wie dort der Anspruch der Bildung im Vordergrund stand.⁴⁷¹ Ohne erkennbare geordnete Form bestimmt der Eindruck eines dekorativen Hängeprinzips den Bibliotheksraum. Am ehesten lässt sich eine Anordnung in kleineren Gruppen nach stilistischen Ähnlichkeiten oder gemeinsamen Kleiderdetails erahnen.



Abb. 33: Lesesaal der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums, Prinz-Albrecht-Straße, 1906

469 Jessen 1908, Sp. 96.

470 Zu diesem, im Alten Museum angewendeten, Ordnungsprinzip siehe Hochreiter 1994, S. 9–56.

471 Vgl. Hochreiter 1994, S. 10.

4.4. Resümee: Eine Quellen-Trias zur Kleidergeschichte

Die Erwerbungsstrategie und Sammlungsschwerpunkte der Eheleute von Lipperheide resultierten in einem Bild-, Text- und Realienbestand, dessen Objekte sich aufeinander bezogen und sich ergänzten, wie sich auch ihre jeweiligen Kenntnisse der Sammlungsschwerpunkte verschränkten. Ihre Sammelleidenschaft befriedigte einerseits das für das 19. Jahrhundert typische bürgerliche Repräsentationsbedürfnis. Sie war andererseits eng mit dem Verlagschwerpunkt verbunden. Mit der Vermittlungsarbeit verband man darüber hinaus die Hoffnung, auf den Geschmack und die Bildung von Künstlern und kunsthandwerklich tätigen Akteuren einzuwirken. Dass die Aussagekraft einzelner Quellen zur Kleidung gestärkt und verifiziert werden, wenn sie sich gegenseitig ergänzen, und seien die spezifischen Aussagen der Quellen unterschiedlich, ist eine Tatsache, welches dem Sammlerpaar von Lipperheide ganz selbstverständlich gewesen sein muss: ihre Sammlungstätigkeit zeugt davon.⁴⁷²

Die gesammelten Schriftquellen umfassen ein breites Spektrum mit ihrer jeweils spezifischen Aussagekraft. Zu nennen sind: Stammbücher, Kostümbücher, mit dem 16. Jahrhundert beginnende Reisebücher, Kostümbücher, Modejournale, Modeperiodika, Schnittmusterbücher ab 1580, Kleiderordnungen, Nachlassinventare oder botanische Bücher als Vorlage für Textilmuster. Der Informationsgehalt der Bildzeugnisse, hier die Gemäldesammlung wie auch die grafischen Konvolute, ergänzt und erweitert die Textzeugnisse um Farbe, Ansichtigkeit, Kontext und viele weitere Aspekte, ist jedoch hinsichtlich einer „authentischen“ Kleiderdarstellung immer zu hinterfragen. Die textilen Sachzeugnisse dagegen geben Auskunft über Schnitt und Konstruktion, über das Material, seine Transparenz und Erscheinung, sowie, wenn erhalten, über ihre Farbigkeit. Sie zeichnen sich außerdem durch eine Mehransichtigkeit aus. Darüber hinaus sind historische Kleidungsstücke unmittelbare Zeugnisse dessen, was den Menschen einst „auf den Leib geschneidert“ wurde. Oft genug jedoch fehlt der Kontext, der Anlass oder Eigentümer der Gewandung oder des textilen Artefakts, sodass hier wiederum Text- und Bildquellen herangezogen und die Einzelinformationen miteinander verzahnt werden müssen, um Informationen und Kontexte zu rekonstruieren.⁴⁷³ Die heute verstreuten textilen Sammlungsobjekte bildeten den dritten Kernpunkt der Sammlungstätigkeit und zeugen von einer Sachkulturforchung, die im Grunde einer immer noch aktuellen Forderung im Bereich der vestimentären Forschung nachkommt: nämlich der Verbindung der Informationen aus den textilen Artefakt mit den Bild- und Schriftquellen.⁴⁷⁴ Bereits 1922 hatte Hans Mützel in seinem Bericht zum Moden-Museum Berlin festgehalten, dass eine Quellen-Trias vonnöten sei um die Entwicklung von „der Tracht zu unserer jetzigen Kleidermode“⁴⁷⁵ zu dokumentieren:

Die Kostümforschung speist sich aus dreifachem Quell: erstens dem jeweiligen zeitgenössischem Schrifttum, Kleiderordnungen u. dergl.; zweitens der zeitgenössischen darstellenden Kunst und drittens den noch vorhandenen Originalkostümstücken. Wer in der

472 Um eine verbindliche Aussage über die Kleiderwirklichkeit der Vergangenheit zu treffen, ist eine sorgfältige Verzahnung der heterogenen Quellen nötig. Vgl. auch: Signs & Symbols 2018, S. 1–6; Hoede 2010, S. 378.

473 Textile Artefakte als Repräsentanten einer Epoche stehen selten in ihrer Gesamtheit und im Kontext zur Verfügung. Karen Stolleis und Johannes Pietsch beschreiben die Aufarbeitung solcher Quellen und die zur Genauigkeit verpflichtete Forschung (Pietsch/Stolleis 2008, S. 16).

474 Vgl. die Forderungen von: Ribeiro 2005; Haase 2002; Taylor 1998; Taylor 2002; Zander-Seidel 1990.

475 Mützel 1922, S. 109.

*Geschichte des Kostüms nur die Entwicklung einer Form verfolgen will, rein stilistisch, dem genügen die zeitgenössischen Quellen in Literatur und Kunst vollauf, und in diesem Sinne ist auch das Kostümstudium bisher betrieben worden; über Machart, Schnitt und Stoff gibt uns aber nur das originale Gewandstück vollwertigen Aufschluß, wenn es uns als Produkt der Kleiderkunst vor Augen tritt.*⁴⁷⁶

Eben jene Fragen nach Materialität, Schnitt und Konstruktion, zusammengefasst in dem Begriff der Kleiderkunst, standen für die praktizierenden Kostümforscher und die Modeindustrie im Vordergrund. Die von Lipperheidesche Sammlung umfasste die geforderte Pluralität von Quellen, eingesetzt als wissenschaftliches Instrument – so die hier vertretene These – und war in typologischen Reihen und einer größtmöglichen Vielfalt und Dichte angelegt, um als Vorlagen- und Forschungssammlung zu dienen.

476 Mützel 1922, S. 109.

5. Sammlungsprofil und Themenspektrum

Die Darstellungen der Lipperheideschen Gemäldesammlung umspannen viereinhalb Jahrhunderte; die früheste Tafel stammt von ca. 1430, das jüngste Gemälde von ca. 1900. Das Konvolut, von dem heute noch 347 Gemälde, 231 Miniaturen und 28 Reliefplastiken erhalten sind, umfasst alle europäischen Malerschulen. Vertreten sind primär Bildnisse, die zu gleichen Teilen Frauen und Männer darstellen. Eine Gruppe von Kinderbildnissen ergänzt den Porträtbestand. Dem stehen eine kleine Gruppe mittelalterlicher Bildtafeln, einige wenige Genrebilder und eine Grotteske gegenüber.

Besonders vielfältig sind Darstellungen europäischer Kleiderkultur des 16. und 17. Jahrhunderts vertreten. Insbesondere Bildnisse flämischer und holländischer Provenienz, als auch zahlreiche spanische Werke fanden Eingang in die Sammlung. Das Sammlerinteresse an süddeutscher Tracht bezeugen eine Reihe von Gemälden mit den Spezifika weiblicher Bekleidung aus dem Süden Deutschlands, aber auch aus Österreich und Norditalien. Eine Anzahl von Bildnissen belegen außerdem ihr Interesse für orientalische Bekleidungsweisen, beispielsweise die Darstellung eines persischen Schahs und seines weiblichen Gefolges sowie Bildnisse von „Orientalen“ im europäischen Malstil. Diese Spezialisierung ist asynchron zu den Sammlungsspektren der Museen ihrer Zeit, in deren Schwerpunkten im Bereich Alte Meister und italienischer Kunst das Augenmerk vor allem auf malerische Exzellenz, Handschrift und Urheberschaft gelegt wurde.⁴⁷⁷ Bemerkenswert und in diesem Sammlungskontext konsequent erscheint, dass Franz und Frieda von Lipperheide nicht zwischen Original und Kopie unterschieden und Kopien nach alten Meistern aus dem 19. Jahrhundert in ihre Sammlung aufnahmen, so etwa nach Lucas Cranach, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez oder Maerten van Heemskerck. Vorrangig suchten sie wirklichkeitsnahe und detailgetreue Darstellungen als kulturgeschichtliche Zeugnisse zu erwerben: Der Aspekt der Urheberschaft war dem dokumentarischen Charakter deutlich untergeordnet, wie aufgezeigt werden soll.

Die Objekte der Gemäldesammlung sind von unterschiedlicher Qualität und Machart: Malerisch hervorragend ausgeführte Werke stehen neben andeutenden Skizzen, Formate von 4 x 5 cm neben 130 x 197 cm großen Gemälden und großformatige, meist in Öl auf Leinwand oder Holz ausgeführte Gemälde ergänzen ein breites Materialspektrum in der Miniaturen-Gruppe. Die Sammlung beinhaltet sowohl Ölmalerei auf Pappe, Kupfer-, Eisen- oder Silberblech, als auch Wasserfarbenmalerei auf Elfenbein, außerdem Hinterglasmalerei, Lackarbeiten und Emailmalerei auf Keramik. So ist das *Bildnis eines Herrn im Wams mit breitem Schulterkragen* aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Öl auf Schildpatt gemalt, eine Schäferszene mit einem galanten Paar ist auf einen Seidenuntergrund aufgestickt und 19 Miniaturbildnisse auf Papier oder Pergament von Mitgliedern des Hauses Anspach-Bayreuth-Brandenburg sind auf einen Seidengrund vereinigt und mit Paillettenschnüren und Metallfäden gerahmt.⁴⁷⁸ Auch das

477 So sind beispielsweise die „Alten Meister“ oder außereuropäische Gemälde in der vSammlung nur in sehr kleiner Zahl vertreten. Das Interesse am Orient zeigt sich in einigen wenigen visuellen Zeugnissen, asiatische Darstellungen sind abwesend. So folgten die Sammler nicht allgemeinen Trends, so beispielsweise einer ab 1860 allgemeinen Begeisterung für den Fernen Osten. Vgl. Korff/Roth 1990, S. 54 ff.

478 M_023_448, M_201_575 und M_177_568.

scherenschnittartige *Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid mit Haube und Schulterkragen* hat einen ungewöhnlichen Bildgrund (Stein oder Glas), das Spiegelkästchen mit drei Ansichten von persischen Reitern oder das runde Medaillon mit dem *Bildnis eines Herrn im Oberrock* besteht ebenfalls aus einem Materialmix.⁴⁷⁹ Die Bildnisplastiken sind zum größten Teil aus Wachs gefertigt, mehrere Plastiken tragen Applikationen von Textilien, Edelsteinen, Haaren und Tierzähnen.⁴⁸⁰ Der Gruppe der Plastiken wurde ebenfalls ein Tableau mit bezogenen und bestickten Knöpfen⁴⁸¹ zugeordnet.

Im Folgenden soll das motivische Spektrum der Gemäldesammlung unter besonderer Berücksichtigung der verbildlichten Kleidung und ihres Charakters im Bild vorgestellt werden. Während eine Auswahl von Werken im Sammlungskatalog⁴⁸² der Reihenfolge der Inventarnummern folgt, wird die Sammlung an dieser Stelle nach Kategorien der Malerei geordnet. Aus dieser Gruppierung ist Franz und Frieda von Lipperheides Bewertung der Genres im Hinblick auf den Sammlungszweck deutlich ablesbar: Zuvorderst nahmen sie Bildnisse als relevante Bildquellen in das Sammlungsprofil auf, Darstellungen von Hybrid- oder Phantasiekleidung jedoch schlossen sie weitestgehend aus. Exemplarisch werden demnach eine Reihe von Porträts, Historien und christliche Szenen, allegorische Malerei, Sittenbilder und Karikatur vorgestellt.⁴⁸³ Die Gattungen Landschaftsmalerei, Stilleben, Seestücke und Tiermalerei sind nicht vertreten. Außerdem werden modische Erzeugnisse, wie textile Knöpfe, und die Darstellung von Phantasiekleidung vorgestellt.

5.1. Bildnismalerei

Die Gemäldesammlung kann zu vielerlei Aspekten befragt werden: wie zeigt sich die Repräsentation städtischer Eliten im Bild, wie die höfische Repräsentation mittels Kleidung, wie stellt sich der Auftraggeber im Spiegel der Bildnisse dar, wie entstehen Bildnistypen, welche Vorlagen und vertraute Bildformeln werden zitiert oder wie unterscheiden sich propagandistische Bildnistypen nach ihren Format – Miniatur oder Gemälde –. In exemplarischen Beschreibungen sollen hier jedoch die Porträtierten und ihr Kleiderhabitus vorgestellt werden. Dazu gehörte neben der geografischen und zeitlichen Verortung der verbildlichten Kleidung auch die Identifizierung der Porträtierten. Dies gelang, wenn individuelle Züge entweder stark hervortreten, der historische Ort und der historische Anlass erkennbar sind oder eine Darstellungstradition aufgegriffen wurde. In einzelnen Fällen gaben heraldische Details oder Symbole, wie Auszeichnungen oder Herrschaftszeichen, Auskunft über den Träger und die Trägerin.⁴⁸⁴ Aufgrund des Fehlens einer Bildtradition und noch nicht ausgeprägter individueller Züge sind besonders die Kinderbildnisse

479 M_195_560, M_193_558_A und M_193_558_B sowie M_193_576_A und M_193_576_B, M_066_026_A und M_066_026_B.

480 Vgl. zu keroplastischen Darstellungen: Strehlau 2019.

481 Zwölf, auf einem Tableau angeordnete Knöpfe: M_194_559_A bis M_194_559_L.

482 Eine frühe Kategorisierung in Gemälde (G), Miniaturen (M) und Kleinplastiken (P), die von den Sammlern eingeführt und von der Gemäldegalerie (Ost) sowie der Kunstbibliothek (West) weitergeführt wurde, wird im Folgenden beibehalten. Sie ist an den Anfangsbuchstaben G, M oder P der Inventarnummern ablesbar.

483 Vor dem Hintergrund, dass diese Kategorien nicht absolut gelten und Übergänge teils fließend sind, wurden Zuordnungen im Laufe der Erschließung verändert. Abgrenzungen sind jedoch mitunter schwer zu ziehen, wie etwa in dem Fall der allegorischen Darstellung der Fünf Sinne in Verbindung mit einem Familienbildnis, oder dann, wenn ein Gemälde allein und ohne weitere Kontextinformationen erschlossen werden muss.

484 Zur Definition, den Anfängen und dem Verhältnis von Ähnlichkeit und Schemata in der Porträtmalerei vgl. Kemperdick 2011, besonders S. 49–54 in dem Ausstellungskatalog Dürer, Cranach, Holbein 2011.

nur schwer Personen zuzuordnen.⁴⁸⁵ Auch in der Gruppe der Miniaturen war es vielfach, besonders aufgrund der Wiedergabe standardisierter Gesichtszüge, schwierig die Porträtierten zu identifizieren. Gänzlich in den Hintergrund rückt hier die Autorenschaft der Werke. Viele der Gemälde und besonders die Miniaturen sind entweder unsigniert oder mögliche Aufschriften sind nicht einsehbar, da sie von der Rahmenleiste verdeckt werden.

Der Fokus der Untersuchung liegt auf der Fragestellung, ob die von den Sammlern erworbene Kleiderexpertise sie Bildnisse mit authentischer Kleidung auswählen ließ, und was die Erwerbungen über ihr Quellenverständnis aussagen. Die folgende Auswahl soll zum einen die Intention der Sammler, zum anderen die Aussagekraft der Bildnisse und ihres dokumentarischen Wertes für den Aspekt der Kleidung und ihrer Entwicklung verdeutlichen.

Bildnis von Anna, Königin von England

Das als „Damenbildnis“⁴⁸⁶ (Abb. 34) verzeichnete Porträt zeigt eine höfische Dame in reicher Gewandung im Dreiviertelprofil, eingefasst in ein Oval. Sie trägt einen *Manteau*, bestehend aus Oberteil (Mieder) und Rock. Das reich ornamentierte Oberteil mit floralen Elementen auf einem dunkelweißen Grund ist mit breiten, goldenen Bordüren und roten Besätzen verziert. Zur Taille läuft das Mieder spitz zu und geht in einen Trommelreifrock, den *Vertugade en tambour*, über. Dieser, in der Taille horizontal abstehende Rock, ist hier durch die Malflächen zwischen Oberarmen und Mieder nur angedeutet. Die Schultern werden durch goldbesetzte Tressen akzentuiert. Am rechten Oberarm trägt die Dargestellte ein rotes, am Saum mit goldfarbener Spitze verziertes Band. Der vom Dekolleté ausgehende sogenannte Stuartkragen ist überzogen mit feingliedriger Spitze und eingearbeiteten Perlen. Die Perlenelemente setzen sich als Gewand-schmuck fort: Ein rund zulaufendes Spitzenband mit Perlenvorsatz ziert das Dekolleté, auch eine Perlenkette folgt dem Lauf des Dekolletés, wird in einer zweiten Reihe auf Brusthöhe geführt und endet in einem am Stecker befestigten Schmuck in Kreuzform. Der Stuartkragen lenkt den Blick auf die am Kragenrand befestigten Schmuckelemente: zwei Monogrammjuwelen, die mittels roter Schleifen – vermutlich aus Seide – am Kragen befestigt sind. Am linken Kragenrand ist ein überkrönter Monogrammschmuck in der Form eines „C4“, bestehend aus gefassten Edelsteinen, befestigt. Den rechten Kragenrand ziert ein Schmuckstück in Form eines gekrönten „S“. An der linken Brust trägt die Dargestellte, ebenfalls mittels einer roten Schleife befestigt, ein mit Edelsteinen besetztes Medaillon. Am Stecker ist ein Anhänger in Kreuzform, bestehend aus sieben gefassten Edelsteinen, dargestellt. Das Haar ist hochgesteckt und unbedeckt, ein Zopf wird über die linke Schulter nach vorne bis zum Spitzenbesatz des Dekolletés geführt. Die Haare werden am Hinterkopf durch einen mit Tropfenperlen besetzten und einem mit rotem Schleifenband umwickelten Haarreif festgehalten. Zusätzlich ist eine Spange mit einer kurzen, aufstehenden Federquaste in der Frisur befestigt.⁴⁸⁷ Den Scheitel am Stirnpunkt zieren ein Rubin, dessen Fassung oder Befestigung nicht sichtbar ist und der wohl mittels einer Ahle im Haar festgesteckt wurde. Zwei weitere Schmuckelemente in der Achse des Scheitels bestehen aus einem gefassten, quadratischen Edelstein, sowie aus einer Tropfenperle, beide vermutlich per Öse verbunden, die hier

485 Zur Darstellung von Kleidung in Kinderbildnissen vgl. die Kataloge Bürgerliche Kinderkleidung und Kinderbildnisse 1994, Kleiderwechsel 2002, Kleine Prinzen 2003 und Bild vom Kind 2015.

486 G_134_209.

487 Aileen Ribeiro deutet die Frisur als Bestandteil der höfischen Perückenmode. Vgl. Ribeiro 2005, S. 22, 26 u. 31.

jedoch nicht dargestellt ist. Ein weiterer, gefasster und geschliffener Edelstein ist als Einzelstück im Haar angebracht.



Abb. 34: Bildnis von Anna, Königin von England (G_134_209)

Dieses Bildnis gehört zu einer Gruppe von Darstellungen, die es erlauben, die Porträtierten durch ihren (Gewand)Schmuck eindeutig zu identifizieren. Schmuck ist – ähnlich wie Kleidung – als gemaltes Verweissystem zu lesen: Preziosen verbanden das Individuum mit einer sozialen Gruppe und erlaubten ihm/ihr, sich davon abzusetzen. Schmuckmonogramme, Bildnis-Anhänger, Ordenskleinodien sendeten politische Botschaften an den Betrachter und verwiesen auf Allianzen, Ansprüche und Zugehörigkeiten.⁴⁸⁸ Ihr Verweischarakter war ebenso sprechend wie jener der Bildgarderobe. Der Schmuck der Dargestellten weist sie als *Anna von Dänemark, Königin von England*⁴⁸⁹ aus. Prinzessin Anna von Dänemark wuchs als zweite Tochter von König Frederik II. von Dänemark (1534–1588) und seiner Frau Sofie von Mecklenburg-Güstrow (1577–1631) gemeinsam mit ihrem Bruder Christian IV. (1577–1648) im prosperierenden Königreich Dänemark auf.⁴⁹⁰ Am 20. August 1589, im Alter von 15 Jahren, wurde Anna mit Jakob IV., König von Schottland, nach lutherischem Ritus in Dänemark vermählt und siedelte im folgenden Jahr für die kommenden 13 Jahre nach Schottland über, bevor sie gemeinsam mit Jakob IV. 1603 die Reise zur Inthronisierung ihres Gatten, in Folge Jakob I., König von England und Irland, nach London antrat. Die Monogramm-Juwelen „C4“ und „S“ in diesem Bildnis verweisen auf ihren Bruder, Christian IV. und ihre Mutter, Sofie von Mecklenburg.⁴⁹¹ Nicht nur lassen sich Kleiderelemente wie auch dezidiert Schmuckstücke mittels der überlieferten Kleider- und

488 Vgl. auch die Untersuchungen von Annette Schommers zu den Darstellungen von Schmuck in Hans Mielichs Bildnissen von Herzog Albrecht von Bayern und Anna von Österreich in dem Aufsatz „Schmuck im Porträt“, in: *Nur Gesichter?* 2016.

489 Vgl. auch das Porträt ihres Sohnes, das *Bildnis von Karl I., König von England, als Kronprinz* (G_070_144), vormals als „Herrenbildnis“ (Q3) bezeichnet.

490 Königin Annas jüngerer Bruder Christian IV. bestieg 1588 den dänischen Thron.

491 Online: http://www.kb.dk/en/nb/tema/webudstilling/royal_identification_marks/royal_monograms.html.

Schmuckinventare nachweisen,⁴⁹² sie waren essenzieller Bestandteil der Darstellungstradition, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Das Gemälde fügt sich in der Darstellung der Details von Gewand und Schmuck ein in eine Folge von Porträts aus der Hand Paul van Somers (ca. 1576–1621), die er für das englische Königshaus ca. 1617–1618 schuf. Anzunehmen ist, dass das ganzfigurige Porträt von *Anne of Denmark* im Alter von 44 Jahren, heute in Whitehall (Windsor und Kensington)⁴⁹³, Vorbild für alle weiteren von Paul van Somer und seinen Nachfolgern geschaffenen Brustbildern ist. Das Berliner Gemälde weist stilistisch auf Paul van Somer oder seine Werkstatt. Auf das frühestmögliche Entstehungsdatum verweist das überlieferte Schmuckinventar der Königin: darin wird der Monogramm-Schmuck „C4“ als Zugang und Geschenk ihres Bruders dokumentiert.⁴⁹⁴ Das Bildnis wird demnach um 1617/18 nach dem oben genannten ganzfigurigen Bildnis entstanden sein. Es weist, im Vergleich zu dem Bildnis *Anne of Denmark* in der National Portrait Gallery (London)⁴⁹⁵, mit Ausnahme der Darstellung des IHS- und des Armbrust-Schmuckstücks, die gleichen Schmuck- und Gewandmerkmale auf.

In dem vorliegenden Porträt verweisen Schmuck und Gewandschmuck auf der politischen Ebene auf ihre Herkunft, ihre Familie und Unterstützer und damit auf die Allianz mit Dänemark.⁴⁹⁶ Der aufgestellte Kragen und das Haar der Porträtierten sind reich mit Juwelen besetzt.⁴⁹⁷ Der Schmuck wird hier zu einer vielschichtigen Informationsquelle: Die Monogrammjuwelen weisen die Dargestellte nicht nur als Anna, Königin von England aus, sondern repräsentieren ihre enge persönliche und politische Verbindung zu ihrer Mutter Sofie und zu ihrem Bruder Christian.

Ebenso wie die Existenz der Monogrammjuwelen sind auch eine große Zahl von Perlenschnüren, einzelne Tropfenperlen, weitere Anstecker, einzeln gefasste Diamanten, Haarnadeln und weitere Schmuckstücke in dem Schmuck-Inventar belegt.⁴⁹⁸ Das Kleider-Inventar war ebenso umfangreich. Neben dreizehn Krönungsroben identifizierte Field 262 Kleider mit Stickereien, neun weitere mit wattierten Stickereien und 174 Gewänder aus Brokatstoff.⁴⁹⁹ Das Inventar erfasste besonders auch Details, wie etwa die Menge an Klöppel- und Nadelspitze, oder die zuvor

492 Das überlieferte Schmuckinventar von Königin Anne wurde erstmals von Diana Scarisbrick 1991 transkribiert und publiziert. Vgl.: Scarisbrick 1986 und Scarisbrick 1991, besonders die Abschrift des königlichen Inventars. Der Aufsatz „The Wardrobe Goods of Anna of Denmark“ dokumentiert und analysiert das erhaltene Kleiderinventar von ca. 1608, an dem die letzten Änderungen 1611 vorgenommen wurden. Die Autorin Jemma Field stützte ihre Argumente auf die Auswertung der Textquellen, die gemalten Bildnisse, die „often embellished, exaggerated, completely fabricated“ seien und auf überlieferte textile Artefakte (Field 2017, S. 5).

493 *Anne of Denmark*, Paul van Somer, ca. 1617–18, Öl auf Leinwand, 233,3 x 147,7 cm, Inv.-Nr. RCIN 405813, Royal Collections Trust (London). Online: <https://www.rct.uk/collection/search#/5/collection/405813/anne-of-denmark-1574-1619>.

494 Vgl. Hearn 1995, S.192.

495 *Anne of Denmark*, Paul von Somer (nach), ca. 1617, Öl auf Leinwand, 62,9 x 53,3 cm, Inv.-Nr. 127, National Portrait Gallery (London). Online: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00146/Anne-of-Denmark?LinkID=mp00110&role=sit&rNo=2>.

496 Emma Field fügt die Allianz zu Spanien hinzu, welche Anna bei der höfischen Maskerade „The Visions of the Twelve Goddesses“ durch ihr Kostüm präsentierte. Vgl. Field 2017, S. 20.

497 Vgl. zum Schmuck als Symbolträger auch die Untersuchung von Annette Schommers, die sich mit der Rolle der fürstlichen Schmuckkunst am Münchener Hof um die Mitte des 16. Jahrhunderts befasst (Schommers 2016).

498 Im Inventar werden des Öfteren Haarnadeln, wie sie hier zu sehen sind, bestehend aus einem Diamanten und einer Perle beschrieben: „A bodkin of gold, hauing a small Diamond at the end through a faire round pearle“ (Scarisbrick 1991, S. 202).

499 Vgl. Field 2017, S. 9.

erwähnten roten, zur Befestigung des Schmucks verwendeten, Schleifenbänder.⁵⁰⁰ Außerdem beschreibt das Inventar das textile Muster, aus dem das Kleid von Anna von Dänemark, wie es in dem Berliner Gemälde dargestellt wird, gefertigt wurde: „scarlet ‚strip[e]s‘, edged with silver-gilt thread, are laid diagonally over the bodice and down the sleeves, while the shoulder wings are laid with silver-gilt braid in squares“⁵⁰¹.

Field charakterisierte Anna von Dänemark als Königin „who understood the power and magnificence attached to material goods, and who strategically used her physical appearances as an instrument of Jacobean ceremony and diplomacy“⁵⁰². Die dargestellte Gewandung ist naturgemäß ikonologisch aufgeladen. Anna trat das Erbe eines Repräsentationsstiles an, welches von der mächtigen Herrscherin, Elisabeth I., und einer starken visuellen Tradition geprägt war. Den Stuartkragen, eine Abwandlung des Medici-Kragens, führte Königin Elisabeth I. am englischen Hof ein, in deren Nachfolge sich Anna stellt und deren Kleiderstil sie übernimmt, um die Kontinuität der Bildtradition zu gewährleisten. Die Reifrockvariante⁵⁰³, die in den Jahren zwischen 1590 und 1600 getragen wurde und die an einem Bildnis von Elisabeth I., dem sogenannten Ditchley-Porträt,⁵⁰⁴ ablesbar ist, war zu Regierungszeiten Annas modisch bereits abgelöst worden. In Fortführung der höfischen Kleidertradition ließ sich Anna jedoch mit diesem Typus des Reifrocks porträtieren.

Die Kleiderordnung am englischen Hof, am Somerset House in London und Greenwich, besagte, dass die Hofdamen sowohl den Reifrock als modisches Element tragen müssten, wie auch eine Armbinde.⁵⁰⁵ Sie wurde sowohl von Männern als auch von Frauen am linken Oberarm getragen. Auch auf einem Porträt von 1614,⁵⁰⁶ welches dem königlichen Hofmaler Marcus Gheeraerts dem Jüngeren zugeschrieben wird, trägt die Königin an ihrem linken Oberarm ein rotes, mit Perlenschnüren verziertes und zu einer Schleife zusammengebundenes Bindetuch, ähnlich dem, welches in dem vorliegenden Gemälde angedeutet ist.

Kostbarer Gewandschmuck sind Insignien, die sowohl Elisabeth I. als auch Anna auszeichneten. Die beliebtesten Steine jener Zeit waren Diamanten, Rubine, Smaragde und Saphire.⁵⁰⁷ Der Kragen und die Haare waren bereits bei Elisabeth I. mit Diamanten, Rubinen und figurativen Elementen aus Edelsteinen und Emaille geschmückt. Während der Regentschaft von Jakob

500 Für die Nadelspitze vgl. Field 2017, S. 12, für die Schleifenbänder vgl. Field 2017, S. 9–10.

501 Field 2017, S. 9.

502 Field 2017, S. 4.

503 Vgl. Karen Hearn in dem Ausstellungskatalog *Dynasties* 1995, S. 192.

504 *Elisabeth I. (The Ditchley Portrait)*, Marcus Gheeraerts, ca. 1592, Öl auf Leinwand, 241,3 cm x 152,4 cm, Inv.-Nr. NPG 2561, National Portrait Gallery (London). Online: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait>.

505 Solche Binden in der Farbkombination Rot und Gold waren in der Zeit Jakob I. ein beliebtes Accessoire und oft ein Geschenk, welches als Beweis der Zuneigung zu dem Beschenkenden gerne an prominenter Stelle getragen wurde.

506 *Anne of Denmark*, Marcus Gheeraerts the Younger (zugeschrieben), 1614, Öl auf Holz, 110,5 x 87,3 cm, Inv.-Nr. RCIN 404437, Royal Collection (London). Online: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/32/collection/404437/anne-of-denmark-1574-1619>.

507 Dem Königspaar Anna und Jakob, die beide große Summen für Schmuck und Kleidung aufbrachten, wurde Verschwendungssucht vorgeworfen. Das Tragen kostbaren Schmucks legitimierten sie mit der politisch motivierten Repräsentationspflicht. Die Ausgaben erklärte Jakob I. im Parlament als angemessen für den Repräsentanten Gottes auf Erden: „Kings were God’s vice-gerents on earth and so adorned and furnished with some sparks of Divinitie“ (Scarlsbrick 1994, S. 69–70).

I. und Anna veränderte sich die Auffassung von modischem Schmuck: Einzel gefasste große Edelsteine, meist in einer Chaton- oder A-Jour-Fassung lösten nun die Renaissancetradition ab, welche viele kleine Edelsteine in einem ziselierten und emaillierten Rahmenwerk zur Geltung gebracht hatte.⁵⁰⁸ Neue Designs und Umarbeitungen am Hofe Annas und Jakobs werden dem Antwerpener Goldschmied Arnold Lulls zugeschrieben. Die aus seiner Werkstatt stammenden und überlieferten Zeichnungen werden auf die Zeit um 1610 datiert.⁵⁰⁹ In den Skizzen werden Diamanten als schwarz schraffierte Objekte angelegt und korrespondieren mit den schwarz dargestellten Edelsteinen, die demnach als Diamanten zu lesen sind, in dem Berliner Porträt. Die Beantwortung der Frage, ob es sich um transparente Diamanten handelt, die schwarz dargestellt sind, um sich besser von dem weißen Hintergrund des Skizzenpapiers respektive des Kleidergrundes im Gemälde abzuheben, oder tatsächlich um schwarze Diamanten, bleibt vorerst unbeantwortet.⁵¹⁰

Bei der an einer roten Schleife befestigten Brosche handelt es sich allem Anschein nach um ein nicht überliefertes, aufklappbares Medaillon, welches das Bildnis von Jakob I. oder Christian IV. enthielt.⁵¹¹ Die Darstellung eines solchen Schmuckstücks in der Porträttradition von Anna von Dänemark variiert. Das am Stecker befestigte Schmuckstück in Kreuzform, ebenfalls aus gefassten Diamanten geformt, findet sich in beinahe jedem ihre Porträts. Neben dem hier dargestellten lateinischen Kreuz – ein Motiv, welches die Mehrzahl ihres Devotionalien schmucks ausmachte – erwähnt das Inventar noch weitere Kreuzformen, wie etwa das Doppelkreuz.

Im 17. Jahrhundert kam der Wert von Perlen dem von Diamanten nahe. Perlenketten machen einen beträchtlichen Anteil im königlichen Schmuckinventar aus, die Einträge des Inventars sind jedoch selten einer speziellen abgebildeten oder erhaltenen Kette zuzuordnen. Zusammenfassend kann die ikonologische Bedeutungsebene des Schmucks, die das königliche Motto *La*

508 Dem Fasser von Edelsteinen kam in dieser Zeit große Bedeutung zu, denn er arbeitete Schmuckstücke in der Renaissancetradition zu neueren Schmuckelementen um.

509 Das Skizzen-Album entstand ca. 1585–1640. Arnold Lulls, der laut königlichem Ausgabenbuch gemeinsam mit dem Goldschmied Sir William Herrick für Stücke, die Jakob I. bestellt hatte, ausbezahlt wurde hielt sich nachweislich zwischen 1585 und 1630 in London auf und fertigte entsprechend der Rechnungen auch für das Königshaus. Vgl. dazu Hayward 1986.

510 Edelsteine im Bildnis können nur dem Anschein nach beschrieben werden, eine Identifizierung ist nur möglich, wenn ein konkreter Eintrag in dem Schmuckinventar korrespondiert. Als die hochwertigsten Edelsteine galten reine, also weiße, Diamanten: dass es sich um die eher selten verwendeten und minderwertigeren Diamanten mit Grafeinschlüssen handelte, die entsprechend ein dunkles Erscheinungsbild haben, ist für ein königliches Bildnis nicht anzunehmen. Die Tatsache, dass schwarze Diamanten im 16. Jahrhundert bei Grabungen schwer zu erkennen waren, da die technischen Verfahren zur Identifizierung noch nicht bekannt waren, mag auch dafür sprechen, dass es sich um transparente Steine handelte. Die Vortäuschung von höherwertigen und größeren Edelsteinen im Schmuckstück war jedoch ebenfalls gängige Praxis, es wurden also um den Effekt willen auch Edelsteine imitiert. Es wurden, um beispielsweise Rubine im realen Schmuckstück vorzutauschen, rote Glassteine schwarz eingekittet. Dass es sich im vorliegenden Fall der königlichen Schmuckstücke jedoch um schwarz eingekittete Diamanten handelt, ist schwerlich anzunehmen. Es liegt eher nahe, dass es sich auch bei den auf dem Bildnis von Anna schwarz dargestellten Edelsteinen um reine, transparente und hochwertige Diamanten handelt. Bezieht also der Maler die Reflektion des darunter getragenen Stoffes ein, der die Edelsteine verdunkelt? Oder, wie Clare Philipps annimmt, stellt die schwarze Darstellung von Diamanten im Facettenschliff ihre Form an prägnantesten heraus (Phillips 2000, S. 17)? Dem widerspricht die Tatsache, dass Arnold Lulls in seinen Skizzen Perlen ebenfalls dunkelgrau darstellte. Die Untersuchung der Darstellungskonvention für Diamanten und Perlen steht entsprechend noch als Forschungsdesiderat aus.

511 Ein vergleichbares Medaillon im Fitzwilliam Museum in Cambridge zeigt im aufgeklappten Zustand eine Miniatur von König Georg I.: *Medaillon mit einem Bildnis von König Georg I. (1603–1625) und einem Boot in stürmischer See*, Werkstatt des Nicholas Hilliard, ca. 1610, Emaille/Gold, Fitzwilliam Museum (Cambridge).

mia grandezza dal eccelso unterstreicht, wie folgt beschrieben werden: Die christliche Ebene des Glaubensbekenntnisses nehmen die Schmuckstücke in Kreuzform auf. Die dynastische und persönliche Ebene wird repräsentiert durch den Monogrammschmuck. Als dritte Bedeutungsebene kommt die moralische Ebene hinzu, welche in Bildnissen Annas beispielsweise durch eine Armbrust dargestellt wird. In der bildfüllenden Präsenz und der vestimentären Opulenz der Dargestellten steht das Bildnis von Anna in einer Bildtradition, die Elisabeth I. eingeführt hatte.

Bildnis einer Frau im reich verzierten Manteau mit Ropa-Ärmeln

Das Porträt zeigt eine dem Betrachter zugewandte Dame, den Oberkörper mit der linken Schulter leicht nach vorne gedreht (Abb. 35).⁵¹² Ein zur Seite gezogener, roter Vorhang am rechten oberen Bildrand und ein mit einem roten Tuch bedeckter Tisch zu ihrer Rechten rahmen das Kniestück. Die Dargestellte trägt eine Ropa, ein *Manteau*-artiges Obergewand, bestehend aus einem Oberteil, dem Mieder, und einem Rock. Das schmal geschnittene, steife und vorn in tiefem Bogen auslaufende Mieder, das faltenfreie Rockteil und die Ärmel sind aus einem silber-weiß schimmerndem Textil gefertigt.⁵¹³ Das Motiv von Vögeln auf Ästen in den Farben Ocker, Blauschwarz und Rot sowie goldfarbenedes Rankenwerk wiederholen sich auf dem Obermaterial.⁵¹⁴ Die Saumkanten sind zusätzlich mit verschlungenen Bändern gerahmt. Das Mieder weist außerdem ein geometrisches Flechtwerk an. Die Ärmel sind zum Ellenbogen voluminös versteift und an den Handgelenken bündig geschlossen. Die darüber liegenden Ropa-Ärmel, Kennzeichen der spanischen Bekleidung der zweiten Hälfte des 16. bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts, sind innen ellbogenlang, während die Außenformen der nach hinten bauschig versteiften Ärmel bis zum Handgelenk reichen. Ein malerisch detailliert ins Bild gesetztes Gewandelement sind die aus kleinen Perlen gebildeten kolbenförmigen Senkelstifte, die sowohl als Ärmelverzierung als auch dem Schließen des Ärmels dienten. Den Ärmelabschluss bilden eng gefältelte Handkrausen mit Spitzensaum. In der linken Hand hält die Dargestellte ein spitzenumsäumtes Tuch, in der Rechten einen geschlossenen Fächer.⁵¹⁵ Die reiche textile Ausstattung wird komplettiert durch den Gewandschmuck: eine mittig bis in den Schoß geführte Perlenkette, zwei unterschiedlich lange am *Manteau* befestigte Goldketten mit Vierpassformen und alternierenden Formen mit gefassten roten Edelsteinen. Die dreilagige Halskrause besteht aus einem Leinenkragen, gesäumt mit Nadelspitze, die in der Form eines filigranen Spitzbogens ausläuft. Sie ist somit der im frühen 16. Jahrhundert in Italien entstandenen Reticella-Spitze zuzuordnen.⁵¹⁶ Im Nacken wird die

512 G_291_366.

513 Die Farbigkeit kann aufgrund des aufgetragenen Firnis nicht eindeutig bestimmt werden. Dem Anschein nach handelt es sich um ein goldfarbenedes Textil. Fehlstellen im Firnis zeigen jedoch ein silbrig-weißes Textil.

514 Die textile Musterung des Ärmels war ein gängiges Motiv im frühen 17. Jahrhundert. Die Musterung des *Manteau* dagegen, die sich wiederholende Darstellung eines schwarzen Vogels, mag als Wappenzeichen gedeutet werden. Diese These stellte Felix Prinz auf und nennt das Wappen der Bologneser Familie Corvi, welches einen Raben zeigt. Darüber hinaus ist der Rabe Bestandteil der Heraldik der Familien Antoglietto (Taranto), Baselli (Gradisca), Bentivoglio (Fossombrone), Colantoni (Velletri), Corbelli (Forli), Corbera (Sicilia), Corvini (Roma), Corvino (Cueno), Corvolini (Bologna), Danesi (Napoli), Franchi (Genova), Gazes (Messina), Gignod (Aousta), Soncini (Brescia) und Storelli (Torino). Vgl. Guelfi Camajani 1990, S. 210ff..

515 Accessoires, wie der Fächer oder das *Fazoletto*, haben über Jahrhunderte Gestik und modische Erscheinung von Mann und Frau entscheidend mitbestimmt, waren jedoch nicht immer integrierter Bestandteil eines modischen Ensembles.

516 Vgl. Graff-Höfgen 1983, S. 195 und Hartenstein 2006, S. 18. Das Charakteristikum dieser Nadelspitze sind strenge geometrische Musterelemente, beispielsweise kleine Ziernetze aus quadratischen Formen mit diagonalen Verstrebungen. Reticella-Spitze und Klöppelspitze können ähnliche Formen hervorbringen und auch kombiniert

Halskrause üblicherweise durch eine *Soppportasse* gestützt. Die gelockten Haare sind mit einem goldenen Perlendiadem, einer *Aigrette* und edelsteinbesetzten Haarnadeln verziert. Darüber hinaus trägt sie Perlenarmbänder, eine enganliegende Perlenkette und einen Ohrring mit Tropfenperle. Der aufwändige Schmuck kennzeichnet sie als dem Adel zugehörig. Auf der Basis der Gewand- und Schmuckdetails lässt sich das Gemälde auf das erste Viertel des 17. Jahrhunderts datieren und in die Region Nord- oder Mittelitaliens verorten.



Abb. 35: Bildnis einer Frau im reich verzierten Manteau mit Ropa-Ärmeln (G_291_366)

Die Provenienz des Gemäldes lässt sich aus dem Reiseausgabenbuch ableiten, welches, wenn- gleich unspezifisch, am 9. Februar 1882 insgesamt fünf weibliche Porträts benennt: „1 Damen-Portrait aus der Familie Strozzi“ (Inv.-Nr. 495), „1 Damen-Portrait aus der Familie Strozzi“ (Inv.-Nr. 500), „2 Damen-Portraits aus der Familie Strozzi“ (Inv.-Nr. 501 und 503) und „1 Damen-Portrait aus der Familie Strozzi“ (Inv.-Nr. 504).⁵¹⁷ Die im Reiseausgabenbuch genannte Inventarnummer 495 hat sich auf dem oben beschriebenen Gemälde erhalten.⁵¹⁸ Somit kann für dieses Gemälde die Provenienz eindeutig festgestellt werden: Jedes der Bildnisse aus diesem Konvolut wurde in Cannes bei den Händlern Carf & Siegal für 450 Franc erworben.⁵¹⁹

werden.

517 Q8, S. 17.

518 Das Gemälde weist rückseitig einen Aufkleber von dem Typus B9 auf; die Bezeichnung darauf entspricht der Nummerierung in dem Reiseausgabenbuch (Q8).

519 Auch das etwa gleich große *Bildnis eines Mitglieds der Strozzi-Familie im Manteau und Ropa-Ärmeln* (G_295_370) kann aufgrund des Familienwappens diesem in Cannes erworbenen Konvolut zugeordnet werden. Die im Reiseausgabenbuch vergebene Inventarnummer 503 hat sich außerdem auf dem *Bildnis von Virginia Guiccina im Alter von 20 Jahren* (G_191_265) erhalten. Zu diesem Konvolut gehören außerdem das *Bildnis einer Frau im Manteau mit Ropa-Ärmeln und Halskrause* (G_281_356) und das *Bildnis einer Frau im Kleid mit geschlitzten Ärmeln und Haube* (G_282_357).

Die Gemälderückseite weist einen Aufkleber mit der teils unleserlichen Beschriftung „Fratelli [...] una della Famiglia Gonin [...]illi Branfim HI“ auf. Der Hinweis gilt den Brüdern Enrico (1799–1870) und Francesco (1808–1889) aus Turin.⁵²⁰ Beide waren vielseitige Künstler, schufen sowohl Druckgrafik als auch Gemälde und Fresken, und waren als Maler, Bühnenbildner, Theater-Dekorateur sowohl im profanen als auch im kirchlichen Kontext gefragte Künstler. Diese Information stützt eine im Hinblick auf die künstlerische Ausführung des Gemäldes aus der Sammlung Lipperheide gemachte Beobachtung: Die malerische Ausführung des Inkarnats und die Oberflächenbehandlung des Textils ist überaus fein: die Reflektionen auf der Gewandung wie auch Details sind stark herausgearbeitet. In der Anordnung der textilen Musterung erscheint die Ausführung jedoch skizzenhaft und das Volumen der Kleidung eher flächig behandelt. Die gleichmäßige Ausleuchtung der Textilien und die stark vereinfachten Umrissformen der Gewandung erzeugen nicht den Eindruck von Plastizität und Bewegtheit. Besonders im Vergleich mit den malerischen Ausführungen von Textilien von zeitgenössischen Künstler_innen, beispielsweise Frans Pourbus d. J., erscheint die Musterung des Textils hier flächig und auf der Textur aufliegend. Das Gewebe wird eher als Malfläche für das Stoffmuster begriffen denn als Gewebe selbst. Ebenso gibt die Malerei der Halsketten wenig Aufschluss über die Art der Edelsteine, ihre Fassung oder die genaue Form der Elemente. Diese Beobachtung am Objekt unterstützt die Annahme, dass es sich bei der rückwärtigen Signatur um die Brüder Gonin handelt und die Entstehung des Porträts in das 19. Jahrhundert zu datieren ist. Die Brüder Gonin malten die textile Ausstattung wohl nach einem oder mehreren zweidimensionalen Vorbildern. Desgleichen ist es möglich, dass das Bildnis im Kontext ihrer Tätigkeit als Bühnenbildner und Theaterdekorateur entstand und eine Zugehörigkeit zu der Familie Strozzi rein fiktiv ist. Gleichwohl ist die Qualität bemerkenswert, was die Sammler möglicherweise dazu bewegte, die autonome Ästhetik dieses Gemäldes zu würdigen.

Bildnis der Ursula von Kiepack, geborene Fechtnerin, Herzogin Anna Frauenzimmer

Das Gemälde zeigt eine Dame als Kniestück vor einem dunklen Hintergrund (Abb. 36).⁵²¹ Ein Vorhang im rechten oberen Bildfeld und ein Tisch, auf dem die Dargestellte ihre Hand aufstützt und ihr Gebetbuch abgelegt hat, kennzeichnen den Raum als Interieur. Mit einer leicht vom Betrachter abgewandten rechten Schulter präsentiert sich die Dargestellte in einem hellgelben Gewand. Das Kleid besteht aus einem enganliegenden und hochgeschlossenen Miederoberteil mit geschlitzten, langen Hängeärmeln, sodass die bauschigen, silbergrauen Unterärmel mit schmaler Spitzenmanschette zur Geltung kommen. Die Schulterwülste sind mit zwei Reihen Zacken geschmückt, der Saum der Hängeärmel weist sowohl einen bogigen Saum als auch einen Saum mit dreieckigen Formen auf.

⁵²⁰ Saur allg. Künstlerlexikon 2008, S. 135–137.

⁵²¹ G_264_338.



Abb. 36: Bildnis der Ursula von Kiebach, geborene Fechtnerin, Herzogin Anna Frauenzimmer (G_264_338)

Die Schneppe senkt sich spitz in den Rock, der seitlich in lockere Falten gelegt und auf Höhe der Taille leicht aufgebauscht ist. Das Gesicht wird von einer einfach gelegten Halskrause gerahmt, die im Nacken leicht aufsteht. Die rotblonden Haare sind am Hinterkopf zusammengefasst und bilden auf dem Scheitel eine Spitze, dessen Form von einem Diadem aufgenommen wird. Als Haarschmuck trägt sie einen Stecker in Blumenform und Creolen mit Perlenanhängern. Ihre Handgelenke sind mit jeweils einem goldenen Armband geschmückt. Zusätzlich trägt sie eine Gliederkette auf der Brust, sowie einer weiteren Kette, die der Schneppenlinie folgt, als Gewandschmuck. Die rechte Hand hält ein Paar Handschuhe, die Linke ein Spitzentuch und eine, in einem roten Schaft steckende, aufragende Feder. In der Inschrift im linken oberen Bildfeld ist sie als „Ursula von Kiebach geporne Fechtnerin. Hörzogin Ana Fravenzimer“⁵²² gekennzeichnet und gehörte, in ihrer Funktion als Hofdame, zu dem Hofstaat einer adeligen Dame namens Ana. Die Identität der Dargestellten ließ sich bislang nicht ermitteln.⁵²³

522 Fechtner bezeichnete im Mittelhochdeutschen den Beruf des „vehter“, eines herumziehenden, kampfsuchenden Ritters. Dies ist möglicherweise ein Hinweis auf die Herkunft der Dargestellten.

523 Unter der Prämisse, dass sich die Kleidung von Herrscherin und Hofdame, wie in dem Fall von Anna von Dänemark ähnelt, handelt es sich möglicherweise um die Hofdame von Anna von Österreich (1573–1598), Erzherzogin von Österreich und spätere Königin von Polen und Schweden. Verschiedene Bildnisse zeigen die Erzherzogin in jungen Jahren in reichen Gewändern, die bis zum Hals geschlossen sind, geschlitzte Ärmel aufweisen und deren Schulterpartien in kleinen, übereinander liegenden Zacken abschließen und somit eine Ähnlichkeit zu dem Bildnis der Fechtnerin aufweisen. Vgl. *Bildnis von Königin Anna von Polen (1573–1598)*, Jan Szwanowski, um 1592, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm, Königliches Schloß (Warschau). Online: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Anna_Habsburżanka_\(1573–1598\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Anna_Habsburżanka_(1573–1598)). Vgl. auch das Blatt: *Anna D.G. Poloniae Regina*, Chrispyn de Passe (Stecher u. Verleger), 1584–1598, Radierung/Kupferstich, 25,9 x 18,7 cm (Blatt), Inv.-Nr. CdPasse d. Ä. V 3.4218, Herzog Anton Ulrich-Museum (Braunschweig). Eine weitere Möglichkeit besteht in der Verortung der Hofdame an das Adelshaus der Wittelsbacher, speziell als Hofdame der Maria Anna von Bayern, Prinzessin von Bayern und Erzherzogin von Innerösterreich-Steiermark (1551–1608). Im Vergleich der Gewandung sind jedoch keine Gemeinsamkeiten festzustellen.

Der in einen schmalen roten Schaft eingesteckte Zweig ähnelt einer Märtyrerpalme, mit der in der christlichen Ikonographie das Martyrium einer Heiligen oder eines Heiligen kenntlich gemacht wurde. Der Palmzweig oder auch die Pfauenfeder wurden der Hl. Katharina von Alexandrien, der Hl. Bibiana, der Hl. Lucia⁵²⁴ und der Hl. Barbara von Nikodemien⁵²⁵ als Attribut beigegeben.⁵²⁶ Eine Hl. Ursula mit einem Palmzweig ist jedoch nicht überliefert. In dem vorliegenden Gemälde ist die Palme um das Attribut Buch erweitert. In der Bildtradition wird die Hl. Barbara, eine der 14 Nothelferinnen, oftmals mit rotblondem Haar dargestellt und weist somit eine Ähnlichkeit mit der hier dargestellten Hofdame auf. Eine Nähe zu dem Gemälde aus der Sammlung Lipperheide ist in dem *Bildnis der Hl. Barbara* von Simon Novellanus aus dem Jahr 1594 zu finden: es fehlen jedoch die Attribute Turm, Felsen und Schwert. Die Darstellung des Zweiges, die weit fallenden Ärmel und die bogenartigen Kleidersäume lassen jedoch den Vergleich zu und legen nahe, dass es sich bei dem vorliegenden Gemälde um eine Darstellung der Hofdame Ursula von Kiepach als Hl. Barbara handelt. In diesem Fall erwarben Franz und Frieda von Lipperheide ein Bildnis, welches durch die Märtyrerpalme die Konnotation einer Heiligen erhält, jedoch eine Dame in einer Gewandung des späten 16. Jahrhunderts darstellt.

Bildnis einer Frau mit Schnebbe und Spitzenkragen

Die Gemäldesammlung weist eine Gruppe von Frauenbildnissen auf, denen ein markantes Merkmal gemein ist: die sogenannten Schnebbe⁵²⁷, eine enganliegende schwarze Haube, die den Hinterkopf bedeckt und keilförmig in die Stirn sowie über die Ohren in das Gesicht hineinragt.⁵²⁸ Exemplarisch dafür soll das *Bildnis einer Frau mit Stirnschnebbe und Spitzenkragen*⁵²⁹ aus dem 18. Jahrhundert stehen (Abb. 37). Das ursprünglich als „Älteres Damenbildnis“⁵³⁰ deklarierte Gemälde aus anonymer Hand zeigt eine Dame im Dreiviertelprofil, bekleidet mit einem dunklen Obergewand mit halblangen Ärmeln und breitem Ärmelumschlag, den sogenannten Flossenärmeln, und Spitzenmanschetten. Ein breiter Spitzenkragen mit rundem Halsausschnitt bedeckt die Brust und die Schultern und fällt vorne spitz über ihr Dekolleté. Ein schwarzes Florband mit eingehängtem Kreuzschmuck und eine mehrfach geschlungene Perlenkette zieren ihren Hals. Den Kopf bedeckt eine dreiteilig aufgebaute Haube. Zuunterst trägt sie eine schwarze Schnebbehhaube mit

524 Vgl. beispielsweise: *Heilige Märtyrerin (Hl. Bibiana oder Hl. Lucia?)*, Matthias Grünewald, um 1475/80–1528, Mischtechnik, 102,2 x 43,7, Inv.-Nr. 2605, Staatliche Kunsthalle (Karlsruhe). Die Attribute der Hl. Lucia – die aufgerissenen Augen in einer Schale, das Schwert, ein Rosenkranz oder eine Öllampe – fehlen in dem Berliner Gemälde. Auch die Attribute der Heiligen St. Bibiana – eine Säule, Geißel, Dolch in der Brust oder ein zu Füßen liegendes Minzkraut – sind in dem Berliner Bild nicht anzutreffen. Palmzweig und Buch bleiben die einzigen Hinweise auf ein Martyrium.

525 Vgl. *Sankt Barbara*, Simon Novellanus (Zeichner/Inventor), Ägidius Novellanus (Stecher), 1594, Kupferstich, 31,2 x 23,3 cm, Inv.-Nr. WB3, Herzog Anton Ulrich-Museum (Braunschweig). Online: <http://kk.haum-bs.de/?id=novellanus-ae-wb3-0002>.

526 Die Palmfeder ist üblicherweise in einem Schaft befestigt, der von der Hand umschlossen wird. Auch männliche Heilige, wie der Hl. Vitus, werden mit dem Attribut der Palme dargestellt. Vgl. *Sankt Vitus*, unbekannter Künstler, 1493, kolorierter Kupferstich, Buchseite in Nürnberg Chronik, Abschnitt „Märtyrer“.

527 Sie wird auch als Visierhaube, Hirnkäpplein, Schneppe, Schniepe oder Schnibbe bezeichnet. Um die Schreibweise abzugrenzen von der Miederschneppe wird hier die Schreibweise Schnebbe verwendet.

528 Zu dieser Gruppe gehören die Werke: G_003_079, G_073_147, G_116_191, G_129_204, G_145_220, M_042_014, sowie weitere druckgrafische Blätter.

529 G_003_079.

530 Vgl. Q5.

drahtverstärkten Schnebben.⁵³¹ Diese markieren die Augen und Stirnmitte der Dargestellten. Die darüber getragene Haube besteht aus einem mit Spitze und Perlen reich verzierten goldfarbenen Band und einem hellroten, ebenfalls mit Spitze überzogenen Haubenteil am Hinterkopf.⁵³² Die Form der Haube, des Hirnkäppleins und des Spitzenkragens verweisen auf eine süddeutsche Kleidertradition.



Abb. 37: Bildnis einer Frau mit Schnebbe und Spitzenkragen (G_003_079)

Diese Form des dekorativen Spitzenkragens findet sich auf einem weiteren Bildnis der Sammlung: das *Bildnis einer Frau mit Haube, Augsburger Spitzenkragen und einer Nelke in der Hand*⁵³³ zeigt ebenso eine Dame in einem dunklen Obergewand mit einem markanten Spitzenkragen, der in einem weiten Bogen spitz zuläuft und am Saum jeweils in schmale Falten gelegt ist. Über der schwarzen Schnebbe wird eine nach hinten herabfallende perlenbestickte Haube getragen, die an einem wulstartigen, ebenfalls perlenbestickten, Haarreif befestigt ist. Die dargestellten Krägen werden auch als „Augsburger Spitzenkragen“ bezeichnet. Legt man als weitere Quellen die in Kostümbüchern des 18. Jahrhunderts dargestellten Kleiderstile zugrunde, so handelt es sich um eine Augsburger Festtagstracht.⁵³⁴ Speziell zur Augsburger Tracht bot die Lipperheidesche Sammlung eine Reihe von Vorlagen und Beispielen. So findet sich eine vergleichbare Darstellung in

531 Schnebben, oder Visierhauben, wurden meist mit Drahtgestellen versteift und so in Form gebracht. Diese sehr spitzen Schnebbenenden aus Süddeutschland unterscheiden sich von den niederländischen Schneppen, welche breiter und runder sind und oft einen Spitzenvorsatz haben. Erläuterungen zu Form, Konstruktion und Verbreitung verdanke ich Monika Hoede, Trachtenberaterin im Bezirk Schwaben. Vgl. auch ihren Aufsatz „Kleiderordnung und Kleiderwirklichkeit im 18. Jahrhundert in Bayerisch-Schwaben“ (Hoede 2010).

532 Die Bezeichnung Hirnkäpplein für die Visier- oder Schneppenhaube verdanke ich dem freundlichen Hinweis der Trachtenberaterin Hildegund Bemmann, ebenfalls den Hinweis, dass es sich bei dem vorderen Wulst meist um einen wattierten Zopf handelte.

533 G_129_204.

534 Vgl. zur Augsburger Kleiderordnung ab 1668: Hoede 2010.

dem 1730 erschienenen Kostümbüchlein „Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg“⁵³⁵ abgebildet: *Eine vornehme Frau im Sommer in die Kirche gehend*, deren Erscheinung mit dem Berliner Bildnis korreliert. In jenem Bild ist über der Schnebbenhaube ebenfalls eine wulstartige Haube zu sehen, auch Spitzenkragen, Mieder, Rock und Schürze sind identisch. Eine weitere, nur geringfügig abweichende Darstellung aus dem gleichen Band trägt den Titel *Eine vornehme Frau auf die Hochzeit gehend*.⁵³⁶ Auch der kolorierte Kupferstich *So sieht der Somer Staat bei einer Frauen aus Und ihre Winter Tracht wenns geht zum Kirchen Haus*⁵³⁷ aus dem Kostümbüchlein zur *Augsburgischen Kleidertracht* von 1720 zeigt die Augsburger Frau in ihrer Festtagskleidung. Ein Halstuch an Stelle des Spitzenkragens trägt die Dame in dem Blatt *Eine Frau im Sommer ausgehend*⁵³⁸, ebenfalls aus dem gleichen Band und bildet damit ein von der Festtagstracht abweichendes Kleiderelement ab.⁵³⁹ Das Blatt *Ein FrauenZimer in Augsburg Somers Zeit im Hauß gehend*⁵⁴⁰ zeigt eine Dame ohne die wulstartige Haube und mit offen getragenen Zöpfen in einer häuslichen Umgebung. Diese Augsburger Kleidertradition findet als Abbild ebenfalls Aufnahme in den *Blättern für Kostümkunde*.⁵⁴¹ Unter dem Titel *Deutsche Frau in Sonntagstracht* sind hier wiederum die Grundelemente Spitzenkragen, dunkles Obergewand, Visierhaube und Oberhaube, Halsschmuck, eine enganliegende Kette mit einem Kreuz-Anhänger, sowie ein Fächer die kennzeichnenden Elemente.⁵⁴² Die Augsburger Tracht in ihrer Erscheinungsform als Kirchgangs-, Sonntags- oder Hochzeitstracht aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist demnach ein vielfach dokumentiertes Kleiderensemble und scheint das besondere Interesse der Sammler auf sich gezogen zu haben. Die bildlichen Darstellungen zu diesem Kleidertypus ergänzten sie durch Schriftquellen und führten die visuellen und schriftlichen Zeugnisse in der Lipperheideschen Kostümbibliothek zusammen.⁵⁴³

Bildnis einer Frau mit zwei Begleiterinnen

Die Miniatur *Bildnis einer Frau mit zwei Begleiterinnen*⁵⁴⁴ aus dem späten 16. Jahrhundert verweist nach Venedig und ist in dem gleichen Erwerbungs Zusammenhang wie das *Bildnis einer venezianischen Frau nach dem Bad*⁵⁴⁵ zu sehen (Abb. 38). Sie zeigt eine junge Edeldame bei einem Spaziergang. Der faltenreiche Rock aus grünem Obermaterial ist bodenlang und weit geschnitten.

535 Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg 17301, Bl. 20.

536 Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg 17301, Bl. 7.

537 Augsburgische Kleidertracht 1720, Bl. 6.

538 Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg 1730, Bl. 14. Vgl. auch die Darstellung *Die Jungfer gehet so gespiet Charmant spazieren, Die Handwercks Tochter sich auf diese Art thut zieren* in: Augsburgische Kleidertracht 1720, Bl. 11.

539 Vgl. auch den Stich *Eine Frau im Somer ausgehend* in dem Kostümbüchlein *La Mode d'Augsbourg* von 1739.

540 *Ein FrauenZimer in Augsburg Somers Zeit im Hauß gehend*, Johann Simon Negges und F. C. Rösch, 3. Viertel des 18. Jahrhunderts, Schabkunstblatt, 36,7 x 26,7 cm, Inv.-Nr. 42,33, KB-LIPP. Online: <http://smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1957403&viewType=detailView>.

541 Ausführlicher zu dieser Darstellung im Kapitel 3.2.2 „Blätter für Kostümkunde: Quellenpluralität und Bildkarrieren“.

542 Die Darstellung von Tracht, ländlicher Mode oder Kleidung unterliegt einer besonderen Eigentümlichkeit und muß, wie an späterer Stelle aufgezeigt wird, kritisch auf ihren Realitätsgehalt untersucht werden.

543 Vgl. beispielsweise die frühen Kostümbücher zur Augsburger Tracht (Katalog Kostümbibliothek 1965, S. 172–173, Signatur DfD).

544 M_122_505. Die Inventarkarte (Q1) bezeichnet das Objekt als Ganzfigurenporträt einer Edeldame in spanischer Tracht mit zwei dunkel gekleideten Begleiterinnen an ihrer Seite. Die rechte Begleiterin sei als „cameriera“ bezeichnet, die linke Begleiterin als „conla testa“ [mit dem Kopf, Übers. d. V.].

545 M_037_456, angekauft bei A. Carrer in Venedig am 30. Oktober 1879 (vgl. Q8, S. 8).

Die hohe Taille wird durch ein schwarz-goldenes Schnürband akzentuiert. Über der Schulter liegt ein weißes Tuch. Die Haare werden offen getragen und sind mit einer Blumengirlande geschmückt, die Wangen hellrot geschminkt. Die Begleiterinnen tragen eine im Schnitt ähnliche Bekleidung, jedoch aus schwarzem Textil mit weißem Brusttuch, sowie ein weites Obergewand mit bodenlangen Ärmeln. Die Dame in der Bildmitte stützt sich auf ihre Begleiterinnen, die sie um einen Kopf überragt. Die in Venedig im späten 16. Jahrhundert modischen Stelzpantoffeln, die sogenannten *zoccholi*, die als Schuhwerk zu erwarten sind, erklären sowohl die kleiner erscheinenden Bediensteten als auch die von ihnen offerierte Stütze.



Abb. 38: Bildnis einer Frau mit zwei Begleiterinnen (M_122_505)

Die am oberen Bildrand sowie über den Köpfen der Begleiterinnen aufgemalte Inschrift benennt eine „Gentildonna que va a spaso con la testa cameriera“⁵⁴⁶. Die Darstellung *Un Gentidona ande’la Spassa* aus dem *Trachtenbuch. Darinnen viller Voelckher vund Nationen Claidung*⁵⁴⁷, einem Werk des späten 16. Jahrhunderts aus dem Besitz Franz und Frieda von Lipperheides, zeigt ebenfalls eine Edeldame bei einem Spaziergang, hier mit einem männlichen Begleiter und einem jungen Bediensteten. Das kleinformatige Berliner Gemälde ist in der malerischen Ausführung schematisch und wenig individuell. Das Werk muss eher als Genredarstellung denn als Bildnis angesehen werden. Wenngleich die Bekleidung der Dargestellten von der venezianischen textilen Prachtentfaltung abweicht und auch die Silhouette ungewöhnlich ist, so erinnern doch der Bildaufbau und seine schematisierende Darstellung an Illustrationen venezianischer Kleidung aus Kostümläutern des 16. Jahrhunderts. So lässt dieses außergewöhnliche Gemälde die These zu, dass es sich um die Ausführung eines nicht überlieferten Kostümläutes in Öl handelt. Weitere, in Öl

546 Dt.: Eine Edeldame beim Spaziergang, mit dem Kopf (der Frisur?) ihrer Bediensteten.

547 Unbekannt, 1580, Bl. 49, Inv.-Nr. Aa20, KB-LIPP.

ausgeführte, schematische Trachtendarstellungen in der Gemäldesammlung⁵⁴⁸ legen nahe, dass es sich um malerische Ausführungen handelt, deren Bildidee auf Kostümbüchern basierten oder die mindestens in zwei Ausführungen auf dem Markt verfügbar waren.

5.1.1. Kinderbildnisse

Das Sammlungskonvolut enthält insgesamt 33 Kinder- und Jugendbildnisse. 29 Porträts zeigen Einzeldarstellungen⁵⁴⁹ und zwei Darstellungen zeigen je eine Mutter mit Säugling⁵⁵⁰. Ein Familienbildnis⁵⁵¹ und das Bildnis eines jungen Trommelschlägers der Infanterie⁵⁵² sind dieser Gruppe, strenggenommen, nicht zuzurechnen. Diese Bildnisse zeigen höfische wie auch ständische Kleiderkonventionen und sind stark typisiert. Die formale und farbliche Differenzierung von Kinderkleidung nach Geschlecht beginnt sich erst ab ca. 1780 mit Einführung des *skeleton suit*, einem einteiligen Knabenanzug,⁵⁵³ herauszubilden, sodass Kinderbildnisse bis zu einem Kindesalter von sechs oder sieben Jahren geschlechtsunspezifische Bekleidungen zeigen. Die Kinderkleidung dient somit nicht primär als Identifizierungsmerkmal für das Geschlecht, sondern für die Standeszugehörigkeit. Im dem Alter von sieben Jahren beginnt das Kind in die Erwachsenenwelt eingeführt zu werden; dies geschieht unter anderem über die Kleidung. Kinder werden dann in dem gleichen Stil wie Erwachsene – mit Zugeständnissen in Bezug auf Bequemlichkeit und ihre Entwicklungsstufe – eingekleidet. Nicht nur die formale, auch die farbliche Differenzierung von Kinderkleidung entwickelte sich erst im 19. Jahrhundert, sodass weder Form noch Farbigkeit als Identifizierungsmerkmal für das Geschlecht angesehen werden können. Anhaltspunkte geben oft allein die Accessoires. So verweisen Ohrgehänge und aufwändige Frisuren eher auf Mädchenbildnisse, Miniatur-Männerhüte, auch über der Babyhaube getragen, und Dekorationen in Form von Straußenfedern auf Jungenbildnisse. Der Hut gilt dabei als das erste spezifisch männliche Kleidungsstück.⁵⁵⁴ Von kulturgeschichtlichem Interesse sind neben der Kleidung auch die glücksbringenden Accessoires, die beigegebenen Tiere oder die hölzerne Lauflernhilfe.

Frühe Kinderbildnisse sind selten mittels Kopien oder Stichfolgen verbreitet und entsprechend wenig dokumentiert. Die Identifizierung der dargestellten Kinder wird dadurch erschwert. Zusätzlich ist Kinderkleidung zeitlich schwieriger zu verorten, da sie sich den modischen Entwicklungen weniger unterwirft als die Gewandung von Erwachsenen und ein Kleidertypus schon mal ein Jahrhundert getragen werden konnte.

548 Vgl. auch das kleinformatige Bild *Bäuerliches Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin* (M_109_494), welches im Kapitel 5.3 „Genrebilder, allegorische Malerei und szenische Trachtendarstellungen“ beschrieben wird, oder auch M_108_493, M_110_495, M_125_509 oder M_128_512.

549 G_006_082, G_007_083, G_009_085, G_011_087, G_031_106, G_055_129, G_063_137G_068_142, G_086_160, G_092_166, G_101_175, G_109_184, G_118_193, G_120_195, G_136_211, G_183_257, G_189_263, G_196_270, G_221_295, G_248_322, G_255_329, G_256_330, G_263_337, G_311_387, M_114_499, M_120_503, M_135_519, M_136_520, M_163_546.

550 G_244_318, G_021_097.

551 G_302_376.

552 G_050_124.

553 Vgl. den Eintrag „Kinderkleidung“ in Loschek/Wolter 2011, S. 297ff..

554 Vgl. Hüte, Hüte, Hüte ... 2000, S. 19, hier: „Hüte für Knaben in Mädchenkleidern“.

Bildnis von Joseph II. als Kind in einer Husarenuniform

Als Ganzfigur auf einem Kissen am Boden sitzend wird in diesem Gemälde ein Kind mit hellen Haaren in einer Husarenuniform dargestellt. Das als „Bildnis eines jungen Herzogs geführte Werk“⁵⁵⁵ zeigt einen Jungen, bereits in der Kleidung der Erwachsenen, in einer dunkelblauen Husaren-Uniformjacke, die am Ärmelabschluss und in der vorderen Mitte mit Goldstickereien versehen ist. Die enganliegende, auf Hüfthöhe mit einem Gürtel akzentuierte und verbrämte Jacke ist ab Hüfthöhe stark ausgestellt. Den Ärmelabschluss bildet ein Spitzensaum. Über den linken Arm geschlungen ist ein hermelinbesetztes Cape, vermutlich eine *Pelisse*, ein ab dem 18. Jahrhundert getragener weiter, Cape-artiger Mantel mit Armschlitz. Seine rechte Hand ruht auf einem Herzogshut. Den Kopf ziert ein aufragender *Chapeau* mit Goldbesatz, schmückender Troddel und federbesetzter *Aigrette* (Abb. 39).



Abb. 39: Bildnis von Joseph II. als Kind in einer Husarenuniform (G_092_166)

Im Kontext höfischer Repräsentationsporträts war dies ein gängiger und immer wieder variiertes Typus der Darstellung von habsburgischen Erzherzögen mit der Dolman⁵⁵⁶, hier der Uniformjacke der Husaren, der auf Darstellungen des Künstlers Martin van Meytens dem Jüngeren (1695–1770) zurückgeht. Die Husarenuniform ist in der fürstlichen Kindertracht besonders in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachten.⁵⁵⁷ Neben der Erzherzogskrone als Insignie

555 Q1, G_092_166.

556 Der Dolman selbst erfuhr in Schnitt und Bedeutung mehrere Wandlungen. Vgl. Loschek/Wolter 2011, S. 170, „Dolman“.

557 Vgl. beispielsweise: *Michele Antonio Saluzzo im Alter von vier Jahren*, Maria Giovanni Battista Clementi, genannt Clementina, 1734, Öl auf Leinwand, 130,1 x 87,6 cm, Privatsammlung. In: *Kleine Prinzen 2003*, S. 74. Oder: *Graf István Illésházy im Alter von vier Jahren*, Johann Michael Millitz, 1766, Öl auf Leinwand, 93 x 74 cm. In: *Kleine Prinzen 2003*, S. 75.

verweist auch die *Aigrette am Chapeau* auf eine aristokratische Herkunft des Kindes, welches bereits das Alter von sechs oder sieben Jahren überschritten haben muss. Als Dargestellte kommen die Söhne Maria Theresias, Erzherzogin von Österreich und Königin von Ungarn und Böhmen (1717–1780), in Frage, im Besonderen Karl Joseph von Österreich (1745–1761) und Joseph II. (1741–1760).⁵⁵⁸ Die stilisierten Gesichtszüge machen eine Unterscheidung aufgrund der physiognomischen Unterschiede schwer. So wurde die Stilisierung auch bei der Darstellung der Prinzen eingesetzt, besonders in dem Umfeld und von Martin van Meytens selbst. Auch eine eigenhändige Zeichnung von van Meytens, das *Porträt des Erzherzogs Ferdinand (?) mit Pelzhut mit einer Agraffe*,⁵⁵⁹ konnte noch keinem der Habsburger Prinzen final zugeordnet werden; in Frage kommen die Prinzen Joseph II. und Karl-Joseph.⁵⁶⁰

Mit den folgenden Vergleichsbeispielen möchte ich dafür plädieren, dass es sich um Joseph II. handelt. Martin van Meytens porträtierte Erzherzog Joseph um 1753, ebenfalls in einer sitzenden Position, in einer silbrig-grauen Husaren-Uniform mit Säbel, *Aigrette* und Kopfbedeckung. Der Dolman und der Hut decken sich mit den Attributen im Berliner Gemälde, sind jedoch in einer anderen Farbigkeit ausgeführt. Zusätzlich trägt Joseph um den Hals den Orden vom goldenen Vließ.⁵⁶¹ Aus der gleichen Hand stammt aus dem Jahr 1744 ein *Bildnis der Maria Theresia mit Joseph II. als Kind*.⁵⁶² Das Bild Joseph II. wurde in den barocken Rahmen über dem Kopf der Mutter integriert. Auch hier sind Orden, Hermelin, *Aigrette* und Uniform vor rotem Grund eingesetzt worden, um den Anspruch des Nachfolgers auf den Thron ins Bild zu setzen. Der junge Prinz in dem Berliner Bildnis trägt jedoch deutlich erwachsenere Züge, sodass die Datierung auf die Jahre zwischen 1746 und 1769 eingegrenzt werden kann.

Das *Bildnis eines Habsburger Prinzen mit dem Orden vom Golden Vlies*⁵⁶³ in dem Museo Museo Sa Bassa Blanca (Mallorca) aus dem Umkreis von Martin van Meytens weist alle Kleiderelemente und Insignien des Berliner Bildnisses zuzüglich des Ordens vom Goldenen Vließ auf. Eine weitere Darstellung *Josephs II. als Kind mit Säbel* aus der Zeit um 1750 stammt aus der Hand eines unbekanntenen Wiener Künstlers, der ihn ebenfalls sitzend, in einer leuchtend blauen Husaren-Uniform mit den Herrscherinsignien darstellte.⁵⁶⁴ Jenes Bildnis erscheint jedoch in der Komposition etwas freier und bewegter und das Gesicht jugendlicher als in dem Berliner Bildnis. Dieses wiederum findet in der Sitzhaltung eine innovative Lösung, die in keinem der erwähnten Porträts Anwendung findet. Aufgrund der Tatsache, dass es in der Bildsprache an das Umfeld von

558 Den Hinweis auf Karl Joseph von Österreich und die Vergleichsbilder der Albertina verdanke ich Georg Lechner (Österreichische Galerie Belvedere, Wien).

559 Online: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[39803\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[39803]&showtype=record).

560 Karl-Joseph von Österreich (1745–1761), das siebte Kind von Maria Theresia von Österreich, kommt ebenfalls als Dargestellter in Betracht.

561 *Erzherzog Joseph*, Martin van Meytens, um 1753, Öl auf Leinwand, in: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. 1980, S. 340 und Abb. 2. Als Vergleich sei noch ein ganzfiguriges Bildnis in Kupfer gestochen genannt: *Bildnis des Iosephus Benedictus Archidux Austriae*, Gottfried Bernhard Goetz (Radierer) 1750/1774, Radierung, 157 x 97 mm (Blatt), Inv.-Nr. IIAI, 685 Bl. 57, Porträtstichsammlung, Universitätsbibliothek Leipzig. Online: <http://www.portraitindex.de/documents/obj/33212159>.

562 *Maria Theresia mit Joseph II. als Kind*, Martin van Meytens d. J., 1744, Öl auf Leinwand, Wien Museum Karlsplatz.

563 *Bildnis eines Habsburger Prinzen mit dem Orden vom Golden Vlies*, Martin van Meytens (Umkreis), um 1753, Öl auf Leinwand, 103,5 x 70,2 cm, Inv.-Nr. 552, Stiftung Yannick und Ben Jakober (Mallorca). In: Kleine Prinzen 2003, S. 219.

564 *Joseph II (1741–1790) als Kind mit Säbel*, Wiener Künstler, Mitte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 47 x 38 cm, Inv.-Nr. 514, Fundación Yannick y Ben Jakober, in: Kleine Prinzen 2003, S. 219.

Martin van Meytens erinnert, der zumeist Joseph II. porträtiert hat, liegt auch hier die Schlussfolgerung nahe, dass eben jener, und nicht Karl-Joseph dargestellt ist.

Das Verlegerehepaar erwarb am 11. November 1879 bei A. Rupprecht in München „2 ungar. Kinder“-Bildnisse⁵⁶⁵ für den Preis von 70,- Mark. Die Zeile im Reiseausgabenbuch führt die Inventarnummern 141 und 224 (oder 141.224), die jedoch mit keiner der Inventarnummern auf dem Gemälde korrelieren; auch ist kein vergleichbares Pendant erhalten.⁵⁶⁶ Falls es sich bei dem Eintrag in dem Reiseausgabenbuch um das hier beschriebene Bildnis handeln sollte, dann ist die Bezeichnung nur sehr verkürzt, beziehungsweise falsch wiedergegeben.

5.1.2. Außereuropäische Bildnisse

Die Gruppe der Gemälde mit Szenen und Bildnissen aus dem Orient umfasst insgesamt zwölf Werke, davon eine zusammengehörige Gruppe des persischen Schahs Fath Ali, König der Kadscharen-Dynastie und vier Hofdamen.⁵⁶⁷ Die Bildnisse orientalischer Männer, insbesondere die des 18. Jahrhunderts, sind bezüglich ihres kleiderhistorischen Aussagegehalts schwierig zu bewerten. Zum einen war es in Europa Mode, sich mit Insignien des Fremden zu schmücken und sich in orientalischer oder orientalisierender Kleidung porträtieren zu lassen.⁵⁶⁸ Die Inszenierung im Porträt mittels kulturfremder Kleidung und Accessoires war gleichzeitig Aneignung und Identitätsentwurf. Nina Trauth beschreibt diese Inszenierung als eine „Bildnismaskerade“ in Abgrenzung zu einem „Rollenporträt“.⁵⁶⁹ Solche identitätsstiftenden Masken – die Entstehung von orientalisierenden und von Europäern getragenen Masken datiert sie in die Zeit des Barock – entstünden durch die Überschneidung kultureller und geschlechtlicher Aneignungen. „In der Herrscherikonographie“, so Trauth, sei „orientalisierende Kleidung eine Aneignung als Ausdruck des militärischen Sieges über die Osmanen, oder sie spiegelt ein Rangverhältnis mit der Hierarchisierung der Kulturen wider. Dagegen ist das Bildnis im Morgenmantel Ausdruck von Geschmack, Bildung und Entspannung.“⁵⁷⁰ In Konstantinopel gab man sich umgekehrt einen europäischen Anstrich. Der Duktus von Porträts orientierte sich am Stil der *hominis illustri*. Künstler aus Europa wurden beauftragt, Bildnisse osmanischer Herrscher anzufertigen. Man denke beispielsweise an die Galerie von Sultan-Porträts von Paolo Veronese und seiner Werkstatt, heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Residenz Würzburg.⁵⁷¹ Der Austausch geschah demnach beidseitig. Die oft nur graduellen Unterschiede in der Ikonographie erschweren eine Unterscheidung zwischen Phantasie und Realität.

565 Q8, S. 10, Nr. 141 und 224.

566 Die sichtbaren Inventarnummern sind: 8, 92, 295, 298, 311 und 399.

567 G_090_413, G_090_413, G_103_178, G_113_188, G_142_217, G_146_221, G_260_334, G_272_346, G_273_347, G_278_353, G_279_354, G_280_355.

568 Bereits im 16. Jahrhundert übten die Maler Kopf- und Charakterdarstellungen an anonymen lebenden Modellen. Diese Gesichter- und auch Kostümstudien waren meist Vorlagen und Studien für Historienmalereien. Die Genese dieser Bildgattung, die sog. *Tronies* (*Tronje*), beschreibt Dagmar Hirschfelder in ihrem Buch „Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ (Hirschfelder 2014).

569 Vgl. die Untersuchung von Trauth zur Konstruktion von Identität anhand von kulturfremder Kleidung im Barock: Trauth 2009. Siehe auch Engel 2018.

570 Trauth 2009, S. 61.

571 Neben der Porträtreihe in der Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Residenz Würzburg soll auch der serielle Charakter der Habsburger Poträts auf Schloss Ambrass oder die von Cristofano dell'Altissimo geschaffene Porträtreihe geistlicher und weltlicher Herrscher, Literaten und Feldherren für Cosimo I. in den Uffizien Erwähnung finden.

Die Gattung Porträt erfährt hier eine Einschränkung, denn einerseits fehlen die standesgemäßen Insignien, wenn fremde Kleidung und Accessoires angelegt werden, und verschleiern damit die Identität des Dargestellten.⁵⁷² Andererseits ist diese Form der Bildnismaskerade eine weitere Art der Identitätskonstruktion. Für die Gruppe der Bildnisse in der Sammlung Lipperheide fehlt in den meisten Fällen der Hinweis auf die Identität des Dargestellten, sodass anhand der Indizien argumentiert wird.

Bildnis von Kyrillos Loukaris I., Patriarch von Konstantinopel

Dieses Bildnis, im Museumsinventar als „Orientalischer Herr“⁵⁷³ geführt, zeigt einen griechisch-orthodoxen Patriarchen in liturgischem Gewand, bestehend aus der Bischofsmitra, einem Phelonion, einem die Schultern bedeckenden Kurzmantel über einem Untergewand, dem Sticharion, und einem darüber getragenen Pallium (Abb. 40).⁵⁷⁴



Abb. 40: Bildnis von Kyrillos Kontares, Patriarch von Konstantinopel (G_142_217)

Die Mitra weist Stickereien, sowie umlaufenden Schmuck aus gefassten Edelsteinen auf. In der Bezeichnung im rechten oberen Bildfeld heißt es: CURILIVS PATRIARCHA CONSTANTINOPOLI, im Alter von 62 Jahren und die Datierung 1634. Der Genannte, Kyrillos Loukaris I., war ein griechisch-orthodoxer Theologe, der 1672 im damals venezianischen Candia (heute Heraklion) auf Kreta geboren wurde und von 1601 bis 1620 das Amt des Patriarchen von Alexandria innehatte. Seit 1620 war er mit verschiedenen Unterbrechungen ökumenischer Patriarch von

572 Vgl. zum Orientalismus im Porträt des Barock: Trauth 2009, S. 9ff.

573 G_142_217.

574 Ein Pallium wurde von dem Papst an die Metropolitane (Oberbischöfe) der lateinischen Kirche verliehen.

Entgegen der gängigen Stickerei – üblicherweise sechs schwarze Kreuze – sind hier Ikonen in dem Kreuzmotiv dargestellt. Für die Benennung der liturgischen Elemente und die Bestätigung der Identifizierung danke ich Padre Anagnostopulo (Büro des Ökumenischen Patriarchen/Istanbul).

Konstantinopel.⁵⁷⁵ Seine theologischen Schriften, beispielsweise sein 1629 in Genf erschienenes Glaubensbekenntnis *Confessio Fidei Orthodoxae*, sind von calvinistischem Gedankengut geprägt; dadurch war er ein auch im Westen bekannter Geistlicher. Diese Tatsache ordnet den Erwerb des Bildnisses durch die Sammler ein in die Reihe repräsentativer Bildnisse. Sie erwarben das Werk am 22. Oktober 1880 für 10 Mark bei dem Händler Reichl in München und verzeichneten das Bildnis im Reiseausgabenbuch als „Constant. Patriarch“⁵⁷⁶.

Bildnis eines Sultans mit Turban und pelzverbrämten Kaftan

Der im Dreiviertelprofil mit markantem Nasenprofil dargestellte Herr wurde in den Inventaren als „Mann mit Turban“, als „Bildnis eines Sultans mit Pelzschaupe, Turban und Halsorden“ und alternativ als „Orientalisches Herrenbildnis“⁵⁷⁷ aus dem 17. Jahrhundert geführt (Abb. 41).



Abb. 41: Bildnis eines Sultans mit Turban und pelzverbrämten Kaftan (G_113_188)

Den Blick aus dem Bild nach rechts gerichtet, zeigt das Werk einen Herrn mit wachen Augen, einem halb geöffneten Mund, einem geschwungenen Schnurrbart und einer bewegten Gesichtsphysiognomie. Den Kopf bedeckt ein bauschiger, aufgerichteter Turban aus weißem Textil mit einer zentralen edelsteinbesetzten Schmuckbrosche. Auch den Hals ziert ein edelsteinbesetztes Pendant, ergänzt von einer quer über der Brust getragenen goldenen Gliederkette. Über den Schultern liegt ein hermelinverbrämter Umhang. Der Oberlippenbart, die Darstellung der Augen, Ohren und der Nase verweisen auf Süleyman I. (ca. 1494–1566), den zehnten Sultan des Osmanischen Reiches, dessen Bildnisse bereits im 16. Jahrhundert große Verbreitung in Europa fanden.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Er amtierte 1620–1623, 1623–1630, 1630–1633, 1633–1634, 1634–1635 und 1637–1638.

⁵⁷⁶ Q8, S. 3.

⁵⁷⁷ G_113_188. Q8 (S. 12, Nr. 682), Q6 und Q4.

⁵⁷⁸ Vgl. beispielsweise *Sulimano Imperator de Turchi* (Portraitbüste im Profil von Süleyman dem Prächtigen in einem Oval in einer verzierten Bordüre mit Löwenmaske und zwei Frauen), unbekannt (Venedig), 1540–1550, Holzschnitt, Inv.-Nr. 1878,0713.4164, British Museum (London). Online: <http://britishmuseum.org/research/>

Der hier gemalte Gewandschmuck in Form eines Pendants, wie auch die doppelte Gliederkette erscheinen jedoch eher wie westliche Accessoires. Turbane mit edelsteinbesetzten Broschen, meist mit fächerförmig aufragenden Federn, sind seit dem 17. Jahrhundert und verstärkt im 18. Jahrhundert in den Darstellungen osmanischer Herrscher zu finden, so etwa in den Bildnisreihen aus der Hand und dem Umkreis Paolo Veroneses. Es scheint, als entspräche eine prominent über der Stirn angebrachte Brosche der europäischen Idee eines Sultanbildnisses,⁵⁷⁹ wie auch die Darstellung als Brustbild eher dem europäischen als dem osmanischen Kontext entsprang. Auch die über die markanten physiognomischen Merkmale hinausgehende Ausformulierung der Gesichtszüge haben einen eher europäischen Charakter. Es liegt daher nahe, den Porträtierten entweder in der Rolle und in der Kleidung des Sultans Süleyman I. zu vermuten. Alternativ handelt es sich um das Bildnis eines osmanischen Herrschers in der europäischen Maltradition.

Bildnis von Fath Ali Schah, König der Kadscharen-Dynastie

Die Darstellung, im Inventar ohne Titel geführt, ist der Referenzpunkt für eine Gruppe von fünf Darstellungen orientalischer Figuren (Abb. 42).⁵⁸⁰

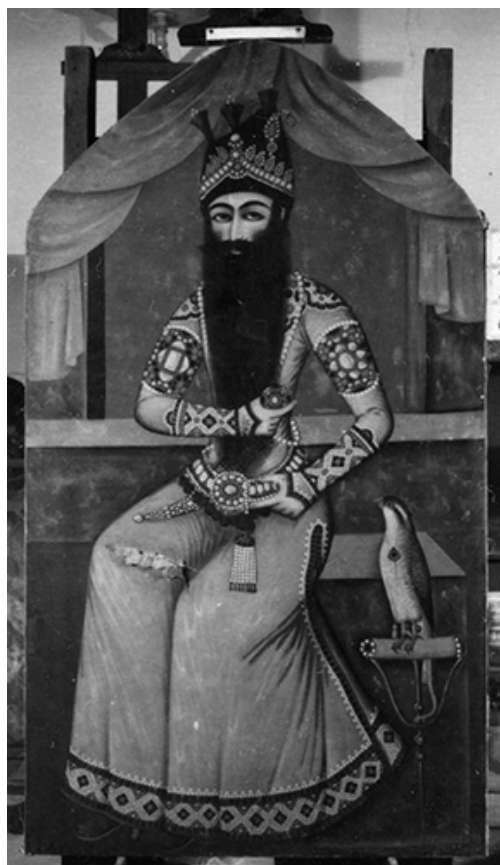


Abb. 42: Bildnis von Fath Ali Schah, König der Kadscharen-Dynastie (G_278_353)

collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1431325&partId=1&searchText=S%25u00fcleyman+I+&images=true&page=1. Eine ähnliche Physiognomie weist noch Sultan Orchard II. auf. Vgl. dazu *Sultan Orchard II.*, Paolo Veronese (Nachfolger), o. D., Öl auf Leinwand, 69 x 54 cm, Inv.-Nr. 2236, Sammlung Pinakothek (München)..

579 Vgl. dazu: *The Sultan's portrait 2000*, S. 145–155.

580 Es sind dies das Männerbildnis G_278_353 und die Hofdamen G_272_346; G_279_354 (abgebildet in: *Iran-Kunst*

Es handelt sich dabei um ein Bildnis von Fath Ali Schah (1771–1834), König der Kadscharen-Dynastie⁵⁸¹ und seinen Hofdamen, die formal den gleichen Bildaufbau und ein gleiches Format aufweisen. Der Schah ist in frontaler Ansicht, auf einem Absatz sitzend und in ganzer Figur dargestellt. Er trägt ein rotes, am Oberkörper enganliegendes Gewand. Das Rockteil fällt weich über die Beine und ist bis zum Oberschenkel seitlich geschlitzt. Die gemalten Ornamente suggerieren einen reichen Schmuckbesatz an den Ärmelmanschetten, den Oberarmen, im Brustbereich und am Rocksäum. Die Hüfte wird von einem Gürtel mit einer schildartigen Schnalle sowie eine, aus grünen Perlen und einer Quaste bestehenden Hüftkette betont. Das Gesicht wird von einem bis zum Schoß fallenden dichten Bart und buschigen Augenbrauen gerahmt. Die Kopfbedeckung besteht aus einem reich ornamentierten, spitz zulaufendem Hut, der mit drei Quasten dekoriert ist. Attribute des Würdenträgers sind der links neben ihm auf einer Stange platzierte Falke, der kostbare Hüftgürtel mit einsteckendem Dolch und die aufragende Kopfbedeckung.

Die in einem spitzen Rundbogen zulaufenden Bilder suggerieren die ursprüngliche Aufstellung in einer architektonischen Einfassung mit Spitzbogen. Umgeben ist der Schah von einer Gruppe von Hofdamen, die nicht als Individuen, sondern als repräsentative Figuren zu lesen sind. Es ist naheliegend, die Entstehungszeit der Darstellungen in seine Regierungszeit zwischen 1797 bis 1834 zu datieren und als Ort der Aufstellung einen Palast anzunehmen. Diese Bildgruppe ist – sowohl stilistisch als auch thematisch – ein Solitär in der Sammlung. Auch stechen die stark stilisierten Darstellungen der Gewandung hervor und erinnern an Illustrationen in frühneuzeitlichen Kostümbüchern. Sie geben im Gegensatz zu anderen Gemälden der Sammlung kaum Aufschlüsse über die Materialität, den Schnitt und eine gelebte Kleiderwirklichkeit. Aufgrund ihrer Größe waren sie eventuell eher als dekorative Ergänzung der Sammlung gedacht.

Bildnis eines Herrn im Ornat des Sultans Mahmud I.

Dieses Porträt⁵⁸², im Inventar als „Bildnis eines Orientalen“⁵⁸³ geführt, bildet einen reich gekleideten Mann in der Gewandung eines Sultans ab (Abb. 43). Das Bildnis aus der Hand eines unbekanntes Künstlers zeigt das Brustbild eines Mann mit einem von den Schultern herabfallenden hellroten Umhang, dessen Länge angesichts des Bildausschnitts nicht zu bestimmen ist. Der Umhang ist am Kragen bogenförmig mit Hermelin verbrämt und schließt am Saum ebenfalls mit Hermelin ab. Unter dem Umhang ist ein mit Edelsteinen und Perlen besetztes Untergewand und ein quer über die Brust geführter, mit Edelsteinen dekoriertes Gurt zu sehen. Die Kopfbedeckung besteht aus einem mächtigen, perlenbehangenen Turban, einem sogenannten *Kavuk*. Eine *Aigrette* mit Sichelmotiv und ein Federbusch ergänzt die in Kaskaden angeordneten Perlenketten auf dem Turban. Die malerische Ausgestaltung des Gesichts ist sehr detailliert und hat eine realistische Anmutung.

und Kultur 2021, S. 390f., Abb. Nr. 357), G_280_355 (abgebildet in: Iran-Kunst und Kultur 2021, S. 390f., Abb. Nr. 358) und G_273_347.qw

581 Für den fachlichen Austausch danke ich Margaret Shortle (Museum für islamische Kunst).

582 G_146_221. Die Datierung, ca. 1730–1760, kann nur als Annäherung verstanden werden und basiert auf der Regierungszeit von Sultan Mahmud I. (1730–1754).

583 Vgl. Q3.



Abb. 43: Bildnis eines Herrn im Ornat des Sultans Mahmud I. (G_146_221)

Die Bildrückseite weist eine handschriftliche Bezeichnung auf, die den Dargestellten als Sultan Mahmud I. (1696–1754), fünfundzwanzigster Regent aus Osmans I. Stamm, ausweist. Ähnlich prachtvolle Bildnisse des rückseitig identifizierten Sultans sind jedoch nicht überliefert und auch die Ausgestaltung der Bekleidung wirft Fragen auf. Handelte es sich um einen Kaftan, so erscheint der Schnitt und der ausgearbeitete Kragen eher ungewöhnlich. Der Schmuck des Turbans, bestehend aus einer edelsteinbesetzten *Aigrette*, *sorguç* genannt, einer Sichel und einem Federbusch, erinnert an Porträtreihen osmanischer Herrscher und wirkt authentisch. Das Gesicht und der buschig zu beiden Wangen auslaufende Bart hingegen haben wenig mit Bildnissen osmanischer Herrscher gemeinsam. Die Darstellung der porträtierten Person ist ungewöhnlich in ihrer Opulenz und deutet auf einen europäischen Künstler hin. In der Galerie osmanischer Herrscher aus der Hand Paolo Veroneses⁵⁸⁴ und seiner Werkstatt befindet sich ebenfalls ein Bildnis von Sultan Mahmud I., dessen Gewand zwar aus edlen Materialien und kunstvoll bestickt ist, dessen Gesamterscheinungsbild sich jedoch weit weniger opulent zeigt als jenes in der Sammlung Lipperheide.

Die Porträts des deutschen Barockkünstlers Christian Seybold (1695–1768), der im 17. Jahrhundert mittels eines übersteigerten Realismus naturalistische Porträts schuf, weisen einen ähnlichen Malstil und Bildaufbau wie das hier vorliegende Bildnis auf. Besonders die Gesichter führte Seybold sehr genau aus: eine gerunzelte Stirn, die hervortretenden Adern der Schläfe und

⁵⁸⁴ Vgl. *Sultan Mohamed I.*, Paolo Veronese (Nachfolger), o. D., Alte Pinakothek (München), Inv.-Nr. 2241.

feine Faltenlinien rund um die Augen zeugen von mimetischer Präzision in der Wiedergabe.⁵⁸⁵ Diese Form der naturalistischen Darstellung, bei der die Gesichtszüge des Dargestellten aufs Genaueste erfasst werden, findet sich auch in dem hier beschriebenen *Bildnis eines Herrn im Ornat des Sultans Mahmud I.* Ein weiterer deutscher Maler jener Zeit, der vergleichbare Porträts schuf, war Balthasar Denner (1685–1749). Auch er malte sogenannte „Tronies“. Hierbei handelt es sich „keineswegs um Bildnisse im Sinne der Darstellung bestimmter Individuen, sondern um anonyme (Character-)Köpfe, die bestimmte Figurentypen vorstellen und sich von der zeitgenössischen Porträtmalerei [des 18. Jahrhunderts] auch formal deutlich abheben“⁵⁸⁶. Es lässt sich also feststellen, dass weder die Physiognomie, noch die Ausstattung des Turbans mit Perlenschnüren oder die geschweifte Form des Hermelinumhangs auf ein authentisches Bild eines osmanischen Herrschers schließen lassen. Es ist zu vermuten, dass es sich bei dem hier vorgestellten Gemälde mit Hinweis auf Mahmut I. vielmehr um das Porträt eines europäischen Mannes im Bekleidungsstil oder Ornat von Mahmut I. handelt.

Wenngleich die Porträts der in diesem Kapitel zusammengefassten Bildgruppe nicht eindeutig einem jeweils außereuropäischen oder dem europäischen Kontext zugeschrieben werden können, so sind doch die eingangs erwähnten transkulturellen Aneignungsmethoden in dieser Gruppe mittels der bildlichen Zurschaustellung von kulturfremder Kleidung sichtbar. Ob dieses Phänomen der kulturellen Aneignung auch an dem Sammlungsprofil der Eheleute von Lipperheide abzulesen ist, ist jedoch noch nicht geklärt. Das Sammler- und Mäzenatentum im 19. Jahrhunderts⁵⁸⁷ trug Gemälde, Skulpturen, kunstgewerbliche Objekte und historische Möbel unter einem universalistischem Aspekt zusammen, ordnete und inszenierte sich mittels ihrer Sammlungen. Besonders in der publizistischen Tätigkeit des Franz von Lipperheide ist der Anspruch offenkundig Werke von enzyklopädischem Charakter zu schaffen und eine über Europa hinausgehende Kleider- und Kulturgeschichte zu schreiben.⁵⁸⁸ Dass diese Bestrebungen auch eine identitätsbildende Komponente haben, wurde in dem Kapitel 2.2 „Kleiderforschung als identitätsbildende Kulturgeschichtsschreibung“ beschrieben. In dem Anspruch, Universalgeschichte zu schreiben wurden Details auf Stereotypen reduziert und vereinfachte Darstellung weiter tradiert. Dieses Phänomen ließ sich bereits in frühneuzeitlichen Kostümbüchern, die besonders umfangreich osmanische Herrscher und ihre Gewänder in den Blick nahmen, beobachten.

Die Sammlungstätigkeit der Eheleute von Lipperheide zeigt einen deutlichen Fokus auf bildliche Darstellungen und Textilien europäischen Inhalts.⁵⁸⁹ Die hier beschriebenen außereuropäischen

585 Vgl. beispielsweise: *Selbstbildnis*, Christian Seybold, 1759, Öl auf Leinwand, 56 x 45 cm, Inv.-Nr. Gm465, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg). Online: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm465..>

586 Hirschfelder 2014b, S. 48. Zu nennen sind auch die Darstellungen von Orientalen von Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Er begann in den 1630er Jahren Selbstporträts im Stil von Tronies zu malen. Vgl. Hirschfelder/Krempel 2014, S. 163–170. Die Tradition wurzelte in den Niederlanden und wurde im 18. Jahrhundert zu einem verbreiteten Phänomen in Europa. Ein direkter Vergleich kann zu dem Werk *Mann in orientalischem Kostüm*, entstanden um 1629/31 von Jan Lievens gezogen werden. Es stellt einen holländischen Darsteller in einem orientalischem Kostüm dar. Vgl. Nicolaisen 2014, S. 93–94.

587 Vgl. Kapitel 3.2 „Das Sammlerpaar als Verleger – Redaktion und Herausgeberschaften“.

588 Vgl. Kapitel 3.2.2 „Blätter für Kostümkunde: Quellenpluralität und Bildkarrieren“.

589 In der vorliegenden Arbeit zeichne ich das Bild einer Gemäldesammlung, welche vorrangig europäische Porträts beherbergt. Zwölf außereuropäische Bildnisse sind Teil einer 606 Gemälde und Miniaturen umfassenden Sammlung. Auch in dem von Lipperheideschen Privatbesitz stehen in dem Auktionskatalog 13 Auktionsnummern, die außereuropäische Dargestellte aufweisen, darunter eine weitere europäische Gesandtschaft in einer Audienz bei einem perischen Schah oder Sultansporträts (Nummern 197-209) einem Konvolut von 200 Gemälde-Nummern

Bildnisse stellen eine kleine Gruppe dar.⁵⁹⁰ Ob sich daraus eine Geringschätzung für außereuropäische Kulturen ablesen lässt, oder eine Wertschätzung aufgrund persönlicher Vorlieben, lässt sich in diesem Kontext nicht fassen. Es finden sich in den Aussagen oder der Sammlungsstrategie der Eheleute keine Hinweise, welche auf eine Hierarchisierung der Kulturen schließen lassen, eine Hierarchisierung zugunsten der eigenen Kultur und auf Kosten des „Anderen“. Dem Ehepaar von Lipperheide in seiner Erwerbungsstätigkeit transkulturelle Aneignungsprozesse nachzuweisen, erscheint mir nicht möglich.

Aus der historischen Distanz und unter einem postkolonialistischen Ansatz⁵⁹¹ sind besonders ethnographische Sammlungen in den Fokus gerückt⁵⁹² und werden daraufhin untersucht, ob Kultur und Identität der von Kolonialisierungskontexten geprägten Nationen oder Bevölkerungsgruppen eine nachteilige Einordnung erfahren haben, bzw. erfahren. Als vorläufiges Fazit möchte ich festhalten, dass die heutige Gemäldesammlung zwar kulturelle Konstruktionen beinhaltet, jedoch keine Konstruktionen, die beispielsweise aufgrund der Hautfarbe – beispielsweise ein dunkles Inkarnat –, Barbarentum (Wildheit) oder der Abwesenheit von Kleidung, Andersartigkeit artikulieren und aufgrund der kulturellen Herkunft eine Unterlegenheit ausgedrückt wird. Für die Lipperheidesche Vorbildersammlung in ihrer Gesamtheit könnte diese Perspektive in der Zukunft genauer untersucht und kritische Fragen gestellt werden. Für diese Fragestellung kann die vorliegende Arbeit, welche sich im Kontext der Sammlungsgeschichte der Kleiderwirklichkeit im Bild widmet, die Grundlage bilden.

5.2. Historienmalerei

Dem Genre der Historienmalerei sind historische, religiöse, mythologische und literarische Sujets der Sammlung zugeordnet. Die Gruppe der christlichen, meist mittelalterlichen Darstellungen beinhaltet sechs Einzeldarstellungen von Heiligen auf drei doppelseitigen Tafeln aus dem 14. Jahrhundert, zwei doppelseitige Tafeln mit einer Gruppe von Heiligen, die aus der Zeit um 1500 datieren, eine Tafel mit vier Ereignissen aus der Legende des Hl. Jakobus aus dem frühen 15. Jahrhundert, zwei kleinere Darstellungen mit christlichen Szenen von dem gleichen Maler, ein dem Meister von Alkmaar zugeschriebenes Altarfragment und das Werk *Die Flucht nach Ägypten* von Wolf Huber aus dem frühen 16. Jahrhundert.⁵⁹³ Des Weiteren befindet sich ein großformatiger Entwurf zu einem Kirchenfenster mit Szenen des Alten Testaments in der Sammlung,

mit europäischen Porträts oder Sujets gegenüber. Der Auktionskatalog der Textilien von 1933 zeigt ebenso, dass die Auktionsnummern ihren Ursprung hauptsächlich in Italien haben, ergänzt um eine kleinen Gruppe von Textilien, die als aus dem Orient oder der Türkei stammend (1933) gekennzeichnet sind. Auch eine Seidendecke aus China (No. 119/1933), oder eine Silberbrokatdecke mit ostasiatischen Mustern (124/1933) ist zu finden..

590 Auch sind die Inkarnate deutlich dem europäischen Kontext zuzuordnen. Eine interessante Ausnahme in der Lipperheideschen Sammlung bildet das *Bildnis eines Herrn im Justaucorps und reich bestickter Weste* (G_316_393). Als einziges Bildnis zeigt es einen Herrn mit deutlich dunklerem Inkarnat. Eine Deutung steht noch aus.

591 Vgl. dazu die von Edward Said 1978 ausgelöste Orientalismusdebatte (Said 2010).

592 Vgl. Iselin 2012. Iselin erarbeitete die Rezeption außereuropäischer Artefakte und nahm dabei französischen Institutionen in den Blick. Vgl. das Kapitel „Sammlungen für die gestalterische Ausbildung“, hier auf das französische Kunstgewerbe bezogen (S. 44–50).

593 Sechs Einzeldarstellungen: G_102_176_A/G_102_176_B, G_307_381_A/ G_307_381_B, G_308_383_A/ G_308_383_B; Heiligengruppe: G_313_389_A/G_313_389_B, G_320_429_A/ G_320_429_B; Legende des Hl. Jakobus: G_318_427; Christliche Szenen: G_047_121, G_048_122; Meister von Alkmaar: G_187_421; Wolf Huber: G_317_426.

dessen Materialität und Sujet eigentümlich aus dem Konzept der Sammlung herausfällt.⁵⁹⁴ Auch eine Aquarell-Miniatur, die eine Familie vor der Kirche und die durch den Bischof durchgeführte Kommunion der Kinder zeigt, scheint aufgrund seiner eher ungenauen Ausführung und des Bildinhalts nicht in das sonstige Erwerbungschema zu passen.⁵⁹⁵ Es ist die einzige Darstellung einer solchen Szene in der Sammlung.

Die Berliner Sammlung weist außerdem zwei Gemälde mit der Darstellung von historischen Ereignissen aus Venedig auf: sie finden sich in den Bildern *Caterina Cornaro, Königin von Zypern, dankt ab*⁵⁹⁶ und *Caterina Cornaro, von der Republik Venedig als Tochter adoptiert, tritt die Reise nach Zypern an*⁵⁹⁷. Im Reiseausgabenbuch werden drei Gemälde aufgeführt, von denen sich heute jedoch nur zwei in der Sammlung befinden: „1 Portrait: Caterina Cornaro“⁵⁹⁸ im November 1877 in Genua erworben und „2 Portraits: Caterina Cornaro, von Fazolo, Schüler Paul Veroneses aus dem Palazzo Corner della Regina, in Florenz“⁵⁹⁹. Bereits zur Entstehungszeit der Bildnisse Caterina Cornaros im 17. Jahrhundert waren ihre Porträts in zahlreichen Kopien, auch über die Grenzen Italiens hinweg, im Umlauf.⁶⁰⁰ Welches Interesse die Sammler dazu bewog, diese Werke zu erwerben, ist in dem Kontext der kostümkundlichen Quellsammlung schwer nachzuvollziehen. Es ist möglich, dass die Witwentracht der Caterina Cornaro⁶⁰¹ den Anstoß zum Kauf gab. Denkbar ist auch, dass sie eine vergleichbare Leinwand in den Berliner Museen dazu angeregt hatte: Das von Palma il Giovane ausgeführte Bild *Caterina Cornaro übergibt dem Dogen Agostino Barbarigo die Krone von Zypern*, 1489 datiert, war seit 1873 im Bestand der Berliner Gemäldegalerie und den Sammlern vermutlich bekannt.⁶⁰²

Lediglich zwei Gemälde repräsentieren das Themenfeld Historie und Mythologie, so die Holztafel *Bildnis einer Frau im Alter von 27 Jahren*,⁶⁰³ auf der eine auf dem Boden kauende, mit Schlangen ringende unbekleidete Frau zu sehen ist. Einzig ein roter, hermelingefütterter Umhang bedeckt Schoß und Beine. Eine Innenarchitektur im Renaissancestil bildet den Rahmen der Szene. Gedeutet wurde die Darstellung als „Kleopatras Selbstmord im Zimmer“⁶⁰⁴. Die Aufschrift „Anno Christi 1631 impleto annum aetatis 27“ jedoch lässt vermuten, dass es sich um ein *Bildnis einer Frau im Alter von 27 Jahren* handelt und das Thema von Kleopatras Selbstmord motivisch aufgegriffen wurde. Auskunft über die Geschichte der Kleidung gibt dieses Gemälde nicht. Es ist in dieser Hinsicht ein ungewöhnlicher Sammlungsbeitrag und eher einem theatergeschichtlichen Interesse zuzuordnen.

Ebenfalls aus dem Rahmen fällt die *Mythologische Darstellung mit Musikern und einer tafelfnden*

594 G_303_377.

595 M_023_620.

596 G_274_349.

597 G_275_350.

598 Q8, S. 1.

599 Q8, S. 1. Eine Provenienzanfrage im Palazzo Corner della Regina verlief ergebnislos.

600 Vgl. die Aussage von Carlo Ridolfi in seinem 1648 publizierten Werk „Le meraviglie dell’arte“, in dem er von den Bildnis-Kopien berichtet (Ridolfi 1648 (Ed. Hadeln 1914), S. 153, zit. n. Poyiadji-Richter 2019, S. 25).

601 Vgl. dazu ebenfalls Ridolfi 1648 (Ed. Hadeln 1914), S. 153, zit. n. Poyiadji-Richter 2019, S. 21: „con la maniera stessa retrasse la Regina Caterina Cornaro in habito vedovile campeggiando tra quelle [...]“.

602 *Caterina Cornaro übergibt dem Dogen Agostino Barbarigo die Krone von Zypern*, Palma il Giovane, 1489, 234 x 156 cm, Gemäldegalerie (Berlin), Inv.-Nr. III.3, alte Inv.-Nr. Bodemuseum 1873.

603 G_040_114.

604 Die Deutung als Kleopatra geht auf Rainer Michaelis zurück (vgl. Q40). Möglicherweise stammt das Werk von Cornelis Jonson van Ceulen oder aus seinem Umfeld.

Gesellschaft.⁶⁰⁵ Das doppelseitige kleinformatige Bild zeigt auf der einen Seite die thronenden wiedervereinten Gottheiten Venus, Bacchus und Ceres. Auf der zweiten Seite des Bildträgers ist ein sorgsam ausgeführtes Bildnis eines Herrn mit geschlitztem Wams zu sehen. Beide Seiten weisen Spuren einer Rahmung auf, sodass ungeklärt ist, welche der beiden Darstellungen das Kaufinteresse der Sammler angeregt hatte.

Heiliger Thimo von Salzburg, Erzbischof von Salzburg (?) und Heiliger Florian von Lorch

Stellvertretend für die mittelalterlichen Gemälde soll hier eine doppelseitige Tafel beschrieben werden, die je einen Heiligen zeigt, und mit dem Eintrag „zwei doppelseitige gothische Bilder“⁶⁰⁶ im Reiseausgabenbuch in Verbindung gebracht werden kann. Es sind dies die Tafelseiten *Heiliger Thimo von Salzburg (?)* und *Heiliger Florian von Lorch*⁶⁰⁷ (Abb. 44a/b).



Abb. 44: Heiliger Thimo von Salzburg, Erzbischof von Salzburg (?) (G_102_176_A)/
Heiliger Florian von Lorch (G_102_176_B)

605 Venus, Bacchus und Ceres: M_124_507_B; Bildnis: M_124_507_A.

606 Q8, S. 9, Nr. 433.

607 G_102_176_A und G_102_176_B.

Der hier in ganzer Figur abgebildete Heilige trägt eine liturgische Gewandung, bestehend aus einer Albe, der Untertunika, einer Obertunika, die Dalmatik, mit Granatapfelmotiv⁶⁰⁸ und mit einem Fransenbesatz abschließend, und einer Pluviale, die vor der Brust mit reich verzierten Metallspangen, bestehend aus Goldschmiede- und Emailleschmuck, zusammengehalten wird. Die Mitra ist reich mit Perlen und einem zentralen Schmuckstein besetzt; ihr fehlt eine kreuzförmige Bänderzier. Ergänzt wird die Gewandung durch Pontifikalhandschuhe, den Bischofsstab und einer Darmspindel als Verweis auf das Darm-Martyrium des Heiligen. Thiemo, Erzbischof von Salzburg (1040–ca. 1101/02), auch Thiemo Salisburgensis genannt, wird mit diesem Martyrium assoziiert. Die zweite Tafelansicht zeigt, ebenfalls in ganzer Figur und vor dem Hintergrund einer befestigten Stadtanlage, einen stehenden Mann, der einen Holzbottich mit Wasser über einer brennenden Befestigungsanlage im Miniaturformat entleert. Seine Bekleidung besteht aus einer den ganzen Körper bedeckenden ornamentierten Ritterrüstung, einem von den Schultern bis auf den Boden herabhängendem roten Umhang und einer roten Kappe über den kinnlangen Haaren. Haar und Kopfbedeckung werden von einem Nimbus hinterfangen. Vor dem dunklen Hintergrund der Rüstung hebt sich auf dem Brustharnisch eine wirbelnde Sonne ab. Die Tätigkeit des Heiligen deutet auf den Hl. Florian von Lorch (†304), Märtyrer, Offizier und Feuerpatron, welcher der Legende nach eine brennende Stadt mit einem Wasserkübel löschte.

Für die Sammler war womöglich die Darstellung der liturgischen Gewandung ausschlaggebend für die Aufnahme in die Gemäldesammlung. Gleichzeitig ist es denkbar, dass besonders Frieda von Lipperheide Interesse an den Heiligendarstellungen hatte, um ihre Textilsammlung, für die sie bereits eine Reihe von liturgischen Gewändern und Accessoires zusammengetragen hatte, zu ergänzen.⁶⁰⁹

Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä.

Konrad von Friesach (†1474) schuf um 1430 die Darstellung der *Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä.*⁶¹⁰, ausgeführt in Tempera auf Holz auf einer 108 x 80 cm großen Altartafel (Abb. 45). Erstmals beschrieb H. Schmitz diese Tafel in den *Berichten aus den Preussischen Kunstsammlungen* im Jahr 1924 als ein Werk, welches „schon seit mehr als einem Jahrzehnt im Besitze der Museen [...] als verborgenes Veilchen blüht“⁶¹¹. In vier Bildfeldern sind Ereignisse aus der Legende des heiligen Jakobus des Älteren zu sehen: es sind dies die Enthauptung des Heiligen, die Verbringung seines Leichnams per Schiff nach Spanien, die Inspektion des Leichnams durch die heidnische Gräfin Lupa und ihre Anweisung, diesen in einen Karren zu legen, vor den sie wilde Stiere spannen ließ, in der Hoffnung dass sie mit dem Karren durchgehen. Dem vierten Bildfeld geht die Läuterung der Gräfin voran, welche den Leichnam des Heiligen beerdigen und ihr Schloss in ein Kloster umwandeln ließ.

608 Die stilisierte Textilornamentik war typisch für die Seidenweberei des Quattrocento und legt eine Datierung der Altartafel in das 15. Jahrhundert nahe. Allerdings könnte die Darstellungsart des Faltenwurf der anderen Tafel-seite auch ein jüngeres Datum, möglicherweise sogar das 19. Jahrhundert, annehmen lassen.

609 Vgl. Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide), Tf. 24–29.

610 G_318_427.

611 Schmitz 1924, S. 40. Vgl. auch die Erwähnungen in: Gemäldegalerie Berlin 1996, Abb. 162, Höfler 1987, S.40, Stange 1958, Stange 1961 und die Erfassung durch die Gemäldegalerie als zeitweiliger Verwalter, dokumentiert im Bildindex Marburg. Online: <https://www.bildindex.de/document/obj02556068>.



Abb. 45: Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä. (G_318_427)

Während der Heilige einen schlichten weißen Umhang über einem schwarzen Untergewand trägt, und im ersten Bildfeld zusätzlich durch den Hut als Pilgerapostel gekennzeichnet ist, ist das weitere Bildpersonal in farbigen, teils prachtvollen, Gewändern dargestellt. Der Henker trägt ein leuchtend gelbes Gewand, andere tragen rote und grüne Umhänge, wiederum andere rote, pelzverbrämte kurze Gewänder. Den Bildhintergrund bilden Ornamente auf goldenem Grund, eine Stadtarchitektur sowie im dritten und vierten Bildfeld Bögen als Andeutung einer Innenarchitektur. Stilistisch, geografisch und zeitlich verortet Schmitz die Tafel in die Zeit um 1430 in die Alpenregion:

Die vorliegende Tafel dagegen vertritt eine um 1430 zuerst in der Bodenseegegend ostwärts anschließenden Alpenvorgebieten aufkommende Richtung auf eigentümlichen Formenausdruck, losgelöst von dem schönen Linienzug der Überlieferung. Sie gehört offenbar zu den Zeugnissen der ‚bodenständigen‘ Meister, deren Stil in den späteren drei durch den aus dem Allgäu stammenden Multscher und den vom Bodensee Konrad Witz nach Schwaben und am Oberrhein sowie durch andere weniger Meister nach Südbayern und Tirol verbreitet wird, eine Generation hindurch mit der älteren Richtung ringend, bis endlich nach 1450 die von ihr vertretenen realistischen Gedanken durch die Einwirkung der niederländischen Malerei zum völligen Siege gelangen. [...] Sicher handelt es sich um einen vierteiligen Flügel eines Klappaltars, den Werken der südschwäbischen und der Alpenschulen auch später noch begegnen. Die Farben der sorgfältig mit Kreide auf Leinwandbezug grundierten Tafel haben durchsichtige Gepräge der mit öligen Substanzen noch wenig durchsetzten Tempera des früheren XV. Jahrhunderts. Aber die lichte, auch in den Schatten durchscheinende Malweise des idealisierenden Stils ist zurückgetreten zugunsten einer schwereren Tönung und nach

*Modellierung strebenden Behandlung der Schatten. Das Grün und Rot sind lebhaft, ebenso das mit roten Schatten modellierte hellgelbe Gewand des Henkers, während das Blau, z.B. im Gewand des Jakobus, dunkel und trübe ist. Einige Gewänder zeigen goldene gestrichelte Damastmuster. Dies, ebenso wie der mit gefiederten Ranken gepunzte Goldgrund, weist wiederum auf die Malerei der Alpenvorlande um 1430–1450. Eine Zeitbestimmung, die durch die pelzbesetzten gefälteten Knieröcke mit tiefsitzenden Gürteln, die sogenannten Taperte, durch die langen Beinlinge, die Pelzmützen usw. bestätigt wird. Während in dem Kopfe der Heiligen noch ein Nachgang der idealisierenden Strömung sichtbar ist, streben die übrigen viereckigen Köpfe mit den großen Augen nach Charakterisierung. Sie haben auch die untersetzten Figuren des Schönheitsideal des beginnenden XV. Jahrhunderts abgestreift.*⁶¹²

In dieser vielfigurigen Szene ist die vestimentäre Ausstattung des aktiven Bildpersonals detailliert ausgeführt; auch die Figur des thronenden Königs im ersten Bildfeld und der Gräfin im zweiten und dritten Bildfeld sind ihrem Stand gemäß prächtig gekleidet. Was jedoch das Sammlerinteresse an dieser mittelalterliche Tafel weckte, darüber kann nur spekuliert werden.

Reiterschlacht

Im Zentrum des Bildes *Reiterschlacht*⁶¹³ stehen zwei Kämpfende: Auf einem Schimmel in Rückenansicht ist ein Reiter mit erhobenem Arm zu sehen, der mit einem weiteren Reiter in einen Fechtkampf verwickelt ist (Abb. 46). Der in der Rückenansicht dargestellte Reiter trägt einen ärmellosen Lederkoller, darüber eine um die Hüfte gebundene rote Schärpe, kombiniert mit einer knielangen roten Hose, schwarzen Stulpenstiefeln und einem breitkrepfigen Hut mit bauschiger hellroter Feder. Sein Gegner trägt ein an den Oberarmen geschlitztes Männerwams und ebenfalls einen breitkrepfigen, schwarzen Hut mit dunkelrotem Federbausch. Kleidung und Szenerie verweisen auf eine Kampfhandlung, die Kleidung entspricht der Uniform ranghoher Soldaten.



Abb. 46: Reiterschlacht
(G_093_167)

⁶¹² Schmitz 1924, S. 40/41.

⁶¹³ G_093_167. Die Szene kann auch den Genrebildern zugerechnet werden, handelt es sich nicht um eine historische kriegerische Szene.

Franz von Lipperheides ausgeprägtes Interesse an Militaria ist hinlänglich durch die Auktionskataloge Hugo Helbings nachgewiesen.⁶¹⁴ Die sich hier auf eine Anhöhe am Rande eines Schlachtfeldes abspielende Reiterschlacht lehnt sich stilistisch an Philip Wouwermans Darstellungen von Kämpfen und Überfällen in dramatisch inszenierten Landschaften an.⁶¹⁵ Auch *Die Schlacht von Anghiari*, ein 1505 von Leonardo da Vinci geschaffenes und heute verschollenes Gemälde kommt als Vorbild in Betracht.⁶¹⁶ Der Künstler dieser Variation konnte bislang noch nicht ermittelt werden. Für eine geografische und zeitliche Verortung des Gemäldes kommen zwei kriegerische Auseinandersetzungen des 17. Jahrhunderts in Frage. Zum einen ist der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) zu nennen: Zur Kennzeichnung trugen dort die katholischen kaiserlichen Truppen rote Feldzeichen und die protestantische Union blaue Feldzeichen. Zwar trägt in dem hier beschriebenen Bild der zuvorderst Kämpfende ein rotes Feldzeichen um die Hüfte, jedoch trägt kein Kämpfender ein blaues Feldzeichen. Eine eindeutige Zuordnung zu diesem historischen Ereignis ist somit nicht abschließend festzustellen.⁶¹⁷ Als weitere Ereignisse kämen auch die kriegerischen Auseinandersetzungen und Kämpfe im Rahmen des oberösterreichischen Bauernaufstands von 1626 in Betracht. An diesem Krieg waren auch Zivilisten beteiligt, die weder eine Uniform noch eine standardisierte Kleidung mit Zeichensetzung⁶¹⁸ trugen. Auch der am Boden liegende Mann, der weder eine Uniform noch eine farbige Schärpe trägt, kann ein Hinweis auf den oberösterreichischen Bauernaufstand sein.⁶¹⁹

5.3. Genrebilder, allegorische Malerei und szenische Trachtendarstellungen

Die Gruppe der Genrebilder und Allegorien verhält sich im Umfang ähnlich wie die der christlichen Darstellungen.⁶²⁰ Die Besonderheit der Bildsprache und des Bildaufbaus allegorischer Darstellungen liegt in den Konventionen des Narrativs; die Lesbarkeit der Szenerie ist Teil des Genres. In der Kleiderdarstellung, besonders in der Drapierung von Textilien und in der Darstellung von Stofflichkeit, ist der Ort, an dem die malerischen Meisterschaften des Künstlers zutage treten. Gleichzeitig ist es der Ort der *inventio* für den Maler; die Authentizität der Kleiderdarstellung

614 Vgl. Q28 und Q29 und die Ausführungen zu den Nachlasskatalogen im Kapitel 4.1.4 „Auktionskataloge“.

615 Vgl. beispielsweise die Darstellung: *Überfall auf einen Reisewagen*, Philips Wouwerman, 1644, Öl auf Holz, 60 x 79 cm, Inv.-Nr. GE430, Palais Liechtenstein (Wien). Online: http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-44200803234970.

616 Vgl. <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-xi-florenz-1500-1508-leonardo-michelangelo-und-raffael/3-leonardos-anghiari-schlacht> (02.02.2022).

617 Zwei weitere, kleiderhistorisch aufschlussreiche Gemälde der Sammlung verweisen auf den Dreißigjährigen Krieg, haben jedoch keinen Bezug zu dieser Darstellung. Das *Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne* (G_172_412) zeigt zwei junge Männer zur Zeit des 30-jährigen Krieges in ärmellosen Kollar. Das *Bildnis eines Herrn im Wams mit Baudrier* (M_021_004) ist ebenso in die Jahre 1630 bis 1650 zu datieren.

618 Die Hinweise auf die Feldzeichen und Zivilisten verdanke ich Barbara Schmelzer-Ziringer.

619 Vgl. auch die Kleidung des am oberösterreichischen Bauernaufstands beteiligten Bauern (Kapitel 3.2.2 „Blätter für Kostümkunde: Quellenpluralität und Bildkarrieren“).

620 G_020_096, G_022_098, G_032_107, G_033_108, G_075_149, G_093_167, G_112_187, G_117_192, G_171_245, G_174_567, G_179_417, G_197_424, G_220_294, G_228_302, G_229_303, G_260_334, G_262_336, G_271_345, G_298_372, G_305_379, G_312_388, G_312_390, M_037_456, M_109_494, M_110_495, M_124_507_B, M_127_511, M_128_512, M_129_513, M_130_514, M_141_524, M_142_525, M_143_526, M_145_528, M_146_529, M_159_542, M_164_547, M_165_548, M_184_554.

ist daher besonders zu hinterfragen. Dies mag das Sammlerinteresse für die Gattung inspiriert haben. In dem Sammlungskonvolut der Miniaturen ist eine Gruppe von in Öl ausgeführten Trachtendarstellungen zu finden, die im Folgenden mit weiteren Werken der Sammlung in der Gruppe der Genrebilder exemplarisch vorgestellt werden.

Arme Eltern, reiche Kinder

Das Gemälde *Arme Eltern, reiche Kinder*⁶²¹, im Inventar als „Gruppenbild vor Architektur“⁶²² geführt, lässt sich dieser Gruppe zuordnen (Abb. 47). Dargestellt ist eine elegante Gesellschaft vor einer Palast- und Gartenanlage. Im rechten Bildbereich, herabgesetzt durch zwei Stufen, ist ein älteres Ehepaar in Bittstellerhaltung zu sehen. Die auf dem Podest dargestellten Personen, ihre Kinder, werden in einer deutlich prächtigeren Gewandung als ihre ärmlich gekleideten Eltern gezeigt. Durch das Raffes des Kleides, mit dem die Tochter ihr Untergewand zur Schau stellt, wird der Kleideraspekt nochmals akzentuiert.



Abb. 47: *Arme Eltern, reiche Kinder* (G_117_192)

Es handelt sich um einen moralischen Appell an die Nachfahren und eine Warnung an Eltern, ihr Geld nicht frühzeitig und allzu großzügig an ihre Kinder weiterzugeben, um im Alter nicht um Unterstützung bitten zu müssen. Die Gebäudewand trägt die Inschrift: „IN WEELDE SIET(D) TOE“ (Sieh dich vor dem Luxus vor). Mit diesem Sinnspruch sind auch Darstellungen verknüpft, die generell ein zu ausschweifendes Luxus-Gebaren anprangern.⁶²³ Enge Übereinstimmung im Bildaufbau und in der Konstellation der dargestellten Personen weist der 1608 datierte Kupferstich *Arme Eltern, reiche Kinder* von Claez Jansz Visscher auf, von dem sich auch ein Blatt in der Lipperheideschen Grafiksammlung erhalten hat.⁶²⁴ Dieses Beispiel verdeutlicht, wie Inhalte der Gemälde- und Grafiksammlung miteinander korrespondieren.

621 G_117_192.

622 Q5.

623 Vgl. beispielsweise: *In Weelde Siet Toe*, Jan Stee, 1663, Öl auf Leinwand. Online: <https://g.co/arts/4tZN8xk5DvRFcTo8A>.

624 *Arme Eltern, reiche Kinder*, Claez Jansz Visscher, 1608, Kupferstich, Inv.-Nr. Lipp 1108,11, KB-LIPP. In: *Ridicül* 2003, S. 130–131. Für weitere Vergleichsbeispiele siehe den Katalogteil (G_117_192).

Bildnis von Cecilia Gonzaga als Maria Magdalena mit dem Salbgefäß

Dieses Bildnis, im Inventar als „Junge Frau in Phantasiekostüm im Zeitgeschmack“⁶²⁵ ausgewiesen, zeigt eine junge Frau im Profil nach links gewendet (Abb. 48). Ihre langen, rotblonden Haare sind am Hinterkopf kunstvoll zusammengesteckt und von einem schmalen Band gehalten, die Stirnlocken fallen kurz in die hohe Stirnpartie. Bekleidet ist sie mit einem gold-oranger schimmernden, locker fallenden und am Bauch gegürteten Gewand mit floralem Muster. Die geschlitzten Ärmel geben den Blick auf grüne Samtärmel frei. Das weiße Hemd schließt hoch am Hals mit einem Goldreif oder einer Goldborte ab, desgleichen an den Ärmelenden. Als Schmuck trägt sie ein goldenes Halscollier mit Pendant (mit einer Gemme oder Kamee) und einen Finger-ring. Die junge Frau präsentiert einen Buckelpokal, dessen Deckel sie leicht anhebt. Die Bildinschrift „CICILIA VIRGO FILIA IOHANNIS FRANCISCI PRIMI MARCHIONIONIS MANTVE 1502“ bezeichnet die Dargestellte als Cecilia Gonzaga (1425–1451). Die Inschrift nennt weiterhin das Entstehungsjahr und zeigt das Signet der Cranach-Werkstatt, eine geflügelte Schlange mit zwei Ringen im Maul.



Abb. 48: Bildnis von Cecilia Gonzaga als Maria Magdalena mit dem Salbgefäß (G_176_415)

Cecilia Gonzaga, Tochter des Markgrafen Gianfrancesco I. von Mantua, stand im Ruf großer Gelehrtheit und Tugend. Nach dem Tod ihres Vaters 1444 trat sie gemeinsam mit ihrer Mutter in den Konvent Santa Lucia in Mantua ein. Ihr Abbild ist überliefert durch eine von Pisanello 1447 geschaffene Bildnismedaille (Abb. 49).⁶²⁶ Die Schauseite zeigt das Profil Cecílias, die Rückseite zeigt eine allegorische Darstellung der Unschuld und Keuschheit. Vor dem Hintergrund der Tugendhaftigkeit der Porträtierten und einer Darstellungstradition der *Magdalena mit dem Salbgefäß* lässt sich der Buckelpokal als Salbgefäß interpretieren. Vergleichbar ist die ca. 1540

625 G_176_415.

626 Cecilia Gonzaga, Antonio di Puccio Pisano (Pisanello), 1447, Bronzeguss, 8,58 cm, Inv.-Nr. 1975.1.1307, Metropolitan Museum (New York). Online: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461522>.

entstandene Darstellung einer *Maria mit dem Salbgefäß* auf dem linken Retabel-Flügel des Hochalters in der Marktkirche von Halle⁶²⁷ oder ein ebenfalls später entstandenes Gemälde des niederländischen Malers Jan van Scorel, betitelt: *Maria Magdalena*⁶²⁸ (Abb. 50). In diesem Sinne lässt sich das „Bild der jungen Frau im Phantasiekostüm“ umdeuten in ein *Bildnis von Cecilia Gonzaga als Maria Magdalena mit dem Salbgefäß*.



Abb. 49: Cecilia Gonzaga, Antonio di Puccio Pisano (Pisanello), 1447, Bronzeguss



Abb. 50: Maria Magdalena, Jan van Scorel, ca. 1530

Eine Untersuchung, ob es sich um ein Bild von der Hand Cranachs, aus seiner Werkstatt oder um ein späteres Werk unbekannter Provenienz handelt, kann hier nicht geleistet werden. Es besteht die Möglichkeit, dass das Gemälde aus der Sammlung Lipperheide in einem Zusammenhang zu der oben erwähnten Darstellung in der Marktkirche in Halle steht. Gleichermäßen weist das Heidelberger digitale Werkverzeichnis *Corpus Cranach* sieben Gemälde⁶²⁹ mit der Darstellung Maria Magdalenas aus dem Kontext der Cranach-Werkstatt auf, von denen die 1997 bei Christies veräußerte ganzfigurige Darstellung der *Maria Magdalena*⁶³⁰ dem Lipperheideschen Bildnis motivisch und in Bezug auf Accessoires und Bekleidung am nächsten kommt. Stilistisch jedoch kann hier kein Bezug hergestellt werden. Naheliegender ist, dass das Sammlerpaar eine spätere Kopie oder Abwandlung der Thematik erwarb. Denn sie unterschieden für die künftige Lipperheidesche Kostümbibliotheks-Sammlung nicht zwischen Original und Kopie.⁶³¹ Auch das opulente *Bildnis von Friedrich III., Kurfürst von Sachsen*⁶³², eine Kopie nach Cranach, die dem Original sehr nahekommt, jedoch vermutlich von den Künstlerbrüdern Rohrich angefertigt wurde, erwarben die Sammler allem Anschein nach nicht als ein Original von Cranach.⁶³³

627 *Die heilige Maria Magdalena mit dem Salbgefäß*, Cranach-Schule, ca. 1540, Halle, Marktkirche. Online: <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2013/6/maria-auf-abwegen.php#.XDy4ns1CeMo..>

628 *Maria Magdalena*, Jan van Scorel, ca. 1530, Öl auf Holz, 66,3 × 76 cm, Rijksmuseum (Amsterdam).

629 Online: http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Maria_Magdalena. Vgl. auch das Cranach Digital Archive: http://lucascranach.org/DE_BStGS_1045.

630 Werkverzeichnis *Corpus Cranach*, Einzeldarstellung zu Werk-Nr. CC-CMS-270-005 (Maria Magdalena, Christies 1997).

631 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 6.2 „Original und Kopie – Zwischen Dokument und Kunstwerk“.

632 G_106_181.

633 Das Bildnis des Kurfürsten ist in dem Reiseausgabenbuch weder als Friedrich III., noch ein Werk von Cranach geführt. Auch die rückseitigen Beschriftungen geben keine Auskunft über die Provenienz des Gemäldes.

Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne: Eva Christina, Anna Magdalena, Maria Juliana, Heinrich Friedrich, Joachim Albrecht

Dieses, im Inventar als „Die fünf Sinne“⁶³⁴ geführte Objekt, ist auf einem Kupfergrund ausgeführt und lässt sich als Allegorie wie auch als Familienbildnis lesen (Abb. 51).⁶³⁵ Dargestellt sind drei junge Frauen mit unterschiedlichen Attributen links im Bild und unter einem Baum rechts im Bild stehend zwei junge Männer. Beide tragen ärmellose Lederkoller mit weit ausgestelltem Schoß und weit geschnittene, am seitlichen Hosenbein mit goldfarbener Stickerei dekorierte Kniehosen. Ihre Becher- oder Stulpenstiefel mit weitem Schaft fallen in weichen Knitterfalten, an der Stiefelschlaufe sind Sporen befestigt. Die Schuhspitzen sind eckig geformt. Das Ensemble wird komplettiert durch schmückende Accessoires, einem Wehrgehänge, dem sogenannten *Baudrier*, und Schnallen. Die Haare der jungen Männer fallen offen und lockig über die Spitzenkragen. Ihre Hüte mit hohen steifen Kopfteilen und schmaler Krempe halten sie jeweils in der auf die Hüften gestützten Hand. Die drei jungen Frauen tragen bodenlange Kleider aus reich und vollflächig besticktem Textil mit bauschig weit bis keulenförmig geschnittenen und gepufften Ärmeln. Die Taillen ihrer Gewänder sind weit nach oben gerückt, die Schneppenspitzen mäßig tief und die Dekolletés werden von flachen, breiten Spitzenkragen eingefasst. Die Frauen haben ihre Haare am Hinterkopf zu einem *Chignon* zusammengeführt.



Abb. 51: Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne (G_172_412)

Das vorliegende Gemälde fällt in die Übergangszeit zwischen Frühbarock und Hochbarock.⁶³⁶ War die Kleidung in der Renaissance regional noch sehr unterschiedlich, so wurde ab 1630 ein immer größerer Teil Europas von einem einheitlichen Kleiderstil erfasst. Während des Krieges

634 Q1, Q6.

635 G_172_412.

636 Der Dreißigjährige Krieg trennte zeitlich die beiden großen höfischen Bekleidungsstile, die steife spanische Mode

war die männliche Bekleidung stark durch militärische Kleidung geprägt, die sich wiederum aus den Elementen der bäuerlichen Tracht zusammensetzte und den Bedürfnissen des Trägers entsprechend angepasst wurde. Die Grundelemente bestanden aus einem Filzhut, einem weichen Überrock, dem Lederkoller über dem Wams, dem *Baudrier*, der Degen oder Schwert hielt, sowie bequemen Kniehosen und Becherstiefeln, auch Stulpenstiefel genannt. Die schmückenden Accessoires des Mannes waren Hut, spitzenbesetzte Ärmelmanschetten, Spitzenkragen und die Ausschmückung der Becherstiefel durch *Canons*, Stiefelstrümpfe mit Spitzenränder, sowie der *Baudrier*, metallene Verschlüsse, Schnallen und Sporen. Die jungen Männer in der vorliegenden allegorischen Darstellung sind demnach zeitgemäß gekleidet und in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu verorten.

Die Inventarkarte zu dem Werk verweist auf eine im Zusammenhang mit dem „Brustbild Inv. Nr. 13“⁶³⁷ gemachten Beobachtung. Das kleine Bildnis trägt verso die Aufschrift „Henry Frideric Comte de Holac“ und benennt den Porträtierten als Heinrich-Friedrich zu Hohenlohe-Langenburg. Die fünf dargestellten Personen konnten entsprechend als die fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg identifiziert werden. Neben Heinrich Friedrich waren dies Eva Christina, Anna Magdalena, Maria Juliana und Joachim Albrecht.⁶³⁸ In diesem Zusammenhang konnte Joachim Georg Creuzfelder (1622–1702) als Urheber verifiziert werden. Ein Familienbildnis mit gleichzeitig allegorischer Personalisierung ist in dem Oeuvre des Malers einzigartig. Möglicherweise handelt es sich hier um ein Frühwerk, entstanden zu einem Zeitpunkt, als der junge Maler am Hof mit den gleichaltrigen Geschwistern lebte. In den Jahren zwischen 1645 und 1649 regierten die Brüder Joachim Albrecht und Heinrich Friedrich gemeinsam auf Schloss Langenburg. Das Werk könnte demzufolge in die Zeit um 1647 datiert werden. In dem Geschwisterporträt vereint der junge Hofmaler der Hohenlohe ein Familienbildnis mit dem gängigen ikonografischen Zeicheninventar der Allegorie der fünf Sinne, ein Motiv, welches sich über die niederländische Druckgraphik verbreitet hatte. Dabei ordnete der Künstler die Sinnesattribute je einem Bildnis zu, ohne jedoch ein Zuordnungsmuster erkennen zu lassen. Weder sind die beigegebenen Attribute biographisch begründet, noch entspricht, wie bei Aristoteles beschrieben, die Rangfolge der Sinne der Geburtsfolge, noch ist feststellbar, ob er dabei Präferenzen oder Neigungen der Geschwister berücksichtigte. Von links nach rechts sind zu sehen: Eva Christina als *Auditus* mit dem Attribut der Laute, Anna Magdalena als *Visus* mit dem Attribut des Spiegels, Maria Juliana als *Tactus* mit einem pickenden Vogel⁶³⁹, Joachim Albrecht als *Gustus* mit einem Apfel und Heinrich Friedrich als *Odoratus*, eine Blume haltend. Die Vorläufer einer solchen Kombination eines Familienporträts mit der Allegorie der Fünf Sinne sind in der niederländischen Malerei zu finden. Ein vergleichbares, jedoch komplexeres, Familienbildnis entstand 1637 am Hof des Herzogs Augustus von Braunschweig-Lüneburg. In dem Geschwisterbildnis *Die Kinder Herzog Augustus d. J. von Braunschweig-Lüneburg (Wolffenbüttel)*⁶⁴⁰ sind die Verkörperungen weniger eindeutig gekennzeichnet; ihre familiäre Einheit wird jedoch, ähnlich

von der verspielten französischen Mode des Spätbarock unter der Modevorherrschaft König Ludwigs XIV.

637 Q1.

638 Die Identifizierung der Dargestellten beruht auf den Recherchen von Anne Leicht und ihrer Korrespondenz mit Fürstin Katharina zu Hohenlohe-Oehringen. Sie wurden im Rahmen des gemeinsamen Forschungsprojektes *Mehrdimensionale Sammlungserschließung* erbracht.

639 Das Motiv findet sich auch auf dem Gemälde mit der Inventarnummer G_232_306.

640 *Die Kinder Herzog Augustus d. J. von Braunschweig-Lüneburg (Wolffenbüttel) (1579–1666)*, unbekannter Künstler, 1637, Öl auf Leinwand, 145 x 210 cm, Inv.-Nr. 1200-1166-00, Städtisches Museum (Braunschweig)

wie in dem Bildnis der Geschwister aus Hohenlohe, über die Gewandung gekennzeichnet.

Das Motiv der fünf Sinne ist in der Gemäldesammlung mehrfach präsent und verbindet das allegorische Motiv mit zeitgenössischer modischer Kleidung.⁶⁴¹ Als weiteres Beispiel sei ein französisches Gemälde des 17. Jahrhunderts angeführt, welches ein modisch gekleidetes, tafeldes Paar auf einem Podest darstellt. Das Bild *Der Geschmack (La Goust)*⁶⁴² zeigt links im Bild einen an einem Tisch sitzenden Herrn, mit der Linken ein Glas zum Mund führend und mit der Rechten ein Serviettentuch haltend. Das braune Männerwams und die gleichfarbige Hose weisen eine Mustering, beziehungsweise einen Zierstreifen auf. Dazu trägt er einen weißen Schulterkragen, weiße Ärmelmanschetten und Spitzen in den Stulpenstiefeln. Den breitkrepigen Hut ziert eine weiße bogig nach hinten fallende Straußenfeder. Ihm gegenüber am Tisch ist eine Dame zu sehen, die Rechte nach dem Tischgedeck ausstreckend und in der Linken ebenfalls eine Serviette haltend. Ihr füllig fallendes grünes Kleid hat ein großes Dekolleté und einen Schulterkragen. Vor dem Hintergrund eines Wandteppichs mit orientalischer Szenerie steht ein Bediensteter, vor dem Tisch ist ein Hund dargestellt. Die Inschrift „Gustus“ benennt die Szenerie als die Versinnbildlichung des Geschmacks. Zu datieren ist dieses Werk zwischen 1600 und 1630. Eine fast identische, jedoch mit umfangreicherem Bildpersonal ausgestattete Darstellung entwarf Abraham Bosse für die Radierung *Der Geschmack*.⁶⁴³ Zwei weitere, in Öl ausgeführte Darstellungen aus dem frühen 17. Jahrhundert, das *Bildnis einer Frau als Personifikation des Geschmacks*⁶⁴⁴ und das *Bildnis einer Frau als Personifikation des Gefühls*⁶⁴⁵ beschreiben gleichermaßen das Motiv der Sinne, hier jedoch in Einzeldarstellungen. Die bildliche Darstellung des Geschmackssinns wird durch eine Dame im Halbprofil in einem kostbaren dunklen *Manteau* mit geschlitzten Ärmeln, eine Frucht in der Hand und einen angebundenen Affen im Arm, dargestellt. Das Gemälde *Gustus, die Personifikation des Geschmacks*, zeigt, ebenfalls im Halbprofil, eine Dame in einem prachtvollen Obergewand mit einer Halskrause und einer Diadem-artigen Spitzenbekränzung der Haartracht. Ihr ist ein Vogel als Attribut beigegeben, der auf ihrem Unterarm sitzt und in einen ihrer Finger pickt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Franz und Frieda von Lipperheide allegorische Szenen mit zeitgenössischer Kleidung als geeignet ansahen, um Kleidergeschichte zu dokumentieren und um als Vorlage für Künstler, Kunsthandwerker und Forscher zu dienen.

Bäuerliches Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin

Im Folgenden soll eine Gruppe von in Öl ausgeführten Darstellungen ländlicher Tracht an zwei Objekten exemplarisch vorgestellt werden.⁶⁴⁶ Es handelt sich sowohl um Einzeldarstellungen, wie

641 In dem Reiseausgabenbuch für Gemälde wiederholen sich Einträge über den Erwerb von Darstellungen der *Fünf Sinne* und auch außerhalb des Schenkungskonvoluts verblieben weitere Darstellungen in der Privatsammlung von Franz und Frieda von Lipperheide. Vgl. Q8, S. 7, 45–49 und Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide), S. 2, Nr. 20 und Tf. I/II.

642 G_197_424.

643 *Der Geschmack*, Abraham Bosse (Entwurf), Melchior Tavernier (Stich), 1612–1676, Radierung, Inv.-Nr. 1816-01-01, Rijksmuseum (Amsterdam).

644 G_219_293.

645 G_232_306.

646 Zu dieser Gruppe zähle ich zunächst die folgenden stilistisch vergleichbaren Werke: M_108_493, M_109_494, M_110_495, M_125_509, M_126_510, M_127_511 und M_128_512. Erweitern lässt sich diese Gruppe von Trachtendarstellungen in Öl um die folgenden Darstellungen: M_051_462, M_052_463, M_107_492, M_131_515,

auch um Menschengruppen, eingebettet in einen Handlungskontext. In dieser Gruppe werden vornehmlich Trachten vorgestellt. Sie weisen nicht nur die gleiche Rahmung, sondern auch zahlreiche stilistische Ähnlichkeiten auf. So ist das in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts zu datierende Ölbild *Bäuerliches Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin* dieser Gruppe zuzuordnen (Abb. 52).⁶⁴⁷



Abb. 52: Bäuerliches Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin (M_109_494)

In einer ländlichen Umgebung begegnen sich eine Wasserverkäuferin, die Tonkrüge in einem Korb auf dem Rücken mit sich führt, und ein älteres Paar an einer Weggabelung. Der Herr trägt zu einem überknielangen dunklen Oberrock eine Kniebundhose mit Latz, dazu weiße Kniestrümpfe und Faltenstiefel. Die dunkelbraune Weste, auch Brustfleck genannt, ist hochgeschlossen, gerade geschnitten und mit silberfarbenen runden Knöpfen bestückt. Um den Hals trägt er ein vorne geknotetes Halstuch, auf dem Kopf eine helle Leinen- oder Baumwoll-Bundhaube und darüber einen rundgupfigen, breitkrepigen Scheibenhut, der mithilfe einer Hutnadel an einer Seite aufgeschlagen ist. In der linken, der Wasserverkäuferin zugewandten Hand hält er eine Pfeife. Die Dame links im Bild trägt ein kurzes schwarzes Oberteil, den sogenannten Spenzer, über einem roten Mieder. Ein knielanger gefältelter grüner Rock mit roter und weißer Saumkante zu grünen Strümpfen und darüber ein schwarzer Rock oder eine Schürze komplettiert ihre Tracht. Die Kopfbedeckung besteht aus einer Pelzkappe über einer weiß-schwarzen Haube mit Kinnband. Unter dem Arm trägt sie ein grünes, zusammengefaltetes Regentuch, in der rechten Hand ein Gebetbuch. Die dem Betrachter mit dem Rücken, den Kopf im Profil, zugewandte Wasserverkäuferin rechts im Bild ist mit einem langärmeligen, grauen Kleid mit stark gefälteltem Rockteil, dazu mit einem grauen Oberteil, einer weißen Schürze und weißen Strümpfen bekleidet. Als

M_143_526 und M_145_528.

647 M_109_494.

Kopfbedeckung trägt sie das sogenannte Stülpchen, eine schwarze Haube, die unter dem Kinn gebunden und im Nacken zu einer Schleife zusammengenommen wird.⁶⁴⁸ Sie besteht aus einem schwarzen Seidenkäppchen, das einen runden Boden umschließt. Zusätzlich trägt sie eine rote, etwa handbreit gebundene Stirnschleife. Vermutlich diente diese als Polster für ein Gebinde, welches es ermöglichte, schwere Lasten auf dem Kopf zu tragen. Den für die ländliche Kleidung typischen, flachen Strohhut trägt die Dargestellte in der linken Hand. Als Auflösung des Künstlermonogramms C. F., eingraviert auf dem Stein an der Weggabelung, schlägt Monika Weber (Trachtenforschungs- und -beratungsstelle Mittelfranken) den Künstlernamen Christian Friedrich Fues (1772–1836) vor. Dieser war ab 1826 in Nürnberg als Lehrer für Ölmalerei an der Nürnberger Kunstschule tätig und stellte „u.a. ein Ölgemälde mit Trachten des nürnbergischen Landvolkes aus“⁶⁴⁹.



Abb. 53: Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen um Nürnberg (nach der Natur gezeichnet), unbekannt, Juni 1825, Tusche auf Papier

Abb. 54: Verso: Kopfstudie in Grafit

Eine Tuschezeichnung und eine Skizze der Bäuerin mit dem Regentuch hat sich in der Lipperheideschen Kostümbibliothek erhalten und ist diesem Gemälde bislang nicht zugeordnet worden: Das unsignierte Blatt, auf dem Passepartout als *Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen um Nürnberg*⁶⁵⁰ bezeichnet, ist, mit Ausnahme des fehlenden Gebetbuchs – hier faltet die Bäuerin die Hände ineinander –, eine seitengleiche Zeichnung (Abb. 53/54). Im rechten oberen Bildfeld ist eine Umrisszeichnung angedeutet, verso eine Kopfstudie in Grafit. Rechts unten ist die Skizze bezeichnet als „nach d. Natur gez. im Juni 1825“. Es ist anzunehmen, dass es sich um die Bildidee für das Gemälde, also um eine Vorzeichnung, handelt. Es könnte demnach der Ursprung sein für eine Bildidee, die wie zu zeigen sein wird, eine eindruckliche Bildkarriere erfuhr.

Im 19. Jahrhundert war es gängige Praxis etablierte Bild- und Trachtentypen zu übernehmen und neu zu arrangieren.⁶⁵¹

648 Sie wird auch als Ohren- oder Backenhaube bezeichnet, weil sie beides bedeckt. Vgl. *Tracht im Blick* 2016, Abb. 9a.

649 AKL: ID_20005146.

650 *Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen um Nürnberg* (nach der Natur gezeichnet), unbekannt, Juni 1825, Tusche auf Papier, 27 x 28,6 cm (verso: Kopfstudie in Grafit), Inv.-Nr. HZL Kasten 79, 14, KB-LIPP.

651 Die Tradierung von Bildideen beschrieb auch Claudia Selheim in ihrem Aufsatz „Bildzitate und die Musealisierung



Abb. 55: Bauersleute aus der Gegend von Nürnberg, I.M. Hermann (Verleger)

Auch das oben beschriebene Bildpersonal und die szenische Anordnung, die Bekleidung der ländlichen Bevölkerung vor den Toren Nürnbergs darstellend, wurde seit ca. 1830 bis in die 1940er Jahre immer wieder aufgegriffen und übernommen. So zitiert zunächst Felix Joseph Lipowsky die Bauersfrau in seiner um 1830 erschienenen *Sammlung bayerischer National-Costüme* unter dem Titel *Bauersleute aus der Gegend von Nürnberg*⁶⁵² (Abb. 55). In dem Kommentar zu der Darstellung geht Lipowsky jedoch nicht auf die Bekleidung ein. Hier wird die Bauersfrau analog zur Tuschezeichnung in der Lipperheideschen Kostümbibliothek, jedoch ohne das Gebetsbuch gezeigt. Sie befindet sich in Begleitung eines Herrn, der die Pfeife an den Mund führt und eine Blume hinter dem Ohr trägt. Anstelle von Stiefeln ist er mit weißen Strümpfen und Schnallenschuhen bekleidet. Diese Elemente stimmen mit dem Lipperheideschen Gemälde überein, die braune Weste jedoch wird durch eine hellrote Weste mit prominenter Knopfreihe ersetzt. Als mögliche Anregungen für die bei Lipowsky abgedruckten Lithografien verweist Claudia Selheim auf die Drucke des um 1809 geborenen deutschen Künstlers Carl August Friedrich Kuhn.⁶⁵³ Dieser hatte 1828 die Lithografie *Alte gegenwärtig im Aussterben begriffene Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen in Nürnberg* bei Friedrich Lacroix drucken lassen.⁶⁵⁴ Die in der Kostümbibliothek existente Vorzeichnung *Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen um Nürnberg* ist identisch mit der von Kuhn geschaffenen Darstellung *Alte gegenwärtig im Aussterben begriffene Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen in*

der Tracht – Ein Beispiel aus der Sammlung Kling des Germanischen Nationalmuseums“ (Selheim 2010), ohne jedoch die Vorzeichnung, die sich in der Lipperheideschen Kostümbibliothek befindet, zu kennen. Vgl. eine ähnliche Vorgehensweise für die Oberpfälzer Kleidung in: Weid 2016.

652 *Bauersleute aus der Gegend von Nürnberg*, I.M. Hermann (Verleger), in: Lipowsky (ca.) 1830, Blatt 23. Vgl. auch Selheim 2010, S. 398. Claudia Selheim verweist ausserdem auf Museumsfigurinen in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, die der Darstellung bei Lipowsky entsprechen. Vgl. dazu Selheim 2010, S. 397.

653 Selheim 2010, S. 397.

654 *Alte gegenwärtig im Aussterben begriffene Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen in Nürnberg*, Carl August Friedrich Kuhn, 1828, kolorierte Lithografie, Sammlung Volkskunde, Trachtengraphik, Kasten 9, Nachträge, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg). Abbildung in: Selheim 2010, S. 399, Abb.3.

Nürnberg, die im Druck seitenverkehrt erscheint. Auch im Druck erscheint der Zusatz „Nach Natur u. auf Stein gez. v. Fr. Kuhn“, der zwar den Anspruch von Realitätsnähe deklariert, dem Claudia Selheim jedoch keine Bedeutung zuspricht: „Über die Kleidungsrealität der beiden dargestellten Personen“ verrate der Zusatz, so Selheim, „folgich nichts.“⁶⁵⁵ Die Skizze aus der Lipperheideschen Sammlung kann demnach als Vorzeichnung für die bei Lacroix abgedruckte Darstellung gelten. Das mit den Initialen CF signierte Gemälde aus dem Schenkungskonvolut ist vermutlich ebenfalls aus der Hand von Carl August Friedrich Kuhn und basiert auf der Vorzeichnung.

In der Folge greifen Georg Lommel und Gottlieb J. Bauer in den von ihnen 1836 herausgegebenen Bänden *Das Königreich Bayern in seinen acht Kreisen* die Bildidee der Bäuerin auf, und stellen sie als Marktfrau am Stadttor, hier mit einem Korb Gemüse, im Kontext der *Kreisstadt Ansbach (Mittelfranken, Rezatkreis)*⁶⁵⁶ vor. Sowohl Begleitperson als auch Kontext variieren, die Figur der Knoblauchs Bäuerin ist jedoch deutlich an ihrer Kleidung ablesbar. Als Einzelfigur, wie auch in Begleitung des Knoblauchsbauern, wird sie in den folgenden Jahren immer wieder aufgegriffen bis hin zu der vom Wolfgang Bruhn und Max Tilke herausgegebenen Übersicht *Das Kostümwerk*⁶⁵⁷ aus dem Jahr 1941. Die im 19. Jahrhundert entwickelten Trachtenstereotypen hielten sich demnach bis weit in das 20. Jahrhundert.



Abb. 56: Zwei Mädchen in vierländischer Tracht (M_108_493)

Zwei Mädchen in vierländischer Tracht

Das kleinformatige Ölbild mit dem Titel *Zwei Mädchen in vierländischer Tracht*⁶⁵⁸ zeigt zwei einander zugewandte junge Frauen vor einem Hauseingang (Abb. 56). Das im Profil gezeigte Mädchen wird mit einem breiten Strohhut mit aufgewölbter Krempe dargestellt. Die schwarze

655 Selheim 2010, S. 399.

656 *Kreisstadt Ansbach (Mittelfranken, Rezatkreis)*, kolorierter Stahlstich, aus: Lommel/Bauer 1836, Titelblatt, in: Lommel/Bauer 1836, Rezatkreis Mittelfranken. Vgl. auch Selheim 2010, S. 401.

657 Bruhn/Tilke 1941, Volkstrachten/Bayern-Franken, Abb. 1 und 2.

658 M_108_493.

Haube liegt eng auf dem Kopf an und hat im Nacken eine auffällig steife, schwarze Schleife mit lang herabhängenden Enden. Die rückseitige Bezeichnung weist die Tracht der jungen Frauen als die bäuerliche Bekleidung aus Vierlande, einem Stadtteil Hamburgs, aus. Ihr markantestes Merkmal war die einprägsame Form des Strohhutes. Wie auch für andere Werke der Gemäldesammlung ergeben sich innerhalb des Lipperheideschen Sammlungskosmos Verzahnungsmöglichkeiten. Die grafische Sammlung birgt zwei Vorstudien zu den *Mädchen aus Vierlanden*⁶⁵⁹, ausgeführt von Carl Koch am 2. und 5. April 1862, so die Bezeichnung in Tusche auf dem Blatt. Die mit *Kirchwerder, Vierlanden* beschriftete Skizze ist in lavierender Tuschetechnik ausgeführt, Umrisslinien sind als Grafitlinien angedeutet (Abb. 57). Links im Bild ist ganzfigurig ein Mädchen in Vierlander Tracht im Profil ausgeführt. Die Kleidungselemente Rock mit Schürze, Weste und Mieder, das weiße Oberhemd und die schwarze Schleife am Hinterkopf mit dem Strohhut kehren hier wieder. Zusätzlich ist der Dargestellten ein Spaten beigegeben, den sie vor sich stellt. Im rechten Bildfeld ist eine Rückensicht des Vierlander-Strohhutes mit Schleife angedeutet.



Abb. 57: Vierlanden, Carl Koch, 02.04.1862



Abb. 58: Vierlanden (Halbtrauer), Carl Koch, 05.04.1862

Auch das zweite Blatt, bezeichnet mit *Vierlanden, Halbtrauer*⁶⁶⁰, zeigt die ganzfigurige Darstellung einer Frau aus Vierlanden mit den Elementen blauer Rock, dunkelgrüne Spencerweste, Schaltuch und schwarzer Visierhaube mit rückwärtig angebrachter steifer Schleife aus schwarzem Textil (Abb. 58). Um die Figur sind Skizzen von Ärmel- und Rüschedetails, sowie eine ganzfigurige Ansicht im Profil und zwei Kopfstudien gruppiert. Der Urheber der Zeichnungen, Carl Koch, war einer jener Künstler-Korrespondenten, die für die von Franz von Lipperheide und August von

659 *Vierlanden*, Carl Koch, 02.04.1862, Tusche auf Papier, Inv.-Nr. HZL Kasten 77, KB-LIPP. Die Beschriftung „C. Koch, Vierlanden 3. (?) 4. 62“ wiederholt sich in Grafit am unteren rechten Blattrand.

660 *Vierlanden (Halbtrauer)*, Carl Koch, 05.04.1862, Tusche auf Papier, Inv.-Nr. HZL Kasten 77, KB-LIPP.

Heyden herausgegebenen *Blätter für Kostümkunde* Inhalte lieferte, so auch sein Beitrag *Bauern aus den Vierlanden bei Hamburg*⁶⁶¹, der 1887 abgedruckt wurde. Diese Illustration bezieht sich im Aufbau jedoch weder auf das hier vorgestellte Ölbild, noch fand die zeichnerische Darstellung der Vierlandener Frauen Verwendung. Das Ölbild aus der Sammlung Lipperheide weist eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit den Skizzen Carl Kochs auf, allerdings können diese Blätter nicht als Vorlage für die in Öl ausgeführte Trachtendarstellung gesehen werden.⁶⁶² Es ist wahrscheinlicher, dass das Ölbild ein Konglomerat aus verschiedenen, seit ca. 1830 sich im Umlauf befindlichen, Trachtendarstellungen der Vierländer Kleidung darstellt.⁶⁶³ So war Albert Kretschmer 1870 in seiner Publikation *Deutsche Volkstrachten* einer der ersten, der die zwei Skizzenblätter aufgriff.⁶⁶⁴

Wie auch in der oben beschriebenen Darstellung, dem *Bäuerlichen Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin*, entstanden im 19. Jahrhundert in Öl ausgeführte Trachtenbilder auf der Basis von Skizzen. Die Vorzeichnungen scheinen als Anhaltspunkt für weitere Ausführungen gedient zu haben und sind möglicherweise von Franz von Lipperheide selbst in Auftrag gegeben worden. Die beiden genannten Darstellungen stehen stellvertretend für eine Praxis des 19. Jahrhunderts, in dem Trachtendarstellungen mit einem Authentizitätsanspruch geschaffen wurden, und in Folge in unterschiedlichen Medien reproduziert wurden.⁶⁶⁵ Wie gezeigt werden konnte, wird ein einmal eingeführtes Muster oder eine Bildidee tradiert, modifiziert, zitiert und in Folge ein dauerhafter Typus der ländlichen Bevölkerung und ein Bild des vestimentären Landlebens geformt. Liobe Keller-Drescher nennt sie die „vestimentären Wunschbilder“⁶⁶⁶ des 19. Jahrhunderts.

5.4. Karikatur

Karikaturen als Quellengattung sind in der Lipperheideschen Kostümbibliothek sowohl im Umfang als auch in der Qualität zahlreich vertreten; es sind jedoch fast ausschließlich Arbeiten auf Papier.⁶⁶⁷ Sodass hier der Rückschluss gezogen wird, dass auch die Karikatur zu den bevorzugten Bildgattungen mit einer hohen vestimentären Aussagekraft zählt.⁶⁶⁸ Die Gemäldesammlung

661 *Bauern aus den Vierlanden bei Hamburg*, Carl Koch, *Blätter für Kostümkunde*, 1887, Bd. 3, Bl. 187, Text S. 114.

662 Die zeichnerische Ausführung der als Halbtrauer bezeichneten Tracht variiert in dem Ölbild: die schwarzen Strümpfe und die geschlossene Spencerjacke werden in dem Ölbild abgewandelt in ein farbiges Mieder über einem weißen Hemd und einer blauen Weste. Dazu werden an Stelle von schwarzen Strümpfen weiße getragen.

663 Vgl. die Geschichte der Darstellung der Vierländerin bis hin zur Berühmtheit als Werbeikone für eine deutsche Margarine. In: *Die schöne Vierländerin* 1996.

664 Vgl. z.B. die Abbildungen in Albert Kretschmers 1870 erschienen Werk „*Deutsche Volkstrachten*“ (Kretschmer 1870, Nr. 28), in dem er nicht nur die von Carl Koch skizzierte *Vierländer Frau (mit Spaten)* aufgreift, sondern auch auf eine weitere Skizze von Carl Koch in der Sammlung Lipperheide zurückgreift: *Fest- und Arbeitstracht Vierlanden*, Carl Koch, 02.05.1862, Tusche auf Papier, Inv.-Nr. HZL Kasten 77, KB-LIPP. Vgl. auch die weitere Tradierung in den Stich *Frauen- und Männertrachten aus der Gegend von Bergedorf bei Hamburg (Vierländer Bauern)*, Georg Emanuel Opiz, um 1830, Kreidelithographie (Buchseite), Inv.-Nr. L 5099, Kapsel-Nr. 1276 (Grafische Sammlung), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Vgl. auch *Hamburger Tracht - Costume de Hambourg (Bergedorf in Vierlanden)*, Christian Jügel, Kreidelithografie, abgebildet in: *Die schöne Vierländerin* 1996, S. 19, Kat. 18.

665 Diese Form des vestimentären Weiterlebens in unterschiedlichen Publikationen prägte bereits die Produktion frühneuzeitlicher Kostümbücher. Auch dort finden sich Abwandlungen, neue Kolorierungen und teils phantasievolle Bezeichnungen von ursprünglich ausgeführten Bildideen.

666 Keller-Drescher 2003a, besonders S. 186–189.

667 Karikaturen sind qua definitionem schnelllebige Produkte für den Markt, die in Form von druckgrafischen loseblatt-Sammlungen oder Flugblättern in Umlauf gelangten, im Gegensatz zu Gemälden.

668 Heinrich Doege beschrieb 1925 Karikaturen in dem Lipperheideschen Sammlungsbestand als „nicht minder aufschlußreiche Quellen“ für Kleiderforscher (Doege 1925, S. 7). Schwerpunktmäßig trugen die Ehheleute

allerdings weist lediglich ein einziges in Öl ausgeführtes karikierendes Gemälde auf.

Bildnis eines zwerghaften Herrn mit überdimensioniertem Hut

Dies nur 18,9 x 21 cm große Bildnis eines zwerghaften Mannes auf Holz zeigt einen nach rechts ausschreitenden Mann in Kleidung des 17. Jahrhunderts (Abb. 59)⁶⁶⁹. Der Dargestellte trägt ein Ensemble, bestehend aus einem schwarzen Wams mit langen Ärmeln, Schulterstücken, einem schwarzen, breitkrepfigen und sehr hohen birnenförmigen Hut, dazu eine schwarze Kniehose und schwarze Stulpenstiefel. Wams und Schulterstücke sind mit runden glänzenden Knöpfen besetzt. Der weiße Stehkragen und die Ärmelaufschläge stehen steif ab. Die linke Hand ruht auf einem Degen. Der übergroße, fast ein Drittel der Bildfläche einnehmende Hut, der verkürzte Körper mit weit hervortretendem Bauch, die stark akzentuierten Ärmelaufschläge, Schulterpartien, Knie und das Profil mit der herausstechenden Nase sind derart überzeichnet, dass das Gemälde eher als Grotteske denn als Karikatur zu bezeichnen ist.⁶⁷⁰



Abb. 59: Bildnis eines zwerghaften Herrn mit überdimensioniertem Hut (M_156_539)

5.5. Modische Accessoires, Wechsel- und Kostümbilder

Die hier beschriebene Bildgruppe beinhaltet die Sonderform einer Abbildung, welches zu einem modischen Accessoire wird, außerdem ein sogenanntes Wechselbild, ebenfalls eine spielerische Variante eines Bildnisses, sowie jene Werke, die kostümierte Personen darstellen. Von der letzteren Gruppe nicht immer klar abgrenzbar sind die Werke, die Phantasiekleidung wiedergeben, wie in dem Kapitel 6.1 „Unauthentische Kleidung im Bild“ beschrieben. Eine

Spottschriften und Karikaturen aus den deutschsprachigen Ländern, aus Frankreich, England und Amerika zusammen. Vgl. Ridikul! 2003.

669 M_156_539..

670 Grotteske Bilddarstellungen des Volkstümlichen waren besonders im 17. Jahrhundert beliebt. Die im 18. Jahrhundert gängige Umschreibung einer Grotteske fasst Johann Heinrich Zedler im *Universal-Lexicon* zusammen als „Grottesque ist eine Freyheit derer Mahler oder Bildhauer, etwas widersinniges und lächerliches, oder ungeschickte Bildungen von Thieren, Vögeln, halben Menschen, Waffen, Laubwerk und dergleichen künstlich durch einander geflochten vorzustellen“ (Zedler 1735, Bd. 11, Sp. 1083).

Unterscheidung zwischen unauthentischer Kleidung und Kostümierung kann getroffen werden, wenn die dargestellte Person mittels ihrer Kleidungselemente die Rolle einer historischen oder allegorischen Figur aufnimmt.⁶⁷¹

Modisches Bild einer Frau mit schleifengeschmückter Capote und Bart/ Modisches Bild einer Frau mit Pamela Hut und Schleifenschmuck

Bei den zwei vorliegenden Brustbildern junger Damen mit modischen Kopfbedeckungen im Format 3,4 x 3,4 cm, die in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts zu datieren sind, handelt es sich um Kupferstiche, die als Knopfdessins vorgesehen waren.⁶⁷² Sie stellen zwei unterschiedliche Hutmoden aus einer Serie vor. Die Miniatur *Modisches Bild einer Frau mit schleifengeschmückter Capote und Bart* stellt eine in drei Ebenen mit Schleifen dekorierte *Capote* über schulterlangem, gelocktem Haaren dar (Abb. 60). Unterhalb der *Capote* fällt im Nacken ein langer Schleier, der sogenannte *Bart*. Die Vorlage *Modisches Bild einer Frau mit Pamela Hut und Schleifenschmuck* zeigt ebenfalls eine Dame mit einem aufwändig gestaltetem Hut (Abb. 61). Der Pamela-Hut mit einer voluminösen Krone und einem Hutband mit Schleifengarnitur ist von einem Schleier bedeckt, der über die Hutkrempe herabhängt.



Abb. 60: Modisches Bild einer Frau mit schleifengeschmückter Capote und Bart (M_101_489)



Abb. 61: Modisches Bild einer Frau mit schleifengeschmückter Capote und Bart (M_101_489)

Die Besonderheit dieser Sammlungsobjekte besteht darin, dass beide Darstellungen aus den Illustrationen der Modemagazine des 18. Jahrhunderts schöpften. Im vorliegenden Fall waren dies zeitgenössische Frisuren und Kopfbedeckungen, die sich anboten ausgeschnitten, koloriert, eingefasst und als dekorative Knopfdessins am Kleid verwendet zu werden. Als Vorlage kann ein Farbstich aus der Zeitschrift *Magazin des modes nouvelles françaises et anglaises* vom 30. Juli 1788 angesehen werden.⁶⁷³ Die publizierten Modelle wurden von den Trägerinnen der Knopfdessins unterschiedlich koloriert und dem eigenen Geschmack oder Kleiddesign angepasst. In dem Gemäldekonvolut dokumentieren diese beiden Knopfdessins eher eine kulturelle Praxis des späten 18. Jahrhunderts denn einen kleiderhistorischen Meilenstein.

671 Die außereuropäischen Bildnisse, wie in Kapitel 5.1.2 beschrieben, changieren zwischen Kostümierung und phantasievoller Kleidung.

672 M_102_490 und M_101_489.

673 Vgl. Pontier 1989, S. 110–111: Dix-huit médaillons de coiffures pour boutons. coll 323b.

Bildnis einer Frau mit Spitzendekolleté und Perlenhalskette

Das ovale *Miniaturbildnis einer Frau mit Spitzendekolleté und Perlenhalskette*⁶⁷⁴ zeigt eine nach links ausgerichtete junge Frau im Brustformat (Abb. 62). Das rote, bauschig fallende und tief dekolletierte Kleid wird von einem Spitzenkragen gesäumt. Eine Perlenkette liegt eng am Hals und eine Haube fasst die am Hinterkopf zu einem Dutt arrangierten Haare zusammen.



Abb. 62: Bildnis einer Frau mit Spitzendekolleté und Perlenhalskette (M_025_449)



Abb. 63: Wechselbildnis, unbekannt (Niederlande oder England), ca. 1650

Das betont schlicht angelegte Bild der jungen Frau war Teil eines Wechselbildes, ein im höfischen Kontext des 17. Jahrhundert anzutreffendes Phänomen (Abb. 63). Bemalte Folien wurden auf das Abbild aufgelegt und die unterschiedlichen Motive auf den Folien veränderten die Identität der Dargestellten: Aus einer jungen Frau wurde wahlweise ein junger Mann mit Schnurrbart, Halskrause und Hut, eine Nonne im Ordenskleid, eine maskierte elegante Dame, ein Orientale oder ein Pirat. So wandelte sich die Frau analog zu den Folien, von denen bis zu 23 unterschiedliche Stücke überliefert sind. Der Typus der Frau auf dieser Variante von Wechselbildern entwickelte sich im Laufe der Zeit, wie Evelyn Ackermann in dem Aufsatz *Costume is the Key. Seventeenth Century Miniature Portraits with Overlays*⁶⁷⁵ zeigte. Für dieses Verwandlungsspiel eigneten sich aufgrund ihrer Zeitlosigkeit die schlicht gehaltenen Bildnisse besonders gut. Ackermann weist 25 unterschiedliche Frauenbildnisse und 17 bis 20 männliche Bildnisse mit entsprechenden Wechselfolien nach.⁶⁷⁶ Das am häufigsten überlieferte Wechselbild eines Mannes war das Miniaturbildnis von Karl I., König von England, Schottland und Irland (1600–1649). Während die Identifizierung von Karl I. als sicher gelten kann, wird die Identität des weiblichen Bildnisses noch diskutiert. So vertritt Ackerman die Ansicht, dass es sich bei der Dame, die der vorliegenden Miniatur ähnelt, um Henrietta Maria, Königin von England, Schottland und Irland und Frau von Karl I., handelt.⁶⁷⁷ Unterstützt wird diese These durch eine Reihe von königlichen Attributen auf den Wechselfolien, wie beispielsweise den Hermelinpelz. Für dieses Porträt zeigt Ackermann zehn

674 M_025_449.

675 Ackerman 2007.

676 Vgl. Rosenbaum 2007, S. 52.

677 Vgl. Ackermann 2007, S. 65.

vergleichbare Miniaturen aus verschiedenen Sammlungen auf.⁶⁷⁸ Auch Sandra L. Rosenbaum verweist in ihrem Aufsatz *Seventeenth Century Miniature Portraits with Costume Overlays* auf eine Miniatur, welche die gleichen Kleiderelemente zeigt.⁶⁷⁹ Variierend kommt der Typus einer hellbrünetten Haartracht oder ein grünes, anstelle eines roten Kleides ins Spiel. Denis Bruna wiederum zeigt in dem Ausstellungskatalog *Tenue correcte exigée: quand le vêtement fait scandale* ein Bildnis, welches dem Abbild aus der Sammlung Lipperheide hinsichtlich des Stils, der Posen, der Farbigkeit und der Accessoires am nächsten kommt.⁶⁸⁰



Abb. 64: Bildnis einer Frau mit Schäferinnenstab und Federkopfschmuck (G_270_344)



Abb. 65: Bildnis einer adeligen Frau als Kriegsgöttin "Bellona" (G_008_084)

Bildnis einer Frau mit Schäferinnenstab und Federkopfschmuck

Das vormals als „Damenbildnis“⁶⁸¹ inventarisierte großformatige Gemälde auf Leinwand zeigt eine den Betrachter frontal anblickende Frau als Kniestück (Abb. 64). Ihr Kleid besteht aus einem enganliegenden und versteiften Schnürmieder mit heruntergezogener Taille, einem bauschigen Rock, Ärmeln und einem das Dekolleté rahmenden Schaltuch. Der rot und weiß umschlungene Stab in ihrer linken Hand und die Kopfbedeckung in Form von roten und weißen, nach vorne gebogenen Pfauenfedern kennzeichnen ihre Gewandung als ein sogenanntes Schäferinnenkostüm,

678 Vgl. Ackerman 2007, Abb. 1–6 und 7–11. Die Darstellungen der Accessoires und modischen Elemente seien darüber hinaus, so Ackermann und auch Sandra L. Rosenbaum, von der Stichserie „Ornatus Muliebris Anglicanus“ (1638–1640) von Wenzel Hollar abgeleitet.

679 Rosenbaum 2007, Abb. 3.

680 *Wechselbildnis*, unbekannter Künstler (Niederlande?, England?), um 1650, Inv. 2015.146.1-22, Musée des Arts décoratifs, Département Mode et Textile (Paris). In: *Tenue correcte exigée* 2016, S. 84–85.

681 G_270_344.

ein in der bildenden Kunst der Renaissance und des Barock aufkommendes Motiv.⁶⁸² Pastorale und arkadische Darstellungen, hier mit den Attributen einer Schäferin, waren nicht nur im höfischen, sondern auch im bürgerlichen Kontext geläufig und vermittelten die Idee eines idyllischen Menschenbildes.

Bildnis einer adeligen Frau als Kriegsgöttin Bellona

In einem gemalten ovalen Rahmen ist eine Dame im Hüftbild ansichtig, deren Oberbekleidung aus einem Harnisch mit sich überlagernden halbrunden Platten besteht (Abb. 65).⁶⁸³ Das weite Dekolleté ist mit einem Stoffwulst, besetzt mit Perlen, eingefasst und durch einen Perlenschmuck mit rundem Pendant und Tropfenperle akzentuiert. Die kurzen Ärmel schließen mit einer Goldbordüre und einem auf dem Oberarm angebrachten Schmuckstück mit je einem Edelstein und Tropfenperlen. Bauschige Ärmel mit einem Spitzenbesatz bedecken die Arme. Als Haarschmuck wiederholt sich das Schleifenmotiv aus Perlen zu einem roten Federputz. Die linke Hand hält im Schoß ein dunkles Tuch, während die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger an einer Lanze liegt. Links im Bild ist ein viergeteiltes überkröntes Schild mit zentralem Wappen dargestellt. Das Stammwappen, im gevierten Schild im Herz, zeigt ein silbernes Mühlrad auf rotem Grund, das Kleinod zeigt ebenfalls ein Mühlrad. Nach Siebmacher⁶⁸⁴ ist dies das Wappen der Grafen und Freiherrn Hendl von Goldrain aus Tirol. Das Wappen kennzeichnet die Dargestellte demnach als adelige Dame, der Gewandschmuck verortet die Szene in die Mitte des 17. Jahrhunderts und die beigegebenen Attribute Lanze und Harnisch weisen sie als Kriegsgöttin Bellona aus. Es handelt sich demnach um eine Genredarstellung, die das Motiv der römischen Kriegsgöttin aufgreift und eine dem Freiherrlichen Geschlecht des Grafen Hendl zu Goldrain aus Tirol angehörende Dame als Bellona zeigt. Dieses Bildnis, eines der wenigen „Kostümbilder“ in der Sammlung, mögen Franz und Frieda von Lipperheide erworben haben, um für die Theater- und Kostümentwerfer ein Beispiel zu geben.

5.6. Resümee: Detailgenauigkeit und Plastizität

Die Gemälde- und Miniaturensammlung bildet vier Jahrhunderte Kleidergeschichte in den unterschiedlichen ständischen, regionalen und geschlechterspezifischen Ausformungen ab und, wenn gleich ungeordnet, erlaubt sie es, die historische Entwicklung und Vielfalt von Silhouetten, Stilen, Formen und Materialität abzulesen. In ihrer Zusammensetzung machen Bildnisse den größten Anteil im Vergleich zu Genredarstellungen oder Historienmalerei aus. Porträts sind geeignet Macht und Status des Porträtierten mittels der Darstellung von Schmuck und textiler Materialität auszuformulieren. Des Weiteren finden sich eine Reihe von kleinformatigen Gemälden mit ganzfigurigen Szenen, in denen Trachten oder regionale Kleidung inszeniert werden. In der Lipperheideschen Sammlung stand nicht die Dokumentation historischer Persönlichkeiten im Fokus, sondern das kultur- und kleidengeschichtliche Erkenntnisinteresse.

682 Vgl. beispielsweise: *Die schöne Schäferin*, Paulus Moreelse, 1630, Öl auf Leinwand, 82 x 66 cm, Inv.-Nr: SK-A-276, Rijksmuseum (Amsterdam). Online: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4645>. Oder: *Prinzessin Amalie von Preußen*, Schwester Friedrichs des Großen, als Schäferin, Antoine Pesne, um 1740, Öl auf Leinwand, 141 x 106 cm, Inv.-Nr. GK 1217, Staatliche Schlösser und Gärten, Verwaltung (Berlin). Besonders die Porzellanmanufakturen griffen dieses Motiv im 18. Jahrhundert auf.

683 G_008_084.

684 Siebmacher 1857 (Tirol), S. 8, Tf. 9.

Die Reisen der Eheleute führten sie vorwiegend nach Süddeutschland – auch bedingt durch den zweiten Wohnsitz in Tirol – und weiter südlich nach Italien. Ihre geografischen Vorlieben spiegeln sich entsprechend in einer größeren Gruppe italienischer historischer Kleiderdarstellungen wie auch ländlicher Tracht aus dem Umland von Augsburg, Nürnberg, München, Österreich und der Schweiz wider.

Die Aussagekraft eines visuellen Zeugnisses spielte für die Ankäufe eine große Rolle. Ein Faktor, der eine solche Aussagekraft in Bezug auf Kleidung und Textilien, beeinflusst, ist die Detailgenauigkeit und -treue. Die Erfassung von Details materieller Kultur, von kunsthandwerklicher Stickerei und Mustervielfalt sind auffallend häufig in der Sammlung zu finden. Eine Reihe von Bildnissen der Sammlung demonstrieren darüber hinaus in exzellenter Weise die Plastizität von Kleidung und Textil, so etwa das *Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach*⁶⁸⁵ oder auch die Frauenbildnisse⁶⁸⁶, die gemäß Reiseausgabenbuch Mitglieder der Familie Strozzi darstellen. Die Behandlung der textilen Oberfläche in Bezug auf Form, Muster und Materialität hat eine hohe ästhetische Qualität; das Auge erfreut sich an der Steifigkeit des Manteaus, an der Plastizität der roten Strümpfe des Markgrafen, den goldschimmernden Trassen, den glänzenden Edelsteinen und matt reflektierenden Perlen. Aber auch die detailgenaue Darstellung aller Gewand- und Schmuckelemente, deren Zeichenhaftigkeit und Bildsprache lesbar dargestellt ist,⁶⁸⁷ macht den Reiz solcher Bildnisse aus. Die augenscheinliche Ästhetik von Gewandung und Gewandschmuck mag in diesen beschriebenen Fällen ebenso wie eine präzise Linienführung und Ausleuchtung der Gewandung das Kaufinteresse des Sammlers angeregt haben.

Für die gesamte Gemäldesammlung ist die Beobachtung zulässig, dass Franz und Frieda von Lipperheide solche Werke aufnahmen, von denen sie annahmen, dass die Kleiderdetails präzise und detailgetreu wiedergegeben worden seien. Diese Vorgabe schließt vordergründig manche Stilrichtung und Epoche aus: in der Sammlung sind wenige Gemälde aus der Zeit der Romantik vertreten, denn weder motivisch noch stilistisch bot sich, so mögen die Sammler argumentiert haben, jene Epoche für das Ablesen von Kleiderdetails an; eine Epoche, in der das romantisierende Auslassen von Details als Stilmittel galt oder das Unheimliche, Sehnsuchtsvolle, Sagen- oder Mythenhafte motivisch ins Bild gesetzt wurde.⁶⁸⁸ Auch Stilmittel, wie das effektvolle Drapieren von Textilien oder starke Hell-Dunkel-Effekte im Bild, die zu Ungunsten der Sichtbarkeit von Details zentral im Bild standen, scheinen die Sammler gemieden zu haben. Es ist denkbar, dass sie die Malerei der Renaissance mit ihren ausdrucksstark und in präzisen Konturen ins Bild gesetzten Textilien als besonders geeignete Darstellungen im Sammlungskontext ansahen,⁶⁸⁹

685 G_277_352.

686 G_291_366, G_295_370, G_281_356 und G_191_265.

687 Unter Lesbarkeit ist einerseits die vordergründige Sichtbarkeit von Details im Bild zu verstehen, aber auch die Lesbarkeit der Kleidung als Zeichen. Die Sprache der Kleidung wird naturgemäß in Darstellungen unauthentischer Kleidung verwässert. Vgl. Zitzlsperger 2015.

688 In der vergleichenden Analyse der kleiderhistorischen Aussagekraft von Gemälden und überlieferten Objekten des französischen Impressionismus, speziell am Beispiel von Claude Monet's Werk *Femmes au Jardin*, und unter Hinzufügung einer rekonstruierenden Annäherung kam Birgit Haase 2002 zu dem Ergebnis, dass sich durchaus kleiderhistorische Detailfragen auch an den untersuchten Gemälden ablesen ließen. Der Vergleich der Quellentypen ließe jedoch ebenfalls erkennen, "wie sehr Kleidung durch die vermeintlich unmittelbar vergegenwärtigende malerische Darstellung in eine stilisierte Fiktion überführt wird" und daß "eine Grundspannung zwischen Fiktion und Realität" fortbestünde. Vgl. Haase 2002, S. 158-159 und ebd. S. 158.

689 Zur Sammlungsstrategie der Eheleute siehe die vorangegangenen Kapitel 2.3 „Das kulturpolitische Klima für

ebenso wie repräsentative Porträts von gesellschaftlich bedeutenden Persönlichkeiten, die mit höchster Präzision und größter Prachtentfaltung auf die Leinwand gebannt wurden. Die von dem Historiker und Kunsthistoriker Jakob Burckhardt stammende Charakterisierung der italienischen Porträtmalerei der Renaissance und ihrer besonderen Betonung des Textilen im Bild kann auch für den Lipperheideschen Sammlungsfokus auf textile Details als maßgeblich und anwendbar betrachtet werden:

Der Behandlung der Gewandstoffe auf manchen Porträts verschiedener Schulen hat es an der Bewunderung der Zeitgenossen (und öfter auch des Vasari) nicht gefehlt. Jeder Stoff, Sammt, Tuch, Atlas, Pelz verschiedener Thiere, Seide jeder Art, Glanzstoff, Linnen erhalten ihren Character, aber nicht auf mikroskopische Weise sondern für ihre Wirkung zum Ganzen, im Bilde. Von Tizian gab es, vielleicht noch aus jener frühern Zeit, da am Christo della moneta (Dresden) die Haupthaare einzeln gemalt waren, auch das Porträt eines Barbarigo, an welchem allerdings nicht nur wiederum die Haare zu zählen waren, sondern auch die «punti» des silberstoffenen Wamses, später dagegen hat der Meister erstaunliche Stoffwirkungen und auch den glühendsten Sammt mir ganz einfachen Mitteln hervorgebracht, wie man in der Nähe mit Verwunderung bemerkt. In Betreff der Pelze kann man zugeben, daß auch die stattlichsten, zB: die des Sebastiano del Piombo neben der Illusion, die hierin von spätern Niederländern erreicht wurde, zurückstehen; wie schön aber die Hände indem sie den Pelz ergreifen, dazu bewegt und gestimmt werden können, lehrt doch einstweilen nur die Florentiner ‚Fornarianer‘ und die Berliner ‚Dorothea‘ des Sebastiano del Piombo, die ‚Giovanna d’Aragona Rafael’s und Tizian’s nackte Halbfigur der Galerie von Berlin. Auch reicher Schmuck, sogar ganz bestimmte Kleinodien von höchstem Range, werden jetzt nicht mehr im Geist des Goldschmiedes sondern auf die Wirkung hin dargestellt []. Zugleich aber müssen diese Stoffe und andern schönen Sachen unter sich in Form und Farbe, Leichtigkeit und Schwere, eine Harmonie oder Scala bilden, sei es, daß hiefür die Mode und Standestracht oder die Maler sorgten.⁶⁹⁰

Burckhardt beschrieb die Darstellung von Kleidung im Bild als blickführendes Element und als maßgeblich zur Komposition beitragendes Element. Renaissance-Künstler würden dieses Wirkungsmittel mustergültig beherrschen; ein Argument, welches wohl auch für das Sammlerpaar von Bedeutung war, welches sich in ihren Erwerbungen nicht von dem Renommee des ausführenden Künstlers, sondern von der Sichtbarkeit der Gewandung im Bild leiten ließ.

Ein stilunabhängiges Argument für die Erwerbungs politik mit dem Fokus auf Detailgenauigkeit und Lesbarkeit liefert Peter Jessen, wenn er die in der Sammlung vertretenen Porträtmaler als „mehr handwerksmäßigen Berufsporträtisten“⁶⁹¹ bezeichnete. Er verwies damit auf die der „Authentizität“ verpflichteten Porträtmaler, die keine Details vergessen dürften, da sie den Auftraggebern verpflichtet seien. Mit der Erklärung, große und freischaffende Künstler würden es an Detailgenauigkeit und Authentizität fehlen lassen, folgerte er: „Darum darf der Kostümfreund zufrieden sein, wenn ihm zum Studium die gewissenhaften Bildnisse von mittlerer Qualität verfügbar werden.“⁶⁹² Zu dem gleichen Ergebnis kam 1922 auch Heinrich Doege:

Sammler und Museen in Berlin“ und 4 „Franz und Frieda von Lipperheide als Sammler und Stifter“.

690 Burckhardt 2000, S. 257. Vgl. auch die weiteren Ausführungen bis S. 260.

691 Jessen 1908, Sp. 97.

692 Jessen 1908, Sp. 97.

*Es sind [...] nicht Werke der großen und berühmten Bildnismaler, denen über der darzustellenden Persönlichkeit Kostümtreue meist wenig gilt, sondern die gewissenhaften, bis in die Einzelheiten des Kostüms getreuen Bilder jener meist namenlosen handwerksmäßig tüchtigen Berufsporträtisten, wie sie bis zur Erfindung der Photographie für die wohlhabenden Kreise tätig waren. Aber gerade für die Zwecke der Kostümkunde sind diese in den Einzelheiten meist so getreuen Bildnisse mittlerer Qualität ein willkommenes Studienmaterial.*⁶⁹³

Eine ähnliche Bilanz zieht Aileen Ribeiro im Kontext von Porträtdarstellungen der englischen Renaissance: Die Darstellungen der eher mittelmäßigen Maler in ihrer „handwerklichen“ Qualität seien für die Kleiderforschung besser lesbar, als die künstlerisch und effektiv überhöhten Drapierungen und Gewanddarstellungen der „Künstler-Maler“:

*Less adept artists have always found it easier to depict the physical reality of clothing, with equal emphasis being given to all the constituent parts of the costume, than select and make valuable judgements as to what kind of dress emphasises character; to create a painting as well as a portrait.*⁶⁹⁴

Textile Materialität und Detailgenauigkeit des Gewandes im Bild waren entsprechend zwei wesentliche Bildinformationen, die für die Auswahl von Sammlungstücken ausschlaggebend waren. Die Eheleute von Lipperheide hatten ihre Vorlagensammlung nicht nur für den Maler, dessen Fertigkeiten Burckhardt thematisierte, angelegt, sondern auch für die Modeschaffenden, Kostümentwerfer und Kunsthandwerker_innen. Für eben jene waren die genannten Bildinformationen genauso bedeutend wie die malerische Umsetzung für eine Wirkung im Ganzen – wie Burckhardt die Übersetzungsleistung der Maler beschreibt –.

693 Doege 1922, S. 71.

694 Ribeiro 2015, S. 16. Von Bedeutung sei dies besonders an den königlichen Höfen mit einem Bedarf an Malern „whose stock-in-trade was the meticulous rendition of fashion and fabric“ (ebd.) gewesen.

6. Die Gemäldesammlung als Quelle

Die Gemäldesammlung als Teil des Sammlungskonvoluts der Eheleute von Lipperheide bildete, wie bereits beschrieben, einen Teilbereich der Quellenvielfalt. An dieser Stelle soll die Gemäldesammlung isoliert als Zeugnis des Quellenverständnisses betrachtet werden und daraufhin befragt werden, ob sich anhand der vorhandenen Genre oder anhand von stilistischen Merkmalen Rückschlüsse auf die Sammlungskriterien ziehen lassen. Welche Art von Kleiderdarstellungen fügten sie ihrer Sammlung hinzu, welche Abbilder historischer Kleidung erfüllten ihren Anspruch auf historische Wahrheit, welche hielten sie für aussagekräftig und zu guter Letzt die Frage, ob die Kleiderdokumentation über der künstlerischen Ausführung stand.

Die Frage, welche Bildgattungen Kleidergeschichte und -kultur vermitteln können, beantworteten Franz und Frieda von Lipperheide mit dem Erwerb einer großen Anzahl von Porträts von bürgerlichen und aristokratischen historischen Personen. Überwiegend sind die Porträtierten als Bruststück, Halbfigur oder Hüftbild dargestellt. Ganzfigurige Bildnisse, die über das Kleidenensemble in seiner Gesamtheit Auskunft geben, sind dabei nur spärlich vertreten. Es sind dies zwei ganzfigurige Familienporträts⁶⁹⁵ sowie die Kinderbildnisse, die sämtlich in ganzer Figur abgebildet sind. Zu den Bildgattungen, die weniger stark vertreten sind gehören Darstellungen von „Kostümen“, wie beispielsweise das *Bildnis einer adeligen Frau als Kriegsgöttin Bellona* oder das *Bildnis von Cecilia Gonzaga als Maria Magdalena mit dem Salbgefäß*⁶⁹⁶. In sehr geringer Zahl sind im Schenkungskonvolut Männerporträts in Uniform vorhanden. Es sind dies *Sechs Soldaten, an einem Tisch sitzend*⁶⁹⁷ – eine militärische Handlung findet hier nicht statt – und die Darstellung einer *Reiterschlacht* aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁶⁹⁸ Für den Erwerb von einer kleinen Gruppe von Genredarstellungen und historischer Szenen mag das Bildformat und der Bildausschnitt eine Rolle gespielt haben, denn diese erweitern die Bildgattung Porträt um mehrfigurige Szenen, in denen Bildfiguren mehransichtig und ganzfigurig dargestellt und daher besonders aussagekräftig sind: Bestenfalls ist der Bildgegenstand, eine textile Robe, in Bewegung dargestellt, um ein Verständnis von Textur und Materialität darzustellen. Dies ist der Fall bei dem *Dorftanz* oder bei dem Objekt *Musizierende, spielende und tanzende Paare*.⁶⁹⁹

Ein methodischer Ansatz lag damit auf der Erwerbung von Bildnissen.⁷⁰⁰ Wie in Kapitel 5 „Sammlungsprofil und Themenspektrum“ ausgeführt, liegen der Porträtkunst unterschiedliche Visualisierungsstrategien zugrunde.⁷⁰¹ Diese zu dechiffrieren ist möglich, wenn Name, Herkunft und Stand der Dargestellten oder des Dargestellten ermittelt werden konnten. Mithilfe von Text- und vergleichenden Bildquellen lässt sich rekonstruieren, ob die Porträtierten rechtskonform gekleidet waren, ob standesgemäße Attribute gewählt wurden, welche weiteren distinktiven

695 Vgl. beispielsweise G_277_352, G_022_098 oder G_172_412.

696 G_008_084 und G_176_415.

697 M_146_529.

698 G_093_167.

699 G_271_345 und M_142_525.

700 Die „Sammlung von vielen tausend Blättern in Kupferstich, Lithographie etc“, wie der Autor A.W. Kiesling die druckgrafische Porträtsammlung fasst, ergänzte die Gemäldesammlung (Kiesling 1912, S. 25).

701 Siehe hierzu ausführlicher die Beiträge in dem Tagungsband „Das Porträt als kulturelle Praxis“ (Krems/Ruby 2016).

Elemente, so etwa Stofflichkeit oder Materialität, eingesetzt wurden oder welchen Aufwand Frauen und Männer in Bezug auf Gewandung und Gewandschmuck betrieben.

Aileen Ribeiro unterscheidet in der Porträtkunst zwischen Bildnissen, die in ihrer minutiösen Darstellung von Kleidung nicht mehr als ein „costume portrait“⁷⁰² beziehungsweise ein steifes Modemannequin sind, und einem Bildnis, dessen sorgfältig ausgewählte und arrangierte Bekleidung den Charakter der Dargestellten unterstützt. Die Lipperheidesche Gemäldesammlung enthält sowohl steif als auch bewegt am Körper arrangierte Kleidung – hier lässt sich keine Präferenz erkennen – und die Darstellungsweise ist nicht alleine durch die malerische Fähigkeit sondern auch durch Aspekte wie Stil oder Repräsentationsbedürfnis bedingt. Feststellen lässt sich, dass die Sammler Interesse an im Bild ablesbarer Gewandung hatten. Um die Bildzeugnisse von Gewandung und seinen Ausformungen, beispielsweise die Silhouette, die Konstruktion, die Farbigkeit und die Materialität, nutzbar machen zu können, musste sie für den Betrachter erkennbar sein.

6.1. Unauthentische Kleidung im Bild

Inszenierung von Stofflichkeit, differenzierte Ausformulierung dargestellter Gewandung und ihrer Accessoires und überblickshafte Typologien, so stellt sich das Bildinteresse Franz und Frieda von Lipperheides dar. Dennoch finden sich in der Gemäldesammlung „Fehler“ in der bildlichen Darstellung von Gewandung. Der Begriff Fehler soll hier bewusst polarisierend eingesetzt werden, denn spricht man von der Übersetzungsleistung des Malers, der eine reale oder inszenierte Situation in die Bildsprache überträgt, dann verpflichtet sich der Maler der eigenen Realität und seiner *inventio*.⁷⁰³ Bei der Darstellung von Textilien, ihrer Materialität oder bei schnitttechnischen Konstruktionen von Kleidung treten immer gewisse Abweichungen auf, die entweder künstlerisch intendiert oder auf Unkenntnis zurückzuführen sind. Aileen Ribeiro formuliert hier zu:

*Artists, it must be remembered, are not textile designers, and although in such portraits they may be expert in the representation of fabric, paint can never replicate the intricacies of patterns and weave. Nor should it, necessarily, for what we wish to see in a work of art is more than a photographic record of factual detail, but an imaginative and sensitive encounter with the portrayal of clothing, of the kind evident in a great artist like Velàzques.*⁷⁰⁴

Im Zuge dieser Fehler im Bild-Gewand wird beispielsweise Kleidung oder Gewandschmuck lediglich zitathaft wiedergegeben. Teile bleiben unausgeführt und büßen damit ihre Logik ein, reichen als Verweischarakter jedoch aus, um den Betrachter auf ein Gewandmuster oder auf ein Schmuckstück hinzuweisen und deren Symbolkraft darzustellen. Die folgende Betrachtung benennt eine Auswahl von Gemälden aus der Lipperheideschen Sammlung, deren malerische Ausführung zwar vordergründig eine Detailverliebtheit widerspiegelt, in deren Ausführung sich jedoch künstlerische Freiheiten offenbaren oder die sich als kleiderhistorisch un schlüssig

702 Ribeiro 2015, S. 12.

703 Zu dem Phänomen der wirklichkeitstgetreuen Darstellung und Detailgenauigkeit vergleiche die Ausführungen von Elsje van Kessel, hier in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts anhand des Bildnisses von *Bianca Capello* aus der Hand von Francesco Bembo. In: Kessel 2017, S. 194–205.

704 Ribeiro 2017b, S. 4. Online: https://docs.wixstatic.com/ugd/ebc4ea_df2a016aa38241a1aa2f26082f0569f5.pdf.

erweisen. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, erwarb das Sammlerehepaar auch bildliche Darstellungen, die nicht ihrem Ideal von Detailtreue und Detailgenauigkeit entsprachen. Sie bilden jedoch Ausnahmen im Sammlungskonvolut.

Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach

Bei dem vorliegenden Porträt, dessen Identität nicht vollständig gesichert ist⁷⁰⁵, verführt die differenzierte Darstellung dazu, die Bildgarderobe als nach dem Leben gezeichnet anzusehen. Die klar umrissenen und unmissverständlichen Gewandformen, die Anmutung der Stofflichkeit, so etwa das schwere Textil des Gehrocks, welches sich in großen Bögen in Falten wirft, die detaillierten Bordüren und plastischen Gewandteile demonstrieren materielle Opulenz. Der Körper des Dargestellten wird umfassen von einem mit Hermelin gefüttertem Umhang, der auf seiner linken Schulter zusammengefasst wird (Abb. 66).



Abb. 66: Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach, Detail (G_277_352)

Die Befestigung der Enden des blauen Umhangs ist durch eine edelsteinbesetzte Schließe gegeben. Die Stofflichkeit des roten Oberrocks scheint durch die großen geschliffenen und klaren Steine hindurch. Sie sind jedoch weder gefasst noch miteinander verbunden. In dieser Form können sie keine tragende Funktion haben, sie bleiben rein dekorative Elemente.⁷⁰⁶ Hätte die Schließe jedoch keine Funktion, müsste der Umhang an zwei Punkten am Obergewand befestigt sein. Die herrschaftliche Kleidung wurde in diesem Bildnis in eine Bildkleidung übersetzt, die zuvorderst imposant, prächtig und sogar über den Gesetzen der Schwerkraft stehend ist.

Bildnis der Sophia Hedwig, Herzogin von Pommern-Wolgast (und Braunschweig Wolfenbüttel) (?)

Das *Bildnis der Sophia Hedwig, Herzogin von Pommern-Wolgast (und Braunschweig Wolfenbüttel) (?)*⁷⁰⁷ aus der zweiten Hälfte der 1620er Jahre ist das Porträt einer Dame, deren

705 Vgl. den Eintrag im Sammlungskatalog zu G_277_352.

706 Glänzende goldgelbene Punkte deuten möglicherweise eine Krappenfassung an; bei dem oberen tropfenförmigen könnte es eine Dreipunktfassung sein. Der rote Rockstoff scheint jedoch durch den Stein hindurch, eine Krappenfassung jedoch benötigt einen Boden, und so ist die Darstellung in sich nicht logisch.

707 G_128_203. Die Identifizierung der Dargestellten erfolgte anhand von Bildvergleichen, ist jedoch nicht abschließend gesichert.

Obergewand von einer textilen Fülle, einer reichen Schmuckausstattung und einem aufwändigen Kragen charakterisiert wird (Abb. 67). Minutiös führt der Künstler die Schmuck- und Gewanddetails aus: die Perlenaufhängung der *Aigrette*, die Musterführung des roten Untergewandes und der schwarzen Robe, Schleifen und Taillebänder. Bei genauerer Betrachtung des Spitzenkragens, deren Auflagenfläche die Schulter und das Dekolleté bedeckt, ist festzustellen, dass die Kragenelemente nicht spiegelgleich ausgeführt wurden: dem Spitzenkragen der linken Bildseite fehlt eine Spitzenbordüre, die den Bereich des transparenten Leinens mit dem Spitzenansatz verbindet. Ob Nachlässigkeit oder Ungenauigkeit, der fehlende Spitzensaum stellt einen irritierenden Kontrast zu der materiellen Opulenz der Gewandung dar.



Abb. 67: Bildnis der Sophia Hedwig, Herzogin von Pommern-Wolgast (und Braunschweig Wolfenbüttel) (?) (G_128_203)



Abb. 68: Bildnis eines Mädchens mit einer Lockenfrisur „a corna“ (G_190_264)

Bildnis eines Mädchens mit einer Lockenfrisur „a corna“

Auch das Gemälde *Bildnis eines Mädchens mit einer Lockenfrisur „a corna“*⁷⁰⁸ aus dem späten 16. Jahrhundert zeigt in der Ausführung von Textilien und Rapporten eine gewisse Nachlässigkeit (Abb. 68). Das junge Mädchen wird in einem langärmeligen Kleid dargestellt, das Mieder lässt den Oberkörper nach der Mode der Zeit flach erscheinen. Die Fältelung am Rockansatz, welche einen festen und steifen Stoff suggeriert, das transparente Spitzentuch im Dekolleté und die Zackenspitze am oberen Ärmelabschluss nehmen die textile Materialität in den malerischen Fokus. In der Ausführung des Musterrapports des Gewandes jedoch zeigt sich, dass die sorgfältig aufgebaute Darstellung des Textilien nicht konsequent umgesetzt wurde. Der Musterrapport, bestehend aus roten Balken, folgt nicht immer den Gewandfalten, er wirkt wie mit einem Stempel aufgetragen. Wenngleich dies nur partiell zu beobachten ist, ist hier nicht so sehr ein malerischer Qualitätsabfall als vielmehr eine malerische Freiheit zu konstatieren.

708 G_190_264.

Bildnis eines Herrn im Frack und Jabot

Das Bildnis im Format eines Brustbildes zeigt einen Herrn, bekleidet mit einem braunen Frack, dessen Kragen und Revers-Einfassungen hellbraun abgesetzt sind (Abb. 69).⁷⁰⁹ Der umgeschlagene Kragen bedeckt die Schultern, das große Revers liegt ausladend über dem Brustbereich und bildete ein M-Chrochet. Die hellblaue Unterweste, auch *Jabot* genannt, hat einen Revers, welches über das Revers des Fracks geschlagen ist. Dazu trägt der Dargestellte ein weißes, hochgeschlossenes Hemd mit heruntergeschlagenem Kragen und eine gerüschte Halsbinde. Die Haartracht besteht aus eng anliegenden weiß gepuderten Haaren mit einer einzelnen Rolllocke auf Wangenhöhe. Zu vermuten ist entweder eine Perücke oder ein Haarteil am Hinterkopf *a la Cadogan* (auch: *Catogan*) oder auch Puderbeutel genannt. Die Darstellung eines Rokoko-Ensembles mutet im Bereich der Weste, im Besonderen das exponierte Revers, ungewöhnlich an. Auch das mit einem Zierband eingefasste Revers des Fracks ist in dieser ausladenden und gezackten Form ungewöhnlich. Möglicherweise handelt es sich um eine retrospektive Darstellung oder ein Phantasiestück, womöglich aus dem 19. Jahrhundert.



Abb. 69: Bildnis eines Herrn im Frack und Jabot (G_110_185)



Abb. 70: Bildnis einer sitzenden Frau im Kleid und Turmfrisur (G_296_425)

Bildnis einer sitzenden Frau im Kleid und Turmfrisur

Die Dargestellte ist als Kniestück dargestellt, die rechte Hand deutet im Verweisgestus auf ihre Brust, in der linken Hand hält sie ein Buch (Abb. 70).⁷¹⁰ Ein Säulenpodest im rechten Bildfeld und ein Blick in eine Landschaft bilden den Hintergrund. Das blau-grüne Kleid der Dargestellten hat ein steifes, in einer weichen Rundung in den Schoß geführtes, Mieder und lange Ärmel, welche mittels roter Schleifen an dem Oberarm zu Puffen geformt sind und dann schmal am

709 G_110_185.

710 G_296_425.

Handgelenk abschließen. Der Oberrock aus dem gleichen Textil wird seitlich durch rote Schleifen gerafft und gibt den Blick auf das rote Innenfutter und einen bodenlangen blau-grünen Unterrock frei. Auf Höhe der Hüfte ist ein aufwändiges Gehänge für eine runde Taschenuhr angebracht. Das rote Schleifenband und eine Brosche werden an der Miedervorderseite fixiert, das Dekolleté ist mit einem Spitzensaum und einem Blumenarrangement verziert. Um den Hals ist ein schmales Spitzenband gelegt. Der Schmuck besteht aus einem Fingerring, einem um den Hals getragenen grünen Edelstein und Ohrringen mit Tropfenperlen. Die Haartracht besteht aus einer grau gepuderten Hochfrisur, garniert mit roten Bändern, einer Perlengirlande und einer *Aigrette* mit Federn. Die Haare sind turbanartig und gerade nach oben gerichtet und seitlich hinter den Ohren in schmale Rolllocken gelegt. Modisch wäre für die hier angedeutete Epoche Marie Antoinette von Österreich-Lothringen (1755-1793) stilbildend, ihre Haartracht war jedoch mit Federn (*Plumages*) geschmückt, das Dekolleté ließ die Schultern unbedeckt und die Kleidärmel waren enganliegend. Entsprechend mutet das vorliegende Gemälde, soll es die Mode der 1770er Jahre zeigen, untypisch an. Auch die kleine Halskrause lässt vermuten, dass es sich hier um ein Phantasie- oder ein Theaterkostüm handelt.



Abb. 71: Bildnis eines Mädchen im geschnürten Mieder und Schnebbentaille (M_045_017)



Abb. 72: Bildnis einer Frau mit schwarzer Haube und Blume in der Hand (M_013_595)

Bildnis eines Mädchen im geschnürten Mieder und Schnebbentaille

Die Miniatur zeigt eine junge Frau bekleidet in einem Ensemble aus einem grau-blauen Mieder mit roter Schnürung und halblangen Ärmeln, einem darunter getragenen Hemd und einem braunen, seitlich aufgebauschten Rock (Abb. 71).⁷¹¹ Das Mieder wird spitz und lang in den Schoß geführt, das weite Dekolleté bis auf die Schulteransätze geführt. Der Übergang vom Mieder zu den Ärmeln ist mit vielfachen roten Schleifen kenntlich gemacht, die Ärmel enden in einem

711 M_045_017.

kurzen roten Ärmelumschlag mit einer roten Schleife. Die Schleifenbänder wiederholen sich am Verschluss der Halskette und als Haarschmuck am Hinterkopf. Die rotbraunen Haare rahmen das Gesicht in Form von Spirallocken, möglicherweise trägt sie am Hinterkopf eine flache Haube. Hier sind modische Elemente des 17. Jahrhunderts (Mieder, Reifrock) mit solchen des 18. Jahrhunderts (Schleifen) zusammengeführt worden. Es wird der Anschein einer modischen Bekleidung des 17. Jahrhunderts erweckt, ausgeführt vermutlich im 18. Jahrhundert. Folglich handelt es sich um ein Kostüm oder eine Phantasiekleidung.

Bildnis einer Frau mit schwarzer Haube und Blume in der Hand

Das Miniatur-Bildnis auf Kupfer zeigt eine junge Frau im Dreiviertelprofil, eine Nelke in der rechten Hand haltend (Abb. 72).⁷¹² Die hier Dargestellte, deren Gesicht von einem schwarzen Tuch gerahmt wird, ist in eine Art schwarzen Justaucorps und ein rotes Wams gekleidet. Beide sind mit Knopfleisten versehen, der Oberrock ist geöffnet, an einen runden (Perlen-)Knopf ist eine schmale Schleife gebunden. An der rechten Schulter sind Schulterbandschluppen befestigt, den Ärmelabschluss bilden Spitzenmanschetten und rote Schleifen. Das kopfbedeckende Tuch ist unter dem Kinn zu einem Knoten gebunden und mit Bandschleifen und einem Spizentuch verziert. Die Kleidung der Dargestellten ist stark von der Rheingrafenmode beeinflusst. Sowohl die Rheingrafenmode als auch das kurze Wams, aus der ein Hemd hervorschaut, ist keineswegs ein Element der weiblichen Bekleidung. Die Bekleidungselemente, die auf eine weibliche Person hinweisen, sind in der Kopfbedeckung, in den Ohrringen und Goldketten am Handgelenk zu sehen. Die Nelke in der Hand, oft als Zeichen einer Vermählung zu lesen, wird von beiden Geschlechtern gehalten. Dieses Bildnis zeigt eine eigentümliche Vermischung von geschlechterspezifischen Kleidungsdetails. Auch eine Deutung als Reitkleidung, ein oft von der Herrenkleidung beeinflusster Stil, ist hier wohl auszuschließen. Die männlichen Kleidungselemente in dieser Darstellung lassen somit wohl auf eine Kostümierung, Aneignung oder ein Bildnis aus dem 19. Jahrhundert schließen.

Bildnis von Giulia Casale

Das Bruststück im Dreiviertelprofil zeigt eine junge Frau mit einem aufwändigen Spitzenkragen.⁷¹³ Der Daumen der rechten Hand ist in eine um den Hals liegenden Kette eingehängt, mit der anderen Hand führt sie den Betrachterblick mittels Zeigegestus auf das an der Kette befestigte Schmuckstück (Abb. 73). Ein reich gemustertes Wams bildet das Obergewand, um den Hals trägt die Dargestellte einen in tiefe Röhrenfalten gelegten Leinenkragen mit Reticella-Spitze. Die Malerei suggeriert ein in die Spitze eingearbeitetes Muster in der Form einer Inschrift, welches Auskunft über die Trägerin gibt, ein Datum nennt und zwei weitere Buchstaben enthält. Die Inschrift in der umlaufenden Spitze liest sich „SIGNORA GIVLLIA CASALE VV 1598“⁷¹⁴ und scheint die Dargestellte zu identifizieren, die jedoch in historischen Quellen nicht nachgewiesen werden konnte. Die Beschriftung auf der Rückseite des Bildträgers „1598. ADI.13. XBRE GIO.BATISTA VOLPI PINSIT“ wiederholt die Jahreszahl, sodass auch die vorderseitige Zahl als Entstehungsjahr

712 M_013_595. Ich danke Hildegard Ringena für die Diskussion am Objekt.

713 G_035_110.

714 Eine alternative Lesart ist auf einer Karteikarte (Q6) zu finden: *Signora Julia Casalewi*.

gelesen werden kann, und nennt den Künstler.⁷¹⁵ Die Erschließung der Buchstaben „VV“ ist deutlich schwerer. Zwei verschränkte „V“ könnten ebenfalls als „W“ gelesen werden, der Sinn wäre jedoch zweifelhaft. Den Einzelbuchstaben „V“ könnte man in Bezug setzen zu der in der italienischen Sprache geläufigen Abkürzung für *viva*. Hier steht eine abschließende Deutung noch aus. Die malerische Ausführung der Buchstaben in dem Kragen beschränkt sich nicht nur auf die nach oben gebogenen und damit für den Betrachter sicht- und lesbaren Röhren, sie wird auch in den nach unten gebogenen Röhren fortgesetzt. Dort sind einzelne Buchstaben erkennbar, jedoch ohne einen Wortzusammenhang. Der Kragen suggeriert demnach in der malerischen Ausführung einen realen Kragen mit eingearbeiteter Spitze und konterkariert sich gleichzeitig.



Abb. 73: Bildnis von Giulia Casale (G_035_110)

Die naturalistische Ausführung fügt dem Bildnis einen rätselhaften Aspekt hinzu, denn ein solcher Spitzenkragen mit umlaufender Inschrift, wie er hier dargestellt ist, ist als textiles Artefakt des späten 16. Jahrhunderts nicht überliefert. Wenngleich figürliche Darstellungen beispielsweise in Wandbehängen auftreten, so zeichnet sich der Spitzenbesatz einer Halskrause oder einer Ärmelmanschette in den allermeisten Fällen durch Musterrapporte geometrischer oder

715 Ein Künstler mit diesem Namen ließ sich nicht ermitteln, obwohl einige Künstler diesen Nachnamen tragen (Vgl. Thieme-Becker, Bd. 34, S. 532–533). Felix Prinz schlägt folgende Deutung der Inschrift vor: „Eventuell besteht ein familiäres Verhältnis (Sohn?) zum Bildhauer Ambrogio di Baldassare Volpi aus Casale Monferrato aus dem 16. Jahrhundert, wofür auch der Nachname der Dargestellten als Hinweis gewertet werden kann (s. o.) (Thieme-Becker, Bd. 34, S. 532).“ Auch die Dargestellte, deren Namen entsprechend der Inschrift in der Halskrause als Giulia Casale zu identifizieren ist, konnte weder als Person noch als Familienname in Norditalien nachgewiesen werden. So schlägt Felix Prinz weiter vor, „über eine Herkunft der Dame aus Casale Monferrato zu spekulieren“, basierend auf den oben dargelegten Überlegungen. (Prinz 2015, unpublizierte Recherchen zu 20 Gemälden)

ornamentaler Art aus.⁷¹⁶ Zwar sind Beispiele bekannt, die einen Schriftzug in eine Spitzenarbeit integrieren, so etwa ein Musterrabatt mit Durchbrucharbeiten aus dem Museum of London,⁷¹⁷ jedoch ist ein dem Berliner Bildnis vergleichbarer Spitzenkragen mit integriertem Namenszug nicht überliefert. Mit textlichen Informationen versehene Gewänder oder Gewandschmuck sind in Gemälden insgesamt sehr selten dargestellt. Hierzu zwei Beispiele, die als Vorläufer gesehen werden können: In dem Baccio Baldini (1436–1487) zugeschriebenen Kupferstich ist der Namenszug „Marietta“ in dem Umhang der die Keuschheit symbolisierenden weiblichen Figur integriert.⁷¹⁸ Das Einhorn lässt sich mit Margarete von York, Herzogin von Burgund (1446–1503), in Verbindung bringen.⁷¹⁹ Im Pariser Louvre-Museum befindet sich ein weiteres *Bildnis der Margareta von York*, welches sie im Jahr ihrer Hochzeit 1468 mit Karl dem Kühnen zeigt.⁷²⁰ Neben dem am Hennin, der spitzen Kopfbedeckung, befestigten Monogramm-Schmuck, trägt Margarete einen Halsschmuck, der mit Edelsteinen und dem emaillierten Emblem ihrer Herkunft, den Rosen von York, besetzt ist. Hatten diese für die Renaissance typischen breiten Halsbänder meist ein zentrales Pendant, üblicherweise in Form eines Kreuzes oder eines zentralen Schmuckjuwels, so wird das Dekolleté in dieser Darstellung von Schmuckinitialen gerahmt. Die Initiale „C“, der Anfangsbuchstabe des Namens ihres Ehemanns, wechselt ab mit einem roten und schwarzen Buchstaben, die wie zwei ineinander verschränkte „V’s“ erscheinen. Sie können als „M“ und „V“ gelesen werden und ihren Namen bilden. Eine ähnliche Schmuckinitiale zeigt auch das *Bildnis von Anna, Königin von England*⁷²¹. Jedoch ähneln die beschriebenen Phänomene nur andeutungsweise dem personalisierten Spitzenkragen der Guilia Casale. Diese Besonderheit im Detail und Einzigartigkeit mag das Interesse der Sammler geweckt haben.

Zwischenresümee

Die hier exemplarisch angeführten Gemälde weisen Ungereimtheiten oder „Fehler“ in der Ausformulierung von Stofflichkeit und Kleiderdetails auf. Die Nähe von dargestellter zu realer Gewandung muss in diesen Fällen angezweifelt werden. Eine Überprüfung, ob die Bildgarderobe mit realer Kleidung gleichzusetzen ist, kann jedoch dann nicht geleistet werden, wenn die Identität der Porträtierten nicht gewiß ist. Etwas anders gelagert ist der Fall des *Bildnis einer Frau in einer Justaucorps*⁷²², in dem Kleiderstile und Accessoires aus zwei Jahrhunderten kombiniert werden und die Kleiderdarstellung eine Phantasieform aufweist. Ähnlich phantastische Kleiderelemente und -zusammenstellungen sind in dem *Bildnis eines Herrn im Frack und Jabot*, dem *Bildnis einer sitzenden Frau im Kleid und Turmfrisur* und dem *Bildnis eines Mädchen im geschnürten Mieder und Schnebbentaille* herauszulesen. Das *Bildnis einer Frau mit schwarzer Haube und Blume in der Hand* dagegen weist geschlechterspezifische Elemente auf, die in einem

716 Vgl. Kraatz 1989.

717 *Musterrabatt Durchbrucharbeit (Cutwork Sampler)*, 1585–1603, 97 x 15 cm, Leinen/Seide/Metallfaden, Inv.-Nr. A7448, Museum of London (London). Für den Hinweis auf das Objekt danke ich Hilary Davidson.

718 *Emblem der Keuschheit (Emblem of chastity)*, Baccio Baldini, ca. 1465–1480, Inv.-Nr. 1852,0301.2, British Museum (London). Online: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=Baccio%20Baldini%20unicorn&ILINK%7C34484,%7CassetId=28956001&objectId=756979&partId=1.

719 Vgl. zur Herzogin von York: Lanckorońska 1965, S. 33 und *Women of distinction* 2005.

720 *Porträt von Marguerite d'York (Portrait Marguerite d'York)*, Anonym (Niederländisch Burgund), ca. 1468/70, Öl auf Holz, 20,5 x 12 cm, Musée du Louvre (Paris)..

721 G_134_209.

722 G_012_088.

Ensemble zusammengefasst unstimmig sind. Eine weitere Variante der „Fehl-“Darstellung, sei es aus Unkenntnis oder aufgrund einer Fehlinterpretation, lässt Elemente aus oder greift historisch nicht nachweisbare Elemente auf. So ist es geschehen in dem *Bildnis einer Frau im blauen Obergewand mit Blumenbrosche*⁷²³, in dem die Auslassung des Steckers und die Textilaussparung im Ärmel der *inventio* des Malers zuzuschreiben ist. Folglich ist die in den Bildern gespeicherte Kleiderwirklichkeit oder deren Rekonstruktion immer von der historischen Garderobe zu unterscheiden und deren Authentizismus und Realismus immer an eine Überprüfung gebunden.

6.2. Original und Kopie – Zwischen Dokument und Kunstwerk

Franz und Frieda von Lipperheide gewichteten das Dokumentarische, die Sichtbarkeit von Kleidung im Bild deutlich stärker als die Frage nach Original und Kopie⁷²⁴ des Kunstwerks oder nach künstlerisch hochwertiger Ausführung. Ihre Wertschätzung galt auch den Kopien und Nachbildungen⁷²⁵ und liegt in der Suche nach einer authentischen Darstellung von Kleidung, also einer nach der Natur gezeichneten Darstellung, begründet. Die im vorherigen Kapitel aufgeführten „Phantasiekleidungen“ bilden Ausnahmen im Sammlungsspektrum. Ihr kennerschaftliches Urteil⁷²⁶ ist demnach anhand der Darstellung der Kleidung im Bild und dessen Realitätscharakter zu beurteilen. Und so verwundert es nicht, dass die Sammlung eine Reihe von Nachbildungen und Repliken von Kunstwerken aufweist. Ihnen standen Meister wie Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Lucas Cranach oder Marten van Heermskerk Pate. Nicht in allen Fällen kann, ohne materialwissenschaftliche Analyse und ohne ein Künstlersignet, eindeutig festgelegt werden, aus welchem Jahrhundert die Kopie stammt, respektive ob das Berliner Gemälde ein Vorläufer oder eine Kopie des Vergleichsgemäldes ist. Die Kopien und Repliken sollen im Folgenden beschrieben werden, um das Lipperheidesche Verständnis von Original und Nachbildung darzulegen.

Bildnis einer Frau mit Leinenhaube

Die Porträtierte in dem vorliegenden *Bildnis einer Frau mit Leinenhaube*⁷²⁷ ist mit besagter Kopfbedeckung dargestellt, deren gestärkte Enden über die Schultern nach vorne herabhängen (Abb. 74). Über einem hoch geschlossenem Leinenhemd trägt sie ein Mieder, darüber einen pelzverbrämten Mantel, der vorne mit einem reich verzierten Gürtel geschlossen wird. Stark akzentuiert ist die weiße Leinenhaube, die sich gegen das Obergewand kontrastierend abhebt. Die plastisch ausgestalteten Gesichtszüge zeigen die Dargestellte schlicht und ungeschönt. Von

723 G_122_197.

724 Vgl. zum Konzept des Originals den Aufsatz *Die Scheidung zwischen Kopie und Original in der frühen kennerschaftlichen Literatur* (Mensger 2013, S. 115–119).

725 Eine Nachbildung bezeichnet eine detailgetreue Kopie eines Kunstwerks durch einen fremden Künstler. Dahingegen entsteht die Replik eines Kunstwerks in der Werkstatt des Künstlers oder durch den Künstler selbst. Die lange, bis in die Antike zurückreichende, Tradition in der Herstellung von Kopien und Repliken entstand oft im Auftrag öffentlicher und privater Käufer. Kopisten des 19. Jahrhunderts belieferten den Kunstmarkt mit Werken; das Verständnis von Original und Kopie gestand der Reproduktion eine autonome Ästhetik zu.

726 Abraham Bosse formulierte 1649 in seiner Abhandlung *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessin & Graveure* die drei Hauptaufgaben der Kennerschaft: Sie bestünden aus der Beurteilung der Qualität eines Werkes, der Unterscheidung der künstlerischen Stile und der Identifizierung von Kopie und Original. Vgl. Bosse 1649.

727 G_094_168.

dem niederländischen Maler und Grafiker Maarten van Heemskerck ist das *Bildnis einer Frau*⁷²⁸ aus der Zeit um 1540 überliefert, welches die Bildvorlage für das Berliner Gemälde lieferte. Während der Hintergrund in dem vorliegenden Gemälde nicht ausgeführt wurde, platzierte van Heemskerck die Porträtierte vor eine Landschaft. Im Vergleich zu dem Berliner Bildnis führte der niederländische Maler die Leinenhaube mit wenig Schattenwirkung aus, zieht jedoch das Auge des Betrachters auf eine stimmungsvolle und farbig wechselvolle Landschaft, sowie einen schmuckvollen Hüftgurt und kontrastiert diesen mit der Schlichtheit und Geradlinigkeit der Gewandung.



Abb. 74: Bildnis einer Frau mit Leinenhaube (G_094_168)



Abb. 75: Bildnis von Hans-Joachim von Zieten (G_097_171)

Bildnis von Hans-Joachim von Zieten

Der dargestellte General trägt den für das Husaren-Regiment typischen Rock, den Dolman (Abb. 75).⁷²⁹ Die preußisch-deutsche Uniform wurde mit zwölf bis achtzehn Schnürreihen geschlossen. Zu dem Umhang wurde noch eine Filzflügelmütze getragen, auf die sich der Porträtierte möglicherweise im linken unteren Bildfeld stützt. Das Soldatenkleid erinnert an preußische Uniformen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Dargestellt ist Hans-Joachim von Zieten in der Offiziersuniform des Husaren-Regiments.⁷³⁰ Für dieses repräsentative Bildnis mag das Porträt *Hans Joachim von Zieten* von Anna Dorothea Therbusch (Heinrich Franke)⁷³¹ als Vorlage gedient haben, welches in jedem Detail identisch ist.⁷³²

728 *Bildnis einer Frau*, Maarten van Heemskerck, um 1540, Öl auf Holz, Inv.-Nr. mkp.M 2293, Kat.-Nr. 33, Kunstmuseum Düsseldorf (Düsseldorf). Online: [https://emuseum.duesseldorf.de/view/objects/asitem/items\\$0040:404837](https://emuseum.duesseldorf.de/view/objects/asitem/items$0040:404837).

729 G_097_171.

730 Vgl. dazu: *Preußische Uniformen (1779) - Offizier des Husaren-Regiments General der Kavallerie Zieten No. 2*, Unbekannter Künstler, 18. Jahrhundert, Lithographie, Kupferstichkabinett, SMB. In: Ortenburg/Prömper 1991, S. 38.

731 Franke Darstellung soll auf dem Bildnis Zietens von Anna Dorothea Therbusch basieren.

732 *Hans Joachim von Zieten*, Heinrich Franke (1738–1792), um 1780, 79 x 63 cm, Öl auf Leinwand, Gleimhaus

Bildnis von Philipp IV, König von Spanien

In ganzer Figur ist ein Jäger vor einem belaubten Baum und einer fernen gebirgigen Landschaft zu sehen (Abb. 76).⁷³³ In seiner rechten Hand hält er ein Gewehr, die Linke ist auf die Hüfte gestützt. Ein Hund sitzt an seiner rechten Seite und der Blick ist dem Betrachter zugewandt. Die Kleidung besteht aus einer grün-braunen ärmellosen Weste, welche in Hüfthöhe von einem Gürtel zusammengefasst wird und mit zwei langen, leicht überlappenden Schürzen abschließt. Auf der Weste sind eine Knopfleiste auf Brusthöhe, eine Klappentasche mit Knöpfen sowie zwei Knöpfe unterhalb des Gürtels angebracht. Unter der Weste trägt der Dargestellte eine weitere Schoßjacke – sichtbar sind lediglich die Ärmel – aus schwarzem, glänzendem Obermaterial. Die Darstellung deutet ein geschlitztes Textil an. Den Hals ziert ein weißer Schulterkragen mit Spitzenbesatz, die Hände sind von Handschuhen bedeckt und die Kopfbedeckung besteht aus einem grünen runden Hut mit kurzem geraden Schirm. Die Oberbekleidung wird komplettiert durch unterhalb der Knie abschließende Hosen. Weiße enge Stümpfe und schwarze Halbschuhe bekleiden die Beine.

Die Physiognomie lässt den Dargestellten unschwer als Philipp IV., König von Spanien⁷³⁴ erkennen und basiert auf dem Porträt des Königs aus der Hand von Diego Rodríguez de Silva y Velázquez aus der Zeit um 1632.⁷³⁵ Im Reiseausgabenbuch wird das Gemälde als „Martinez, Philipp IV, König von Spanien in ganzer Figur“⁷³⁶ bezeichnet. Franz und Frieda von Lipperheide erwarben es demnach als Werk von Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1612–1667), welcher 1643 als Hofmaler von Baltasar Carlos von Spanien (1629–1646), Infant von Spanien aus dem Haus Österreich, tätig war, und für diesen Auftraggeber auch Werke von Velázquez kopierte. Velázquez schulte und protegierte Martínez und nach Velázquez' Tod wurde dieser 1661 zum Hofmaler von Philipp IV. bestellt. Motivisch ist das Vorbild demnach in dem oben genannten Bildnis *König Philipp IV. von Spanien im Jagdkostüm* zu suchen, die Abweichungen im Detail sind jedoch zahlreich. Wesentlich näher kommt dem Lipperheideschen Gemälde die Bildnis-Kopie *Philipp IV, König von Spanien, im Jagdanzug*⁷³⁷ nach Velázquez, welche in der Sammlung der Berliner Gemäldegalerie beheimatet ist. In beiden Fällen jedoch weicht die Darstellung der Landschaft von dem Original ab. Das Gemälde aus der Sammlung Lipperheide zeigt außerdem eine Taschenklappe, die anders als in den beiden Vergleichsobjekten, nämlich bogig nach oben, ausgeformt ist.

Bildnis von König Franz I. von Frankreich

Im Format eines Brustbildes zeigt das *Bildnis von König Franz I. von Frankreich*⁷³⁸ den König in einem schlichten roten Wams (Abb. 77). Ein pelzverbrämter Kragen liegt locker auf seinen Schultern. Aus dem Wams quillt am Kragen der gekräuselte Rand des weißen Hemdes hervor, aus einem mittigen Schlitz auf Höhe der Brust blitzt das Hemd hervor. Den Kopf bedeckt ein

Halberstadt. Online: <http://museum-digital.de/nat/index.php?t=objekt&oges=867>.

733 G_300_374.

734 Die Gemäldesammlung weist Bildnisse weiterer Familienmitglieder von Philipp IV. auf. Es sind dies M_163_546, G_089_163 und G_172_246.

735 *König Philipp IV. von Spanien im Jagdkostüm*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Öl auf Leinwand, um 1632, Prado (Madrid). Online: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-iv-in-hunting-dress/d3c82cc2-341c-4bc6-8e64-f1136967ff4f?searchid=0eadc098-5735-eb8e-3614-27d57d2ffca3>.

736 Q8, S. 21, Nr. 440.

737 *Philipp IV, König von Spanien, im Jagdanzug*, Kopie nach Diego Velázquez, ohne Materialangaben, ohne Maße, Inv.-Nr. 413b, Gemäldegalerie (Berlin), abgebildet in: Gemäldegalerie Berlin 1996, Abb. 2745.

738 M_009_438

schräg sitzendes Barett mit Perlenschmuck und eine geschwungene weiße Feder, die um das Barett herumgeführt wird. Mit Ausnahme des perlenbesetzten Barettts findet sich kein Gewandschmuck. Die am oberen Bildrand heute kaum noch erkennbare Inschrift liest sich „FRANCISCUS I GALLILAE REX. HB. 1530“.



Abb. 76: Bildnis von Philipp IV, König von Spanien (G_300_374)



Abb. 77: Bildnis von König Franz I. von Frankreich (M_009_438)

Ein Jahr nach der Erwähnung des Bildnisses durch die Sammlungsleiterin Gretel Wagner⁷³⁹ untersuchte Eckhardt Berckenhagen in dem Aufsatz „Ein von Joos van Cleve signiertes (?) Porträt König Franz' I.“ das kleine Gemälde und schrieb die Signatur HB oben rechts im Bild dem Künstler Joos van Cleve zu.⁷⁴⁰ Als weitgehend übereinstimmende Fassungen zu dem Berliner Werk nennt er eine Replik, ehemals im Besitz der Firma Wildenstein in New York,⁷⁴¹ ein Joos van Cleve nicht sicher zugeschriebenes *Bildnis Franz I.* im Museum in Lyon sowie ein weiteres, ihm unter Vorbehalt zugeschriebenes Bildnis im Pariser Louvre.⁷⁴² John Oliver Hand verzeichnete in seinem Bestandskatalog aus dem Jahr 2004 insgesamt 13 Bildnisse von Franz I., entweder Kopien von van Cleve oder aber Bildnisse aus seiner Werkstatt, führt jedoch das Berliner Werk nicht auf. Alle genannten Porträts ähneln dem Berliner Bildnis im Aufbau. Mit Ausnahme des Bildausschnittes

739 Vgl. Wagner 1964, S. 145.

740 Vgl. Berckenhagen 1965.

741 Berckenhagen 1965, S. 12, Abb: S. 13. Vgl. auch: *Portrait of Francis I, King of France*, Joos van Cleve, ca. 1532–1533, Öl auf Holz, 72,1 × 59,2 cm, Inv.-Nr. 769, Philadelphia Museum of Art (Philadelphia). Online: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102586.html?mulR=22110374|5>.

742 Berckenhagen 1965, S. 13–14, Abb: S. 13 und 14. Jüngere Publikationen schreiben diese Bildnisse jedoch nicht mehr Joos van Cleve zu. Vgl. Friedländer 1972; Hand 2004; Joos van Cleve 2011.

und der vestimentären Grundidee weichen sie jedoch in dem Reichtum und Aufwand von Textil und Gewandschmuck ab. Joos van Cleves Darstellung des Wamses, welches durch einen einzelnen mittigen Schlitz den Blick auf das darunter liegende Hemd freigibt, ist nicht ungewöhnlich; es finden sich in der höfischen Repräsentationen am englischen oder am dänischen Hof zahlreiche Beispiele.⁷⁴³

Berckenhagen liest die Signatur „als eine Ableitung des ursprünglichen Künstlernamens Joos van der Beke, „wobei das J und B durch ein abgekürztes, ja abgeschliffenes v d verbunden“⁷⁴⁴ die Signatur HB erklären würde. Auch die künstlerische Qualität veranlasste Berckenhagen dazu, das Berliner Werk Joos van Cleve zuzuschreiben. Grundsätzlich ist wohl festzuhalten, dass das Berliner Gemälde als eine schlicht gehaltene Kopie des ikonischen Herrscherporträts gesehen werden kann, von denen eine Vielzahl im Umlauf waren. Die vorgeschlagene Zuschreibung aufgrund der Monogramm-Signatur ist bislang von der Forschung nicht aufgegriffen worden.

Weitere Kopien in der Gemäldesammlung sind das *Bildnis von Friedrich III., Kurfürst von Sachsen*⁷⁴⁵, ein wohl dem Kopisten Franz Wolfgang Rohrich zuzuschreibendes Werk nach Cranach, sowie das vermutlich von Michael Ienzen nach 1732 geschaffene *Bildnis von Magdalene, Königin von Dänemark*⁷⁴⁶ wie auch das *Bildnis von Maria Farnese*⁷⁴⁷ aus der Werkstatt oder dem Umfeld von Justus Sustermans. Festzuhalten bleibt, dass die künstlerische *inventio* und Ausführung in den Ankäufen nachrangig waren und die Sammler sich stattdessen von dem Bildinhalt leiten ließen. Das kulturhistorische Interesse am Gegenstand Kleidung im Bild, die Bewahrung von Kostüm- und Trachten in Form, Farbe und Schnitt und der Ausbau der Kostümbilder-Sammlung als Vorlagensammlung ließen die Unterscheidung in Original und Kopie irrelevant erscheinen.

743 Vgl. beispielsweise: *Henry VIII.*, Simon François Ravenet, ca. 1758–60, Kupferstich, Inv.-Nr. RCIN 600761, Royal Collections Trust (UK) oder das Porträt: *Christian II. von Dänemark*, Joos van Cleve, ca. 1521, Öl auf Leinwand, 20 x 15,1 cm, Privatsammlung.

744 Berckenhagen 1965, S. 13.

745 G_106_181.

746 G_235_309.

747 G_079_153.

7. Zur Rezeption von Kostümbibliothek und Gemäldesammlung

Das Sammlerpaar schloss mit der Kostüm- und Modesammlung eine Lücke in der Sammlungslandschaft, der Name sei „wie ein Sachbegriff geworden für alles, was Trachtenkunde und Kleiderkunst an Büchern und Bildern benötigen“⁷⁴⁸, so der Bibliotheksdirektor Peter Jessen. Die Öffentlichkeit jedoch scheint anfänglich weder die Lipperheidesche Kostümbibliothek noch die ihr zugeordnete Gemäldesammlung rezipiert zu haben. Der bibliothekarische Betrieb wurde zudem ab 1916 durch die Umwidmung des Lesesaals in ein Lazarett unterbrochen und erst zu Beginn des Jahres 1919 wieder aufgenommen.⁷⁴⁹ Und so ist es symptomatisch, wenn der Autor F.S. am 2. August 1922 in der Zeitschrift *Elegante Welt* unter dem Titel *Fremd in Berlin* berichtet:

*Es ist eine nicht wegzuredende Tatsache, daß der Reisende Berlin meist besser kennt als der Einheimische. Natürlich mit einem Körnchen Salz zu verstehen. Aber sage mir einmal ehrlich, lieber Leser in Berlin, bist du schon einmal in den zwanzig Jahren, die du in dieser Stadt lebst, im, sagen wir: im Postmuseum in der Mauerstraße gewesen? Oder kennst du die herrliche Lipperheidesche Kostümbibliothek?*⁷⁵⁰

Dies ist ein ernüchternder Befund für die Zeichensetzung der Kostümbibliothek, bedenkt man, dass das kulturelle und modische Leben trotz der Nachwirkungen des Ersten Weltkrieges im Berlin der 1920er Jahre florierte. Vor dem Hintergrund des seit 1891 schwelendem und in der Öffentlichkeit zwischen Herman Grimm und Wilhelm von Bode ausgetragenen Richtungsstreites, dem in Kapitel 2.4 beschriebenen „Berliner Kunstgeschichtsstreit“ ist es nicht verwunderlich, dass die Sammlung der Eheleute von Lipperheide keinen herausragenden Platz im öffentlichen Diskurs einnahm. Wilhelm von Bode, der das Meinungsbild sowie Sammlungs- und Erwerbungsstendenzen seiner Zeit stark beeinflusste, verweigerte sich den Humboldtschen Wahrheitsprinzipien, der zweckfreien Wissenschaft und zeigte keinerlei Interesse an den Sammlungsbeständen des Verlegerehepaares. Ein Nachweis, ob und in welchem Maße die Lipperheidesche Kostümbibliothek für die kunsthistorische Forschung genutzt wurde, konnte nicht erbracht werden. Es ist unwahrscheinlich, dass sie für die Ausbildung von Kunsthistoriker_innen von Interesse war.

Es waren zumeist die Mitarbeitenden der Kostümbibliothek, vereinzelt auch zeitgenössische Modejournalisten und Modeverbände, die in der Anfangsphase die Initiative ergriffen, die Bibliotheksbestände publik zu machen und das Thema Mode in der Stadt Berlin zu verankern. Von institutioneller Seite waren es Peter Jessen, Heinrich Doege und Wolfgang Bruhn: Die Anregungen, welche die Bibliothek zu bieten habe, so schreiben sie, seien in Berlin „weit vollständiger zur Hand als in Paris oder irgend sonst in der Welt“, es sei eine „in dieser Welt durch ihre systematische Vollständigkeit einzige Sammlung“⁷⁵¹. Ihre werbenden Beiträge zu den Buchbeständen veröffentlichten sie, wie im Folgenden noch näher ausgeführt werden wird, in der Zeitschrift *Styl, Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens*. Vorträge zur Sammlung

748 Jessen 1921, S. 22–23.

749 Vgl. Q60.

750 F.S. 1922, S. 13.

751 Galerie der Moden 1912, Einleitung.

fanden nur vereinzelt statt,⁷⁵² und über die Einbindung des Lehr- und Studienmaterials in die Fachklassen, den Ergänzungsunterricht oder die Abendschule liegen keine Informationen vor.⁷⁵³ Die wohl größte Aufmerksamkeit legte Jessen in die Mitwirkung an der Ausstellung *Das Frauenkleid in Mode und Malerei. Wandlung und Entwicklung modischen Geschmacks von 1750–1925*⁷⁵⁴, die vom 5. bis 28. September 1926 gezeigt wurde und in die Bestrebungen, gemeinsam mit Berliner Gewerbetreibenden ein Moden-Museum zu gründen. Auch hier wird die Gemäldesammlung als Quellenergänzung nicht integriert. Letzteres ist besonders frappierend und soll deshalb genauer beleuchtet werden.

7.1. Ein Moden-Museum für Berlin

Einen ersten Versuch, die heimischen Künstler und Gewerbetreibenden mit einer Auswahl an Kleidermoden des 19. Jahrhunderts zu inspirieren, unternahmen die Veranstalter der Berliner Gewerbeausstellung, ein Zusammenschluss von Gewerbetreibenden, gemeinsam mit Peter Jessen im Jahr 1896. Unter dem Titel *Ein Jahrhundert der Mode: 1796–1896* präsentierten sie vom 1. Mai bis 15. Oktober 1896 in einem Trachtenpavillon historische und modische Kleiderensembles des 19. Jahrhunderts.⁷⁵⁵ Dafür wurden lebensgroße Figuren vor der Andeutung eines urbanen Lebens in lockeren Gruppen angeordnet. Die Kleiderensembles dokumentierten städtische Alltagskleidung, Kinderkleidung, Uniformen und Brautmoden. Für das Jahr 1912 ist eine weitere gewerbliche Ausstellung belegt, die *Galerie der Moden*⁷⁵⁶, eine der historischen Kleiderkultur gewidmete Präsentation in dem Geschäftshaus Friedmann & Weber im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus. In dieser Ausstellung ergänzten schriftliche und visuelle Zeugnisse historische Kleidung auf Figurinen; Bild, Text und Realien sind in dieser Präsentation vereint. Als Leihgeber verzeichnet der Katalog unter anderem das Kunstgewerbemuseum, welches aus der königlichen Bibliothek eine Auswahl von Modekupfern aus dem Besitz der Lipperheideschen Kostümbibliothek beisteuerte.⁷⁵⁷ Trotz Erwähnung im Katalog wurde für die Ausstellung jedoch keines der Gemälde als visuelle Ergänzung angefordert.⁷⁵⁸

Eine weitere Initiative, ebenfalls mit gewerblichem Hintergrund, sah eine institutionelle Verankerung der deutschen Kleiderkultur vor. Im Jahr 1915 unternahmen dafür die Moderedakteurin Julie Elias und Ernst Friedmann, Architekt und Inhaber des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses Friedmann & Weber, den Vorstoß ein Berliner Museum der Mode zu etablieren und gründeten zu diesem Zweck im gleichen Jahr den *Förderverein Verein Moden-Museum*

752 Die Pariser Mode in der Lithographie der 1. Hälfte des XIX. Jahrhunderts (1927), Deutsches Modebild und Modeillustration von heute und Mode von gestern (1928), Neue deutsche Modezeichnungen (1933). Zu den Vortagsreihen, auch des Verbands der Deutschen Modeindustrie, vgl. Rasche 1995c, S. 92.

753 In der Abendschule wurden 1905 zwei Kurse Kopf- und Kostümzeichnen durch den Maler Tippel angeboten doch auch hier kann eine Anbindung an die Lipperheidesche Kostümbibliothek nicht nachgewiesen werden. Vgl. Jahres-Bericht/Unterrichtsanstalt des K. Kunstgewerbe-Museums 1906, S. 7.

754 Das Frauenkleid 1928.

755 Vgl. Ein Jahrhundert der Mode 1896.

756 Galerie der Moden 1912, o. P.

757 Vgl. Galerie der Moden 1912, Nr. 26.

758 „Sie [die Kostümbibliothek] enthält Abbildungswerke, alle Modezeitschriften vom 18. Jahrhundert an in absoluter Vollständigkeit, eine große Zahl von Stammbüchern und Kupferstichen, Zeichnungen, Ölgemälden und Miniaturen“ (Galerie der Moden 1912).

e.V. Berlin.⁷⁵⁹ Komplementär zur Lipperheideschen Kostümbibliothek sollte das Museum eine Kleidersammlung enthalten, nutzbar als Vorbildersammlung für Kleidermode und Accessoires, um dem praktizierenden Kostüm- und Modeentwerfern die Möglichkeit zu geben, die historische Entwicklung von Mode zu studieren. Ziel war es, die Entwicklung einer „Deutschen Mode“ zu befördern. Max von Böhn schreibt diesbezüglich 1916:

Neben dem reichen Besitz an Modekupfern, wie ihn die Lipperheide=Sammlung aufweist, wird man als Gegenstück zu dem Schneiderideal der Vergangenheit die Wirklichkeit der ausgeführten Stücke zum Vergleich haben und außer einer Fülle von Anregungen allerart, die sich von selbst darbieten werde, Handwerk und Technik der alten Zeit gründlich kennen [zu] lernen.⁷⁶⁰

Auch der Künstler Fritz Rumpf, Leihgeber und Beisitzer für die erste Ausstellung, verweist auf die ergänzenden Informationsgehalte von – möglichst getragener – Kleidung, zu bildlich dargestellter. Dabei fügt er dem Aspekt der Dreidimensionalität, der Materialität und der Multiperspektive noch den des Eindrucks und der Wirkung, verursacht durch Bewegungen, hinzu:

Es läßt sich für die Mode vieles aus guten Abbildungen lernen. [] Aber das Persönliche der Mode, die Machart und die Tragart eines Kleidungsstückes, die den Hersteller und Träger als gleichberechtigte und unentbehrliche Gehilfen des Erfinders zeigen, dies Persönliche läßt sich nur erforschen an den Kleidern selbst, und zwar aus den getragenen Kleidern.⁷⁶¹

Gemeinsam mit dem Initiator Ernst Friedmann, dem Bühnenbildner Ernst Stern, Hermann Freudenberg und Oscar Heimann als Vertreter der Berliner Modehäuser, gehörte auch Direktor Peter Jessen dem Vorstand an. Kurz nach Vereinsgründung erschien ein Aufsatz, in dem Jessen die Ziele des Vereins und des geplanten Moden-Museums beschreibt: Mode und Kunstgewerbe würden eng verwoben, die historische und zeitgenössische Bekleidungskunst solle anhand von realen Kleiderensembles präsentiert werden und der deutschen Mode durch Studium und Nachahmung zum Aufschwung verhelfen.

Bereits 1916 eröffneten die Initiatoren die erste Ausstellung, welche die Idee des Moden-Museums publik machen sollte. Von November 1916 bis Ende Februar 1917 zeigte der Verein in der Ausstellung *200 Jahre Kleiderkunst 1700–1900* Original-Kostüme in den Rokoko-Räumen des Alt-Berliner Patrizierhauses der Familie Ermeler (Breite Straße 11). Insgesamt 237 Kleiderensembles wurden auf Figurinen, in kleinen Gruppen im Raum oder einzeln vor der Wand präsentiert (Abb. 78/79).⁷⁶² Den Hintergrund bildeten ornamentale Tapeten, Bildnisse auf Leinwand und Stichfolgen. Dazu erschien ein Katalog, der neben Mode-Aufsätzen auch die Namen der Leihgeber nennt. Dort wird zwar eine Stichfolge aus dem Besitz der Kostümbibliothek genannt, jedoch keines der Gemälde.

759 Zum vergessenen Berliner „Moden-Museum“ vgl. Rasche 1995b, S. 15–18.

760 Boehn 1916, S. 540.

761 Rumpf 1917, S. 9.

762 Aus den Fotografien ist jedoch ersichtlich, dass die zeitliche Einordnung nicht kongruent ist: auf den Figurinen werden Rokoko-Kostüme präsentiert, während die bildliche Darstellung Kleidung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts repräsentiert.



Abb. 78: Raumansicht der Ausstellung: 200 Jahre Kleiderkunst, Berliner Illustrationsgesellschaft (Foto), 1916



Abb. 79: Herrenanzug des 18. Jahrhunderts (Incroyable, Weiss-Blau gestreifter Frack, quergestreifte weiße Atlasweste, weißes Beinkleid (1790)

Die Bemühungen des Vereins, die Idee des Moden-Museums zu verstetigen, scheiterten trotz erster Ankäufe⁷⁶³ an fehlenden Räumlichkeiten und an der Finanzierung. Der Autor Hans Mützel bedauerte dies und drückte seine Hoffnung aus, der Staat möge die Sammlung übernehmen und mit den textilen Artefakten des Kunstgewerbemuseums und den außereuropäischen Gewändern des Völkerkundemuseums zu einer einzigartigen Kostümsammlung vereinen.⁷⁶⁴

Den Wunsch ein Moden-Museum an die Lipperheidesche Bibliothek anzugliedern, erneuerte der Zeitgenosse Lutz 1926. Zu dem Zeitpunkt der Formulierung waren die für das Moden-Museum bestimmten und zuvor ausgestellten Kleidermodelle eingelagert, was er sehr bedauerte.

Die Kostbarkeiten der 'Lipperheide' aber wünschen wir uns, auf der Grundlage höherer Einschätzung in Zukunft nicht in Kisten und Kasten verpackt und in unzureichenden Räumen aufgestapelt, sondern im Mittelpunkt eines Hauses der Mode, dessen Errichtung uns im Interesse öffentlicher Kunstpflege unserer Zeit wichtiger erscheint, als der immer systematischer und einseitiger geübte Ausbau von Museen, deren Unnahbarkeit nur noch mit Hilfe von Fremdenführern überwunden werden kann und deren starre Repräsentation das Gefühl für selbsttätig sich entwickelnde Kunst noch völlig ertöten wird.⁷⁶⁵

Wenn Lutz davon spricht, dass die Kunstbibliothek „in dem ihr angegliederten Nachlass des Freiherrn von Lipperheide eine Sammlung von Kleidern, Trachten, Kostümen, Gemälden, Miniaturen, Einzelblättern, Büchern, Almanachen und Zeitschriften, die in der Welt ihresgleichen sucht“⁷⁶⁶

763 Der Verein erwarb einige der ausgestellten Leihgaben, wie beispielsweise die aus dem Künstleratelier Fritz Rumpf stammenden Gewänder.

764 „Es ist ein bedauerlicher Zustand, daß jetzt alles in Kisten und Kasten verpackt sein muß und vergebens der Erfüllung seines Studienzwecks harret, nachdem es als Bekleidung ausgedient hat.“ (Mützel 1922, S. 113).

765 Lutz 1925/26, S. 316.

766 Lutz 1925/26, S. 313.

besitzt, dann ist es möglich, dass er die eingelagerten Kleiderbestände des Moden-Museums der Lipperheideschen Kostümbibliothek bereits zugerechnet hatte oder diese Bestände tatsächlich dort eingelagert waren.

7.2. Publikationen und Ausstellungen

Die Genese der Büchersammlung beginnt in den frühen 1870er Jahren, als das Verlegerehepaar begann Bücher zum Themengebiet der Kostümforschung systematisch zu erwerben. Es war hauptsächlich Franz von Lipperheide, der gemeinsam mit dem Bibliothekar Fritz Bürmann seit 1886 Ordnungsprinzipien entwickelte.⁷⁶⁷ Sie etablierten damit eine wohldurchdachte und noch heute wesentliche Systematik für das vestimentäre Forschungsfeld.⁷⁶⁸ Die Besonderheit der Lipperheideschen Kostümbibliothek liegt nicht nur in ihrer Einzigartigkeit⁷⁶⁹, sondern auch in der Neubewertung der Quellenliteratur – hier sind Manuskripte, frühneuzeitlichen Kostüm- und Stammbücher, Zeremonialschriften und Luxusgesetze zu nennen – und der Ausweitung des Themenspektrums. Von Lipperheide fasste unter dem Begriff Kostüm nicht nur das Spektrum der historischen, zeitgenössischen, regionalen und ständischen Bekleidungen zusammen, „sondern mehr oder weniger auch alles das, was unsere Umgebung bildet“⁷⁷⁰, so Heinrich Doege 1925. Er erweiterte das Themenspektrum um Kleiderornamente, Schmuck und Hauseinrichtung, Waffen und Kriegskunst, Spiel, Sport und Tanz sowie die Zeremonialwissenschaften.

Der Bibliotheksleiter Jessen richtete die Kostümbibliothek als Bildungsinstitution für die Leserguppe „Maler, Kunstschriftsteller, Kunsthistoriker, Leiter von Theatern, Veranstalter von öffentlichen und privaten Festlichkeiten, Dichter und Schriftsteller“⁷⁷¹ ganz im Sinne der Stifter aus. Er berichtete regelmäßig über die Bestände der Kostümbibliothek und war einer ihrer vordersten Befürworter. In der von 1922 bis 1924 erschienen, aufwändig gestalteten Modezeitschrift *Styl: Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens* berichteten Jessen und Wolfgang Bruhn unter dem Titel *Die Literatur der Mode* über herausragende Werke der Bibliothek. Immer wieder verwies Jessen auf den Nutzen der Literatur und hob insbesondere Überblickswerke hervor,

767 Vgl. den zweibändigen Bestandskatalog: Katalog Kostümbibliothek 1896–1905. Der Katalog wurde 1965 von Eva Nienholdt und Gretel Wagner unter Beibehaltung der Systematik überarbeitet und neu aufgelegt. Ankäufe für die künftige Lipperheidesche Kostümbibliothek sind in zwei Erwerbungsbüchern, beginnend mit dem Datum 1. Juli 1879, dokumentiert. Band 1 und 2 des *Accessions-Buchs (Bibliothek)* listet 4.573 Erwerbungen, die fortlaufend nummeriert sind, zum Teil rückwirkend eingetragen sind und Auskunft über Preis und Provenienz geben (Bd. 1: Nr. 1–2974, Zeitraum: 1. Juli 1879 bis 1888, Bd. 2: Nr. 2975–4573, Zeitraum: 1888–1898, KB-LIPP).

768 Gleichzeitig bestanden jedoch die Museumsbibliothek an der Spree, die ab dem 1. April 1875 von dem Altphilologen Max Fränkel (1846–1902) geleitet wurde sowie die Pläne für den Bau des Berliner Kunstgewerbemuseums mit angegliederter Bibliothek (vgl. Köhler 1980, S. 458.). Das Museum beherbergte unter anderem kunstgewerbliche Erzeugnisse aus den Bereichen Textil- und Trachtenkunst, Waffen und Heraldik und zur Thematik von allgemeinen Festlichkeiten, so beschreibt es die 1881 erschienene Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes (vgl. Festschrift 1881, S. 42). Demnach deckte die neue kunstgewerbliche Bibliothek im Martin-Gropius-Bau bereits Teilbereiche der später für die Lipperheidesche Kostümbibliothek charakteristischen Literatur ab. Nichtsdestotrotz bauten Franz und Frieda von Lipperheide einen Quellenbestand auf, der über die bereits bestehenden Bibliotheken hinausging.

769 Der Zeitgenosse Klaus von Rheden formulierte: „Thatsächlich ist die Lipperheidesche Sammlung die erste und bis jetzt einzige für das Gebiet der Trachtenkunde, speziell an Buchwerken und Einzelblättern [...]“ (Rheden 1897, S. 150).

770 Doege 1925, S. 7.

771 Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, S. I–II.

wie die Publikation *Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe*⁷⁷² von Max Tilke, der Schnittrekonstruktionen und Gewandmuster abbildete. Der über orientalische Gewandung forschende Autor und Maler Max Tilke trat, so Jessen, als Interpret historischer Quellen auf. Dieser von Tilke vertretene methodische Ansatz stellt eine Analogie zu der Lipperheideschen Sammlungsstrategie dar. Jessen formulierte dazu:

*Wir wollen zugleich Treue und Anschaulichkeit. Die Gestalten nebst allen Einzelheiten verlässlich belegbar, am liebsten nach besten Kunstwerken jeder Zeit oder nach erhaltenen Kleidungsstücken. Gern auch die Dokumente selber in gewissenhaften Aufnahmen, so daß wir unmittelbar zu prüfen vermögen. Doch erschließen sich die alten Quellen dem unerfahrenen Betrachter nicht leicht ohne Mittler. Hier muß der Interpret eintreten, der sich das Ganze und die Einzelheiten eines jeden Kostüms auch nach Schnitt und Konstruktion deutlich vorzustellen [...] vermag, ein klarer Kopf, der die oft dunklen Andeutungen der Quellen glaubhaft ins Leben umsetzt.*⁷⁷³

Als Ergebnis jahrzehntelanger Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Bekleidung sei Tilke ein herausragender „Dolmetsch der alten Belege“⁷⁷⁴ geworden. Mit dieser Argumentation führte Bibliotheksdirektor Jessen die Bestrebungen des Sammlerpaars von Lipperheide weiter, möglichst historisch authentische, detailgetreue und auch als Vorlagen nutzbare Bilder und Schriften von Kleidung zu sammeln und zu präsentieren.

Auch der Kunsthistoriker Wolfgang Bruhn, Kustos an der Staatlichen Kunstbibliothek und Verwalter der Lipperheideschen Kostümbibliothek, nahm sich der Thematik an und veröffentlichte Schriften zu historischer und modischer Bekleidung⁷⁷⁵, unter anderem gemeinsam mit Max Tilke, *Das Kostüm-Werk*⁷⁷⁶. Diese Publikation untergliederten Tilke und Bruhn in Anlehnung an die *Blätter für Kostümkunde* in zwei Teile: „die sogenannten ‚historischen Trachten‘ vom Alten Orient bis zum 19. Jahrhundert, die mehr oder weniger – vor allem aber seit Ausgang des Mittelalters – der ‚Mode‘ unterworfen waren“ und die „Volks- und Völkertrachten (zum Teil auch Nationaltrachten), die im allgemeinen keinen oder nur geringen Wechsel erleiden, die vielmehr eine ziemlich ‚stabile Tracht‘ darstellen, die nach Rassen, Landesgrenzen, geografischen Grenzen und anderen Merkmalen unterschieden ist“⁷⁷⁷ und führten hiermit das publizistische Erbe von

772 Tilke 1923.

773 Jessen 1923d, S. 140. Jessen schreibt weiter: „Nicht behende Reiseskizzen oder flüchtige Phantasien, sondern Blatt für Blatt sorgfältige Aufnahmen vorhandener, typischer Kleidungsstücke mit genauen Maßen, Schnitten, Mustern und Farben“ (Jessen 1923c, S. 107). Tilke selbst beruft sich auf Hermann Weiß, der „die Grundlagen zur Erforschung und Feststellung der Trachten im Zusammenhang mit dem allgemeinen Kulturleben der Völker geschaffen“ (Tilke 1923, S. 1.) habe. In dem Vorwort zu seiner 1923 publizierten Sammlung orientalischer Gewandformen, auf deren Schnittkonstruktionen er sich spezialisiert hatte, bemerkt er, dass ihm jene Grundlagen des Schnitts, der Zusammenfügung einzelner Teile in der kostümgeschichtlichen Forschung noch fehlen würde.

774 Jessen 1923d, S. 140.

775 Wolfgang Bruhn (1886–1945) war seit 1922 für die Lipperheidesche Kostümbibliothek als Interims-Kustos tätig, seit 1934 als Leiter und Kustos ebendort. Er veröffentlichte u.a. zum Frauenkleid in Mode und Malerei (Das Frauenkleid 1928), Das Modenbild (Bruhn 1926), Die Literatur der Mode der Zeitschrift Styl: Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens (Bruhn 1923), den Moden-Almanach: Modenbilder aus 4 Jahrhunderten; 1500–1900 (Bruhn 1933), zusammen mit Max Tilke Das Kostümwerk: eine Geschichte des Kostüms aller Zeiten und Völker vom Altertum bis zur Neuzeit einschließlich der Volkstrachten (Bruhn/Tilke 1941) und gemeinsam mit Helmut Skarbina Kostüm und Mode: Eine bunte Fibel (Bruhn/Skarbina 1938).

776 Bruhn/Tilke 1941.

777 Bruhn/Tilke 1941, S. 5.

Frieda und Franz von Lipperheide weiter. Die historisch exakte Dokumentation stellte er immer wieder in den Vordergrund. So schrieb er 1923 über die Darstellungen in der Zeitschrift *Galerie des Modes et Costume Francais*:

*So sehen wir die eleganten, liebenswürdigen oder koketten Gestalten beiderlei Geschlechts in den Kupfern der Modengalerie in wechselndem Gewande und Gebaren, auf der Promenade, im Kaffeehaus, in reicher Hof- oder Balltoulette, selbst auf der Bühne leibhaftig vor uns und vergessen dabei fast, daß es nur Modenbilder mit erläuterndem Text sind.*⁷⁷⁸

Nicht nur würden diese künstlerischen Blätter, „erhöht durch geschmackvolle Farbentönung“ die Menschen zum Nachschneidern inspirieren, sondern sie stellten die „ideale Verbindung schneidertechnischer Korrektheit“⁷⁷⁹ dar.

Bruhn verantwortete 1928 darüber hinaus die Ausstellung *Frauenkleid in Mode und Malerei vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*⁷⁸⁰. Er beschrieb die Exponate als „einen untrüglichen Spiegel bestimmter Kulturepochen.“⁷⁸¹ Gezeigt wurden „Originalkleider des 18. und 19. Jahrhunderts (auf Podien und in Vitrinen) aus den Beständen des ‚Modenmuseums‘“ sowie „Moderne Kleider aus den Modehäusern Herrmann Gerson, V. Manheimer, Dr. Gerstel, Ch. Drecoll, Regina Friedländer“. Außerdem wurden zeitgenössischer Schmuck, Textilien, Schuhwerk, „Stoffe und Stickereien aus der Staatl. Stoffsammlung (Herr Falkenberg)“⁷⁸² und Modenplastiken präsentiert. Die textilen Artefakte wurden ergänzt durch Grafik – Kostümstiche, Modezeichnungen und Aquarelle – und Malerei. Hier würde man von dem Kurator der Lipperheideschen Kostümbibliothek erwarten, die Objekte aus dem eigenen Haus als Exponate aufzunehmen. Stattdessen zog er Leihgaben aus umliegenden Sammlungen und Schlössern heran. Es ist denkbar dass, wie bereits formuliert, die Gemälde im Studiensaal fest eingebunden und daher nicht mobil waren.

In den Jahren 1934 und 1936 wurden nochmals kleinere Ausstellungen aus dem Bestand der Kostümbibliothek gezeigt: Es waren dies die unter der Direktion von Hermann Schmitz seit 1933 erworbenen Neuzugänge im Bereich der Grafik und der Bücher. Die Ausstellung des Jahres 1934 widmete sich – ganz zeitgemäß – dem nationalistischen Thema *Trachten, Sitten und Gebräuche des deutschen Volkstums*⁷⁸³. Der Ausstellungstitel gibt bereits einen Hinweis auf die unter Schmitz erfolgte Annäherung des Instituts an die nationalsozialistische Propaganda.

Die Publikations- und Ausstellungstätigkeit endete mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs. Eine Würdigung der Gemäldesammlung als Bildkonvolut mit einem spezifischen Fokus auf Kleidung im Bild hatte bis dahin nicht stattgefunden. Mit der zwangsweisen Räumung des Bibliotheksgebäudes 1934 verlor die Kostümbibliothek ihren Sitz.⁷⁸⁴ Forscher und Künstler verloren damit den Zugriff auf diese Quellen. In der Nachkriegszeit waren die Museumsmitarbeitenden zunächst vorrangig mit Fragen der Sicherung von Kunstwerken und Depots, dem Wiederaufbau, der Klärung von Verlusten und Besitzverhältnissen, der Kommunikation mit den *Central Collecting Points* der alliierten Besatzungsmächte und schließlich mit Rückführungsmaßnahmen beschäftigt. Mit der

778 Bruhn 1923, S. 184.

779 Bruhn 1923, S. 184.

780 Das Frauenkleid 1928.

781 Das Frauenkleid 1928, S. 3.

782 Das Frauenkleid 1928, S. 11.

783 Schmitz 1936, S. 1.

784 Vgl. dazu die chronologische Abfolge in Kapitel 9.1 „Genese, Präsentation und Deponierung“.

Teilung Deutschlands ging auch die Teilung und teilweise Deponierung der Sammlung einher: der größte Teil des Gemäldebestandes, der während des Krieges in den Kellern der Museumsinsel verwahrt war, verblieb in unterschiedlichen Räumlichkeiten auf der Museumsinsel, der Bestand der Miniaturen jedoch und einige wenige Gemälde gelangte in den West-Berliner Stadtteil, zunächst nach Dahlem und später in die Kunstbibliothek in der Jebensstraße 2. So war die öffentliche Wahrnehmung der Sammlung ein weiteres Mal eingeschränkt. Nach Kriegsende scheint zunächst nichts über das Fortleben der Kostümbibliothek publik geworden zu sein. So fragte der Direktor der Modeschule der Stadt Wien mit den angegliederten Modesammlungen am 19. April 1949 an, „ob die Lipperheid'sche Sammlung in Berlin den Krieg überdauert hat und ob dieselbe bereits wieder in ihren alten Räumen untergebracht ist“⁷⁸⁵.

Aufgrund der Verteilung der Bestände auf verschiedene Depots und der Auslagerung der Bibliothek in das Kunstgutlager Schloss Celle wurden zunächst behelfsmäßige Bibliotheken in dem West- und Ost-Berliner Stadtteil gegründet – es entstanden Zwillings-Institutionen. Zur Eröffnung im Januar 1954 warb der Bibliotheksdirektor Carl Koch für die West-Berliner Kunstbibliothek am Standort Jebensstraße in Charlottenburg:

*Der Buchliteratur steht eine große Abbildungssammlung zur Seite. Auch eine Sammlung von Porträtminiaturen und von Gemälden kostümgeschichtlichen Interesses dient der Belehrung.*⁷⁸⁶

Er ließ die alte Lipperheidesche Miniaturen-Ordnung im Lesesaal wieder herstellen⁷⁸⁷ und thematisierte auch die nicht zugängliche Sammlung der auf der Museumsinsel verbliebenen Gemälde:

*Außer den Buch- und Graphikbeständen besitzt die Kostümbibliothek noch eine Sammlung von Gemälden, meist Bildnissen, die aber fast alle noch verlagert sind.*⁷⁸⁸

Die Sammlungsleiterin Eva Nienholdt, die über einen Zeitraum von 40 Jahren zu Modethemen publizierte und dabei ein breites Themenspektrum abdeckte, referenzierte in ihrem Überblickswerk *Kostüme des 16. und 17. Jahrhunderts*⁷⁸⁹ ausschließlich auf textile Artefakte. Für den kulturgeschichtlichen Blick auf Kleidung seien zwei Studienwege denkbar: „entweder man studiert einwandfreie bildliche Unterlagen der Zeit oder wendet sich den tatsächlich noch erhaltenen Originalkostümen zu.“⁷⁹⁰ Für diese Publikation wählte sie charakteristische, also die Epoche repräsentierende Stücke aus, denn das originale Textil gebe als einziges Auskunft über die wesentlichen Elemente der Veränderung: das Schneidertechnische, Einzelheiten des Zuschnitts, über das Material und die Verarbeitung. Weder das bildliche noch textliche Kleiderdokument würden darüber ausreichend Informationen liefern. „In Kostümen, und besonders

785 Maschinengeschriebener Brief an Herrn Geheimrat Justi vom 19.04.1949. In: SMB ZA, I 378/49 5

786 Koch 1953, S. 114.

787 „Diesem Trieb, die Bibliothek durch Kostbarkeiten zu schmücken, entsprang noch der Entschluss, Bildnis-Miniaturen zu sammeln, mit denen (über 300 an der Zahl) noch heute Schränke der Lipperheide-Bibliothek geschmückt sind. [...]“ (Koch 1954, S. 8).

788 Koch 1954, S. 9.

789 Nienholdt 1962. Sie bezieht sich hier auf die im Jahre 1919 erschienen „Kostümkunde für Sammler“ von Hans Mützel, welcher ebenfalls ausschließlich von dem originalen Kostüm ausging (vgl. Mützel 1919). Nienholdt behält dabei die von Mützel gewählte Unterscheidung nach Bekleidungsstypen bei.

790 Nienholdt 1962, S. 5.

wenn charakteristische Stücke ausgesucht werden, spiegelt sich die Kulturgeschichte der Zeit und der Menschen wider⁷⁹¹. Eva Nienholdt richtete demnach ihr Augenmerk auf die Verzahnung von Textilien mit bildlichen Darstellungen, berücksichtigte jedoch die Existenz der Gemäldesammlung nicht.

Erwähnung, jedoch ohne inhaltliche Aufarbeitung, fanden die West-Berliner Gemälde der geteilten Sammlung erst wieder 1975 durch den Sammlungsdirektor Ekhardt Berckenhagen. Mehr als eine Randbemerkung sind sie ihm jedoch nicht wert: „Hinzu kommt noch eine kleine erlesene Sammlung von Bildnisminiaturen und Gemälden“⁷⁹².

7.3. Die Gemäldesammlung und ihre kunstwissenschaftliche Rezeption

Kunstgeschichtliches Interesse erfuhr die Gemäldesammlung in nur sehr geringem Maß. Auch innerhalb der Institution, den königlichen und später den staatlichen Museen, wurde der Gemäldesammlung wenig Interesse entgegengebracht.⁷⁹³ Entsprechend sind nur vereinzelte Anfragen die Gemälde betreffend überliefert.⁷⁹⁴ Aufmerksamkeit in Fachkreisen erfuhr ein Gemälde Wolf Hubers, welches nach der ersten Zuschreibung durch Hermann Voss im Jahr 1909 mehrfach besprochen wurde.⁷⁹⁵ Des Weiteren wurde ein niederdeutscher Altarflügel mit der Darstellung der *Legende des Hl. Jacobus d. Ä.* publiziert,⁷⁹⁶ außerdem ein ursprünglich Rueland Frueauf und später dem Meister von Alkmaar zugeschriebenes *Fragment aus einer Darbringung im Tempel*⁷⁹⁷ erwähnt. Die kunsthistorische Wertschätzung einiger Werke bewirkte deren Aufnahme in den Bestandskatalog der Gemäldegalerie: sowohl Hans Plattners *Bildnis des Tobias Jobst* aus dem Jahr 1536, wie auch Wolf Hubers *Die Flucht nach Ägypten* oder die *Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä.* von Konrad von Friesach wurden in die gedruckten Bestandskataloge der Gemäldegalerie aufgenommen.⁷⁹⁸ Von den nach der Teilung Berlins im Westteil der Stadt zugänglichen Werken fanden das *Bildnis von König Franz I. von Frankreich*⁷⁹⁹

791 Nienholdt 1962, S. 5.

792 Berckenhagen 1975, S. 28.

793 So nennt ein früher Revisionsplan vom 22. März 1909 zwar den Buchbestand der Kostümbibliothek, der in einem dreijährigen Turnus eine Revision erfahren soll, die Gemälde jedoch werden nicht genannt. Vgl. SMB ZA, I/KB 1. Die praktische Bedeutung von Sammlungen untersuchte Sieglinde Opitz in ihrer Diplomarbeit 1976 am Beispiel der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Sie erwähnt hier thematische Führungen durch die Sammlung sowie die Publikationen der Mitarbeitenden, stellt diese jedoch nur in groben Zügen vor (Opitz 1976). Die Gemälde finden kurz als von der Hand von „Berufsporträtisten“ gemalten Werken Erwähnung, die Sammlung als nicht erweiterter Bibliotheksbestand (Ebd. S. 14/15 und S. 21).

794 Siehe die Literaturangaben in dem beigegeführten Bestandskatalog (Q25, Q26). Vgl. auch Q44.

795 G_317_426: Voss 1909; Heidrich 1909, S. 270–271, Tafel 156; Halm 1909; Weinberger 1930, S. 156–157, Abb. 94; Möhle 1936; Albrecht Altdorfer und sein Kreis 1938, Kat.-Nr. 440 (ohne Abb.); Heinzle 1956, Kat.-Nr. 113, Abb. 5; Stange 1964, S. 146 ff., Abb. 39; Die Kunst der Donauschule 1965, S. 110 ff., Kat.-Nr. 271, Abb. 14; Strieder 1966, S. 43; Rose 1977, S. 157–158; Gemäldegalerie Berlin 1985, S. 96; Morét 1999, S. 12.

796 G_318_427: Schmitz 1924, S. 41; Stange 1956; Stange 1961; Höfler 1987, S.40; Gemäldegalerie Berlin 1996, Abb. 162.

797 G_187_421: Voss 1909, Sp. 88; Wagner 1964, S. 145.

798 G_319_428 (Gemäldegalerie Berlin 1985, S.61, Nr. 161 und Gemäldegalerie Berlin 1996, Nr. 251), G_317_426 (Gemäldegalerie Berlin 1985, S. 96), G_318_427 (Gemäldegalerie Berlin 1996, Abb. 162). Darüber hinaus nennt der Bestandskatalog von 1996 die Werke G_320_429_A und G_320_429_B als Fremdbesitz.

799 M_009_438: Berckenhagen 1965, S. 12–14.

und die Darstellung *Allegorie der fünf Sinne*, jetzt *Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne*⁸⁰⁰ Erwähnung.⁸⁰¹

Das geringe kunst- und auch kleiderwissenschaftliche Interesse an den Gemälden mag mehrere Ursachen haben: Einen Grund kann man in der Tatsache sehen, dass kulturgeschichtliche Sammlungen aus der Mode geraten waren und Vorbildsammlungen durch fotografische Abbilder ersetzt wurden. Ein weiterer Grund ist der eingeschränkte Zugang und die Tatsache, dass die Sammlung seit 1934 in der öffentlichen Wahrnehmung nicht mehr präsent war. Hauptursächlich für das Desinteresse der kunsthistorischen Forschung mag jedoch das Fehlen von bedeutenden Künstlernamen gewesen sein.

800 G_172.412.

801 „Neben künstlerisch weniger Bedeutendem ist hier ein so wertvolles altdeutsches Gemälde wie die Flucht nach Ägypten von Wolfgang Huber zu finden oder die figurenreiche Allegorie der fünf Sinne eines unbekanntem Meisters aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die sehr reizvolle Miniaturensammlung schmückt dauernd die Glaswände der Bücherschränke in den Räumen der Bibliothek.“ (Lipperheidesche Kostümbibliothek 1956, Faltblatt o. P. [Begleitheft zu einer Ausstellung der Kostümbibliothek zum 50-jährigen Todestages Franz von Lipperheides 1956]).

8. Resümee und Ausblick

Das Ehepaar von Lipperheide sammelte, dokumentierte und strukturierte im Rahmen der publizistischen und verlegerischen Tätigkeit Quellenmaterial für das Studium des kulturgeschichtlichen Phänomens der Bekleidung, ihrer historischen und rezenten Ausformung und von ausgewählten kunsthandwerklichen Techniken und historischen Vorlagen. Diese bis dato nicht erschlossenen Dokumente und Artefakte publizierten sie in den Zeitschriften *Die Modenwelt*, in der *Illustrierten Frauenzeitung* und in zahlreichen Sonderheften. Ihr verlegerischer Erfolg erlaubte den kontinuierlichen Ausbau einer vielfältigen Sammlung, die als Wissensspeicher, Materialressource und Referenzsammlung für die verlegerische Arbeit diente.

Gleichzeitig beanspruchten die Eheleute von Lipperheide mittels der öffentlichen Präsentation der Sammlung, einen Beitrag zur Hebung des Geschmacks von Künstlern und Modeschaffenden zu leisten. Erstmals wurde die Sammlung einem interessierten Publikum im Verlagshaus in der Potsdamer Straße in den Jahren 1896 bis 1905/1906 zugänglich gemacht. Mit der großzügigen Schenkung der Lipperheideschen Kostümbibliothek an den Staat im Jahr 1892 wurde diese Aufgabe 1899 dem Kunstgewerbemuseum übertragen, 1905 öffnete die Kostümbibliothek.

Wie die Darstellung in Kapitel 4 „Franz und Frieda von Lipperheide als Sammler und Stifter“ zeigt, umfasste die private Sammlung weit mehr Objekte als das Schenkungskonvolut, welches den Forschenden heute in der Bibliothek zur Verfügung steht. In den privaten Sammlungsbeständen, die in den Jahren 1909 /1910 und 1933 versteigert wurden, spiegelte sich ihre Leidenschaft für die materielle Kultur der Vergangenheit, für textile Artefakte und Militaria wider. In Ergänzung zu den Bild- und Schriftquellen fanden sie in den Realien Zeugnisse der historischen Wirklichkeit und eine materielle Anschaulichkeit. Die Sammlung von sich ergänzenden Quellengruppen kann als grundlegendes Verständnis des Sammlerehepaares für die Wertigkeit der Einzelquellen und ihre Aussagekraft im Zusammenspiel der Quellen gelesen werden. Wie gezeigt wurde, haben die Eheleute von Lipperheide die historischen Zeugnisse in ihrer publizistischen Tätigkeit erfolgreich eingesetzt und die Wertigkeit ihrer Sammlung bestens ausgeschöpft. Somit waren Franz und Frieda von Lipperheide ihrer Zeit in mehrfacher Hinsicht voraus: Sie legten mit der gesammelten Quellenvielfalt einen methodischen Grundstein, den der Verknüpfung von Bild, Text und Realie.

Darüber hinaus widmete sich das Sammlerehepaar einem „Nischenthema“, eine Nische, aus der die Kleiderforschung sich erst jüngst befreite. Sie können daher als Pioniere der wissenschaftlichen und fokussierten Sammlungen mit dem Schwerpunkt Kleiderforschung angesehen werden.

Durch ihre Sammlungs- und Publikationstätigkeit erwarben sie eine umfassende Kennerschaft der Kulturgeschichte der Kleidung. Zeitgenossen bezeichneten sowohl Franz als auch Frieda von Lipperheide als ausgewiesene Experten auf ihrem Gebiet. Ihre Herangehensweise zeugt, wie in den Kapiteln 3, 4 und 6 dargelegt, von einem wissenschaftlichen Anspruch auf Wahrheit und Objektivität, in dem sie alle verfügbaren Dokumente und Artefakte als historische Dokumente verstanden und in den Zeugenstand riefen.

Die präzise Rollenverteilung in Bezug auf die Sammlungsgenese konnte zwar nicht *en détail* geklärt werden, jedoch erwähnten Zeitgenossen immer wieder eine gemeinschaftliche Erwerbungsstrategie. Spezifischer lässt sich folgendes Bild zeichnen: Frieda von Lipperheide

sammelte in ihrer Position als Redaktionsleiterin besonders textile Artefakte und historische Vorlagen. Um Anschaulichkeit herzustellen dokumentierte sie ihre Sammlungsobjekte mittels maßstabsgerechter Nachzeichnungen, nachdem sie diese auf ihre Umsetzbarkeit hin überprüft hatte. Durch die Rekonstruktion und Veranschaulichung alter Techniken holte sie die materielle Vergangenheit in die Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts zurück. Diese Methode ist der als *embodied turn* bezeichneten Kulturtechnik ähnlich, die sich in der materiellen Rekonstruktion manifestiert.⁸⁰²

Franz von Lipperheide scheint sich in der Rolle eines transdisziplinären Vermittlers, Sammlers und Förderers von (Kunst-) Handwerk und Forschung – das 19. Jahrhundert war geprägt von einer Erweiterung und Spezialisierung der wissenschaftlichen Fachgebiete – gesehen zu haben. Er war nicht nur Sammler, er strukturierte die Informationen, indem er einerseits Werke von enzyklopädischem Charakter publizierte, wie das *Spruchwörterbuch* oder die *Blätter für Kostümkunde*. Zum anderen trug er Sekundärliteratur und Quellenwerke zusammen, erfasste sie nach bibliothekarischen Standards und machte sie so allgemein zugänglich. Als Erster begann er das Themenfeld auf der Basis von Originalquellen zu erschließen. Der Schriftsteller Hanns von Zobelitz erinnerte sich in seinem Nachruf an Franz von Lipperheide als leidenschaftlichen Kenner:

*So verschiedene Gebiete sie umfaßte[...], immer war Franz Lipperheide mit seinem ganzen Herzen bei der Sache; er verließ sich auch bei seinen Käufen nicht auf gelehrte Häuser, kaufte nicht unter Gewährleistung von Autoritäten (und wurde daher gewiß oft getäuscht), sondern er suchte mit dem ihm eigenen Fleiß überall selbst Kenner zu werden.*⁸⁰³

Diese Praxis des Sammelns und die sich daraus ableitenden Handlungen wie Ordnen, Archivieren, Dokumentieren und Interpretieren, wie es Franz von Lipperheide mit der Bücher- und Helmsammlung und Frieda von Lipperheide mit textilen Sammlungsstücken unternahmen, ist untrennbar mit der Sammlungsbewegung des 19. Jahrhunderts und dem dort entstandenen Erkenntnisinteresse in Bezug auf die Natur- und Kulturgeschichte verbunden. Die dokumentierende Abbildung, „Dinge im Zeugenstand“⁸⁰⁴, Verortung und Struktur waren Methoden einer wissenschaftlichen Praxis des Sammelns. Nicht nur dokumentiert die Sammlung die wissenschaftliche Tätigkeit der Eheleute von Lipperheide, die sich durch den Erwerb, die Strukturierung und Beschreibung konstituiert, sondern mit der Stiftung eines Sammlungs- bzw. Bibliotheksraumes ist darüber hinaus die Präsentation, die Kontextualisierung, die Öffentlichkeit und das Potential zur Wissensentwicklung und Professionalisierung von Künstlern, Kunsthandwerkern und Forschern gewährleistet.

Bei dem hier untersuchten und kontextualisierten Gemäldekonvolut der Eheleute von Lipperheide geht es vorrangig um die bildliche Dokumentation von Kleiderkultur seit dem frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Sie ist anhand von repräsentativen Bildnissen, Genrebildern und Trachtendarstellungen ablesbar. Im Kontext mit den grafischen Beständen und den Textquellen des Schenkungskonvoluts ergibt sich ein umfassendes Bild historischer Kleiderkultur. Das in den Bildern gespeicherte Wissen über eine historische Kleiderwirklichkeit zu lesen erfordert

802 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.2 „Das Sammlerpaar als Verleger – Redaktion und Herausgeberschaften“

803 Illustrierte Frauenzeitung 1906, Jg. XXXIII, 15. September 1906, darin: Hanns von Zobelitz: Franz Freiherr von Lipperheide, o. P.

804 Bräunlein 2012, S. 15. Vgl. die Ausführungen zum *material turn*: Bräunlein 2012, S. 14–18.

eine Unterscheidung zwischen Bild-Wirklichkeit und Kleider-Wirklichkeit. Die Schwierigkeit, historische Kleidung mithilfe von Quellen zu rekonstruieren, entkontextualisierte Realien und teils unklare Bild- und Schriftquellen zu deuten, war offenbar bereits dem Sammlerpaar bewusst, denn hierauf gründet sich ihr Engagement.

Franz und Frieda von Lipperheide suchten visuelle Quellen zu versammeln, die der Authentizität und Kleiderrealität verpflichtet waren, die Kleidung in den Mittelpunkt rückten, die Gewandung sichtbar und lesbar machten. Dafür wählten sie vorrangig das Genre des Bildnisses. In die Gemäldesammlung flossen einige wenige Darstellungen von Phantasiekostümen, von unauthentischer Kleidung und konstruierten Kleiderdarstellungen ein. Dies betrifft sowohl die Trachtendarstellungen wie auch die Verbildlichung historischer Kleidung, wie anhand von Beispielen gezeigt werden konnte.

Für die *Blätter für Kostümkunde*, einer 252 Illustrationen umfassenden Übersicht über die Kleidung des späten Mittelalters bis zu zeitgenössischer regionaltypischer Kleidung, suchten die Herausgeber Franz von Lipperheide und August von Heyden, angelehnt an die Prämissen Jakob von Hefner-Altenecks, die historisch getreue Darstellung und Rekonstruktion von Kleiderrealität. Die für sie tätigen Korrespondenten arbeiteten hierfür mit vielfältigem Quellenmaterial. Es blieb dennoch nicht aus, dass die Herausgeber bereits bestehende Bildzitate historischer Kleidung ungeprüft übernahmen und bildliche Überlieferungen tradierten. Darüber hinaus trugen sie mit der medialen Verbreitung von einmal erstellten regionenspezifischen Stereotypen, besonders im Bereich der Trachtendarstellungen, zu deren Bildkarrieren bei. Es war ein Phänomen des 19. Jahrhunderts und der frühen Kostümforschung, im Zuge dessen die Suche nach Identität und Verortung des Menschen in der Natur- und Kulturgeschichte stark von einem folkloristischen Ansatz geprägt war und so Trachtenbilder hervorbrachte, die, das ist spätestens seit den Untersuchungen von Lioba Keller-Drescher⁸⁰⁵ und jüngst auch von Uta Bergemann⁸⁰⁶ deutlich geworden, kritisch auf ihren Realitätsgehalt zu befragen sind. Wie an der Illustration *Oberösterreichischer Bauer und Bauersfrau* demonstriert wurde, beruhte die Bildfindung des österreichischen Malers Alois Greil auf einem Konglomerat verschiedenster Quellen und mündete in eine Konstruktion historischer Kleidung, die zur regionalen Tracht umgedeutet wurde und als solche Eingang in eine museale Präsentation fand.

Aufgrund der Praxis, Kleidung für die Bildwerdung zu rekonstruieren, respektive neu zu konstruieren, stellen auch Datierungen und geografische Verortungen von Trachtendarstellungen, wie unter anderem an dem Beispiel *Bäuerliches Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin* gezeigt wurde, eine große Herausforderung dar. Die Bildwirklichkeit weicht oft in wesentlichen Kleiderdetails von der Kleiderwirklichkeit ab, Ungenauigkeiten werden einem enzyklopädischen Ansatz untergeordnet und Kleiderbilder ohne Überprüfung tradiert.

Eine allein kunstgeschichtliche Perspektive auf die Gemäldesammlung wird, wie die Ausführungen zur Sammlungsstrategie der von Lipperheides verdeutlichen, der Besonderheit der Sammlung nicht gerecht. Dies haben bereits die frühen Sammlungsleiter, der Bibliotheksdirektor oder der Zeitgenosse F.A. Lutz zu Beginn des Jahrhunderts erkannt:

805 Vgl. Keller-Drescher 2003a.

806 Vgl. Tracht oder Mode 2018, besonders S. 35–36.

Der Wert und die Bedeutung dieses Anschauungsmaterials der Lipperheideschen Kostümbibliothek liegen jedoch ganz außerhalb der Wichtigkeit historischer Fragestellungen oder kunstgeschichtlicher Stilfragen. Entsprechend dem heutigen Stand wissenschaftlicher Forschung sehen wir vielmehr In Kleidung, Tracht und Kostüm Dokumente menschlichen Ausdrucksvermögens[...] erkennen in der Geschichte der Kleidung die Geschichte der Menschheit.⁸⁰⁷

Um diese Bestimmung zu erfüllen, sammelte das Verlegerpaar laut Doege „nicht Werke der großen und berühmten Bildnismaler, denen über der darzustellenden Persönlichkeit Kostümtreue meist wenig gilt, sondern die gewissenhaften, bis in die Einzelheiten des Kostüms getreuen Bilder jener meist namenlosen handwerksmäßig tüchtigen Berufsporträtisten“⁸⁰⁸. Die seiner Aussage zugrundeliegende Idee, dass sogenannte „Berufsporträtisten“ in ihrer malerischen Ausführung näher am Porträtierten seien, ist nachvollziehbar. Sie lässt jedoch diejenigen Werke der Sammlung außer Acht, wie die oben beschriebenen Fälle der unauthentischen Darstellung von Kleidung, oder jene äußerst sorgsam ausgeführten Gemälde, die ihre künstlerische Ausstrahlung mittels textiler Materialbeschreibung, Komposition oder *inventio* ausüben.

Entgegen der zeitgenössischen Bewertung von Kunst- und Kulturobjekten, denen der Maßstab der Autorenschaft, der meisterlichen Bildfindung oder Ausführung zugrunde lag, nahmen Franz und Frieda von Lipperheide die kulturelle Aussagekraft eines Werks zum Maßstab. Kleidung nahmen sie als Dokumentation von „unmittelbaren Äußerungen des Lebens“⁸⁰⁹ wahr, als Manifestation der kulturellen Vergangenheit, die sie gemeinsam erforschten, dokumentierten und als Anschauungsmaterial für Modedesigner_innen und Kunsthandwerker_innen zur Verfügung stellten. Der „wissenschaftlich[e] und künstlerisch[e] Gewinn“⁸¹⁰ der Gemäldesammlung liegt auch in ihrer ergänzenden Funktion zum Gesamtkonvolut. Während der Buch- und Grafikbestand zwei grundlegende Darstellungselemente nicht abbilden kann, nämlich „die stoffliche Wirkung der Gewänder und die Farben“⁸¹¹, die jedoch ein wesentliches Element des Zeitgeschmacks seien, füllten die Gemälde mit ihrer malerischen Ausführung von Farben und Stofflichkeit diese Lücke.⁸¹² Die Gemälde fungierten demnach nicht nur als dekorative Ausgestaltung der Bibliothek, sondern als Quellenerweiterung mit einer konkreten Funktion:

In der koloristischen Ergänzung zu dem in den Büchern, Stichen usw. vorhandenen Studienmaterial liegt auch der Hauptwert der zu der Sammlung gehörigen mehr als 300 Ölgemälde und eben so vielen Miniaturen.⁸¹³

Die Wertigkeit der Gemäldesammlung ist demnach immer im Kontext und im Zusammenspiel der Schrift- und Bildquellen der Lipperheideschen Kostümbibliothek zu betrachten. Die Eheleute von Lipperheide können hier als mustergültig herausgestellt werden, da sie sowohl in ihrer

807 Lutz 1925/26, S. 313/314.

808 Doege 1922, S. 71.

809 Lutz 1925/26, S. 315.

810 Jessen 1908, Sp. 96.

811 Jessen 1908, Sp. 97.

812 Tatsächlich erhob Franz von Lipperheide für die Gemäldesammlung den Anspruch, dass diese in Umfang und Qualität mindestens gleichwertig mit den Porträtsammlungen des Germanischen Nationalmuseums, der Sammlung im Palazzo Pitti in Florenz, der National Portrait Gallery In London und skandinavischen Sammlungen auf Schloss Gripsholm und Rosenborg sei. Vgl. Katalog Kostümbibliothek 1896–1905, Vorwort.

813 Doege 1925, S. 8.

Erwerbungs- als auch in ihrer Vermittlungspolitik alle verfügbaren Quellen heranzogen und nicht einseitig eine Formen- und Silhouetten-Geschichte propagierten. Mit der Aufstellung einer auf vielfältigen Quellen basierenden Sammlung haben sie eine methodische Grundlage für die moderne Kleiderforschung geschaffen.

Die Lipperheidesche Kostümbibliothek und mit ihr die Gemäldesammlung durchlief, bedingt durch die zwei Weltkriege und die Teilung Deutschlands, eine wechselvolle Geschichte. Seit 1934 waren die Gemälde weitgehend den Blicken der Öffentlichkeit und des Fachpublikums entzogen und nur schwer zugänglich. Teile der Miniaturesammlung waren nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu dem Umzug an das Kulturforum zwar wieder in den Bibliotheksschränken des Domizils in der Jebenstraße einsehbar; sie dienten jedoch mangels kontextualisierender Informationen lediglich als Raumschmuck. Mit der vorliegenden Forschungsarbeit wird die Gemäldesammlung und mit ihr das vielfältige Potenzial für die Kleiderforschung erneut sichtbar gemacht. Wie in den 1920er Jahren in dem Moden-Museum angestrebt, wäre heute eine zusätzliche Kontextualisierung und Verzahnung der Kostümbibliothek mit textilen Artefakten und ein wissenschaftlicher Austausch mit den Bewahrern der Sachkultur wünschenswert. So könnte die verloren gegangene Quellen-Trias erneuert und für die weitere Nutzung bereitgestellt werden. Eine Wiederherstellung der öffentlichen Präsentation dieses neu gehobenen Bildfundus wäre im Sinne des Schenkungsvertrags besonders erstrebenswert. Von einer solchen Quellenlage würden die *Material Cultures*, die Textilforschung und -restaurierung und vor allem die Bild- und Kunstwissenschaften sowie ihre Nachbardisziplinen gleichermaßen profitieren. Die Perspektive auf die einzelnen Werke muss sich jedoch nicht allein auf die Kleiderforschung beschränken: Weitere Ankerpunkte sind unter dem kunstgeschichtlichen Blickpunkt die Porträtforschung unter Einbeziehung von Gewandung und Accessoires, die Bildwissenschaft im Sinne des Bildaktes, eine über die hier geleisteten Bildbeschreibungen hinausgehende vollständige Untersuchung der ikonografischen und ikonologischen Bedeutungsebenen oder die Fortführung der Provenienz- und Kunstmarktforschung.

Digital bereitgestellte Strukturen und Daten dieser weltweit einzigartigen Kostümbibliothek bieten die Möglichkeit, eine Enzyklopädie der umfangreichen, teils begrifflich ungenauen, sich verändernden und sehr komplexen vestimentären Terminologie im digitalen, visuellen und schriftlichen Raum zusammenzufassen und so die Vielfalt, Zusammenhänge und Widersprüche einer bislang zu wenig spezifizierten Terminologie aufzuzeigen. Darin besteht ein grundlegendes Forschungsdesiderat der vestimentären Wissenschaften.

Im Forschungsfeld der digitalen Geisteswissenschaften bieten die in diesem Kontext erfassten umfangreichen Daten und der digitalisierte Bildbestand vielfache Möglichkeiten der digitalen Präsentation und eine ausgezeichnete Möglichkeit der digitalen Verknüpfung. Eine dreijährige Förderung durch das eHeritage Programm des Bundesministeriums für Bildung und Forschung ermöglicht derzeit eine Erweiterung der Erforschung des Lipperheideschen Bildkosmos der Moden. In dem Projekt „Restaging Fashion. Digitale Kontextualisierung vestimentärer Quellen“ am UCLAB der Fachhochschule Potsdam entsteht ein wegweisendes Projekt in der Forschungslandschaft der *Digital Humanities*. Die Erschließung weiterer grafischer Bildquellen, die Einbettung von Schriftquellen und von textilen Artefakten – unter Hinzuziehung von 3D-Scans – werden einen Quellenvergleich und eine Kontextualisierung erlauben. Ausgestattet mit einer semantischen Anreicherung werden die erfassten Inhalte sammlungsübergreifend verzahnt und in einer digitalen Präsentation und Visualisierung zugänglich gemacht.

9. Chronologie, Quellen und Archivalien

9.1. Genese, Präsentation und Deponierung

Die Geschichte der Gemäldesammlung, ihrer Teilung und Wiedervereinigung ist bislang nicht geschrieben worden und wird hier erstmalig zusammengestellt.⁸¹⁴ In der Historie liegt nicht nur die fehlende Sammlungsrezeption begründet. Eine mehr als 80 Jahre währende Verwahrung in verschiedenen Depots, zwischenzeitlichen Auslagerungen, Rückführungen und fehlende Ressourcen der Nachkriegsjahre bedingten auch Schäden und Teilverluste der Substanz einzelner Gemälde.

1867: Das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin

Das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin wurde am 5. August 1867 auf Initiative des Vereins Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin gegründet.⁸¹⁵ Noch im Gründungsjahr erfolgte der Ankauf von Exponaten der Pariser Weltausstellung für das Museum. Die ersten Sammlungssäle wurden schon am 17. April 1868 an dem interimistischen Standort Georgenstraße/Stallstraße, der heutigen Universitätsstraße, im ehemaligen Gropius'schen Diorama eröffnet. Die dem Museum zugehörige Unterrichtsanstalt, auf Initiative des Vereins Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin zu Ausbildungszwecken errichtet, hatte am 12. Januar 1868 den Betrieb mit 230 Schülern aufgenommen.

1872 markierte für das Museum eine Zäsur: Unter dem Protektorat des Kronprinzen und seiner Frau konnte eine Ausstellung mit kunstgewerblichen Gegenständen aus den Sammlungsbeständen sowie von königlichen und bürgerlichen Leihebern an einem prominenten Ort, dem Berliner Zeughaus, gezeigt werden.⁸¹⁶ Der vormalige Ausstellungsassistent Julius Lessing wurde zum Direktor des Deutschen Gewerbe-Museums berufen. Durch die finanzielle Unterstützung der Regierung gelang es, einen Neubau und damit eine dauerhafte Heimat für das Museum zu realisieren. Martin Gropius und Theodor Schmieden planten den Bau, 1877 wurden die Fundamente gelegt, und am 21. September 1881 konnte das seit 1879 als Kunstgewerbemuseum geführte Museum die Räumlichkeiten im Martin-Gropius-Bau in der heutigen Niederkirchner Straße beziehen.⁸¹⁷ Die Architektur vereinte räumlich die Unterrichtsanstalt, die Bibliothek und die

814 Die Quellen und Archivalien werden in den Kapiteln „4.1. Rekonstruktion und Sammlungsarchivalien“ und „9.2. Quellen und Archivalien“ besprochen.

815 Gründung, Entwicklung und Programm des späteren Berliner Kunstgewerbemuseums sind in der Literatur umfassend dokumentiert worden. Vgl. Sarrazin/Schultze 1906, S. 296–298 und 311–314; Führer Kunstgewerbemuseum 1907; Mundt 1974; Mundt 1992, S. 173–184; Schulz 1983; Meyer/Savoy 2014; Mundt 2018. Personalia hat besonders Bernd Evers beschrieben: Kunst in der Bibliothek 1994, S. 15–41. Ausführungen zur Unterrichtsanstalt finden sich bei: Ewald 1898; Rothkirch-Trach 1984.

816 Den Führer durch die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königl. Zeughause verantwortete Julius Lessing. Vgl. Führer Kunstgewerbe 1872.

817 In dem 1886 eingeweihten *Völkerkundemuseum*, direkter Nachbar des Kunstgewerbemuseums an der Ecke Prinz-Albrecht-Straße/Königgrätzer Straße (heute: Niederkirchner-/Stresemannstraße), waren vorgeschichtliche Objekte und die ethnologischen Sammlungen beheimatet.

Kunstgewerbesammlungen; ein Fakt, der sich in der Gestaltung des Gebäudes widerspiegelte.⁸¹⁸ Spätestens seit der Schenkung der Lipperheideschen Kostümbibliothek im Jahr 1892 jedoch bestand wiederum Platzmangel, sodass man sich mit der Planung eines angrenzenden Erweiterungsbaus⁸¹⁹ in der Prinz-Albrecht-Straße 7a befasste, um künftig Unterrichtsanstalt und Bibliothek auszugliedern und die neue Kostümbibliothek zu beherbergen.

1890–1892: Schenkungsverhandlungen

In einem Brief vom 7. März 1890 an Kaiser Wilhelm den II. formulierte Franz von Lipperheide seine Absicht, dem Staat „675 Oel und andere Gemälde; 115 Miniaturen nebst Porträts in Wachs etc“⁸²⁰ zu überreichen. Seit Beginn des Jahres stand er mit dem Königshaus in Verhandlung über die Schenkungsmodalitäten seiner kostümkundlichen Sammlung. Der letzte Eintrag in seinem Reiseausgabenbüchern für diesen Sammlungsbereich ist am 22. Juni 1892 eingetragen; für das gleiche Jahr nimmt das kaiserlichen Finanzministeriums per Rechtsakt die Schenkung der Lipperheideschen Kostümbibliothek mit Gemäldesammlung an. Die Unterzeichnung der Schenkungsurkunde⁸²¹ durch Franz und Frieda von Lipperheide erfolgte am 19. März 1892.

1896–1906: Temporäre Präsentation

Eine erste Interimspräsentation des künftigen Schenkungskonvoluts konnte ab Herbst 1896 in dem Wohn- und Verlagshaus der Eheleute in der Potsdamer Straße 38 (heute Potsdamer Straße 96) besichtigt und genutzt werden. Zeitgleich, im Oktober 1896, wurde im Treptower Park im Rahmen der Berliner Gewerbeausstellung die Ausstellung *Ein Jahrhundert der Mode: 1796–1896*⁸²² präsentiert, die das Thema Mode ergänzend aufgriff.

Die mit der Schenkung verbundene Verpflichtung die Bestände öffentlich zugänglich zu machen veranlasste das Kunstgewerbemuseum 1899, Räumlichkeiten für die Kostümbibliothek in der Flottwellstraße 4 im 3. Obergeschoss anzumieten.⁸²³ Dort konnte der Buch- und Grafikbestand seit dem 1. Oktober 1899 eingesehen werden, während die Gemälde weiterhin im Verlagshaus verblieben.

Eine Ausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums präsentierte im März 1900 Grafiken aus dem Lipperheideschen Schenkungskonvolut.

In der seit 1893 jährlich veranstalteten großen Berliner Kunstausstellung wurde 1901 aus dem Lipperheideschen Schenkungskonvolut Emil Doeplers Bildnis einer Frau in einem dunklen Kleid und federgeschmücktem Hut gezeigt.⁸²⁴ Franz und Frieda von Lipperheide erwarben das Bildnis

818 Vgl. Festschrift 1881.

819 Das Grundstück, der ehemalige Park des Kriegsministeriums, musste zunächst erworben und die Prinz-Albrecht-Straße zur Wilhelminenstraße hin ausgebaut werden. Zuvor war es eine Sackgasse. An der Königgrätzer Straße 120, der heutigen Stresemannstraße, Ecke Prinz-Albrecht-Straße war 1886 das *Königliche Museum für Völkerkunde* entstanden.

820 Q41.

821 Q9.

822 Vgl. *Ein Jahrhundert der Mode* 1896.

823 Hier fielen für die Bestände der Lipperheideschen Sammlung bereits Kosten für die Miete, die Feuerversicherung, restauratorische Arbeiten u.a. an, wie dem Ausgabenbuch des Kunstgewerbemuseums zu entnehmen ist (Q67).

824 G_181_569. Vgl. *Grosse Berliner Kunstausstellung 1901*, S. 15, Nr. 242; Abb. S. 152. Online: <http://www.digishelf.de/objekt/71859374X-1901/27/>.

entweder um 1900, d.h. kurz nach der Entstehung, oder nach der Kunstausstellung und ergänzte damit sein Schenkungskonvolut an die Museen.



Abb. 80: Lesesaal der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Prinz-Albrecht-Straße, 1906

1905–1934: Aufstellung im Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums
Mit der Schenkung war die Verpflichtung einer dauerhaften Präsentation verbunden, für die das Kunstgewerbemuseum Platz bieten sollte.⁸²⁵ Räumlich bot der Martin-Gropius-Bau weder für die eigene beständig wachsende Bibliothek noch die zusätzlich aufzunehmende Lipperheidesche Kostümbibliothek ausreichenden Platz. So fasste man den Beschluss, einen angrenzender Erweiterungsbau in Auftrag zu geben, dessen Planung und Durchführung der Architekt Oskar Hossfeld (1848–1915) übernahm.

Im Herbst 1905 konnten die Bibliotheken des Kunstgewerbemuseums und die Lipperheidesche Kostümbibliothek die Räume in dem fertig gestellten Erweiterungsbau beziehen. Die Möbel und Ausstattung des Lipperheideschen Lesesaals entwarf der Architekt Alfred Grenander, der auch an der Unterrichtsanstalt lehrte. Direktor der Bibliothek war Peter Jessen; zum Direktor der Unterrichtsanstalt wurde 1906 der Architekt Bruno Paul berufen.⁸²⁶ Der Erweiterungsbau

825 Die räumliche und die inhaltliche Planung für die Unterrichtsanstalt gingen jedoch nicht Hand in Hand, wie es 1906 bereits Otto Sarrazin und Otto Schultze im Zentralblatt der Bauverwaltung bemerkten. Während der Planungs- und Bauphase blieb unklar, „inwieweit der Klassenunterricht der alten Art durch Werkstättenunterricht, auf den die neuere Entwicklung des Kunstgewerbewesens hindrängt, ersetzt werden sollte“ (Sarrazin/Schultze 1906, S. 297). Nicht alle Unterrichtszweige konnten demnach 1905 in den Erweiterungsbau umziehen: Architektur und Kunststickerei verblieben in den alten Räumlichkeiten; in den Erweiterungsbau zogen die Fachklassen für Malen, Modellieren, Holzbildhauerei, Schmelzmalerei, Ziselieren und Musterzeichnen (ebd.).

826 Die Personalbesetzung zur Eröffnung war wie folgt: Für die Bibliothek: Direktor: Dr. Jessen; Direktorial-Assistenten: Professor Dr. Loubier, Dr. Doege (Kostümbibliothek); Sekretär: Rupp; Verwalter: Ziethen, Kluge, Wiewnk, Wiedemann; Stoffsammlung: Falkenberg. Für die Unterrichtsanstalt: Direktor (kommissarisch): Prof. Mohn (Direktor der Königlichen Kunstschule); Direktorialassistent: Fendler. Vgl. Führer Kunstgewerbemuseum 1907,

umfasste einen zentralen Hörsaal für öffentliche Vorträge mit 444 Plätzen, eine repräsentative Eingangshalle mit Freitreppe, an der Südseite außerdem ein Treibhaus für Pflanzenstudien und im Nordflügel, zur Prinz-Albrecht-Straße hin, die Lipperheidesche Kostümbibliothek im Erdgeschoss und die Bibliothek der Unterrichtsanstalt im ersten Obergeschoss (Abb. 80/81).⁸²⁷ Letztere waren über einen gesonderten Eingang zugänglich.⁸²⁸ Angegliedert an den Lesesaal im ersten Obergeschoß war ein Ausstellungsraum für Neuerwerbungen und Wechselausstellungen.⁸²⁹

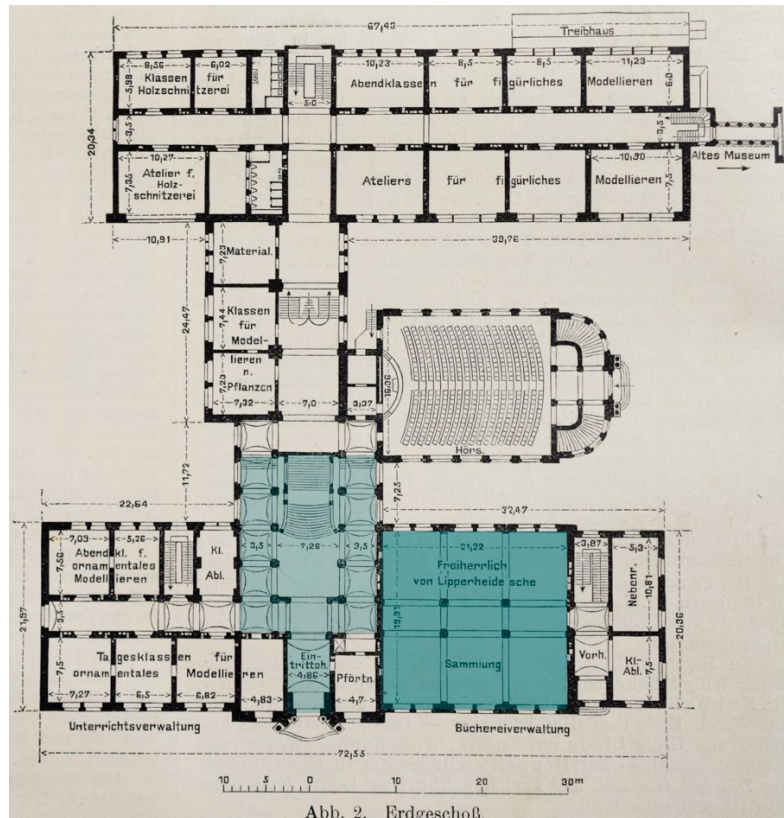


Abb. 81: Grundriss der Unterrichtsanstalt, koloriert der Bereich der Gemäldehängung

Die Bibliotheken standen Studenten, Forschern, interessierten Laien und Handwerkern offen.⁸³⁰ Die Öffnungszeiten der Kostümbibliothek beschränkte sich anfänglich auf die Zeit von 10:00 bis 13:00 Uhr mit zusätzlichen zwei Stunden von 16:00 bis 18:00 Uhr an Dienstagen und Freitagen.

o. P. Am 1. Oktober 1905 wechselte Dr. Hermann Schmitz, späterer Direktor der Kunstbibliothek, als Hilfswissenschaftler von der Bibliothek des Museum zur Sammlung.

827 Nur die öffentlich zugänglichen Bereiche in Treppenhalle und Ausstellungsraum waren mit repräsentativem architektonischem Schmuck ausgestattet worden. Vgl. Sarrazin/Schultze 1906, S. 298.

828 „Über den Eingang Prinz-Albrecht-Straße 7a, neben der Hofeinfahrt gelegen, gelangte man in den Bibliotheksflügel. Die in Sandstein ausgeführte Fassade war über einem in Bossenquadern aufgeführten Untergeschoss durch pilasterartige Wandstreifen gegliedert, zwischen denen die Flächen in Fenstern aufgelöst waren. Der Skulpturenschmuck des Risalits (Abb. 9) verweist auf die Bestimmung des Gebäudes: Auch eine Stickerin ist abgebildet. Über dem Hauptportal befanden sich zwei Putten: das selbstbewußte Genie und der minderbegabte Durchschnittsschüler“ (Sarrazin/Schultze 1906, Abb.9).

829 Mit dem Umzug in den Erweiterungsbau werden wiederum die Ateliers im Sockelgeschoss des Martin-Gropius-Baus, die Schulräume im ersten Obergeschoss und der Bibliotheksflügel im Erdgeschoss frei, was Julius Lessing veranlasst, die Sammlungspräsentation umzugestalten. Vgl. Mundt 2018, S. 124–128. Der Ausstellungsraum des Neubaus war für Kabinettausstellungen aus dem Bestand der Bibliotheken vorgesehen, größere Ausstellungen fanden wie zuvor in dem Lichthof des Martin Gropius Baus statt. Vgl. Jessen 1907, o. P.

830 Für die Einrichtung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums siehe die Fotografien im Bildindex Foto Marburg.

1909/1910: Nachlass-Versteigerungen von Franz und Frieda von Lipperheide
Die Schenkung 1892 stellte nur einen Teilbestand der umfassenden Sammlung der Eheleute dar. Nach dem Tod Franz von Lipperheides 1906 wurden aus dem verbleibenden Nachlass in den Jahren 1909 und 1910 vier Auktionen im Auktionshaus Hugo Helbing in München veranstaltet: Ölgemälde, Textilien, Waffen und Bronzen.⁸³¹ Es erschienen pro Auktion zwei Kataloge, jeweils mit einer Ausgabe A, eine für 10 beziehungsweise 1 Mark zu erwerbende Auflage mit Lichtdrucktafeln, und einer einfacheren Ausgabe B, gratis gegen Portoerstattung erhältlich.

1912–1913: Bestandsbearbeitung der grafischen Porträtsammlung

1912 und 1913 erschien auf Betreiben A. W. Kieslings das Bestandsverzeichnis der grafischen Porträtsammlung in zwei Aufsätzen unter dem Titel „Die Porträts-Sammlung in der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek des König. Kunstgewerbe-Museums in Berlin“⁸³². Der Sammlung bescheinigte er einen „unschätzbaren genealogischen Wert“⁸³³ für den Familienforscher. Auf knapp 100 Seiten identifizierte er die dargestellten Personen (Frauenbildnisse A–Z, Männerbildnisse A–M), erfasste diese mit Inventarnummern, Vor- und Nachnamen, Geburtsdaten und Geburtsort.

1916: Moden-Ausstellung

Die Moderedakteurin Julie Elias und Ernst Friedmann, Architekt und Inhaber des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses Friedmann & Weber, unternahmen 1915 den Versuch, ein Berliner Moden-Museum zu etablieren und gründeten zu diesem Zweck im gleichen Jahr den Förderverein Verein Moden-Museum e.V. Berlin. Um ihre Idee publik zu machen, veranstalteten sie im November 1916 eine Moden-Ausstellung im Ermelerhaus in der Breite Straße Nr. 11. Für den Katalog *Führer durch die Ausstellung: 200 Jahre Kleiderkunst 1700–1900*⁸³⁴ war Heinrich Doege verantwortlich.

1916ff.: Nutzung des Lesesaals als Lazarett im Ersten Weltkrieg

Die Räumlichkeiten der Bibliotheken wurden während des Ersten Weltkriegs zu einem Lazarett umgewidmet.⁸³⁵ Am 3. Januar 1919 erging von Seiten des Bibliotheksdirektors Peter Jessen und des Geheimrats Otto von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums, eine Meldung an die Generalverwaltung der königlichen Museen mit der Bitte, Mittel für die Wiederherstellung der Bibliothek bereitzustellen.⁸³⁶

Online: <https://www.bildindex.de/document/obj20573926?medium=mi03667f04>.

831 Die Verwaltung ging nach dem Tod von Franz von Lipperheide in die Hände des Kunsthändlers Hugo Helbing über: Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide); Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide); Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide); Auktion Helbing 1910 (Bronzen Lipperheide). Vgl. auch die Beschreibung der Auktionen in Kapitel 4.1.4 „Auktionskataloge“.

832 Kiesling 1912 und Kiesling 1913. „Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek besitzt eine äußerst wertvolle Porträts-Sammlung von vielen tausenden Blättern in Kupferstich, Lithographie etc. – neben den hier nicht berücksichtigten Gemälden [sic!] – welche in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts von dem verstorbenen Heroldsmitgliede Freiherrn von Lipperheide angelegt wurde“ (Kiesling 1912, S. 25).

833 Kiesling 1912, S. 25.

834 Vgl. Doege 1916.

835 Unklar ist, ob beide Lesesäle als Lazarett eingerichtet wurden. Vgl. Kunst in der Bibliothek 1994, S. 20.

836 Vgl. Q60.

1921: Räumliche Trennung von Kunstgewerbemuseum, Unterrichtsanstalt und den Bibliotheken

Zum Ende des Jahres 1920 bezog das Kunstgewerbemuseum einen Teil des Berliner Stadtschlusses. Otto von Falke oblag es, die Bestände in die Schlossausstattung zu integrieren.⁸³⁷ Nach der Fusion mit dem Kunstbesitz der Hohenzollern-Schlösser und einer Umbenennung in Schlossmuseum Berlin wurden die Sammlungen am 1. September 1921 eröffnet. Mit der Überführung der musealen Objekte in das Stadtschloss wurde die Einheit von Bibliothek, Kunstgewerbemuseum und Unterrichtsanstalt aufgelöst.⁸³⁸

Am 11. März 1922 starb Heinz Doege. Seit 1900 als Leiter der Lipperheideschen Kostümbibliothek tätig, hatte er die Sammlung katalogisiert und die Literatur- und Grafikbestände erweitert.

Auch die Unterrichtsanstalt verließ 1924/25 den Standort in der Prinz-Albrecht-Straße 7a. Aus Kostengründen fusionierte die Unterrichtsanstalt mit der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste unter dem neuen Namen Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst. Nur die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums verblieb im nördlichen Flügel des Erweiterungsbaus. Die leeren Räumlichkeiten wurden zwischen 1925 und Ende März 1933 als Gewerbeeinheiten vermietet.⁸³⁹

Auf Betreiben Peter Jessens und gemäß des Erlasses des Kultusministeriums vom 27. Mai 1924 wurde die Bibliothek umbenannt in Staatliche Kunstbibliothek mit dem erläuternden Zusatz „vormals Bibliothek des Kunstgewerbemuseums“⁸⁴⁰.

1933: Nachlass Elisabeth von Lipperheide

Der Münchener Kunsthändler Hugo Helbing verwaltete den Verkauf des Nachlasses der Baronin Elisabeth von Lipperheide, der zweiten Ehefrau Franz von Lipperheides. In diesem Zusammenhang schrieb er an Dr. M. J. Friedländer, Direktor des Kaiser Friedrich Museums, mit der Bitte um Zuschreibung eines Altarbildes aus dem Nachlass.⁸⁴¹

837 Vgl. Mundt 2018, S. 212–223.

838 Zur Unterstützung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums wurde am 4. Mai 1922 der Freundeskreis der Bibliothek gegründet. Bereits in den ersten beiden Jahren gewann er 600 Mitglieder und unterstützte die Bibliothek mit einer Millionen Mark. Vgl. Kunst in der Bibliothek 1994, S. 20.

839 Die Richard Kahn GmbH nutzte das Gebäude vom 1. Juni 1925 bis zum 31. März 1933, ausgenommen die Wohnflügel, den Hörsaal und den Bibliotheksbau. Vgl. Tuchel/Schattenfroh 1987, S. 32–36. Überliefert sind Streitigkeiten zwischen dem Mieter und den Museen über die Höhe der Betriebskosten und die Funktion der Heizung. Vgl. SMB-ZA, I KGM 28 Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum, Acta, betr. Neubau der Unterrichtsanstalt, Vol. 2, 1909.

840 Jessen begründete den Schritt damit, dass der Name der Institution ihre Aufgaben widerspiegeln solle: Die Bibliothek habe nicht nur die Literatur zum Kunstgewerbe gepflegt, sondern schon immer auch Publikationen der allgemeinen Kunstbildung und -wissenschaften zur Literatur, Malerei, Plastik und Architektur bereitgestellt und damit nicht nur die Kunstgewerbetreibenden angesprochen, sondern auch freie bildende Künstler sowie Wissenschaftler. Sein Lebenswerk sah Jessen damit gekrönt, die Bibliothek mit neuem Anspruch und Namen versehen zu haben, standhaltend im Vergleich mit der zu National Art Library umbenannten Bibliothek des Londoner South Kensington Museums (später Victoria & Albert Museum). Vgl. Jessens Schreiben vom 19. Februar in: Kunst in der Bibliothek 1994, S. 21.

841 Q44. Vgl. Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide), Nr. 170 mit dem Eintrag: „Diptychon. Linker Flügel: Maria mit dem Kinde in Halbfigur. [...] Flügel H. 30, B. 22 cm. Tf. II. Niederländisch, Anfang 17. Jahrhundert.“ Online: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1933_02_24/0020/image.

1934ff: Besetzung des Gebäudes durch die Gestapo und Sicherungsmaßnahmen zu Kriegsbeginn

Kurz nach der Machtergreifung der NSDAP gegründet, beanspruchte das Hermann Göring unterstellte Geheime Staatspolizeiamt (Gestapo) 1934 den Erweiterungsbau in der Prinz-Albrecht-Straße 7a als ihren Dienstsitz (Abb. 82). Der seit 1933 als Direktor der Kunstbibliothek eingesetzte Hermann Schmitz hatte seine Erwerbungspolitik und Öffentlichkeitsarbeit bereits den Forderungen des NS-Regimes angeglichen.⁸⁴² Unter seinem national-konservativen Ansatz bildete das deutsche Volkstum in den kommenden Jahren einen Schwerpunkt in den Vortragsreihen der Bibliothek.⁸⁴³ Schmitz sollte den Umzug der Kunstbibliothek leiten; er hatte bereits zu Beginn des Jahres 1934 Räumlichkeiten gesucht und einen Aufschub erbeten.⁸⁴⁴ Unter dem Vorwand der Staatsnotwehr und Staatssicherung im Zuge des Röhm-Putsches wurde die Räumung des Bibliotheksgebäudes jedoch im Juli 1934 erzwungen (Abb. 83).⁸⁴⁵



Abb. 82: Geheimes Staatspolizeihauptamt in dem Gebäude Prinz Albrecht Straße/ Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums, 1933

Der Umzug erfolgte in der Nacht vom 3. auf den 4. Juli und war am Vormittag abgeschlossen, der Abbau der Bibliotheksmöbel folgte in der gleichen Woche.⁸⁴⁶ Die Buch- und Grafikbestände wurden in den Lichthof des Martin-Gropius-Baus umgelagert. Schmitz arrangierte sich mit der Interimslösung und bereitete einen dauerhaften Verbleib ebendort vor (Abb. 84).⁸⁴⁷

842 Es war Hermann Schmitz, der die Propaganda gegen den amtierenden Direktor der Kunstbibliothek, den jüdischen Curt Glaser, 1931 argumentativ vorbereitet und damit seine Absetzung mitverantwortet hatte. Glasers „Beurlaubung“ erfolgte am 5. April 1933. Kurze Zeit später wurde Hermann Schmitz eingesetzt und blieb bis 1942 als Direktor tätig. Vgl. Brand/Schulze-Altcapenberg 2012, S. 379.

843 So beispielsweise der Vortrag „Schwälmer Bauernabend. Lipperheidesche Kostümbibliothek zusammen mit Reichsbund für Volkstum und Heimat.“ Vgl. Brand 2013, S. 239, Fn 30.

844 So bat er Heinrich Himmel in einem Brief um eine Koexistenz in den Räumlichkeiten. Vgl. Brand 2013, S. 240, Fn. 32.

845 Heute verweist darauf an gleicher Stelle die Ausstellung *Topographie des Terrors*. Vgl. auch Tuchel/Schattenfroh 1988, S. 163–172.

846 So beschreibt es Hermann Schmitz in einem Brief vom 9. Juli 1934 an die Generaldirektion der Staatlichen Museen (Quelle: SMB-KB, Archiv, KB 5, Bl. 190–192/ zit. n. Brand 2013, S. 244, Fn. 49).

847 Abgebildet sind die Werke G_241_315, G_019_095, G_108_183, G_034_109, G_102_176_A, G_102_176_B und weitere (Quelle: SMB ZA: 2.6.-619).



Abb. 83: Auszug der Bibliothek aus der Prinz-Albrecht-Straße, 1934

Nachdem die Umbauten im Lichthof des Martin-Gropius-Baus im Sommer 1935 beendet waren, öffnete die Bibliothek ab Januar 1936 ebendort zu den Zeiten von 09:00 bis 21:00 Uhr.



Abb. 84: Untergeschoß des Martin-Gropius-Baus, nach 1934. Im Bild die Gemälde: G_241_315; G_019_095; G_108_183, G_034_109, G_102_176_A und G_102_176_B

Im Jahr 1934 wurden die Museums- und Bibliotheksleiter⁸⁴⁸ ersucht, für ihre Museumsobjekte je eine Prioritätsliste, gestaffelt nach zwei Wertgruppen, anzulegen und diejenigen Bestände zu erfassen, die bei einem Fliegeralarm zu bergen seien.⁸⁴⁹ Die von Carl Koch verfasste Liste nennt

848 Die Eigenverantwortung der Sammlungsleiter erweiterte sich auch auf Sicherungs- und Bergungsmaßnahmen; eine übergeordnete, sammlungsübergreifende Strategie existierte für die Berliner Museen nicht. Vgl. Kühnel-Kunze 1984, S. 13.

849 Dies ist ersichtlich aus dem Antwortschreiben von Carl Koch vom 1. Dezember 1934. Vgl. SMB-ZA, Goldmann 4.1.2., KB (Az. I 1422/34). Sammlungsdirektoren mussten bereits vor Kriegsbeginn Priorisierungs-Listen erstellen. Der Bestand der Gemälde- und Miniaturensammlung wird darin nicht genannt. Dass für die Lipperheidesche Gemäldesammlung kaum Kriegsverluste zu verzeichnen waren, lag möglicherweise an ihrer Einstufung als „nicht wertvoller Bestand“, welche sie davor bewahrte als Kriegsbeute deklariert zu werden. Einen anderen Grund für den Erhalt von Kulturschätzen mutmaßt Günther Schauerte in seiner Analyse: wenn Sammlungsbestände während der Kriegsjahre in Berlin verblieben, „konnten [sie] mehrheitlich gerettet werden, im Gegensatz zu den ausgelagerten Objekten“ (Schauerte 2005, S. 13).

aus der Lipperheideschen Kostümbibliothek keine Gemälde, jedoch 854 Textquellen zu Trachten und Zeremonien in der ersten Wertgruppe und weitere 668 Bände in der zweiten Kategorie; eine Gruppe, die er jedoch nach Kürzungsaufforderung wieder von der Prioritätsliste strich.⁸⁵⁰ Da die Lipperheideschen Gemälde mit einer Ausnahme weder in den Evakuierungs-, Bergungs- noch in den Rückführungsakten vermerkt sind, ist davon auszugehen, dass sie während des Krieges –Nachlassmit wenigen Ausnahmen –⁸⁵¹ in Berlin verblieben, beziehungsweise zu diesem Zeitpunkt bereits auf die Museumsinsel verlagert worden waren.

Aus einem Brief des Gemälderestaurators Dr. Johann Hell vom 27. September 1935 an den Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek Hermann Schmitz geht hervor, dass die Lipperheideschen Gemälde auf Geheiß des Kurators Wolfgang Bruhn auf ihren Zustand hin untersucht worden waren.⁸⁵² Er befand die Blasenbildung auf drei beschädigten deutschen Holztafeln, Altarflügel des 15. Jahrhunderts,⁸⁵³ und einem Holzbild aus der Schule des jüngeren Brueghel sicherungsbedürftig. Für diese Maßnahme bot er seine Arbeitskraft an und offerierte eine Kostenübernahme durch die Gemäldegalerie. Der Hinweis, dass diese Gemälde unverzüglich und vorsichtig in die Werkstatt des Hilfsrestaurators Teichler am Kaiser-Friedrich-Museum, dem heutigen Bode-Museum, überführt werden müssten, deutet darauf hin, dass die Gemälde 1935 bereits auf der Museumsinsel lagerten. So sind die folgenden Aussagen zu lesen: Teichler notierte, dass „sich die Reinigung und auch die Erneuerung verdorbener Firnisse (schon um die Kosten der Transporte zu sparen) an Ort und Stelle durchführen“⁸⁵⁴ ließe. Dies deutet nicht auf eine Unterbringung im Untergeschoss des Martin-Gropius-Baus hin, welches für restauratorische Tätigkeiten nicht eingerichtet war. In einem Antwortbrief vom 2. Oktober 1935, gezeichnet von Hermann Schmitz, dankt der Bibliotheksdirektor dem Restaurator Johann Hell und beauftragt die vorgeschlagenen Maßnahmen.⁸⁵⁵ Bereits am 8. Oktober des gleichen Jahres quittiert Hilfsrestaurator Teichler den Erhalt der folgenden Ölbilder: „Vier Altarflügel mit den Heiligen Andreas, Johannes usw.; Vorderseite vergoldete Holzschnitzerei, Rückseite gemalt (Passionszenen ua.)“ und „Ein Ölbild, Brueghel-Schule (Bauerntanz).“⁸⁵⁶

850 Es waren dies: „Lipp 845 Bde. (allgemeine Trachtenwerke bis 18. Jh., Ausrufer, China, Japan, Tranchierbücher, Bißbücher, Festlichkeiten)“ und „Lipp 668 Bde. (Stammbücher, Frankreich 16.–18. Jh.), Karikaturen)“ (SMB-ZA, Goldmann 4.1.2., KB, S. 1 [Verlagerungsgeschichte der Bestände der ehem. Staatl. Kunstbibliothek und der ehem. Zentralbibliothek, Berlin]). Die Aussagen der Museumsverantwortlichen sind zum Teil sehr verkürzt, meist ohne eine Angabe des Datums und die einzelnen Dokumente weichen in ihrer Aussage voneinander ab.

851 Vgl. dazu die im *Central Collecting Point Marburg* genannten Werke.

852 S. Q76.

853 G_307_381_A und _B; G_308_383_A und _B; G_313_389_A und _B (Hinweise auf Blasenbildung jeweils auch in Q3). Möglicherweise gehen die frühen, dunkleren Sicherungspflaster auf die 1935/36 durchgeführten Maßnahmen zurück (vgl. Q76).

854 Q76.

855 Vgl. Q74. Aus dem Brief, der eine Bitte um Amtshilfe formuliert, geht ebenfalls hervor, dass die Kunstbibliothek bereits 1935 keine eigenen Gemälderestauratoren beschäftigte. Diese Sonderstellung besteht bis heute und ist mitverantwortlich für die Tatsache, dass die Lipperheideschen Gemälde restauratorisch und verwaltungstechnisch nicht von der Kunstbibliothek betreut werden.

856 Q78. Die „Vier Altarbilder“ beziehen sich wahrscheinlich auf die Bildwerke G_307_381_A und G_307_381_B, sowie G_308_383_A und G_308_383_B, jedoch sind hier die Heiligen Dorothea, Sebastian, Margareta von Antiochien und ein Bischof mit Axt dargestellt. Bei dem Bauern- oder Dorftanz handelt es sich vermutlich um das Werk G_271_345. Das doublierte Gemälde weist eine große Verletzung beider Bildträger in der rechten Bildhälfte, mit einem Durchmesser von ca. 42 cm Länge, auf. Der Riss beschreibt ungefähr eine S-Form, der umliegende Rissbereich ist stark deformiert, in besonderem Maße der obere rechte Rissbereich. Auch lösen sich die beiden Leinwände im umliegenden Bereich voneinander. Weitere kleinere und eine große Bildträgerdurchstoßung sind

1936: Bibliotheksnutzung

Seit Januar 1936 war die Kunstbibliothek und mit ihr die Lipperheidesche Kostümbibliothek wochentags wieder von 09:00 bis 21:00 Uhr geöffnet und stellte die Bestände im Lichthof des Martin-Gropius-Baus bereit. Aufgrund von Gebäudeschäden durch Bombenangriffe und Kampfhandlungen bei der Einnahme Berlins war jedoch ab Mai 1944 ein Weiterbetrieb unmöglich.⁸⁵⁷

1939ff: Aus- und Verlagerungen im Zweiten Weltkrieg

Unmittelbar mit Beginn des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939 wurden die Museen für die Öffentlichkeit geschlossen. 1934 hatte Hermann Schmitz bereits für den Fall eines Fliegerangriffs Objektlisten (Rara) für die Kunstbibliothek erstellt.⁸⁵⁸ Die Präventiv- und Rettungsmaßnahmen für rund 40 Museen in Berlin wurden 1939 erneut aufgenommen, verantwortet von den Direktoren der einzelnen Häuser. Sie bestanden aus der Priorisierung der auszulagernden Bestände und der Suche nach Bergungsorten.⁸⁵⁹

Ab September 1939 wurden herausragende Bestände der Kunstbibliothek in 160 Kisten verpackt und im Tiefparterre des benachbarten Martin-Gropius-Baus, dem ehemaligen Kunstgewerbemuseum, sichergestellt.⁸⁶⁰ Zu Beginn des Jahres 1940 wurden Bestände des Kupferstichkabinetts, des Kunstgewerbemuseums (im Stadtschloss), der Kunstbibliothek und des Zeughauses in die „neue Münze verbracht“.⁸⁶¹ Die Lipperheidesche Gemäldesammlung blieb außen vor, da sie nicht den sogenannten hochwertigen Beständen zugerechnet wurde.

1941 wurde auch der Lichthof des Kunstgewerbemuseums von den Beständen der Kunst- und Kostümbibliothek geräumt. In dieser Zeit war die Kunstbibliothek ohne Direktor; Albert Boeckler ersetzte erst am 26. September 1942 den am 31. Dezember 1941 vorzeitig ausgeschiedenen Hermann Schmitz. Am 19. November 1942 meldete die Kunstbibliothek zu den getroffenen und geplanten Bergungsmaßnahmen: „OS [Ornamentstichsammlung], Gris [Sammlung Grisebach], NB, Hdz [Handzeichnungen], ostasiatische Bücher u. Graphik fast vollständig geflüchtet [sic!], ebenso die wichtigsten Teile von Buchkunst, angewandter Graphik 19./20. Jahrh., ca. 1 Viertel der Lipp-Bde., ein Teil der Lipp-Gemälde sowie die handschriftl. Kataloge.“⁸⁶² Klaus Goldmann, der gemeinsam mit Beate Wild die Bergungs- und Rückführungsgeschichte der Museen 1986 und 1987 erforscht hat, verortet die Lipperheideschen Gemälde in seiner Übersicht an drei verschiedene Lagerungsorte. Nicht näher genannte Teilkonvolute der Gemälde seien in das

darüber hinaus sichtbar. Sämtliche Rissbereiche sind mit weißen, hell erscheinenden Seidenpapieren beklebt. Auch vier Stellen außerhalb des Rissbereiches tragen eine Sicherheitsbeklebung (gekürzte Schadensbeschreibung von Emilia Slezcek, Stand 30. Januar 2014). Möglicherweise stammen die Sicherheitsbeklebung oder die Doublierung aus der Zeit 1936/1937 und wurden auf der Museumsinsel angebracht.

857 Vgl. Brand 2013, S. 244.

858 Evers 2004, S. 32.

859 Vgl. Cullen 1987, S. 144ff. und Kühnel-Kunze 1984, S. 13ff. Um wertvolle Sammlungskomplexe besser zu schützen, wurden nach dem Prinzip der Risikostreuung Sammlungen verteilt ausgelagert. Auslagerungen und Kriegsverluste der Kunstbibliothek werden beschrieben von Bernd Evers, jedoch ohne Erwähnung der Lipperheideschen Gemälde (Evers 2004; Kunst in der Bibliothek 1994).

860 Vgl. Brand 2004, S. 140 und Koch 1953, S. 114.

861 Cullen 1987, S. 144. Vgl. auch Koch 1954, S. 114. Die „Neue Münze“ war seit 1935 in einem Gebäude am Mühlendamm 3 untergebracht. Sie löste den Standort am Werderschen Markt ab.

862 Zit. n. SMB-ZA, Goldmann 4.1.2., KB, S. 3 (Verlagerungsgeschichte der Bestände der ehem. Staatl. Kunstbibliothek und der ehem. Zentralbibliothek, Berlin). Goldmann war Mitarbeiter bei den Staatlichen Museen und 1985/86 mit der Recherche beauftragt, Beate Wild zu dieser Zeit Volontärin.

Pergamonmuseum verbracht worden, weitere Gemälde in den Kellerräumen des Martin-Gropius-Baus in der Prinz-Albrecht-Straße 7 verblieben. Die Miniaturen verortet er an einen Standort, den er mit dem Kürzel „SPf“ bezeichnet, das er jedoch nicht auflöst.⁸⁶³ Von einer Bergung der Lipperheideschen Gemäldesammlung außerhalb Berlins ist kein Dokument überliefert.⁸⁶⁴

Aufgrund einer fehlenden Inventarisierung des Lipperheideschen Schenkungskonvoluts und nur unspezifisch bezeichneter Sammlungsbestände lassen sich die genauen Standorte einzelner Sammlungsobjekte in den Kriegsjahren schwer rekonstruieren. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Gemäldebestand, der nach der Teilung Deutschlands im Osten auf der Museumsinsel verblieb, identisch ist mit den ab 1939 geborgenen Gemälden ist. Es handelt sich um die größte Gruppe an Gemälden aus dem Lipperheideschen Konvolut.

Tatsächlich weisen die Belegungspläne von Räumen im Untergeschoss des Pergamon-Museums auf der Museumsinsel eine große Fläche für die Lagerung von Kunstwerken aus. In die 1930 entstandenen Grundrisse für die Museums-Neubauten waren die Notfallpläne und die Raumbellegung rot eingezeichnet worden,⁸⁶⁵ so auch ein mit dem Kürzel StKB bezeichneter Raum für die Kunstbibliothek im westlichen Teil des Rohrkellers.⁸⁶⁶ Ein weiterer solcher Plan verzeichnet die Räume unterhalb des Pergamon-Museums als Lagerräume für die Gemäldegalerie; die Kunstbibliothek wird in dieser Legende dagegen nicht aufgeführt.⁸⁶⁷ Der Rohrkeller scheint während des Krieges als Lagerort für minderwertige Kunstwerke gedient zu haben – Kunst mit höherer Priorität wurde außerhalb Berlins ausgelagert. Die Lipperheideschen Gemälde wurden in Regalen aufbewahrt, die mit nummerierten Fächern von 1 bis 15 bis unter die Decke reichten. Die kleineren Gemälde wurden in Körben verwahrt.⁸⁶⁸

Eine weitere Bildgruppe, die Goldman in die Kellerräume des ehemaligen Kunstgewerbemuseums verortete, wird jene Gruppe an Bildwerken sein, die in der nach dem Krieg in Westberlin angesiedelten Kostümbibliothek zunächst in Dahlem und später in der Jebensstraße als Wanddekoration dienten.

Über die Standorte der Miniaturen informiert ein Brief Paul Ortwin Raves aus dem Januar 1960, der Rückführungsmaßnahmen aus dem Depot der Universität Tübingen beschreibt.⁸⁶⁹ Die Werke waren über verschiedene, nicht näher genannte Bergungsorte in Baden-Württemberg, an die eine Verschickung seitens der Lipperheideschen Kostümbibliothek aus dem Jahr 1943 erfolgt war, in

863 Vgl. SMB-ZA, Goldmann 4.1.2., KB, Tabelle „Verlagerungsübersicht“ (Verlagerungsgeschichte der Bestände der ehem. Staatl. Kunstbibliothek und der ehem. Zentralbibliothek, Berlin).

864 Die Durchsicht aller relevanten Akten über die Verlagerung von Berliner Kunstgut und Verbringung in andere Landesteile ergab, dass die nicht unbeträchtliche Anzahl an Gemälden aus der Lipperheideschen Sammlung an keiner überlieferten Stelle vermerkt wurde. Weder befand sie sich auf den Bewegungs- oder Bergungslisten für die Flaktürme, noch auf den Listen der Salinen und Schlösser in anderen Landesteilen. Eine Ausnahme bilden zwei Gemälde, die am *Central Collecting Point Marburg* 1945/46 registriert wurden.

865 So etwa der Rohrkeller auf der Nordseite der Museumsinsel, unterhalb des Pergamonmuseums. Vgl. die Markierungen G1-G9 und StKB1 im Grundriss: SMB-ZA, I/GV 2214, Blatt Nr. 612 d-e, Blatt 73/92.

866 Ob die Gemälde zu dem Zeitpunkt der Belegungs-Eintragungen in den Grundriss bereits als Fremdbesitz der Gemäldegalerie gehandelt wurden oder ob sie in dem der Kunstbibliothek zugewiesenen Raum untergebracht waren, ist nicht mehr nachvollziehbar.

867 Vgl. die Markierung „6.) Gemälde-Galerie“, die sich die Räumlichkeiten nun mit der Skulpturenabteilung teilen muss (Quelle: SMB-ZA, I/GV 2214, Blatt Nr. 612 d-e, Blatt 73/92).

868 Siehe die Standortliste Q27, welche die Aufstellung der Gemälde in 15 Fächern dokumentiert, außerdem die Korblisten Q18 und Q20.

869 Q63.

die Universitätsstadt gelangt. Rave nennt 142 Miniaturen, gruppenweise in Kartons verpackt, sowie 20 in der Kunstbibliothek verbliebene Miniaturen oder Gemälde. Die Anzahl der auf der Museumsinsel befindlichen Gemälde beziffert er mit 352, basierend auf einer ihm zur Verfügung stehenden Fotokartei. Die Rückführungslisten der in Tübingen ausgelagerten Werke identifizierte Klaus Goldmann. Er wies die mit den Nummern 43/298 bis 43/341 bezifferten Kisten der Kunstbibliothek und der Staatsbibliothek zu. Die Kisten 43/378 bis 43/383 beinhalteten die Lipperheideschen Miniaturen.⁸⁷⁰ Die erste Ziffer der Nummerierung bezeichnet dabei das Jahr der Bergung.⁸⁷¹

1944: Schließung der Bibliothek

Nach den Bombenangriffen vom November 1943 meldeten auch erstmals die Museen Schäden; zu Beginn des Jahres 1944 waren besonders die Museen in der Prinz-Albrecht-Straße, also das Völkerkundemuseum und das ehemalige Kunstgewerbemuseum, betroffen.⁸⁷² Im März 1944 meldete Wolfgang Bruhn vier während eines Luftangriffs beschädigte Gemälde aus der Sammlung Lipperheide.⁸⁷³ Die schweren Schäden an den Gebäuden bedingten die Schließung der Lesesäle in der Prinz-Albrecht-Straße 7 im Mai 1944 und die Auslagerung weiterer Sammlungsteile, hauptsächlich Bibliotheksbestände.⁸⁷⁴

1945–1949: Lagerschäden an der Gemäldesammlung

Im Mai 1949 siedelten über 300 Gemälde des Lipperheideschen Konvoluts in „den ehemaligen Kistenraum des Kaiser-Friedrich-Museum“⁸⁷⁵ um. Der schwerste Schaden auf der Museumsinsel, und damit auch im Kaiser-Friedrich-Museum, war bei dem Angriff am 5. Februar 1945 entstanden.

870 Q46.

871 Die Verlagerungen von Beständen der Kunstbibliothek waren umfassend und begannen Anfang Februar 1943. Schloß Heldberg in Thüringen, Schloß Falkenstein im Harz, Orte in Oberschwaben nahmen Objekte auf. Auch vormals im Flakturm am Zoo bewahrte wertvolle Bestände, darunter Bestände der *Lipperheideschen Kostümbibliothek*, wurden im März 1945 unter anderem nach Kaiserode umgelagert. Im Juni 1944 waren erste Transporte nach Grasleben per Kahn und mit Omnibussen erfolgt, ein zweiter Kahn hatte 1945 die Kunstbibliotheksbestände sowie die Lipperheideschen Grafikbestände in die Saline Grasleben verschifft, im weiteren Verlauf waren auch Eisenbahntransporte eingesetzt worden. Vgl. die maschinengeschriebene einseitige Ausführung zur „Evakuierung Kunstbibliothek nach Grasleben“ mit den von Wolfgang Bruhns gemachten Angaben (Quelle: SMB-ZA, II B KK 0008). Gleichzeitig wurde ein Luftschutzkeller im *Martin-Gropius-Bau* errichtet. Vgl. dazu Koch 1953, S. 114–115. Die Bestände im Flakturm Zoo, darunter auch Rara der Lipperheideschen Kostümbibliothek, wurden auf Geheiß von Albrecht Boeckler 1945 nach Kaiserode verlagert. Ein weiterer Transport erfolgt am 27. März 1945 mit zehn Kisten nach Grasleben.

872 Kühnel-Kunze fasst die wichtigsten Ereignisse zusammen (Kühnel-Kunze 1984, S. 341–354).

873 Q70. Es handelte sich um die Werke mit den Nummern L298 (G_271_345), L97 (?), L362 (?) und L192 (?) (G_192_572 gilt heute als verschollen). Diese Inventarnummern sind mit einer Ausnahme heute nicht mehr vergeben und wurden möglicherweise aus dem Bestand entfernt. Eine Notiz vom 5. Mai 1993 bezeichnet diese Objekte auch weiterhin als vermisst.

874 Es waren dies 600 Kisten mit Büchern, 3.000 Mappen des Bildarchivs, die Plakatsammlung und fast 60 Schränke der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Am 10. und 11. März 1945 fielen während eines Luftangriffs Bomben auf die Münze; unter den zerstörten Kisten war auch die Ornamentstichsammlung der Kunstbibliothek, die zu 80% verlorenging. Vgl. Cullen 1987, S. 151. Verbliebene Restbestände, einschließlich der Ornamentstichsammlung, mussten in der Münze untergebracht werden.

875 Q64. Vgl. auch den Kurzbrief der Gemäldegalerie an die Generalverwaltung vom 21. Mai 1949 mit der Bitte um Verglasung von ca. 20 qm Fensterfläche im ehemaligen Kistenraum, um den Raum als Lagerungsort für die Lipperheideschen Gemälde und als Restauratorenwerkstatt nutzbar zu machen. Quelle: KFM GS 1/G, Magazin Lipperheidesche Kostümbibliothek, Ordner Lipp Gemälde I.

Dies mag Einfluss auf die Lipperheideschen Gemälde gehabt haben, die dort in den Depots lagerten.⁸⁷⁶ Bombenschäden und Artillerietreffer am Kaiser-Friedrich-Museum verursachten auch, dass in der Folge Regengüsse bis in das Erdgeschoss und die Keller vordrangen, was für die an den Lipperheideschen Gemälden ablesbaren Wasserschäden verantwortlich gewesen sein könnte.⁸⁷⁷ Für das Frühjahr 1946 ist zudem ein Hochwasser nachgewiesen.⁸⁷⁸

1945: Aufteilung unter den Alliierten nach Kriegsende

Berlin kapitulierte am 2. Mai 1945, am 4. April war bereits das Dorf Merkers (Röhn) mit der nahe gelegenen Grube Kaiserroda, die Grube Hattorf und der Schacht Ransbach von den Amerikanern besetzt worden. Acht Tage später, am 12. April 1945, okkupierte die amerikanische Armee auch das Gebiet unweit des Salzbergwerks Grasleben bei Helmstedt, sowie das Salzbergwerk Schönebeck an der Elbe bei Magdeburg.⁸⁷⁹ Die flächendeckende Okkupation Deutschlands durch Alliierte zog nach Kriegsende naturgemäß Eigentumsschwierigkeiten und Kontrollverlust über die Einlagerungsorte nach sich.

Im Zuge der Kampfhandlungen wurden die Museen in der Prinz-Albrecht-Straße und Saarlandstraße (Stresemannstraße) am 1. Mai 1945 und am folgenden Tag (der Kapitulation) auch die Museumsinsel, also das *Kaiser-Friedrich-Museum*, *Pergamon*, *Neues Museum*, *Altes Museum* und die *Nationalgalerie*, von russischen Truppen besetzt.⁸⁸⁰ Im weiteren Verlauf der Aufteilung der Stadt in vier Sektoren standen die Museumsgebäude unter amerikanischer, sowjetischer und britischer Verwaltung.⁸⁸¹

Ab dem 7. Mai erfolgten Abtransporte, auch von Beständen aus der Prinz-Albrecht-Straße. Sie dauerten bis in die erste Juni-Woche, setzten kurz aus und begannen erneut im Dezember 1945. Die Kunstbibliothek war von den Abtransporten nicht betroffen, jedoch die Keller und Magazine der Museumsinsel. Ein Bericht darüber ist nicht überliefert. Im weiteren Verlauf wurden die Museumsgebäude an die Westmächte, hier die amerikanischen Truppen, aufgeteilt.⁸⁸² Nach Kriegsende dominierten demnach Kompetenz- und Eigentumsschwierigkeiten in den Museen, wie auch Lagerungsprobleme, die aus den zerstörten Museumsbauten resultieren.

Ausgelagertes Kulturgut, welches durch die britischen, französischen und amerikanischen

876 Die Rückforderungsschreiben erlauben einen solchen indirekten Rückschluss. Akten über die Verbringung der Gemälde auf die Museumsinsel existieren nicht. Für den Monat November 1945 ist eine erste Nachkriegsreinigung der Gemäldesammlung auf der Museumsinsel belegt. Vgl. Q64.

877 Die Havarieschäden wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt von den Restauratoren begutachtet und die oberste Schmutzschicht bei einer Reihe von Gemälden halbseitig abgetragen, deutlich ablesbar an beispielsweise den Werken G_028_104 und G_282_357.

878 Vgl. Q64.

879 Vgl. Kühnel-Kunze 1984, S. 38.

880 Abtransporte durch die sowjetischen Besatzungen, auch von Museumsbeständen aus der Prinz-Albrecht-Straße 7 sind ab dem 7. Mai 1945 dokumentiert. Vgl. Kühnel-Kunze 1984, S. 20, 42 und 70.

881 Die wechselnden Besatzungsmächte hat Irene Kühnel-Kunze beschrieben: Kühnel-Kunze 1984, S. 38–51 und S. 344–354. Amerikanischer Sektor: Völkerkunde, Ostasien, Kunstbibliothek, Vor- und Frühgeschichte (Martin-Gropius-Bau), Museumsbau in Dahlem, Jagdschloss Grunewald. Britischer Sektor: Gipsformerei und Flakturm Zoo (leer), Schloß Charlottenburg. Französischer Sektor: keine Museen. Sowjetischer Sektor: Pergamonmuseum, Altes und Neues Museum, Nationalgalerie, Kaiser-Friedrich-Museum, Stadtschloss (Kunstgewerbemuseum), Neue Münze, Tresor der Reichsbank, Flakturm Friedrichshain. Vgl. Kühnel-Kunze, S. 90.

882 Vgl. Kühnel-Kunze 1984, S. 71. Die Museumssammlungen und Bibliotheksbestände wurden abhängig von dem Auslagerungsort ihrer Bestände von den entsprechenden Besatzungsmächten verwaltet oder gesichert.

Alliierten sichergestellt wurde, wurde in das britische „Depository“ in Celle, den französischen Standort in Tübingen und in den amerikanischen *Central Collecting Point* in Marburg respektive Wiesbaden verbracht und 1949 in eine deutsche Treuhandverwaltung übergeben.

1949ff.: Zwillingsmuseen und die Teilung der Sammlung

In Folge der deutschen Teilung wurde auch der Sammlungsbestand der Berliner Museen geteilt.⁸⁸³ Die in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin verbliebenen Objekte preußischer Sammlungen wurden 1957 in die neu gegründete Stiftung Preußischer Kulturbesitz überführt beziehungsweise damit der Weg geöffnet, Werke nach Berlin zurückzuführen. Für die geteilte Stadt Berlin mit einer unklaren Verwaltungs- und Sicherheitslage war die Rückführung der Sammlungsbestände besonders in den West-Berliner Teil schwierig zu lösen; hier erfolgten die letzten Rückführungen aus den Sammellagern in Westdeutschland erst 1958.

Die Sammlungen im Ost-Teil Berlins oder beispielsweise die nach Breslau und Danzig verbrachten Gemälde der Gemäldegalerie waren unter sowjetischer Besatzung zunächst konfisziert und dann abtransportiert worden. Eine Rückerstattung an die Museen der DDR, genauer eine „Übergabe von 1,5 Millionen Kunstwerken“⁸⁸⁴ durch die UdSSR erfolgte 1958 und 1959. In der Folge galt die Restitution als abgeschlossen. Eine letzte große, jedoch geheim gehaltene, Restitution erfolgte noch 1977 bis 1978.

Die Bestände der Kunstbibliothek verblieben im Sommer 1945 zunächst in ihrem provisorischen Domizil, dem Martin-Gropius-Bau, in dem auch der Lesesaal eingerichtet wurde.

1945/46: Central Collecting Point

Die von der US-Militärregierung eingerichtete Sammelstelle für Kunst wurde als *Central Collecting Point* zwei Wochen nach der Kapitulation Deutschlands im Marburg eingerichtet, um stark gefährdete Gemälde aus dem Hainaer Stollen bei Siegen zu sichern. Die Zusammenführung und Inventarisierung der Kunstwerke sollte sie schützen, um sie später den rechtmäßigen Eigentümern zurückzugeben.⁸⁸⁵ Die Marburger Sammelstelle existierte lediglich zwischen Mai 1945 und August 1946 und wurde nach der Auflösung durch den *Central Collecting Point* in Wiesbaden abgelöst.

Mindestens zwei Werke aus dem Lipperheideschen Gemäldekonvolut gelangten nach Marburg und wurden im *Central Collecting Point* verwaltet. Dies gilt für das Gemälde „Die Flucht nach Ägypten, Wolf Huber, um 1525/1530, Teil von einem Marienaltar“⁸⁸⁶, einem 1946 dort fotografisch erfassten Gemälde mit der Konvolut-Signatur „Collecting-Point-Marburg, Zugang: 1946“. Einen Hinweis, welchem Bestand die Darstellung seinerzeit zugeordnet war, lieferte Hans Möhle in seinem 1936 publizierten Aufsatz über Wolf Huber. Er gibt den Standort mit „Berlin,

883 Zur Geschichte und zum Wiederaufbau des Kunstgewerbemuseum nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Mundt 1992 und Schulz 1983. Die im Osten verbliebenen Sammlungsteile des Kunstgewerbemuseums fanden 1963 ihre Heimat im Schloss Köpenick, die West-Berliner Sammlungsobjekte wurden im Schloss Charlottenburg präsentiert. 1985 wurden beide Sammlungsteile wieder im Museumsneubau am Kulturforum zusammengeführt.

884 Cullen 1987, S. 146.

885 Der dort verwaltete Bestand ist über den Bildindex Foto Marburg einsehbar: <https://www.bildindex.de/cms/homepage/entdecken/central-collecting-point-marburg/> (12.12.2019).

886 <https://www.bildindex.de/media/obj00001531/fm191510>, und im Detail <https://www.bildindex.de/media/obj00001531/fm191511> (03.08.2019).

Deutsches Museum⁸⁸⁷ an. Dies verweist darauf, dass das Werk zu jenem Zeitpunkt von der heutigen Gemäldegalerie⁸⁸⁸ als eigener Besitz verwaltet wurde und darüber hinaus vermutlich auch mit weiteren Gemälden ausgelagert wurde. Gleiches gilt für das *Bildnis von Tobias Jobst* aus der Hand Hans Plattners.⁸⁸⁹

1946–1958: Das Kunstgutlager Schloss Celle

Nach Kriegsende begann auch die Sicherung von Kunstgütern aus den Salzbergwerken Schönebeck und Magdeburg sowie die Überführung in das britisch verwaltete Kunstgutlager Schloss Celle, einer Dienststelle des Landes Niedersachsen. Darunter befanden sich auch umfangreiche Bestände der Kunstbibliothek, die seit dem Frühjahr 1946 im Schloss Celle eingelagert wurden, sich jedoch auf grafische Bestände und Bücher beschränkten.⁸⁹⁰ Kontinuierlich wurde der Bestand geordnet, Sach- und Verfasserkarteien angelegt und dann ab März 1949 auf Schloss Celle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁸⁹¹ Dazu wurde ein Lesesaal mit Handbibliothek und ein Studiensaal eingerichtet sowie weitere Bücher mit der Finanzhilfe des niedersächsischen Kultus- und Finanzministeriums erworben. Im Januar 1949 wurden die Verzeichnisse an den Direktor der Berliner Kunstbibliothek, Carl Koch, übermittelt.

1949ff.: Verwahrung und Sicherung der Lipperheideschen Gemälde

Die Objektbewegungen der Gemäldesammlung zu verfolgen gestaltet sich aus verschiedenen Gründen schwierig: Zum einen existierte keine Kartei, sodass lediglich nicht näher benennbare Konvolute erfasst werden konnten. Zudem gab es bereits seit der Schenkung unterschiedliche Zählweisen. So ist auch die Anzahl und Art der Kriegsverluste nicht beschreibbar, sofern diese nicht in den Archivalien erfasst sind. Zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt nach der Ausräumung des Erweiterungsbaus in der Prinz-Albrecht-Straße 7a im Jahr 1934 und vor dem 25. März 1949 wurden die Lipperheideschen Sammlungsobjekte mit Beständen der Kunstbibliothek in den Keller des ehemaligen Deutschen Museums verbracht.⁸⁹² Hier beziffert Koch 42 Bilder der Lipperheideschen Kostümbibliothek in der ägyptischen Abteilung⁸⁹³ und etwa 310 Bilder in einem Kellerraum des Deutschen Museums.⁸⁹⁴ Dies ist belegt durch ein Schreiben von Carl Koch, dem Bibliotheksdirektor der Kunstbibliothek (West), an Ludwig Justi, Generaldirektor der

887 Möhle 1936, o. P.

888 Das zwischen 1930 und 1939 Museum für ältere deutsche Kunst, ehemals Deutsches Museum benannte Museum beherbergte Werke der Berliner Gemäldegalerie sowie der Skulpturensammlung.

889 https://www.bildindex.de/media/obj02558064/gg3200_052 und <https://www.bildindex.de/media/obj02558064/gg0251>.

890 Lothar Pretzell listet in seiner Aufarbeitung der Geschichte des Kunstgutlagers geschätzte 800 geborgene Kisten, zahlreiche unverpackte Sammlungskästen, Mappen und Einzelbände in seiner Obhut auf, jedoch keine Gemälde. Er ordnete eine Revision, eine Verbesserung der Lagerungsbedingungen und Säuberung an, die seit 1948 durchgeführt wurde und in einer Aufstellung der Buchbestände seit 1949 resultierte. Der Lipperheideschen Kostümbibliothek in Celle widmete sich in den Jahren 1949 bis 1951 Dr. G. Händler und ab dem 1. Dezember 1948 auch die Bibliothekarin Margarete Völks. Vgl. Pretzell 1959, S.28 ff. und S. 114 (Der Gesamtbestand des Kunstgutlagers - Ein- und Ausgänge). Vgl. auch Irene Kühnel-Kunze, die 742 Mappen und 14 Kisten aus der Kunstbibliothek dokumentierte (Kühnel-Kunze 1984, S. 96). Die Verhandlungen der Kunstbibliothek mit dem Land Niedersachsen wird beschrieben von: Kunst in der Bibliothek 1994; Kühnel-Kunze, S. 436ff. und S. 201ff..

891 Vgl. Pretzell 1959, S. 59 ff, Abb.44.

892 Laut Recherchen aus der Goldmann-Akte fand die Übernahme im Mai 1949 statt. Vgl. Q64.

893 Vgl. auch die Anmerkungen auf der Kühlbach-Datei (Q6).

894 Vgl. Q17.

Staatlichen Museen zu Berlin (Ost).

Über diese und weitere Objektbewegungen auf der Museumsinsel, speziell des Pergamon-Museums, sind eine Reihe von Notizen, Briefe⁸⁹⁵ und Tätigkeitsberichte überliefert. Mit der Bitte um sorgfältige Aufbewahrung und Erhaltung, besonders der Lipperheideschen Gemälde, schrieb Koch an Justi: „Es handelt sich um Objekte, die während des Krieges in die tiefen Kellerräume verlagert wurden und die jetzt verstreut untergebracht sind.“⁸⁹⁶ Dem vorangegangen war ein auf den 27. Juli 1948 datierter Kurzbrief von Rudolf Anthes, Mitarbeiter der Ägyptischen Abteilung, an Carl Koch am mit der Bitte, die Sammlungsobjekte und das Mobiliar der Kunstbibliothek anderweitig zu lagern, um Raum für die Ägyptische Abteilung freierwerden zu lassen.⁸⁹⁷ 1950 dann ging das Lipperheidesche Gemäldekonvolut, bestehend aus 316 Gemälden in den Bestand Fremdbesitz der Gemäldegalerie ein.⁸⁹⁸

Besonders in den von Kriegsschäden betroffenen Gebäuden und Magazinen des Kaiser-Friedrich-Museums und des Deutschen Museums auf der Museumsinsel war die Lagerung auch aufgrund von Materialmangel und eingeschränkter Stellfläche meist unzulänglich und die Objektbewegungen wurden nicht immer dokumentiert.⁸⁹⁹ Die Gemäldegalerie konnte, so Geismeyer, nur „eine pragmatische Verwahrfunktion ausüben“⁹⁰⁰, die Jahresberichte der Jahre 1949 und 1950 sprechen jedoch von darüber hinausgehenden Maßnahmen. Für die Zeiträume 15. November 1949 bis zum 15. Januar 1950,⁹⁰¹ wie auch für die folgenden Berichtszeiträume bis zum 14. September 1950⁹⁰² sind fortlaufende Sicherungsmaßnahmen dokumentiert, etwa die Säuberung und Restaurierung durch den Restaurator Hans Böhm und den Tischler Hentschel für die Rahmen, sowie erneute Besichtigungen im Februar und März 1950. Im Juni und Juli 1950 wurde mit der fotografischen Aufnahme der Lipperheideschen Gemäldesammlung begonnen. Reinigung der Werke und fotografische Erfassung zogen sich laut Tätigkeitsbericht noch bis Mitte September 1950 hin.⁹⁰³ In diesem Zuge wurde auch eine Bildkartei⁹⁰⁴ angelegt und die 315 Gemälde erhielten neue Inventarnummern.⁹⁰⁵

Im August 1951 wurden rund 315 Gemälde der Lipperheideschen Sammlung aus der

895 Q17, Q50 und Q51.

896 Q17. Das ehemalige Deutsche Museum in Berlin existierte von 1930 bis 1939 als Teil der Staatlichen Museen zu Berlin. Es war seit 1906 für den Nordflügel des heutigen Pergamonmuseums vorgesehen und wurde dort seit 1926 eingerichtet. 1939 musste das Museum aufgrund des Zweiten Weltkriegs schließen. Die Räumlichkeiten wurden nach Kriegsende bis 1958 von der Gemälde- und Skulpturensammlung genutzt.

897 Q52.

898 Geismeyer 1999, S. 17, Fn. 10.

899 Vgl. die Hinweise von Irene Geismeyer im Katalog zur Dokumentation des Fremdbesitzes der Gemäldegalerie: Geismeyer 1999, S. 14–15, besonders Abb. 5.

900 Geismeyer 1999, S. 15.

901 Q62.

902 Vgl. SMB-ZA, Goldmann II A/GD 115, 1949–1950.

903 Vgl. SMB-ZA, Goldmann II A/GD 115, 1949–1950. Von den Fotografien sind Negative und Positive erhalten.

904 Q3.

905 Vgl. die auf den Karteikarten (Q3) aufgebrachten Fotografien, die jedes Objekt mit der neuen Inventarnummer im Bild verzeichnen. Die Karteikarten dokumentieren in handschriftlicher Form auch die alten Inventarnummern. Laut Geismeyer führte die Gemäldegalerie 1975 eine Revision der eigenen Bestände durch und im folgenden Jahr eine Revision des Treuhandbesitzes. Hierbei wurden neue Depotverzeichnisse aufgestellt und Ergänzungsarbeiten an den diversen Arbeitskarteien vorgenommen. Vgl. dazu Geismeyer 1979, S. 200. Unwahrscheinlich ist jedoch, dass die Lipperheidesche Sammlung, geführt als Fremdbesitz, hier ebenfalls überprüft wurde.

Holzrestaurierungswerkstatt der Skulpturensammlung von Herrn Schrön⁹⁰⁶ in die Werkstatt Teichler der Gemäldegalerie verbracht. Auslöser war die Renovierung des ersten Raumes für eine künftige Nutzung durch die Skulpturensammlung. Dokumentiert ist darin auch das Bemühen um die Bereitstellung eines einbruchsicheren neuen Lagerungsraumes für die Gemälde, zunächst angedacht war das „große Atelier“ der Gemäldegalerie. Wahrscheinlich eine andere Raumlösung fand man mit dem Umzug in die sogenannte Werkstatt Teichler⁹⁰⁷.

In den Erinnerungen der Kuratorin Irene Geismeier an den Museumsbetrieb in den Nachkriegsjahren, hier an das Jahr 1958, thematisierte sie die Inventarisierungs- und Kartierungsarbeit wie auch die Lagerungsproblem in den kriegsbeschädigten Gebäuden. Im Zuge der Rückführungen des von russischen Streitkräften beschlagnahmten Kulturguts an die Gemäldegalerie (Ost) und der Prüfung der Unterbringungsmöglichkeiten dieser Bestände sei ein Raum im Obergeschoss des Bodemuseums als Magazin ausgebaut und eingerichtet worden, um die Leinwandbilder der Gemäldegalerie-Sammlung zu beherbergen. Holztafelbilder dagegen seien wegen besserer klimatischer Bedingungen im ehemaligen Luftschutzbunker des Pergamonmuseums deponiert worden. Die wieder zurückgekehrten Bestände wurden also zunächst provisorisch gelagert. Im gleichen Zug erwähnt Geismeier die Gemälde aus dem Besitz Franz von Lipperheides:

Für die z.Zt. noch ungenügend in der großen Holzwerkstatt untergebrachten Gemälde aus dem Besitz der Lipperheydeschen Kostümsammlung ist ebenfalls ein besonderes kleines Depot vorgesehen. Eine Anzahl von Bildern, die aus der Sowjetunion zurückgekehrt sind und deren Eigentümer sich nicht ermitteln ließen, wurden in einem Keller des Pergamonmuseums magaziniert. Es handelt sich dabei vorwiegend um Porträts fürstlicher Persönlichkeiten und um Offiziersbildnisse.⁹⁰⁸

Demzufolge können 315 Gemälde auf der Museuminsel nachgewiesen werden.

1947/1953: Eröffnung der Kunstbibliothek in West-Berlin und Rückführung von Beständen aus Celle

Bereits zum Jahresende 1945 konnte die Kunstbibliothek wieder das seinerzeit eigens errichtete Gebäude in der Prinz-Albrecht-Straße 7a wieder beziehen. Albert Boeckler, Bibliotheksdirektor von 1942 bis 1947, richtete im Kellergeschoss einen provisorischen Lesesaal mit den in Berlin verbliebenen Buchbeständen ein, der ab 1946 genutzt wurde.⁹⁰⁹ Der Nachfolger Boecklers, Carl Koch, verlagerte die Kunstbibliothek im Herbst 1947 an dem neuen Standort im Westteil der Stadt, in den nördlichen Pavillon des Dahlemer Museumsgebäudes in der Arnimallee 23.⁹¹⁰ Für Benutzer war die Kunstbibliothek ab dem 11. Juli 1950 zugänglich.⁹¹¹ Diese Interimslösung wurde abgelöst durch die Zuweisung des Landwehrkasinos in der Jebensstraße 2 im Bezirk Charlottenburg, in die sowohl die Kunstbibliothek als auch das Museum für Vor- und Frühgeschichte einziehen sollten. Der Umzug der West-Bibliothek erfolgt im Oktober 1953, die

906 Q53.

907 Q54.

908 Geismeier 1961, S. 163.

909 Der für die Bibliotheken und Unterrichtsanstalt entstandene Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums, der ab 1934 von der Gestapo genutzt wurde, wurde im Juni 1956 gesprengt.

910 Vgl. Koch 1953, S. 117.

911 Kühnel-Kunze 1984, S. 432.

Eröffnung am 20. Januar 1954.⁹¹² Die Lipperheidesche Kostümbibliothek nahm in dem sechsgeschossigen Bau den Lesesaal im Erdgeschoß ein, der sich hinter der Eingangstreppe zur Hofseite hin befand. Ob die im Westteil der Stadt verbliebenen Miniaturen und Gemälde auch in Dahlem der Öffentlichkeit zugänglich waren, ist nicht bekannt. Mit Rückkehr der seinerzeitigen Schrankausstattung⁹¹³ aus der Lipperheideschen Kostümbibliothek am Standort Jebensstraße wurden die Miniaturen wieder wie ehemals auf grünen Plafonds in den Schranktüren verwahrt. Einige wenige Gemälde wurden im Studiensaal gehängt. Paul Ortwin Rave beschreibt, in welcher Weise der Gemälde- und Miniaturenbestand in den Lesesaal integriert war und den Raumeindruck bestimmte:

*Zur Zeit nur in einigen größeren Beispielen vorhanden ist die mehrere hundert Nummern zählende Gemäldesammlung, in der Hauptsächlich Bildnisse aus dem 16. bis 17. Jahrhundert. Soweit diese Bilder kleineren Ausmaßes sind oder Porträtminiaturen darstellen, sind sie zum Teil in den verglasten Türen der Schränke eingelassen, die nach Entwürfen von Bruno Paul für die Lipperheidesche Kostümbibliothek angefertigt wurden und auch in den benutzten Räumen aufgestellt sind.*⁹¹⁴

1953 erfolgte in Celle eine Schätzung des Gesamtbestandes der Kunstbibliothek: Aus dem Bestand der Lipperheideschen Kostümbibliothek noch etwa 5500 Bände, aus dem Lipperheideschen Bildbestand⁹¹⁵ rund 625 Kästen sowie 35.000 Bücher⁹¹⁶. Aus der Korrespondenz zwischen Hans Möhle, Kustos der Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem, und Dr. Lothar Pretzall, Leiter des Kunstgutlagers Celle, ist eine besondere Umsicht im Dialog miteinander herauszulesen. Ein kollegialer bis freundschaftlicher Ton, jedoch auch leise Verstimmungen begleiten die Verhandlungen und Bitten um Rückführung oder Leihgabe.⁹¹⁷ Ein Schreiben vom 2. April 1953, gezeichnet Arnolds, berichtete an Herrn Dr. Möhle, Ehem. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Arnimallee 23 in Dahlem, von einer Dienstreise in das Schloss Celle:

Ich hatte aufgrund meines Aufenthalts Gelegenheit, die ausgepackten Bücherbestände des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek einschließlich der Lipperheideschen

912 Gleichzeitig ziehen noch weitere Sammlungen als Interimslösung in die geräumigen Räumlichkeiten in der Jebensstraße ein. Vgl. Kühnel-Kunze 1984, S. 282–289. Vgl. auch die Übersicht über die aus den Depots in Wiesbaden und Celle zurückerwarteten Bestände der Staatlichen Museen (Senats-Abteilung für Volksbildung, 1952). Ebd. Anlage 39, S. 478–481.

913 Diese waren während des Krieges u.a. in das ehemalige Schloss des Grafen Dietrich von der Schulenberg in Lieberose verbracht worden, im Kunstgutlager Celle gesichert und später nach Berlin zurücktransportiert worden. Weitere Schränke befanden sich auf der Museumsinsel und konnten nur teilweise nach Dahlem verbracht werden. Vgl. SMB-ZA, Handakte Hans Möhle, II-B-KK 0008 und II-B-KK 0009 sowie SMB-ZA, Goldmann 4.1.2., KB, S. 1–13 (Verlagerungsgeschichte der Bestände der ehem. Staatl. Kunstbibliothek und der ehem. Zentralbibliothek, Berlin).

914 Rave 1957, S. 8–9.

915 Der „Lipperheide-Bildbestand“ wird nicht näher definiert; aufgrund der hohen Anzahl von Kisten wird wohl der Grafik- und Fotografie-Bestand angesprochen sein und nicht die Sammlung der Miniaturen.

916 Hier wurde wohl nicht ausschließlich der Lipperheidesche Bestand, sondern der Gesamtbestand, inklusive neuer Zukäufe, in Celle gezählt.

917 Bis 1954 gab es offensichtlich keine Vereinbarung zwischen den Ländern über die Rückführung des Bestandes nach Berlin, so geht es aus einem Brief hervor. Das Land Niedersachsen vertrat das Kunstgutlager Celle, sodass Leihgesuche des Landes Berlin mit dem Land Niedersachsen abzustimmen waren. Den Rückführungsverhandlungen gingen demnach für einzelne Objekte Leihgesuche, so etwa für Ausstellungen und Katalogvorbereitungen voraus. Objektanfragen konnten jedoch auch für andere Städte gelten. Siehe: Handakte Hans Möhle, SMB ZA, II-B-KK 0008 und SMB ZA, II-B-KK 0009.

Kostümbibliothek zu sehen, die man in Celle nach Materialien geordnet und übersichtlich aufgestellt hat, in eigens dazu angefertigten Regalen. [...] Immerhin scheinen von den Bücherkisten der Kunstbibliothek noch einige 50 nicht berührt worden zu sein. Die ausgepackten Bestände, die in Celle m.E. völlig überflüssigerweise, neu bibliothekarisch aufgenommen worden sind, machen einen gepflegten Eindruck. Übrigens verfügt die Bibliothek über eine ganz stattliche Reihe von Neuerwerbungen [...]. Nach Angaben von Frl. Völks bemühen sie sich vor allem, Werke über Graphik anzuschaffen, die später dem Kupferstichkabinett zugutekommen soll; Dr. Pretzell hingegen versicherte mir, sie kauften in erster Linie trachtenkundliches zur Ergänzung der Lipperheideschen Kostümbibliothek.⁹¹⁸

Mit einem Schreiben an das niedersächsische Kultus- und Finanzministerium wurde am 17. Dezember 1954 der Antrag auf Rückführung der Bestände gestellt.⁹¹⁹ Der Rücktransport der Berliner Buch- und Grafikbestände der Kunst- und Kostümbibliothek erfolgte im Juli 1956 in der Verantwortung von Beauftragten der Staatlichen Museen Berlin,⁹²⁰ die Celler Kunstbibliothek bestand noch zwei weitere Jahre, bis die Bestände in das Herzog-Anton-Ullrich-Museum in Braunschweig integriert wurden.⁹²¹

Um 1975: Diebstahl und Rückgabe von Gemälden

1976 war der Diebstahl von 13 Gemälden mitsamt der Inventarkarten aus dem Fremdbesitz-Bestand bekannt geworden.⁹²² Im Zuge des erkannten Diebstahls waren die Geldwerte anhand von vergleichbaren Bildern ermittelt worden.⁹²³ Der Mitarbeiter Rößler, tätig für die Ost-Berliner Museen, hatte versucht, die Werke nach West-Berlin zu überführen. In Teilen war ihm dies und eine Veräußerung an einen Herrn (?) Schalldorf gelungen. Bei einem weiteren versuchten Grenzübergang wurden die Kunstwerke von den DDR-Behörden einbehalten, um die Eigentumsverhältnisse zu klären. In dem Zeitraum vom 9. März bis 25. Mai 1976 führte die Kriminalpolizei die Gemälde an die Museen zurück.

Laut den Jahresberichten der Gemäldegalerie von 1974–1976 wurden in den Jahren 1975 und 1976 Magazinarbeiten (Arbeit mit den Sammlungen) durchgeführt, hier speziell die Revision des Treuhandbesitzes im Jahr 1976, verbunden mit der Aufstellung neuer Depotverzeichnisse und Ergänzungen an den Arbeitskarteien.⁹²⁴ Im Rahmen dessen wurden Sonderinventare des Fremdbesitzes anhand der Karteikarten eingeführt.

918 Q58. Der Zustand der Bücher sei demnach akzeptabel; man beklagt jedoch, dass Bücher auch außer Haus ausgeliehen würden, entgegen dem Status einer Präsenzbibliothek.

919 Vgl. SMB-ZA, Goldmann 4.1.2., KB, S. 13 (Verlagerungsgeschichte der Bestände der ehem. Staatl. Kunstbibliothek und der ehem. Zentralbibliothek, Berlin).

920 Es handelt sich um: Herbert Brüll, Buchbinder (Kunstbibliothek), Dr. Ekhart Berckenhagen (Kunstbibliothek), Gerhard Malitz (Buchbinder an der Kunstbibliothek), Dr. Hans Möhle (Kupferstichkabinett) und Martin Potratz (Restaurator an der Kunstbibliothek). Siehe Pretzell 1959, S. 111.

921 Vgl. Pretzell 1959, S. 59. Kühnel-Kunze vermerkt auch die Jahre 1950 bis 1954 für vereinzelte Rückführungen aus Celle. Siehe Kühnel-Kunze 1984, S. 439.

922 Vgl. die ersetzten Inventarkarten Q4. Es waren dies die Werke: G_038_396, G_040_114, G_041_115, G_093_167, G_109_184, G_112_187, G_219_293, G_220_294, G_222_296, G_224_298, G_225_299, G_228_302, G_229_303, G_310_386 und die Miniaturen-Ahnengalerie M_237_401, M_237_402, M_237_403, M_237_404, M_237_405, M_237_406, M_237_407, M_237_408.

923 Vgl. Q4.

924 Vgl. Geismeyer 1979, S. 200.

Im gleichen Zuge wurde dem Bestand Fremdbesitz ein endgültiger Depotraum zugewiesen: das Depot im Keller des Bodemuseum, in dem die Lipperheideschen Gemälde, mit Ausnahme von kurzen Umlagerungen, von 1976 bis zum Umzug an das Kulturforum verblieben.⁹²⁵

1977: Objektbewegungen

Im Jahr 1977 scheinen nochmals Gemälde aus dem Fremdbesitz bewegt worden zu sein. Die hand- und maschinenschriftlichen Dokumentationen nennen insgesamt sieben Bilder aus dem Dublettenschrank im Holz-Raum und weitere Bilder bei dem Restaurator Sprunkel.⁹²⁶ Zwei dieser Darstellungen sind heute nicht mehr vorhanden, sodass es sich möglicherweise um eine De-Akzession aufgrund zu großer Beschädigungen handelte.

1992/1993: Vorbereitung des Umzugs an das Kulturforum und fotografische Bestandserfassung

Die in der West-Berliner Bibliothek aufgestellten 151 Miniaturen und 23 Flachreliefs wurden vor dem Umzug der Institute an das Kulturforum 1992 ebenfalls in den Fremdbesitzbestand der Gemäldegalerie übergeben.⁹²⁷ Vertraglich festgelegt wurde auch die konservatorische Betreuung durch die Gemäldegalerie.

Das Fotoauftragsbuch der Gemäldegalerie verzeichnet für das Jahr 1993 und 1994 die fotografische Dokumentation der Reliefplastiken und Miniaturen. Insgesamt wurden 28 Reliefplastiken, eingetragen am 2. März 1994, und 198 Nummern Miniaturen und kleinformatige Gemälde, eingetragen am 19. April 1994, von dem Mitarbeiter Andreas Geißler aufgenommen.⁹²⁸ Die hier entstandenen Fotografien dokumentieren den Objektzustand von 1993/94.

1996–1998: Wiedervereinigung der Sammlung am Kulturforum

In Vorbereitung auf den Umzug der Gemäldegalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek an das Kulturforum führten Rainer Michaelis, Christine Exler und Christina Ohlrogge⁹²⁹ in der Zeit vom 4. November 1996 bis zum 14. Februar 1997 eine Sichtung des Lipperheideschen Gemälde- und Miniaturenbestandes im Bodemuseum durch. In diesem Rahmen wurden technische und inhaltliche Angaben auf den Karteikarten ergänzt, Werke gesichert und konservatorische Arbeiten durchgeführt, Gemälde beschriftet und neu geordnet. Für die „Lipperheide Kostümsammlung“ wurden 315 Nummern gezählt, ein gestohlenen Bildnis notiert,⁹³⁰ und

925 Vgl. Geismeier 1999, S. 15.

926 Q68 und Q69. Es handelt sich um die Objekte: M_201_575, M_184_554, M_186_555, G_197_424 sowie G_192_572/Verlust, G_191_571/Verlust und M_165_548.

927 Vgl. das Protokoll der Revision des Depots Fremder Besitz 4. November 1996–14. Februar 1997 im Bodemuseum (Quelle: Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr., Archivmaterial der Gemäldegalerie) und Übergabebescheinigung vom 29. Juni 1992, gez. Adelheid Rasche, mit der Nennung von 151 Miniaturen und 23 Flachreliefs. Quelle: Ablage Rainer Michaelis, Archivmaterial der Gemäldegalerie.

928 Die Fotografien sind auf den weißen Karteikarten (Q1/Q2) befestigt. Sie dokumentieren demnach einen Erhaltungszustand zu dem Zeitpunkt 1993/1994.

929 Christina Ohlrogge war als Praktikantin tätig und hat den Umzug der Lipperheideschen Gemälde begleitet. Ihr Kürzel findet sich auf den Inventarkarten (Q3); an ihrer Stelle nenne ich Christine Exler als verantwortliche Depotleiterin.

930 G_029_105.

164 Nummern gelistet, die 1990 von der Kunstbibliothek Berlin übernommen worden waren.⁹³¹ Der erste Umzugstransport aus dem Bodemuseum in den Neubau am Kulturforum erfolgte am 19. August 1997, weitere folgten.⁹³² Mit einem Brief von Irene Geismeyer an Bernd Evers vom 7. Oktober 1998 gibt die Direktorin zur Kenntnis, dass die Leihgaben aus der Lipperheideschen Kostümbibliothek, die per Revision zum 1. Oktober 1998 insgesamt 485 Nummern zählte, nun im Neubau der Gemäldegalerie, Stauffenbergstraße 40, in einem gesonderten Depot verwahrt werden.⁹³³

2006: Überführung von drei Gemälden in das Depot Fremdbesitz

Per Brief vom 9. Juli 2006 bat die Sammlungsleiterin der Kostümbibliothek, Adelheid Rasche, Rainer Michaelis um die Aufnahme dreier Gemälde, zuvor in dem Büro des Bibliotheksdirektors Bernd Evers,⁹³⁴ in den Bestand Fremdbesitz. Der Bitte wurde entsprochen und die Gemälde in die Verwaltung der Gemäldegalerie überführt.

2013–2016: Mehrdimensionale Sammlungserschließung

Das am Exzellenzcluster Bild Wissen Gestaltung der Humboldt-Universität zu Berlin angegliederte Projekt *Mehrdimensionale Sammlungserschließung* erarbeitete eine webbasierte Arbeitsumgebung für die Gemäldesammlung, digitalisierte vorhandene Karteikarten, Bildnegative, -positive und dokumentierte Gemälde in unterschiedlichen fotografischen Verfahren. Eine große Anzahl digitaler Abbildungen wurden mit den Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) erstellt.

2014: Überführung von Miniaturen et. al. in das Depot Fremdbesitz

Im Zuge der Einrichtung des Projektes *Mehrdimensionale Sammlungserschließung* wurde am 31. Juli 2014 die seit dem 16. November 1993 bestehende Verwaltungsvereinbarung zwischen der Gemäldegalerie und der Kunstbibliothek um weitere 81 Objekte erweitert: Aus dem Magazin der Lipperheideschen Kostümbibliothek wurden Miniaturen und weitere Werke in die Verantwortungsverwaltung der Gemäldegalerie und in das Depot Fremdbesitz überführt.⁹³⁵

931 Vgl. Protokoll der Revision des Depots Fremder Besitz 4. November 1996–14. Februar 1997 im Bodemuseum (Quelle: Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr., Archivmaterial der Gemäldegalerie). In der Gesamtheit sind dies 620 Werke.

932 Vgl. Protokoll der Revision des Depots Fremder Besitz 4. November 1996–14. Februar 1997 im Bodemuseum (Quelle: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr.).

933 Q75. Es handelt sich um das Depot Fremdbesitz.

934 Es sind dies die Bildwerke: G_351_419, G_172_412 und G_090_413.

935 Es sind dies die Objekte: G_174_567, G_181_569, G_199_573, G_000_582, G_000_583, M_001_430, M_002_431, M_005_434, M_006_435, M_012_441, M_023_448, M_025_449, M_035_453, M_038_457, M_039_458, M_040_459, M_050_461, M_053_464, M_054_465, M_059_466, M_060_467, M_061_468, M_062_469, M_063_470, M_064_471, M_070_474, M_071_475, M_072_476, M_073_477, M_074_478, M_075_479, M_076_480, M_078_482, M_084_485, M_089_486, M_101_489, M_102_490, M_106_491, M_109_494, M_110_495, M_111_49, M_120_503, M_121_504, M_123_506, M_132_516, M_137_521, M_138_522, M_145_528, M_177_568, M_188_556, M_189_557, M_194_559_A, M_194_559_B, M_194_559_C, M_194_559_D, M_194_559_E, M_194_559_F, M_194_559_G, M_194_559_H, M_194_559_I, M_194_559_J, M_194_559_K, M_194_559_L, M_200_574, M_201_575, P_04_562, P_14_563, P_21_564_A, P_21_564_B, P_21_564_C, P_21_564_D, P_21_564_E, P_21_564_F, P_21_564_G, P_22_565, P_26_566, R_01_577, R_02_578, R_03_579, R_04_580 und M_000_581.

2016/2017: Umbettung von Miniaturen und Bestandserweiterung

Im Juli 2016 wurde der Miniaturen-Bestand um 36 weitere Nummern aus dem Magazin der Lipperheideschen Bibliothek erweitert.⁹³⁶ Bislang konnte nicht nachgewiesen werden, dass diese dem ursprünglichen Schenkungskonvolut angehörten. Diese nachträgliche Sammlungserweiterung wie auch der bisherige Miniaturenbestand wurden zum Jahreswechsel 2016/2017 von Halina Fischer (Restauratorin) und Daniela Kratz (Depotleiterin) einer Revision unterzogen. Die Miniaturen wurden in säurefreie Boxen umgelagert.

936 Es handelt sich um die Nummern: M_013_595; M_013_596; M_013_597; M_013_598; M_013_599; M_013_600; M_013_601; M_013_602; M_013_603; M_013_604; M_013_605; M_017_606; M_017_607; M_017_608; M_017_609; M_017_610; M_017_611; M_017_612; M_017_613; M_017_614; M_017_615; M_017_616; M_017_617; M_017_618; M_017_619; M_023_620; M_023_621; M_023_622; M_023_623; M_023_624; M_023_625; M_023_626; M_023_627; M_023_628; M_023_629; M_023_630.

9.2. Quellen und Archivalien

Die hier aufgeführten Quellen dokumentieren die Sammlungsgeschichte des Gemälde- und Miniaturenkonvoluts. Mit wenigen Ausnahmen sind sie unveröffentlicht und werden, wenn notwendig, als Zitat wiedergegeben. Sie finden unter anderem Anwendung in der zur Sammlungserschließung verwendeten Datenbank, wo sie die Herkunft oder Herleitung von Informationen, wie beispielsweise die Provenienz oder die Datierung, dokumentieren. Sie wurden numerisch nach dem Zeitpunkt der Aufnahme bezeichnet.

Q1 Weiße maschinengeschriebene Karteikarten

Dokumentation der Kunstbibliothek Berlin in braunem Holzkasten zu den Gemälden, Miniaturen und Plastiken.

Q2 Weiße fotokopierte Karteikarten

Dokumentation der KB. Fotokopie von Q1. Standort: Gemäldegalerie, Depot Fremdbesitz.

Q3 Braune vergilbte Karteikarten

Dokumentation der Gemäldegalerie über den Fremdbesitz. Briefmarkengroße Schwarz-Weiß-Fotografien, Angaben zu den Maßen, Objektbewegungen, Revisionen, z.T. Aufschriften und Titelfindungen. Bearbeitet von Christine Exler und Rainer Michaelis (Gemäldegalerie). Die in Q38 bezeichnete „kl. Bildkartei“ bezieht sich vermutlich auf diese Karteikarten mit den montierten Schwarz-Weiß-Fotografien. Standort: Gemäldegalerie, Depot Fremdbesitz.

Q4 Blaue Karteikarten (1975/76)

Dokumentation der Gemäldegalerie. Die Karteikarten wurden nach einem Diebstahl mehrerer Werke und ihrer Karteikarten 1975/76 angelegt. Die Karteikarten verzeichnen die geschätzten Verkehrswerte der Gemälde, den Diebstahl und die Rückführung der Werke durch die Volkspolizei. Standort: Gemäldegalerie, Depot Fremdbesitz.

Q5 Hängeregistratur

Dokumentation der Gemäldegalerie. Angaben wie in Q3, zusätzlich teils mehrfach vorhandene Kontaktabzüge der Schwarz-Weiß-Fotografien wie in Q3. Standort: Gemäldegalerie, Depot Fremdbesitz.

Q6 Kleine Karteikarten

Begonnene handschriftlich geführte Kartei der auf der Museumsinsel befindlichen Gemälde (gez. Herr Külbach). Die unvollständige Kartei wurde nach der Überführung eines Gemäldebestands auf die Museumsinsel erstellt, und dokumentiert auch den Bestand, der später in der Kunstbibliothek Dahlem, respektive Jebensstraße, aufgestellt war. Die Inventarnummern stimmen nicht mit den heutigen Inventarnummern überein. Külbach hatte die Gemälde mit dunkelblauem Fettstift (B63) mit Inventarnummern gekennzeichnet. Standort: Gemäldegalerie, Depot Fremdbesitz.

Q7 Reiseausgabenbuch Miniaturen (12. Juni 1899)

Handschriftlich, vorder- und rückseitig beschriebenes Papier im A4-Format, beginnend am 20. November 1878 und endend am 24. April 1888. Standort: Lipperheidesche Kostümbibliothek, ohne Signatur.

Q8 Reiseausgabenbuch Ölgemälde

Gebundenes handschriftlich geführtes Reiseausgabenbuch, beginnend am 31. Oktober 1877 und endend am 22. Juni 1892. Auszug. Standort: Lipperheidesche Kostümbibliothek, ohne Signatur.

Q9 Schenkungsurkunde- und Annahme (19. März 1892)

Transkribierte Schenkungsurkunde, gezeichnet Franz Lipperheide, Frieda Lipperheide geb. Gestefeld, in: Rasche 1999a, S. 126–127. Die amtliche Beglaubigung der Schenkungsannahme erfolgte am 06. Juli 1892.

Q10 Bezeichnung am Standort/Inventarnummer am Objekt

Informationen, meist außerhalb des Kunstwerks auf einem beiliegenden Papp-Schild, auf Verpackungsmaterial, einer Aufbewahrungsschachtel u. dergl. Standort: Gemäldegalerie, Depot Fremdbesitz.

Q11 Datierung der Kleidung im Bild

Die Beschreibung, Zuschreibung oder Datierung des Kunstwerkes basiert auf der im Bild dargestellten Kleidung (Anwendung in der Datenbank).

Q12 Datierung des Kunstwerks

Die Beschreibung, Zuschreibung oder Datierung des Kunstwerkes basiert auf einer kunst- und bildwissenschaftlichen Analyse desselben.

Q13 Literatur

Herleitung der Information durch Sekundärliteratur.

Q14 Aufschrift/ Beschriftung

Transkribierte Beschriftungen auf und am Objekt (recto, verso). S. auch die „Bezeichnungen“, z.B. B13.

Q15 Lebensdaten und Umstände der Porträtierten

Die Beschreibung, Zuschreibung oder Datierung der Porträtierten basiert auf den historischen Daten des Dargestellten (Regierungszeit etc.). Bei möglicherweise posthum geschaffenen Bildnissen ist das frühestmögliche Schaffensdatum angegeben (Anwendung in der Datenbank).

Q16 Standortliste (15. Mai 1997)

Zweiseitige Standortliste, erstellt von Christine Exler (GG) (Anwendung in der Datenbank).

Q17 Standortliste 25. März 1949

Maschinengeschriebener Brief von Carl Koch an Carl Justi mit der Bitte um eine bessere Aufstellung der verwahrten Werke. In: SMB-ZA, I 270/49 und SMB-ZA, II B/ KB 1 (Briefentwurf vom 6. Januar 1945).

Kunstabibliothek, Berlin-Dahlem, den 25. März 1949, Arnimallee 23

Herrn Geheimrat Justi, Generaldirektor der ehem. Staatl. Museen, Berlin C2

Sehr verehrter Herr Geheimrat.

Es bereitet mir schon lange große Sorge, dass sich auf der Museumsinsel noch eine ganz beträchtliche Menge von Objekten der Kunstabibliothek befindet, die heute von niemand mehr betreut werden und also verwaist sind. Leider habe ich erst heute die Möglichkeit an Sie zu schreiben und Sie zu bitten, für den Schutz dieser Objekte Sorge tragen zu wollen, damit sie später, wenn es mal wieder ein einheitliches Berlin geben wird, mit den Beständen der Kunstabibliothek vereinigt werden können.

Es handelt sich um Objekte, die während des Krieges in die tiefen Kellerräume verlagert wurden und die jetzt verstreut untergebracht sind. Bei unseren Umzügen in den Jahren 1947 und 1948 wurden nur dort eingelagerte Bürobestände und Einrichtungsgegenstände in die Kunstabibliothek zurückgeführt [...]. Alle Sammlungsobjekte dagegen wurden den Bestimmungen gemäß zurückgelassen. Es blieben zurück:

94 Kästen mit Druck-Graphik (in der Vorderasiatischen Abteilung)

42 Bilder der Lipperheideschen Kostümbibliothek (i.d.Ägypt.Abtteilung)

1 Regal mit Büchern und Zeitschriften (im rückwärtigen Korridor der Museumsbibliothek)

29 Kästen mit Handzeichnungen und Buntpapieren, ehemals verlagert in der Preuß. Seehandlung (im Kupferstichkabinett)

Etwa 310 Bilder in der Lipperheideschen Kostümbibliothek (in einem Kellerraum des Deutschen Museums).

Die unter 2.) genannten Bilder bitte ich, noch sorgfältiger aufstellen zu lassen, die unter 5.) genannten dagegen sind, wie wir zuletzt feststellen mussten, an ihrem jetzigen Aufbewahrungsort direkt gefährdet und befinden sich zum Teil bereits in einem Zustand des Verfalls; sie müssten unter Anleitung des Gemälderestaurators an einen anderen Ort gebracht und dort auf ihren Zustand geprüft werden.

Ich wäre also sehr dankbar, wenn Sie für die Sicherheit der genannten Objekte und vor allem für die Rettung der Gemälde Sorge tragen wollten.

Mit bester Empfehlung

Ihr ergebenster Carl. Koch.

Der Brief wurde als Umlauf an die genannten Institute gesendet sowie zusätzlich an den Restaurator Hans Böhm.

Q18 Standortliste Raum Sikrön (1952/53)

Handschriftliche Standortliste der Gemälde in der Werkstatt des Restaurators Sikrön. Insgesamt 316 Werke, angeordnet in 15 Gängen. Rückseitig eine weitere Kontrolle vom 16.4.1959 mit 315 Werken. In: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr..

Lipperheidebilder im Raum Sikrön

Während meines Urlaubs 1952 von Herrn Sikrön in die große Werkstatt verbracht

Fach

1	.13 St.
2	.13 St.
3	.15 St.
4 im Korb	.16 St.
4	.22 St.
5	.24 St.
6	.15 St.
7	.18 St.
8	.18 St.
9	.14 St.
10	.19 St. (1 fehlt)
11	.22 St.
12	.12 St.
13	.25 St.
14	.37 St. (1 fehlt)
15	.23 St.
.....	316

Kontrolle 2.4.53

[Anmerkung]

Fach 3. L352 Rahmen für 977A [unleserlich] ausgeliehen

Fach 6...L334 „No 199“ 883 D Boel

Fach 14...Bild No. 42 an Herrn Kuschel zu Versuchszwecken entnommen

[Verso]

1	.13 St.
2	.13 St.
3	.15 St.
4	.22 St.
5	.24 St.
6	.15 St.
7	.18 St.
8	.18 St.
9	.15 St.
10	.18 St.
11	.22 St.
12	.12 St.

- 13 .25 St.
14 .36 St. (1 fehlt) (Kuschel)
15 .23 St.
315
Kontrolle 16.4.1959

Q19 Liste Fremdbesitz (14. Mai 1997)

Liste des Fremdbesitzes, betitelt „Containerdepot im Raum 017 EG-BM“, mit Anm. zur Restaurierung. (Anwendung in der Datenbank). In: Archivmaterial der GG.

Q20 Liste Korb GG (06. Februar 1997)

Liste von L-Nummern, welche diejenigen Gemälde bezeichnen, die von der Gemäldegalerie verwahrt und verwaltet werden. Hier die Standortbezeichnung „Korb“ (Anwendung in der Datenbank). In: Archivmaterial der GG.

L: 38, 40, 41, 109, 110, 111, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237A, 237B, 237C, 237D, 237E, 237F, 237G, 237Wappen, 238, 310, 311, 312A, 312B, Breslau o.Nr., Unb.13, Unb. 17.

Q21 Liste

Undatierte handschriftliche Liste (3 Seiten) beschriftet „Aus der Lipperheider Sammlung“. Mit Kreide-Nr. Alte Inventarnummern (?) (Anwendung in der Datenbank). In: Archivmaterial der GG.

Q22 Übergabebestätigung der Kunstbibliothek (9. November 1993)

Die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin übergibt 151 Miniaturen und Gemälde und 23 Flachreliefs aus der Kostümbibliothek als Dauerleihgabe an die Gemäldegalerie, zusätzlich zu den dort bereits befindlichen 316 Gemälden (seit der Auslagerung durch WWII). 51 Miniaturen und Gemälde und vier Flachreliefs verbleiben in der Kunstbibliothek, datiert 9. November 1993, gez. Bernd Evers. Anlage mit Auflistung der Werke fehlt. In: Gemäldegalerie Ordner 214 Lipperheide Übernahme KB 1992, o.Nr.

Q23 Liste „6 Kisten mit kostümgeschichtlichen Miniaturen“

Liste von Miniaturen und Plastiken mit neuer Nummerierung. Standort: Kunstbibliothek – Lipperheidesche Kostümbibliothek.

Q24 Scheel-Liste (Dezember 2013)

Ausdruck der elektronischen Inventarisierung mit Stand: 12/2013 von dem Depot-Verwalter Herrn Scheel. Standort: Gemäldegalerie. (Anwendung in der Datenbank).

Q25 Ausstellung

Ausstellungsnachweis der Gemälde/Miniaturen/Kleinplastiken.

Q26 Veröffentlichung/ Literaturhinweis

Veröffentlichungsnachweis Gemälde/Miniaturen/Kleinplastiken.

Q27 Standortliste (ca. 1945/1950)

Handschriftliche Liste mit Zeichen von mind. 2 Revisionen, Kopierstift auf beigefarbenem liniertem Papier, Angabe der Maße, der Bildträger und des Standorts (Fach 1–15), vermutlich 1945–1949 für die Unterbringung im Bodemuseum. In: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr..

Q28 Auktionskataloge Helbing (1909/1910)

Nachlass-Kataloge des Privatbesitzes von Franz und Frieda von Lipperheide (vgl. Literaturverzeichnis).

Q29 Auktionskatalog Helbing (1933)

Nachlasskatalog von Elisabeth Rouge (vgl. Literaturverzeichnis)

Q30 Lesesaal-Aufnahme (1906)

Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, Kunstbibliothek, Sammlung Fotografie, Inv.-Nr. KBB 7191.

Q31 Lesesaal-Aufnahme (1906)

Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, Kunstbibliothek, Sammlung Fotografie, Inv.-Nr. KBB 7192.

Q32 Lesesaal-Aufnahmen

Zwei Aufnahmen auf einem Karton: Ausstellung von Bildnissen in der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Sammlung Fotografie, Inv.-Nr. o.Nr..

Q33 Goldmann-Akten

Dr. Klaus Goldmann, Oberkustos für Vor- und Frühgeschichte der Staatlichen Museen in West-Berlin, trug in den 1980er Jahren Schriftstücke und Informationen zur Auslagerung und zur Rückführung von Gemälden zusammen und verfasste eine beschreibende Übersicht und eine Liste der Archivalien (ohne Standortbezeichnungen). Neben Archivalien-Forschung fanden auch die Berichte von Albert Boeckler, Carl Koch, Irene Kühnel-Kunze, Lothar Pretzell, Paul Ortwin Rave, G. Schade, C. Weickert und Fr. Winkler Eingang in seine Ausführungen. Eine, sich in den Goldmann-Akten befindliche Liste nennt als Standort der Lipperheideschen Gemälde „LK“, fortgeführt mit einer arabischen Zahl. LK ist hier als „Luftschutzkeller“ zu lesen, der sich im Nordflügel des Pergamon-Museums befand. Für den Hinweis sei Rainer Michaelis gedankt. In: SMB-ZA, Goldmann-Akten.

Q34 Erweiterte Übergabebestätigung (31. Juli 2014)

Verwaltungsakt vom 31.07.2014. Übergabe von Gemälden aus der Kunstbibliothek an die Gemäldegalerie. Erweiterung und Bezugnahme auf Q22 vom 19.11.1993 (Anwendung in der Datenbank).

Q35 Anmeldung eines Etats für das Ordinarium (20. August 1899)

Brief vom 20. August 1898, Absender: Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, Vorgang U IV. No. 3106. Die annotierte Seite (Notizen unleserlich) stellt die Kosten für einen von dem Kunstgewerbemuseum Berlin angemeldeten Etat auf, der benötigt wird, um Räumlichkeiten für die Lipperheideschen Kostümsammlung bereitzustellen. In: GStA Rep 151C Nr 8251, fol 301.

Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten

Berlin, den 20. August 1898

Etatsanmeldung für das Ordinarium 1899

Kunstgewerbemuseum in Berlin

Behelfs Unterbringung und Nutzbarmachung der von dem Freiherrn von Lipperheide hierselbst überwiesenen kostümwissenschaftlichen Sammlung

[...] zur Remunerierung eines Hilfsarbeiters 1500 M.

[...] zur Vermehrung und Unterhaltung der Sammlung 1000 M.

[...] a. Miete für die Unterbringung der Sammlung in dem der Stadt Berlin gehörigen Hause Zimmerstraße 91/92 2000 M.

b. Für Heizung, Erleuchtung und Reinigung 300 M.

c. zu Montierungs- und Restaurierungsarbeiten 1500 M.

d. Feuerversicherung 600 M. [...]

Q36 Schwarz-Weiß-Fotografien

Fotografien aus der Zeit vor 1951 (?), angefertigt von der Gemäldegalerie, aufgebracht auf den Karteikarten Q1, Q3. Format: ca. 12x15 cm, aufgeklebt auf Karton. In: Magazin KB-LIPP, Ordner Lipp Gemälde I.

Q37 Feststellung fremden Eigentums in der Gemäldegalerie (11. Dezember 1951)

Maschinengeschriebene Auflistung des fremden Eigentum in der Gemäldegalerie mit handschriftlichen Ergänzungen am linken Rand, datiert 11. Dezember 1951, gez. i.V. (handschriftlich) G. (?). Bestandsaufnahme der Gemäldegalerie zum 30.11.1950. Anlässlich des Übergangs der Staatlichen Museen aus der Treuhänderschaft des Magistrats von Groß-Berlin an die Regierung der DDR. Dazu einige Vorgänge betr. Veränderungen des Bestandes (handschriftlich: Seit 1955 nicht mehr ergänzt). In: SMB-ZA, GG 0004.

Gemäldegalerie

An die Hauptverwaltung im Hause

Zum Rundschreiben Nr. 6/51 v.4.12.51

Berlin, den 11. Dezember 1951

Betr.: Feststellung fremden Eigentums

1. Bilder

316 Bilder der Lipperheideschen Kostümsammlung (sic!)

Eigt.: ehem. Staatl. Kunstbibliothek Dahlem

[Handschriftlich:]

Werkstatt Teichler [...]

1 gesticktes Bild, unter Glas u. gerahmt, Volkskunst, Eigt. Unbekannt

[Handschriftlich:]

Dsch.[?] Bh. Depot

[Handschriftlich:]

Aufgestellt aufgrund der Bestandsaufnahme v. 30.11.50

neu hinzugekommen sind die 2 Ikonen (Dr. Strauss[?]) [bei „An die Hauptverwaltung“]

Q38 Bestandsaufnahme in der Gemäldegalerie (30. November 1950)

Maschinengeschriebener Durchschlag, insg. 15 Seiten, hier Seite 1 und S. 8. In: SMB-ZA, Kateg. I Pos. 28 (Bestandsaufnahme der Gemäldegalerie zum 30.11.1950. Anlässlich des Übergangs der Staatlichen Museen aus der Treuhänderschaft des Magistrats von Groß-Berlin an die Regierung der DDR. Dazu einige Vorgänge betr. Veränderungen des Bestandes.)

[S. 1:]

Gemäldegalerie

Überreicht zur Bestandsaufnahme zum 30. Nov. 1950

[...]

2. Bilder aus fremdem Besitz:

a) 316 Bilder der Lipperheideschen Kostümbibliothek (kl. Bildkartei vorhanden)

b) 59 Bilder sichergestellt vom Amt f. Rückführung (kl. Bildkartei in Vorbereitung)

c) 120 Bilder des Darmstädter Schlosses ...

d) 43 Bilder gemäß anliegender Aufstellung (Anlage 2)

[...]

5. Negativ-Sammlung sämtl. Gemälde der Galerie (rd. 4000 Platten; dazu rd. 700 Negative von Bildern aus fremdem Besitz) in 6 Spezialschränken

[S. 8:]

Gemäldegalerie

Bestandsaufnahme (nach Räumen)

Kaiser-Friedrich-Museum

VIII. Werkstatt Schrön (Skulpturenabteilung)

Linke Wand: Regal mit der Gemäldesammlung der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Bilderstapel Nr. 1-15; insgesamt 316 Bilder

[handschriftlich:]

jetzt in Raum V [bei „Regal mit der Gemäldesammlung“]

[handschriftlich:]

Seit 1955 nicht mehr ergänzt.“

Q39 Lebensdaten/-beschreibung des Künstlers

Datierungen auf Basis der Lebensdaten bei Kunstwerken mit gesicherter Autorenschaft (Anwendung in der Datenbank).

Q40 Inventar IX Treuhandbesitz

Inventar der Gemäldegalerie über den Treuhandbesitz. Graue Kladde, angelegt von Rainer Michaelis. Kurzbeschreibung der Sammlung auf 1,5 Seiten und Liste der Nummern L1 bis L 316 (Anwendung in der Datenbank).

Q41 Brief Franz von Lipperheides an den Kaiser (7. März 1890)

Darlegung der Schenkungsabsicht und des Volumens. In: GStA, I. HA Rep. 151, IC Nr. 8251, Bl. 68 V - Bl. 69 R.

Berlin, W. den 7. März 1890

Potsdamerstraße 38

Eure Exzellenz!

Der gehorsamst Unterzeichnete nimmt sich hiermit die Freiheit, Eure Exzellenz die nachstehenden Mitteilungen ganz ergebenst zu unterbreiten. Ich bin Besitzer einer kostümwissenschaftlichen Sammlung, welche zur Zeit nachfolgende Bestände aufweist: 675 Oel und andere Gemälde; 115 Miniaturen nebst Porträts in Wachs etc., 1250 Blätter Handzeichnungen; 14.918 Blätter Kupferstiche etc.; 1378 Photographien; Bücher: 2997 Werke mit 4428 Bänden; 101 Kalender und Almanache mit 569 Jahrgängen; 144 Modezeitungen mit 1551 Jahrgängen; 59 Kostüm-Figuren.

Der Anschaffungswert beträgt einschließlich der Ausgaben für Mobiliar, Repositorium und Kästen sowie Restaurationen M 344.881,69. An der weiteren Vervollständigung der Sammlung wird fortwährend gearbeitet; zunächst soll dieselbe eine größere Ergänzung erfahren, bevor der für die Bibliothek nach bibliographisch wissenschaftlichen Grundsätzen bearbeitete Katalog zum Druck gelangt.

Die Sammlung ist ein Lieblings-Unternehmen von mir, welches mich seit langem beschäftigt. Sobald dieselbe nach meinem und meiner Frau Tode in andere Hände übergeben wird, steht nun aber zu befürchten, daß sie zersplittert, ja auch vielleicht zum nicht geringen Theile ins Ausland gehen wird. Schon jetzt würde es mit großen Schwierigkeiten verknüpft, ja vielleicht unmöglich sein, die gleiche Sammlung noch einmal aufzustellen; jedenfalls aber möchte ich dieselbe erhalten sehen, und so regt sich in mir der Wunsch, nach meinem und dem Ableben meiner Frau die Sammlung in den Besitz des Staates geschenkweise übergehen zu lassen.

Ich gestatte mir nun, Ew. Exzellenz in nachfolgendem kurz die Bedingungen ganz gehorsamste zu unterbreiten, welche ich hieran knüpfen möchte

1. Längstens ein Jahr nach meinem und dem Ableben meiner Frau übernimmt der Staat die Sammlung mit dem alsdann vorhandenen Bestande.

2. Die Sammlung wird sodann in würdiger Weise in einem Gebäude aufgestellt, welches sich der Lage der übrigen öffentlichen Berliner Museen und Sammlungen anschließt.

3. Die Sammlung soll der Besichtigung des Publikums zugänglich sein und zwar wenigstens an einem Tage und Abende der Woche. Der Katalog liegt in den Lokalitäten zur Einsichtnahme für das Publikum auf; derselbe enthält zugleich in geeigneter Weise einen Hinweis bezüglich der Herstammung der Sammlung.

4. Dagegen übernehme ich und meine Frau die Verpflichtung, die Sammlung wie sie jetzt ist, zu bewahren.

Sollten Ew. Excellenz geneigt sein, diesem meinem Anerbieten gelegentlich näher zu treten, so

stelle ich Ew. Excellenz ganz ergebenst anheim, die Sammlung zunächst durch einen oder mehrere Sachverständige einer Besichtigung zu unterziehen.

Genehmigen Ew. Excellenz den Ausdruck meiner vorzüglichsten Hochachtung, mit welcher ich die Ehre habe zu zeichnen als

Ew. Excellenz ganz ergebenster (gez.) Franz Lipperheide.

Q42 Vorgang des Ministeriums der geistlichen Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten (13. August 1890)

In: GStA Rep. 151C Nr 8251_Nr. 8251 fol 68v, 8 Seiten.

U IV No. 5184 Sekret. Berlin, den 13. August 1890

Der hiesige Verlagsbuchhändler Franz Lipperheide hat am 7. März d.J. das in Abschrift ganz ergebenst beigefügte Schreiben gerichtet, in welchem er den Wunsch äußert, die in seinem Besitz befindliche bedeutende kostümwissenschaftliche Sammlung nach seinem und dem Ableben seiner Frau in den Besitz des Staates geschenkweise übergehen zu lassen. Der Staat soll die Sammlung längstens ein Jahr nach diesem Zeitpunkt übernehmen und in würdiger, der öffentlichen Besichtigung des Publikums zugänglichen Weise zur Ausstellung zu bringen.

Die in letzterer Beziehung gestellten Bedingungen hat H. Lipperheide meinem Referenten gegenüber mündlich dahin erläutert:

Er verlangt oder erwartet nicht, daß für die Sammlung ein eigenes Gebäude hergestellt werde. Er ist vielmehr damit einverstanden, daß Sie im Zusammenhang einer größeren Anstalt, am liebsten des Kunstgewerbemuseums aufgestellt und verwaltet werde.

2. Er ist damit einverstanden, daß wenn die Umstände dies nothwendig machen, die Sammlung zunächst miethweise untergebracht wird, wo möglich in der Nähe des Kunstgewerbemuseums; er setzt aber voraus, das sie künftig in einem Staatsgebäude Aufnahme findet.

3. Er erwartet, das die Sammlung als solche zusammenbleibt und zur Benutzung gestellt wird und daß die Räume, welche zu ihrer Aufbewahrung bestimmt werden, die Bezeichnung der Lipperheide'schen Sammlung erhalten und auch dann bewahren, wenn die Sammlung durch Einfügung jetziger Bestände des Kunstgewerbemuseums und künftiger aus öffentlichen Mitteln gemachten Erwerbungen erheblich erweitert werden sollte.

Nach einem über die Sammlung von mir eingeholten Gutachten der Direktion des Kunstgewerbemuseums ist dieselbe nach der bibliographischen Seite hin als die bedeutendste Sammlung zu bezeichnen, welche auf diesem Gebiet existiert. Seit vielen Jahren sind für dieselbe ohne jede Rücksicht auf die Kosten alle älteren und neueren Werke angeschafft, welche überhaupt erreichbar waren. Es befinden sich hierunter nicht nur alle Werke, welche im Speziellen sich mit Kostümgeschichte beschäftigen, sondern auch die kunsthistorisch kunstgewerblichen und kulturhistorischen Inhalts, welche theilweise das Kostüm behandeln, sowie jegliche Art von Werken aus deren Abbildungsmaterial die Kenntnis des Trachtenwesens einen Zuwachs erhalten kann. –

Nach dieser Richtung hin sind auch die seltenen und kostbaren Holzschnittbücher des XVI. Jahrhunderts gesammelt, die Werke des Jost Ammann und Genossen und ähnliche sittengeschichtliche Werke aller Zeiten. Den geschlossenen Werken schließt sich die in noch weiterem Maßstab angelegte Kupferstichsammlung von nahezu 15 000 Blättern an. Dieselbe umfaßt nach tausenden Originalblätter in Kupferstich, Holzschnitt und Radierung aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, darunter ein außerordentlich umfangreiches Material an Porträts, historischen

und sittengeschichtlichen Blättern, aber auch Darstellungen aus der Legende, wenn auf ihnen einzelne Figuren in der Tracht der Zeit erscheinen.

Bemerkenswerth ist ferner der Theil der Sammlung, welcher in Modezeitungen, Kalendern u.s.w. die Modebewegung der letzten hundert Jahre in übersichtlicher historischer Anordnung und einer anderswo nicht erreichten Vollständigkeit umfaßt.

Die 675 Gemälde und der verwandte Bestand von Miniaturen und Wachsbossierungen erhebt nicht den Anspruch höheren künstlerischen Werthes, enthält aber interessantes, zum Theil wichtiges und künstlerisch gut dargestelltes Material zumeist aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert. Mit dem gegenwärtigen Besitzstand des Kunstgewerbemuseums deckt sich die Lipperheide'sche Sammlung, deren Schwerpunkt, wie erwähnt, in ihrem bibliographischen Theil liegt, nur im Bereich der neueren im Buchhandel ohne Weiteres erreichbaren Kostümwerke, dagegen ist von dem eigentlich werthvollen Stock älterer Werke und Einzelblätter in dem Museum bisher noch so gut wie nichts vorhanden. Der Erwerb dieser Sammlung würde daher für das Kunstgewerbemuseum, dessen Bibliothek sie anzugliedern wäre, von einer in der That hervorragenden Bedeutung sein. Nach den angestellten Ermittlungen würde für die Aufstellung der zur Sammlung gehörigen gedruckten Werke und Einzelblätter ein Raum von der Größe des jetzigen Lesesaales der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, also von 18 Meter Länge und 9 Meter Breite genügen. Das freie Aufhängen sämtlicher Gemälde an der Wand würde an sich ziemlich bedeutenden Platz beanspruchen, da es aber zulässig sein wird, die Aufstellung der ganzen Sammlung einschließlich der Bücher p.p. in 2 Sälen von zusammen etwa 320 qm Grundfläche bei einer Höhe von 6–7 Meter sich voraussichtlich ausführen lassen. Der angemessenen Aufstellung der Sammlung stehen dieser besondere Schwierigkeiten nicht entgegen und ich erlaube mir deshalb Ew. Excellenz ganz ergebenst zu ersuchen, sich geneigtest damit einverstanden erklären zu wollen, daß die von H. Lipperheide in Aussicht gestellte Schenkung seiner kostümwissenschaftlichen Sammlung als annehmbar bezeichnet zu werden, wobei es weiterer Verhandlung vorzubehalten sein wird, ob H. Lipperheide die Schenkung von Todeswegen schon jetzt vollzieht oder sich etwa eine entsprechende testamentarische Bestimmung vorbehält. Schließlich erlaube ich mir noch ganz ergebenst mitzuteilen, daß mir soeben ein Bericht der Generalverwaltung der Museen zugegangen ist, in welchem dieselbe den Antrag stellt, den östlich an das Kunstgewerbemuseum angrenzenden Theil des Kriegsministerialgartens, welcher durch Verlängerung der Zimmerstraße von dem Hauptgrundstück abgeschnitten werden wird, dem genannten Museum für den Anbau einer Bibliothek und einer Unterrichtsanstalt zur Verfügung zu stellen. Ich bin im Begriff, über diesen Antrag, in welchem zugleich die Bedürfnisse der Sammlung Lipperheide erörtert sind, mich mit dem Herrn Minister für Handel und Gewerbe in Verbindung zu setzen und darf mir eine weitere Mittheilung hierüber noch vorbehalten.

In Vertretung, Barkhausen

[Randnotiz auf den Seiten 1 und 2:]

An den königl. Staats- und Finanz Minister Herrn Dr. Miquel.

1. zu den Akten

*2. Mit dem am Schlusse der Vorlage gedruckten zu gewärtigenden Vorschlag * wegen Herstellung eines besonderen Gebäudes für die Unterrichtsanstalten des Kunstgewerbemuseums*

Berlin, den 21. September 1890

Q43 Fotonegativ-Verzeichnis GG

Fremder Besitz; B; M; Cr; S (und weitere), Übernahme KB 1992 - Lipperheide. Das Fotonegativ-Verzeichnis listet 28 Plastiken (davon P4, P14, P21, P22 und P28 als in der KB verblieben) (aufgenommen 1993 von A. Geißler mit dem Vermerk: alle vorh. Negative befinden sich bis auf weiteres im Foto-Negativarchiv GG-BM, eingetragen am 02.03.19914), und 198 Gemälde (aufgenommen 1993/1994 von A. Geißler, mit dem Vermerk: Negative befinden sich bei den Karteikarten) (eingetragen am 19.04.1994). Die Fotonegativ-Liste datiert die o.g. Schwarz-Weiß-Fotografien der Plastiken und Miniaturen in die Jahre 1993 und 1994, während die auf den Karteikarten (Q3) aufgebrachten Fotografien aus den 1950er Jahren stammen und entsprechend einen früheren Erhaltungszustand dokumentieren.

Q44 Anforderung eines Gutachtens

Brief Hugo Helbings an Dr. M. J. Friedländer vom 3. Februar 1933 mit der Bitte, eine niederländische Altartafel aus dem Besitz zu von Elisabeth von Lipperheide zu beurteilen. Siehe https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1933_02_24/0020/image. In: SMB-ZA, I/GG 351, S. 13 r/v, 1933, 13.

[...] In der Anlage erlaube ich mir Ihnen die Photos eines kleinen zweiteiligen Altars zu übersenden, der sich im Nachlass der Baronin Lipperheide befindet [...]. Nach einer alten Überlieferung sollte das Bild aus dem Kreis oder der Nachfolge des van EYCK stammen. Da mir die Bestimmung höchst zweifelhaft erscheint, habe ich das Altärchen hier in der Pinakothek vorgezeigt und man war dort der Ansicht, die sich übrigens mit der meinen deckte, dass es sich um die Arbeit eines nordfranzösischen oder wallonischen Meisters um 1470 – 1480 handelt. Ich wäre Ihnen nun ausserordentlich dankbar, wenn Sie mir kurz mitteilen wollten, ob Sie, soweit dies anhand eines Photos zu beurteilen ist, mit letzter Absicht übereinstimmen oder ob sie eventuell daran denken, das Bild in den Kreis der Niederländer zu versetzen.

Q45 Bildkarten

Set von 42 Fotografien auf Karton/Albium-Papier der erhaltenen Sammlungsobjekte und 29 Fotografien auf Karton/Albium-Papier von Kunstwerken mit unbekanntem Verbleib. Die Fotografien sind nach der Materialität und Technik zu urteilen um 1900 entstanden. Mit wenigen Ausnahmen stellen sie Gemälde, sonst Miniaturen dar. Möglicherweise bezieht sich der „Reproauftrag: 1899 Ausgaben für den Umzug der Lipperheideschen Kostümbibliothek“ auf eben diese Bildkarten (Siehe Q67). In: Magazin KB-LIPP, blaue Box, bezeichnet: Lipp Gemälde Negative Fotos.

Q46 Rückführungs-Liste der Miniaturen

In blau-grüner Kladder sechs maschinengeschriebene, teils mehrseitige Listen für insgesamt „6 Kisten mit kostümgeschichtlichen Miniaturen (Bildnisse und Genre-Darstellungen)“ Kiste 43/378 bis 43/383, in zweifacher Ausführung, 1 x kommentiert, mit blauem und rotem Stift die Objekte abgehakt. Zitationsform: Q46 (43/378). In: Magazin KB-LIPP, blaue Box, bezeichnet: Lipp Gemälde Negative Fotos. Siehe auch die Aufführung der Rückführungslisten 43/298 bis 43/341, die bei Goldmann Erwähnung finden: SMB-ZA, Goldmann 4.1.2., KB (Verlagerungsgeschichte der Bestände der ehem. Staatl. Kunstbibliothek und der ehem. Zentralbibliothek, Berlin). In: Magazin KB-LIPP, blaue Box, bezeichnet: Lipp Gemälde Negative Fotos.

Q47 Schwarz-Weiß-Fotografien im Format A5

Dokumentation der Hängung in den Bücherschränken. Außerdem Gruppen von Fotografien auf Stellwänden. Fotografien meist im Format A5 (teils zerrissen). Die Objektnummern darauf (B102) sind identisch mit den Inventarnummern auf/in Q8, Q6 und Q1 (wenn verzeichnet). Objekte noch fest mit dem Leinengewebe der Bücherschrank-Präsentation verbunden. In: Magazin KB-LIPP, blaue Box, bezeichnet: Lipp Gemälde Negative Fotos.

Q48 Repro-Fotografien

Fotografien der Lipperheideschen Gemälde für Publikationszwecke, z.T. mit Literaturnachweisen. In: Magazin KB-LIPP, blaue Box, bezeichnet: Lipp Gemälde Negative Fotos.

Q49 Weiße Karteikarten

Dokumentation von insgesamt 36 Miniaturen, die abseits der Lipperheideschen Miniaturensammlung im Magazin der Kunstbibliothek verwahrt wurden. Karteikarten angelegt von der Kunstbibliothek (Gretel Wagner/Adelheid Rasche?). In: Magazin Lipp, Holzkasten. Möglicherweise nicht dem Schenkungskonvolut zugehörig, gesichtet 2016.

Q50 Umzug der Gemälde und Sicherungsmaßnahme (13. August 1951)

Maschinengeschriebene Notiz vom 13. August 1951. In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr..

*Gemäldegalerie, Berlin, den 13. August 1951, An die Verwaltung, Betr. Sicherungsmaßnahme:
Im Zuge der Herrichtung einer Tischlerwerkstatt für die Skulpturenabteilung in dem bisher von Herrn Schrön als Atelier benutzten Raum im Erdgeschoß des Kaiser Friedrich Museums wird die Verbringung von rund 315 Gemälden der sogen. Lipperheide-Sammlung (Eigentum der Kunstbibliothek in Dahlem), die bisher in eben diesem Raum untergebracht waren, in das große Atelier der Gemäldegalerie notwendig. Dieses Atelier, ebenfalls im Erdgeschoß des KFM. an der Spree-seite gelegen, hat nur einfache, unvergitterte Fenster. Im Interesse der Sicherheit der Bilder bitte ich, die Schlosserwerkstatt mit der Anbringung einer einfachen Fenstervergitterung zu beauftragen. I.V.G.*

Q51 Sicherungsmaßnahme zum Gemäldebestand (18. August 1951)

Maschinengeschriebene Notiz vom 18. August 1951. In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr..

Gemäldegalerie, Berlin, den 18.8.1951, An Herrn Dr. Asche, über den Herrn Generaldirektor: Zum Schreiben vom 4.8.51 teile ich mit, daß die Sammlung von Bildern der Lipperheide-Kostümbibliothek, die sich bis jetzt in der Restaurierungswerkstatt von Herrn Schrön befand, in einen Raum der Gemäldegalerie („Werkstatt Teichler“) verbracht worden ist. Der neue Tischler Ihrer Abteilung, Herr Becker, hat uns dabei bestens unterstützt. I.V.G.

Q52 Umzug der Gemälde und des Mobiliars (27. Juli 1948)

Kurzbrief von Rudolf Anthes (Ägyptische Abteilung) an Dr. Koch. In: SMB-ZA, IIB/ KB 1.

*Von Ehemals Staatliche Museen Berlin, Ägyptische Abteilung
an Prof. Koch, ehem. Staatliche Kunstbibliothek*

[...] in dem Großen Zeichensaal der Vorderasiatischen Abteilung liegt noch eine Anzahl von Bildern und stehen Schränke der Kunstbibliothek.“ Mit der Bitte diese Gegenstände wegzuräumen.

Q53 Umzug der Gemälde (4. August 1951)

Kurzbrief von der Skulpturensammlung an die Gemäldegalerie. In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr.

Skulpturensammlung Berlin, den 4. August 1951

An die Verwaltung der Gemäldegalerie

Über den Herrn Generaldirektor

Vor einigen Wochen hatte ich angeregt, dass aus der Holzrestaurierungswerkstätte der Skulpturensammlung die zur Gemälde Galerie gehörende Lipperheidesche Sammlung herausgenommen wird. Ich hatte dafür den Vorschlag gebracht einen der Räume neben der jetzigen Werkstatt Hentschel.

Ich wäre dankbar, wenn die Bilder und das dazugehöriger Regal in möglichst baldiger Zeit eine neue Unterkunft fänden, da die Holzrestaurierungswerkstatt verputzt und mit Zementfußboden versehen werden muss, um für die Tischlerei der Skulpturensammlung brauchbar gemacht zu werden.

[Unterschrift unleserlich]

[Handschriftliche Notiz:]

Rücksprache vom 25.7.

Q54 Umzug der Gemälde (18. August 1951)

Durchschlag eines maschinengeschriebenen Kurzbriefs von Dr. Asche an den Generaldirektor vom 18. August 1951. In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr.

Gemäldegalerie Berlin, den 18.8.1951

An Herrn Dr. Asche Skulpturenabteilung

über den Herrn Generaldirektor

Zum Schreiben vom 4.8.51 teile ich mit, daß die Sammlung von Bildern der Lipperheide-Kostümbibliothek, die sich bis jetzt in der Restaurierungswerkstatt von Herrn Schrön befand, in einen Raum der Gemäldegalerie („Werkstatt Teichler“) verbracht worden ist. Der neue Tischler Ihrer Abteilung, Herr Becker, hat uns dabei bestens unterstützt.

I.V.G.

Q55 Restaurierungsansinnen Bruhn (12. März 1936)

Handschriftliche Kurznotiz vom 2. März 1936 von Wolfgang Bruhn zum Restaurierungsbeginn von Gemälden aus dem Bestand Lipperheide. Darunter: Erneute Anfrage vom 5. März 1937 unterzeichnet von Bruhn. In: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr.

An das Büro

Mit Rücksicht auf die Überlastung des Herrn Restaurators Dr. Dzas muss diese Sache zunächst noch weiter bis 1. März 37 zurückgestellt werden.

28.12.36 Dr. Bruhn

[Kommentar:]

Auf Anfrage beim Kaiser-Friedrich-Museum ist leider auch jetzt auf absehbare Zeit keine Möglichkeit vorhanden, die schadhaften Ölbilder der Abt. Lipperheide zu restaurieren. Wir müssen also wieder weiter abwarten.

Wieder vorlegen 1.10.37! 5.3.37 Dr. Bruhn Kustos

Wiedervorlage/ Stesser[?] 1 10 37

Q56 Restaurierungsanfrage Bruhn (11. August 1937)

Handschriftliche Notiz an Herrn Rechnungsrath zu den von der Gemäldegalerie erbetenen Restaurierungen. In: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr..

[in Bleistift] Herrn Rechnungsrath Karwath

1 Bildnis restauriert zurück vom K. F. M

Ende Juni 1936 Bruhn

[in Feder] Herrn Dr. Bruhn

Vorgelegt

B. 5.8.36

das Büro Stesser[?]

Wiedervorlage / 10.i2[?] Br.

[in Bleistift] Muss wieder bis Ende November zurückgelegt werden, da der Restaurator Dazas z. Zt. (wegen Direktorenwechsel) unabhkömmlich

11.8.36 Bruhn

31 10 36

Q57 Verteilung der Bestände der Kunstbibliothek (6. Dezember 1946)

Maschinengeschriebener Brief von Albert Boeckler an Direktor Carl Koch. In: SMB-ZA, II B/ KB 1.

München, den 6.12.1946 [...]

Lieber Herr Koch,

darf ich Ihnen als meinem Vertreter und – wie ich vermute – Nachfolger, das Nötigste über die jetzige Verteilung der Bestände der ehem. Staatlichen Kunstbibliothek mitteilen – ich hätte Ihnen schon eher geschrieben, habe aber die Kündigung erst vor einigen Tagen aussprechen können.

[...] 2.) Im Pergamonmuseum sind:

[...] d) Die Gemälde d. Slg. Lipperheide

[...] f) Die leeren Schränke des Zentral-Zettelkataloges (Dieser selbst ist nach Grasleben geflüchtet).

[...] B. Ausserhalb von Berlin,

sind Bestände in Oberschwaben, Grasleben (jetzt Zelle u. Goslar), Wiesbaden.

Hierüber geben die Bergungslisten genaue Auskunft (ebenso natürlich auch über die zurückgeführten u. in Verlust geratenen Bestände.

Ein Verzeichnis der Bergungslisten füge ich bei, ebenso eins der Verluste u. Verlustlisten.

Verluste und Verlustlisten

Brand in der Münze

darüber Listen:

[...] c) Lipp. [Sic!] (im Kat. Mit Lipp bezeichnet) [...].

Q58 Bericht über den Besuch der Kunstbibliothek Schloß Celle (2. April 1953)

Maschinengeschriebener zweiseitiger Brief (Kopie für die Gemäldegalerie) über die Dienstreise von Frau Arnolds zur Kunstbibliothek Schloß Celle. In: SMB-ZA, II-B-KK 0008.

[...] Ich hatte aufgrund meines Aufenthalts Gelegenheit, die ausgepackten Bücherbestände des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek einschließlich der Lipperheideschen Kostümbibliothek zu sehen, die man in Celle nach Materialien geordnet und übersichtlich aufgestellt hat, in eigens dazu angefertigten Regalen. [...] Immerhin scheinen von den Bücherkisten der Kunstbibliothek noch einige 50 nicht berührt worden zu sein. Die ausgepackten Bestände, die in Celle m.E. völlig überflüssigerweise, neu bibliothekarisch aufgenommen worden sind, machen einen gepflegten Eindruck. Übrigens verfügt die Bibliothek über eine ganz stattliche Reihe von Neuerwerbungen [...]. Nach Angaben von Frl. Völks bemühen sie sich vor allem, Werke über Graphik anzuschaffen, die später dem Kupferstichkabinett zugute kommen soll; Dr. Pretzell hingegen versicherte mir, sie kauften in erster Linie Trachtenkundliches zur Ergänzung der Lipperheideschen Kostümbibliothek.

2.4.1953 gez. Arnolds"

Q59 Schriftwechsel zur Rückführung von Beständen in U.S.-Verwaltung 1945

Maschinengeschriebene dreiseitige Notiz „To the American Military Government, Detachment A1A1 for US Zone of Berlin, Captain Hathaway of the Group Control Council (Monuments, Fine Arts and Archives)“: „List of the objects of the State’s Art Library evacuated (I), burnt (II), carried away by the Russians (III).“, gezeichnet Prof. Dr. Boeckler, Direktor der Staatl. Kunstbibliothek. In: SMB-ZA, II-B-KK 0009.

Übersicht der nach Westen verlagerten Museumsobjekte der Staatlichen Kunstbibliothek

<i>Buchau (Ob. Schwaben)</i>	<i>54 Kisten. Inhalt: Kostümbibliothek Lipperheide Ornamentstichsammlung, Sammlung Griesebach</i>
<i>Dieterskirch (Ob. Schwaben):</i>	<i>60 Kisten: Kostümbibliothek Lipp., Slg. Griesebach</i>
<i>Burg Falkenstein (Harz):</i>	<i>150 Kisten: Bücher im engeren Sinne</i>
<i>Grasleben (Braunschweig):</i>	<i>595 Kisten: [...] 1300 Mappen Bildarchiv Zettelkatalog 65 Schränke, worin die genannten Dinge z.Z. untergebracht sind (32 Schränke mit Lipp-Büchern)</i>
<i>Schloss Heldburg (Thüringen):</i>	<i>213 Kisten. Inhalt: Bibl. Im engeren Sinne und Lipp.</i>
<i>Kirchen (Ob. Schwaben):</i>	<i>40 Kisten. Inhalt: Lipp, Grisebach u. OS.</i>
<i>Merkers (Kaiseroda):</i>	<i>15 Kisten. ca. 600 Kapseln mit dem größten Teil der graphischen Slg.</i>

<i>Schönebeck (an der Elbe bei Magdeburg):</i>	<i>15 Kisten. ca. 600 Kapseln mit dem größten Teil der graphischen Slg.</i>
--	--

Q60 Bibliotheksnutzung (3. Februar 1919)

Von Peter Jessen unterzeichnete Meldung an die General-Verwaltung der königlichen Museen über die Instandsetzung der Bibliotheksräume nach dem 1. Weltkrieg. In: SMB-ZA, I KGM 28, S. 56, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum, Acta, betr. Neubau der Unterrichtsanstalt, Vol. 2, von 1909.

Meldung an die General-Verwaltung der königlichen Museen

Herrn Geh. Rat v. Falke

Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Berlin, den 3. Februar 1919

In den nächsten Tagen soll der Lesesaal der Bibliothek von der Lazarettverwaltung geräumt werden. Ich bitte die Bauverwaltung der Museen zu beauftragen, bei der Uebernahme des Lesesaals mitzuwirken und die erforderlichen Instandsetzungen auszuführen, soweit nicht der Militärbehörde die Wiederherstellung des alten Zustandes obliegt. [...]

Jessen

[handschriftlich:]

Genehmigt Bode

Q61 Bestandsaufnahme der Gemäldegalerie (30. November 1950)

Maschinengeschriebene Liste der Räumlichkeiten im Kaiser-Friedrich-Museum. Bestandsaufnahme der Gemäldegalerie zum 30.11.1950. Anlässlich des Übergangs der Staatlichen Museen aus der Treuhänderschaft des Magistrats von Groß-Berlin an die Regierung der DDR. In: SMB-ZA, II A/GG 0004, S. 6 und S. 22, Mappe der Gemäldegalerie Ost.

[S. 6] Kaiser-Friedrich-Museum

Bilder aus fremdem Besitz:

a) 316 Bilder der Lipperheideschen Kostümsammlung (kl. Bildkartei vorhanden)

B) 59 Bilder sichergestellt vom Amt f. Rückführung (kl. Bildkartei in Vorbereitung)

[S. 22] Kaiser-Friedrich-Museum

I. Raum des Hausmeisters Dreßler [...] II. Rahmenkammer [...] III. Werkstatt Hentschel [...] IV. Werkstatt Böhm [...] V. Große Werkstatt [...] VI. Büro F, Raum I, Raum II, Raum III [...] VII. Kleine Werkstatt hinter dem Fahrstuhlschacht [...] VIII. Werkstatt Schrön (Skulpturenabteilung)

a. Darin: „Linke Wand: Regal mit der Gemäldesammlung der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Bilderstapel Nr. 1–15, insges. 316 Bilder (handschriftlich: jetzt in Raum V) (handschriftlich: jetzt in Raum V)

XIII. Luftschutzkeller 16 (hier 2 Kisten mit Miniaturen: 145 – 50)

Q62 Tätigkeitsbericht Ehem. Staatliche Museen 1949/50

Acht maschinengeschriebene Seiten mit der Liste der Tätigkeiten, gegliedert nach Sammlungsbereich und Räumlichkeiten im Kaiser-Friedrich-Museum. In: SMB-ZA, I A/GD 0115, S.9 (S.1-10).

Ehem. Staatliche Museen

Tätigkeitsbericht für die Zeit vom 15.11.49–15.2.50

Laufende Arbeiten:

In allen Abteilungen Schriftwechsel, Erledigung von Photo-Bestellungen und Anfragen, Gutachten und Auskünfte. Ausleihen von Diapositiven an Universitäten und Schulen. [...]

Gemälde-Galerie.

Ständige Restaurierung an Gemälden durch den Restaurator Böhm und an alten Rahmen durch den Tischler Hentschel. Säuberung der Gemälde aus der Sammlung Lipperheide. Einrichtung eines zentralen Rahmen-Depots. Umlagerung der Publikationen aus einem durch Nässe unbrauchbar gewordenen Raum in das Büro F und in einen Raum des Kaiser Friedrich-Museums. [...]

Q63 Rückführung von Kulturgütern nach West-Berlin (14. Januar 1960)

Maschinengeschriebener Brief vom 14. Januar 1960, von Paul Ortwin Rave an Leopold Reide-meister, Generaldirektor der Ehem. Staatlichen Museen, Berlin-Dahlem, Ein Anschreiben und mehrere Anlagen. In: Kopie in SMB-ZA, V, Goldmann 4.1.2., KB.

Ehemals Staatliche Museen Berlin

Kunstabibliothek Der Direktor

14.1.1960

An den Herrn Generaldirektor der Ehem. Staatl. Museen Berlin-Dahlem

*Betr. Durchführung der Rückführung von Kulturgütern. Dort. Schr. Vom 9.2.1959 und 8.1.1960
Die Übereinstimmung der rückgeführten Kunstgüter mit den Rückführungslisten wurde bereits am 17.2.1959 für die Rückführung der von der Kunstabibliothek ausgelagerten Bestände aus Tübingen und Wiesbaden sowie für die aus Celle am 24.4.1959 gemeldet. [...]*

Anlage II: Die Bestände der Freiherrlich Lipperheidesche Kostümbibliothek gliedern sich in drei Abteilungen:

1. Bücher

2. Kästen mit Einzelblättern (Handzeichnungen, Stichen, Drucken und Photographien)

3. Gemäldesammlung (hauptsächlich Bildnisse, die in Öl auf Leinwand oder Kupfer ausgeführt sind) [...]

zu 3.) Gemälde und Miniaturen:

Gesamtbestand (bis 1945) nicht bekannt, da Kartei verloren

Nach Tübingen verlagert waren 142 [Fn1: Kartons mit zum Teil mehreren Miniaturen], die sämtlich zurückgeführt wurden.

In der Kunstabibliothek waren verblieben 20

Heutiger Bestand 162 [Fn2: teils Gemälde, teils Kartons]

Außerdem befinden sich auf der Museumsinsel (Berlin C2) 325, von denen hier eine Photokartei besteht.

Ob Verluste eingetreten sind, ist nach den hiesigen Unterlagen nicht zu ermitteln.

Q64 Bergung, Auslagerungsorte und Rückführung (31. August 1988)

Maschinengeschriebenes zehenseitiges Originaldokument, zusammengestellt von Liselotte Stibinger (ZA). In: SMB-ZA, V, Goldmann 4.1.2., S.1, 2 und 6, GG.

[S. 1] An Zentralarchiv

Thema: Bergung und Rückführung, Auslagerungsorte

Gemäldegalerie

Direktor: Heinrich Zimmermann 1936–1949

Berlin, Deutsches Museum (Pergamon-Museum, Nordflügel)

Restauratoren Dazas, Hentschel und Teichler

Im November 1945 erfolgte die erste Nachkriegsreinigung

Im Frühjahr 1946 dann gab es Hochwasser in den Kellern, wiederholt auch Wassereintrüche

Die Bilder mussten häufig umziehen

Die Bilder schimmelten auch im Trockenraum, weil nicht geheizt wurde.

[S. 2] Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Dort wurden Depot-Bilder und Rahmen geborgen

Im Mai 1949 übernahm die Gemäldegalerie 300 Bilder aus der Sammlung Lipperheide in den ehemaligen Kistenraum des Kaiser-Friedrich-Museum (Eigentum KB).

In: VA 624 – GV, Tätigkeitsbericht Bd. 1 1945, Bericht vom 15.12.1945, 14.05.1946

VA 628 – GV, Tätigkeitsberichte Bd. 5, Jan.- Juni 1948; Bericht vom 19.1.1948

VA 630 – GV, Tätigkeitsberichte Bd. 7, Mai 1949

VA 765 – GV, Beschaffungen Bd. 1, 1945–1949

VA 898 – GV, Anfragen und Auskünfte über Kunstbesitz Bd. 1; Anni Geissel über fremdes Eigentum am 11.12.1951

GG 24 – GG, Einrichtung Bd. 24, 1941–1945; Luftschutzmaßnahmen

GG, Standortlisten Bd. 1–3, 1943–1945 (Abteilungsmaterial)[...]

[S. 6] 12. Sowjetunion

Im Januar/Februar 1946 wurden von den sowjetischen Archäologen (Prof. Blawatzki) die Ausgrabung im Flakturm unternommen, alles verbrannt bis auf 2 Gemälde der GG.

Beschlagnahme und abtransportierte Kunst aus dem Kaiser-Friedrich-Museum: „Alte Malerei und Skulptur, im allgemeinen ohne deutsche Kunst“. Kunstwerke wurden für die Reise in Karlshorst verpackt. Die meisten Bilder ins Puschkin-Museum nach Moskau, 1958 kehrten die Gemälde nach Deutschland zurück (Ost).

Siehe VA 703 – GV, Übergabelisten 1958, Rahmen und Gemälde

VA 708 – GV, Übergabelisten 1058, Gemälde und Miniaturen

Q65 Zustand der Gebäude in der Prinz-Albrecht-Straße 7 und 7a (1. August 1945)

Maschinengeschriebene Meldung über die seit Mai 1945 ausgeführten Arbeiten, die weiteren Aufgaben und dem Zustand der Gebäude, gez. Albert Boeckler. In: SMB-ZA, ZA II A GD 106, S.15-16.

Staatliche Kunstbibliothek Berlin, den 1. August 1945.

An den Herrn Generaldirektor der Staatlichen Museen, hier

Meldung über die seit Mai 1945 ausgeführten Arbeiten, die weiteren Aufgaben und dem Zustand der Gebäude

1.) Ausgeführte Arbeiten. [...]

2.) Aufgaben.

In der Prinz-Albrecht-Straße 7 werden die Aufräumungsarbeiten auf der Straße alle Gefolgschaftsmitglieder noch lange Zeit in Anspruch nehmen.

Professor Post soll die restlichen Bestände der Lipperheide Sammlung sichten, die ganz in Unordnung geraten ist. [...]

3.) Zustand der Gebäude. [...]

Boeckler

Q66 Abschrift einer alten Zählung (c.1940/1950)

Maschinengeschriebene A5-Notiz einer Zählung des Lipperheideschen Bestandes von 1905. In: Magazin KB-LIPP, blaue Box, bezeichnet: Lipp Gemälde Negative Fotos (wie Q46).

Abschrift der alten Zählung der Gemälde der Lipperheideschen Kostümbibliothek

(1905) (Handschrift von Dr. H. Doege)

Zahl der übernommenen Bilder

A. im Keller

Raum 1: 68 (hinterster Raum)

Raum 2: 60

Raum 3: 58

Raum 4: 66

Raum 5: 53 (Raum 1 gegenüber)

305

B. Im Lipperheide-Saal:

Bilder mittleren Formates 144

Miniaturen etc. 187

331

[Gesamt 305 + 331] 676

II: Nachweis der Bilder

A. Lipperheide-Saal und Treppenhaus 297

Buchbinderei 50

Garderobe 8

<i>Direktorenzimmer</i>	8
<i>Assistentenzimmer</i>	4
<i>B. Zurückgelegte Bilder</i>	
<i>Mittleren Formats</i>	80
<i>Miniaturen etc.</i>	188
	635

Q67 Ausgabenbuch des Kunstgewerbemuseums (1899/1902)

Auszüge aus dem Ausgabenbuch, welches Titel, Gegenstand und Kosten benennt (Titel VII 19) (ohne Datum). In: SMB-ZA, I/GV 325, , Fol. 104.

Titel und Gegenstand

Zu unvorhergesehenen Aufgaben

3603 Mark 50 Pfennig

[...] 9.) Frhr. V. Lipperheide, Feuerversicherung f. 20/899 bis 20/3 02 f. d. Lipperheidesche Sammlung

[...]

Titel und Gegenstand

Wiederholung Tit. VII 19. November

Sonstige sächliche Ausgaben

4040 Mark Pos. 18b Für die Lipperheidesche Sammlung

Städt. Sparkasse Miethe f. April-Kuni 1899

Krammechke(?) Miethe f. Juli-Sept. 1899

Urban u. Schulz f. Restaurationsarbeiten

Krammechke(?) Miethe f. Oct.-Dezbr. 1899

Ohm u. Andre f. d. Umzug der Sammlung

Schulz, f. Restaurationsarbeiten p. 4. Sept-18. Novbr.

Krammechke(?) Miethe f. Januar März

Jagodzinski f. Hausverwaltung

Schulz u. Andere f. Verschiedenes

Q68 Standort- und Zustandsbeschreibung (10. März 1977)

Handschriftliche Notiz: „Bilder aus der Sammlung Lipperheide im Holz-Raum“ (Lipp (Dubl.-Schrank) vom 10. März 1977, hier 1) Liebespaar in Gartenlandschaft, Stickerei auf Seide, Gewebe teils brüchig; 2) Musizierendes Paar; 3) Porträt einer Dame im gestreiften Kleid mit Halskrause und Strohhut; 4) Tafelnde Gesellschaft „La Goust“.) In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr..

Q69 Standort- und Zustandsbeschreibung (September 1977)

Maschinengeschriebene Notiz. In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr.. „Drei Bilder aus der Sammlung Lipperheide bei Sprunkel“ vom September 1977, hier 1) Porträt der Veronica Fugger; 2) Bildnis eines älteren Mannes in weißem Hemd und schwarzer Jacke [...] in der Hand

einen Zirkel haltend; 3) Bediensteter Mann mit weißer Perücke in der Küche stehend. Handschriftlich: zurück 31.1.85.

Q70 Beschädigung beim Luftangriff (März 1944)

Handschriftliche „Meldung der Sammlung Lipperheide“, gezeichnet Dr. Bruhn (Kustos), vom März 1944. In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr.

Folgende Kostümbilder (Ölgemälde) sind bei dem Luftangriff im November beschädigt worden:

1) *Flämischer Bauertanz um 1580/ 144x94 cm/ L.298*

2) *Herrenbildnis in Ordenstracht niederländ. Um 1650/ 122x97 cm/ großer Riss 2 Löcher/ L.97*

3) *Damenbildnis mit Hündchen um 1660/ 144x92 cm/ großer Riss L. 362*

4) *Bildnis Ludwigs XIV, französ. Um 1690 67x55 9 kleine Löcher L.192*

Dr. Bruhns Kustos

Berlin, März 1944

[Eingangsstempel:] Staatl. Kunstbibliothek 65/44 eingeg. 21. MRZ. 1944

Gus.(?) B. II/III.

1) *Wo sind die beschädigten Bilder jetzt?*

Im Keller, im Gang zu H. Golster(?) Br. 14.III. K.g. B. 20

2) *z.d.A.*

Q71 Brief mit der Bitte um Überlassung eines Gemäldes für den Lesesaal West (18. November 1949)

Maschinengeschriebener Brief der Kunstbibliothek (Dahlem) an Dr. Kühnel-Kunze (Museumsinsel), nicht unterzeichnet, vorder- und rückseitig auf A5 geschrieben. In: SMB-ZA, II, KB 0004, S. 2.

Kunstbibliothek

K.B.1 – 171/49-/R.

Berlin-Dahlem, den 18.11.1949

Arnimallee 23a

Frau Dr. Kühnel-Kunze

Berlin-Charlottenburg

Betr.: Für die Kunstbibliothek erwünschte Objekte auf der Museumsinsel.

Von der Museumsinsel erstreben wir die Rückgabe vornehmlich folgender Objekte:

[...] (3 lange Pulte)

2.) *2 dekorative Gemälde der Lipperheide-Sammlung um 1600, mittelgroßen Querformates, aus der Geschichte der Katharina Cornaro. – Sie sind als Schmuck für den Lesesaal erwünscht.*

Q72 Entscheidungsbitte über die Einrichtung der Lipperheideschen Kostümbibliothek (26. November 1904)

Maschinenschriftliche Abschrift, 1904, Nr. 1769 „Entscheidung über die Ausbildung der Räume zur Lipperheideschen Sammlung. In: SMB-ZA, I KGM 34, S. 97 (Gebäude des Kunstgewerbemuseums).

Berlin, den 26.11.1904, Prinz-Albrecht 8

An die General-Direktion des Königlichen Museums / Verwaltung

Die General-Direktion der Königlichen Museumsverwaltung bitte ich hierdurch, eine Entscheidung über die Ausbildung des zur Aufnahme der Sammlung des Herrn von Lipperheide bestimmten Saales im Erweiterungsbau des Königlichen Kunstgewerbe-Museums baldmöglichst zu treffen, um es zu ermöglichen, den Saal noch rechtzeitig fertig zu stellen.

Gez. Büttner, Landbauinspektor

Q73 Bestandsgefährdung am Central Collecting Point Wiesbaden und Schlossgut Celle (6. Juli 1951)

Maschinengeschriebener Brief, Durchschrift (?), In: ZA-II B/KB , ohne Seitenzählung.

Gefährdung der Bestände der Kunstbibliothek in Wiesbaden und Celle

Von den noch im Westen verlagerten Beständen der Kunstbibliothek wird der kleinere, aber der wertvollste Teil im Museum in Wiesbaden aufbewahrt.

Der Hauptbestandteil sind die in über 760 Kästen aufbewahrten Zeichnungen und Drucke der Graphischen Sammlungen, darunter über 230 Kästen mit Handzeichnungen alter Meister. [...]

Die Kästen sind dort noch zu kleinen Haufen gebündelt und aufgestapelt“ hauptsächlich über Bücher und Mappenwerke

„Während in Wiesbaden die Berliner Bestände immerhin in einem Museumsgebäude lagern, stellt das historische Schloß in Celle einen bedenklichen Gefahrenherd dar.“

„Außer Kästen der Graphischen Sammlungen (420) sind dort 580 Kästen mit kostümgeschichtlichen Abbildungen der Lipperheideschen Kostümbibliothek aufgestapelt, welche, nach der schlechten Bergwerks-Einlagerung und dem abenteuerlichen Transport von Grasleben nach Celle durch die englischen Truppen, dringend der Revision und Pflege bedürfen. (Antrag auf Rückführung als Arbeitsmaterial ist gestellt worden).

Q74 Korrespondenz Schmitz/Hell (1. Oktober 1935)

Maschinengeschriebener Brief von Hermann Schmitz an Dr. Johann Hell. Beauftragung mit Restaurierungsmaßnahmen. In: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr.

Herrn Dr. Johann Hell, Restaurator an der Gemälde-Galerie

Kaiser Friedrich Museum Berlin den 2.10.1935

Sehr verehrter Herr Dr. Hell,

ich danke Ihnen verbindlichst für Ihre freundlich Mitteilung vom 27.9. über den Zustand der Gemälde der Sammlung Lipperheide.

Ich bitte Sie ergebenst, Ihrem Vorschlage gemäß zunächst die drei deutschen Holztafeln, Altarflügel des 15. Jahrh., nach der Rückkehr des Hilfsrestaurators Teichler am Kaiser-Friedrich-Museum in

dessen Werkstatt zu überführen, um die Bilder dort zu restaurieren.

Ferner bitte ich Sie, sobald es möglich ist, die Reinigung und Erneuerung verdorbener Firnisse an den übrigen Bildern an Ort und Stelle durchzuführen.

Die Materialkosten, insbesondere für Terpentinöl und Firnis würden wir auf unseren Inventarfonds übernehmen, doch bitte ich Sie, unserem Büro, Herrn Rechnungsrath Karwath, jedesmal die ungefähren Kosten mitzuteilen.

Indem ich Ihnen für Ihre freundliche Mühewaltung im Namen der Staatl. Kunstbibliothek verbindlichst danke, verbleibe ich mit Heil Hitler!

Ihr sehr ergebener

H. S.

Maschinengeschriebener Bericht von Dr. Irene Geismeyer an Bernd Evers, gezeichnet Geismeyer am 7. Oktober 1998. In: Ordner Lipp Gemälde I, Kunstbibliothek, o.Nr.

[...] Fachpost

Betr. Leihgaben aus der Lipperheideschen Kostümbibliothek an die Gemäldegalerie

1. Leihgaben von 1858/78;

2. Leihgaben gem. Übergabebestätigung zwischen KB und GG vom 09.11.1993

Sehr geehrter Herr Direktor,

Hiermit geben wir zur Kenntnis, daß sämtliche o.g. Leihgaben nunmehr nach dem Umzug beider Galerien – Bodemuseum und Dahlem –im Neubau der Gemäldegalerie, Stauffenbergstr. 40 in unverändertem Zustand in einem gesonderten Depot (Deposita) verwahrt werden.

Die per 01.10.1998 erledigte Revision ergab 485 Nrn. Lipperheide.

Gemäß 2.) der Übergabebestätigung von 1993 sind alle Objekte mit der Leitkennzeichnung „L“ versehen und in den Magazinkästen so gekennzeichnet.

1 Leihgabe, (übernommen 1958) Wolf Huber, Ruhe auf der Flucht, ist in die Ausstellung der GG, Raum 2 integriert, gekennzeichnet als Leihgabe.

Q76 Korrespondenz Hell/Schmitz (27. September 1935)

Maschinengeschriebener Brief des Restaurators Johann Hell und Bericht vom 27. September 1939 über den Erhaltungszustand der Gemälde, besonders der Holztafeln. Handschriftliche Kommentare von Hermann Schmitz und Wolfgang Bruhn. In: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr.

Staatliche Museen Berlin Gemäldegalerie

Bi 35/70

An den Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek

Berlin S W, Prinz Albrechtstr. 7

Sehr geehrter Herr Professor!

Auf Veranlassung von Herrn Dr. Bruhn habe ich die Gemälde der Sammlung Lipperheide auf ihren Erhaltungszustand geprüft und berichte Ihnen Folgendes:

Bei 3 deutschen Holztafeln, Altarflügeln des 15. Jh. hat die Blasenbildung ein Ausmaß erreicht, das den Bestand der Bilder gefährdet. Diese Tafeln, sowie ein Holzbild aus der Schulrichtung des

jüngeren Brueghel müssen sofort in die Werkstatt des Hilfsrestaurators Teichler am KFM mit aller Vorsicht überführt werden, damit zunächst wenigstens die losen Teile gesichert werden.

Die Bilder sonst sind allgemein stark verschmutzt. Es ließe sich die Reinigung und auch die Erneuerung verdorbener Firnisse (schon um die Kosten der Transporte zu sparen) an Ort und Stelle durchführen. Ich wäre dazu bereit, soweit ich hier für die in Frage kommende Zeit entbehrlich bin. Das könnte nach Rückkehr des I. Restaurators in Aussicht genommen werden.

Besondere Unkosten dürften Ihnen nicht entstehen, da es sich doch um Museumsbesitz handelt. Doch weiß ich nicht, wie weit Sie etwa für die Materialkosten, größere Mengen Terpentinöl und Firnis, in Anspruch genommen werden können.

Dr. Johann Hell

27/9 35

[1. Notiz] bezahlt [?]/ Bedarf [?]

[2. Notiz] B. 20/1. 36. Herrn Kustos Dr. Bruhn bitte ich um Bericht über den Stand der Angelegenheit. Der Direktor Hermann Schmitz

[3. Notiz] Der Hilfsrestaurator Herr Teichler wird zur ersten Arbeit am Mittw. 29.1. kommen Bruhn 22.1.36/ 5/8 [durchgestrichen]

[4. Notiz] 26

[5. Notiz] 24/1. 36 / K. (y/z?). D.D. / H.S.

Q77 Erbscheinakte Franz von Lipperheide

Brandgeschädigte maschinengeschriebene Akten zur Testamentsvollstreckung von Franz von Lipperheide und zur Erbsache Elisabeth von Lipperheide. In: LAB, A Rep. 348, Nr. 3177.

Franz von Lipperheide verfasste zwei Testamente: 1901 und 1904. Als Vorerbin wurde nach seinem Tod 1906 die Ehefrau Elisabeth Freifrau von Lipperheide, geb. Rouge, eingesetzt. Genannt werden drei Testamentsvollstrecker aus dem Jahr 1906. Eine maschinengeschriebene Abschrift des Testaments von 1901 nennt als Testamentsvollstrecker: „1. Den Schwager meiner Ehefrau Dr. Suffert zu Hungen, 2. Herrn Justizrat Walter Lisco zu Berlin“ und weiterhin „Oberförster Eidmann zu Babenhausen“ (Hessen), der am 20. August 1932 verstarb. Eine Nachbesetzung der Testamentsvollstrecker durch Elisabeth von Lipperheide am 8. Juni 1921 sieht Dr. Walter Becherer zu Berlin vor. Nach dem Tod von Elisabeth von Lipperheide wurden folgende Erben auf ihre Veranlassung hin eingesetzt:

Fräulein Frieda Berrenberg; Fregattenkapitän a.D. Berrenberg; Paul Berrenberg; Frau Paula Eidmann, geb. Rouge; Frau Elsbeth Berrenberg; Frau Gertrud Diebner, geb. Illert; Frau Elisabeth Schneider, geb. Illerz; Frau Margarete Vollmer, geb. Gestefeld; Herr Otto Gustav Gestefeld; Herr Dr. Franz Gestefeld; Herr O[?]urt Gestefeld; Herr Dr. Franz Gestefeld für Adolf Gestefeld; Fräulein Frieda Gestefeld; Frau Berta Suffert, geb. Rouge; Frau Lina Franz, geb. Rouge; Frau Elisabeth Moritz, geb. Sulzer; Herr Pfarrer Illert und Frau Generalleutnant Ottilie von Schmi[?] Rouge.

Q78 Quittung über den Erhalt von Ölgemälden (8. Oktober 1935)

Gez. Restaurator Teichler. In: Gemäldegalerie, Hängeregistratur „Archivmaterial Lipperheide“, o. Nr..

Berlin den 8. Oktober 1935

Quittung

Von der Lipperheideschen Kostümbibliothek folgende Ölbilder zur Restaurierung übernommen:

1.) Vier Altarflügel mit den Heiligen Andreas, Johannes usw.; Vorderseite vergoldete Holzschnitzerei, Rückseite gemalt (Passionszenen ua.)

2.) Ein Ölbild, Brueghel-Schule (Bauerntanz).

Hilfsrestaurator

[handschriftlich:]

Böhm Teichler

NB i Landschaft ? Bloemart aus KFM Nr. 1950 zurückerhalten

Rich[?] Teichler

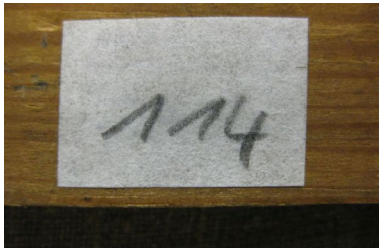
Kaiser Friedrich Museum

9.3. Katalog der Bezeichnungen

Die auf den Werken vorderseitig und rückseitig aufgebrauchten Bezeichnungen wurden in dem Zeitraum zwischen 2013 und 2016 von Emilia Sleczeck transkribiert. Für die Aufbereitung der Sammlungsgeschichte war es essentiell, die Beschriftungstypen zu identifizieren und, wenn möglich, eine Konkordanz zu den Inventarlisten oder Händlern herzustellen.

B1 Weiße Kreide

(ohne Abbildung)



B2 Etikett, neu

Per Hand zugeschnittene selbstklebende Papiere in annähernder Rechteckform, gelegentlich leicht trapezförmig, neu, reinweiß, darauf Bleistiftbeschriftung, die die aktuelle Inv. Nr. angibt.



B3 Etikett alt, „Dreiecke“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht vergilbtes Papier-Etikett, rechteckig bis quadratisch, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Dreiecke“, mit Bleistiftbeschriftung, oft ist der blaue Rand nicht mittig.



B4 Etikett alt, „Faltmuster, Rechteck“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht vergilbtes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Faltmuster“, mit Bleistiftbeschriftung

B5 Tinte oder Tusche, Feder, schwarz

(ohne Abbildung) Unterschiedliche Formen einer schwarzen Tinten- oder Tuschebeschriftung, Feder



B6 Gravur in Stein

Unterschiedliche Formen einer Gravur in Stein

B7 Blauer Fettstift**B8 Etikett alt, „Spirale“**

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder glatt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Spirale“, mit Tinte- oder Tuschebeschriftung

**B9 Etikett alt, „Rauten und Punkte“**

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder gezahnt wie bei Briefmarke, aber mit größeren Abständen zwischen den kleinen Zähnen als bei B3, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Rauten und Punkte“, mit Bleistift, Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B10 Etikett alt, divers**

Diverse Etiketten, die sich wohl auf eine frühere Provenienz beziehen

**B11 Schwarze Farbe, großer Pinsel**

Unterschiedliche Formen eines Auftrags einer schwarzen Farbe mit großem Pinsel, größer als B16

**B12 Bleistift**

(ohne Abbildung) Graphitstift

B13 Malfarbe oder anderes werkimmanentes Material

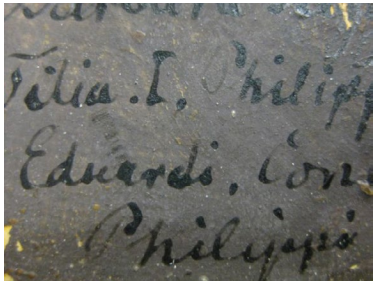
(ohne Abbildung) Material, mit dem das Werk gemalt bzw. gefasst wurde oder aus dem es hergestellt ist. Entspricht bei Gemälden der Malfarbe, bei anderen Objektarten dem Material, welches dem Werk immanent ist (z. B. Wachs, aus dem die Wachsplastik besteht). Verwendung meist für vorderseitige Aufschriften, wie Signatur, Datierung usw.



B14 Hellroter Fettstift

B15 Schwarzer Filzstift

(ohne Abbildung)



B16 Tinte/Tusche oder Farbe, Pinsel, schwarz

Unterschiedliche Formen einer feinen Beschriftung mit schwarzer Tinte/Tusche oder schwarzer Farbe, Pinsel



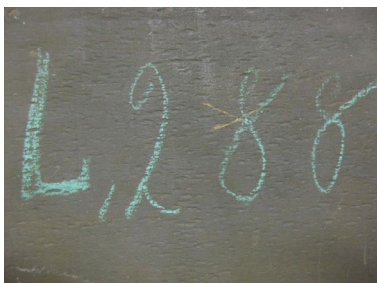
B17 Wachssiegel, rot

Unterschiedliche rote Wachssiegel

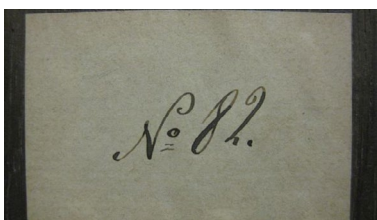


B18 Goldenes Etikett

Goldfarbenes Karton-Etikett, 3,7 cm x 5 cm, darauf maschinell aufgedruckte, schwarze Zahl, moderne Schriftart



B19 Mintfarbene Kreide



B20 Etikett alt, Tinte/Tusche mit Feder

Vermutlich per Hand zugeschnittenes, einst weißes, nun verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder glatt, mit Tinte- oder Tuschebeschriftung mit Feder

B21 Etikett alt, „Kugelstab“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder glatt, mit aufgedrucktem/aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Kugelstab“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B22 Ritzung in Holz**

(ohne Abbildung)

B23 Schwarzer Fettstift

(ohne Abbildung)

B24 Etikett alt, „Doppellinie mit angeschrägten Ecken“

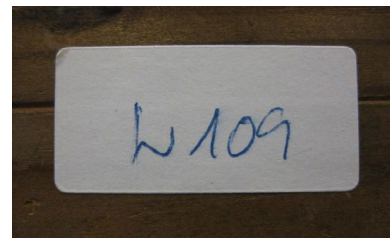
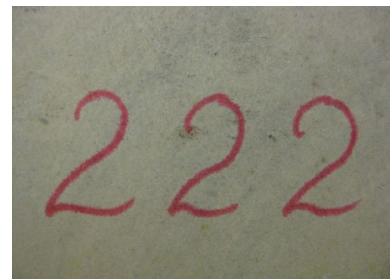
Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder glatt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Doppellinie mit angeschrägten Ecken“ und zusätzlicher blauer Kontur, zwei blau vorgedruckte Linien mit blauem Vordruck „N“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B25 Ritzung in Metall**

(ohne Abbildung)

B26 Etikett, neu

Industriell vorgefertigtes, selbstklebendes, kleines Papieretikett in Rechteckform mit abgerundeten Ecken, neu, reinweiß, darauf blaue oder schwarze Kugelschreiberbeschriftung, die die aktuelle Inv. Nr. angibt

**B27 Roter Filzstift****B28 Blauer Buntstift**



B29 Etikett alt, hellrot

Vorgefertigtes, vorgedrucktes hellrotes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedruckter schwarzer unterstrichener Zahl



B30 Etikett alt, „Doppellinie“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht vergilbtes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Doppellinie“, mit Bleistiftbeschriftung



B31 Etikett alt, „Dreiecke und Fransen“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder glatt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Dreiecke und Fransen“, mind. zwei blau vorgedruckte Linien, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

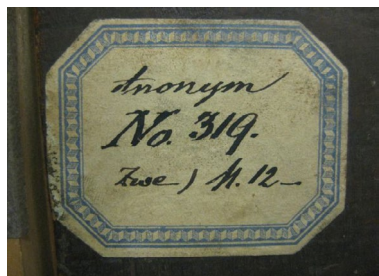


B32 Etikett alt, „Kreuze“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht vergilbtes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Kreuze“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

B33 Tinte oder Tusche, Feder, rot

(ohne Abbildung) Unterschiedliche Formen einer roten Tinten- oder Tuschebeschriftung, Feder



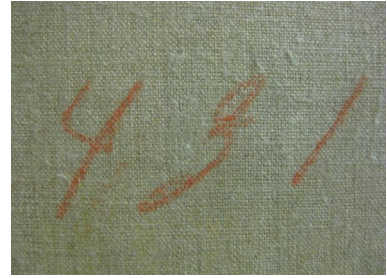
B34 Etikett alt, „Faltmuster, Oktagon“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder glatt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Faltmuster“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung



B35 Etikett alt, „Doppellinie, abgeschrägte Ecken“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder glatt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Doppellinie, abgeschrägte Ecken“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

B36 Roter Fettstift**B37 Hellblauer Fettstift****B38 Etikett alt, „Lilie“**

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht vergilbtes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Lilie“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B39 Etikett alt, „Kugelstab und Fransen, rund gezahnt“**

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder rund gezahnt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Kugelstab und Fransen, rund gezahnt“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B40 Ritzung in Malfarbe**

(ohne Abbildung)

B41 Etikett alt, „Kugelstab mit Schreiblinien“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder glatt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand, „Kugelstab mit Schreiblinien“, zwei blau vorgedruckte Linien mit blauem Vordruck „N°“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B42 Etikett alt, „Kugelstab und Fransen, dreieckig gezahnt“**

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder dreieckig gezahnt, mit aufgedrucktem o. aufgestempeltem,



blauem Dekorrand „Kugelstab und Fransen“, zwei blau vorge-
druckte Linien mit blauem Vordruck „No“, mit Tinten- oder
Tuschebeschriftung



B43 Hellmintfarbener Fettstift

B44 Stempel

Unterschiedliche Typen und Farben von Stempeln



B45 Tinte oder Tusche, Feder, braun

(ohne Abbildung) Unterschiedliche Formen einer braunen
Tinten- oder Tuschebeschriftung, Feder, es ist nicht auszu-
schließen, dass es sich um ausgebleichene, schwarze Tinte/
Tusche handelt

B46 Blauer Kugelschreiber

(ohne Abbildung)

B47 Schwarzer Kugelschreiber

(ohne Abbildung)

B48 Schmuckrahmen-Schild

(ohne Abbildung) Unterschiedliche Typen von Schildern, die auf
der Vorderseite des Schmuckrahmens, meist an dem unteren
Rahmenholm, montiert sind

B49 Schablonierte Nummer

Unter Verwendung von schwarzgrauer Farbe und einer Scha-
blone aufgebrachte Nummer



B50 Brandmarke



B51 Petrolfarbener Fettstift

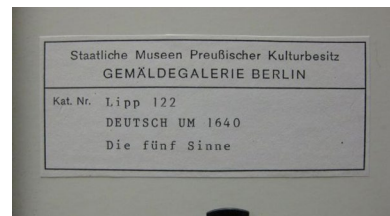


B52 Rote Kreide

(ohne Abbildung)

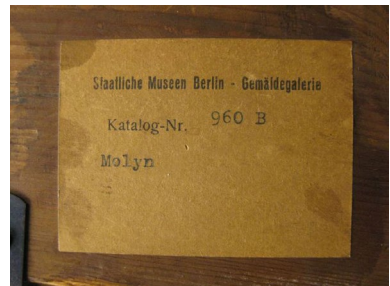
B53 Neues Etikett der Gemäldegalerie

Weißes rechteckiges Papier mit aufgedrucktem, schmalem schwarzem Rahmen sowie einer Begrenzungslinie, mit schwarzem Vordruck „Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Gemäldegalerie Berlin“

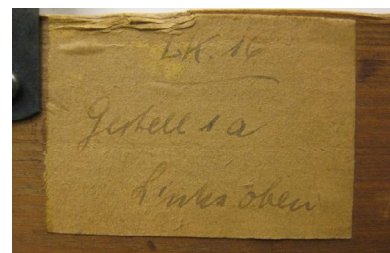


B54 Altes Etikett der Gemäldegalerie

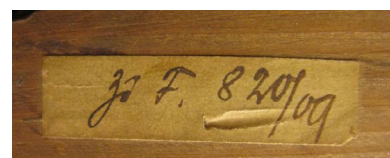
Braunes rechteckiges Papier mit schwarzem Vordruck, beschriftet mit Schreibmaschine, schwarz



B55 Handbeschrifteter Papier-Aufkleber



B56 Handbeschrifteter Papier-Aufkleber, in Vertiefung



B57 Pflasterband

Aufgeklebtes Pflasterband, beschriftet mit Bleistift



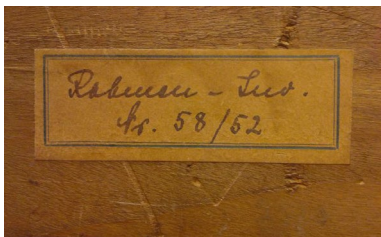


B58 Durchsichtiges Schmuckrahmen-Schild mit weißer Schrift

Durchsichtiges Schmuckrahmen-Schild mit weißer Schrift, montiert mit 4 kleinen Nägeln mit Rundköpfen

B59 Altes rundes Etikett

(ohne Abbildung) Stark verbräuntes, altes Etikett mit aufgedruckter Nummer



B60 Altes Rahmenetikett

Altes, verbräuntes Etikett mit zwei aufgedruckten, blauen Umrandungslinien, mit schwarzer Tinten- o. Tuschebeschriftung



B61 Etikett alt, „Kreise“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber stark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Kreise“, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung



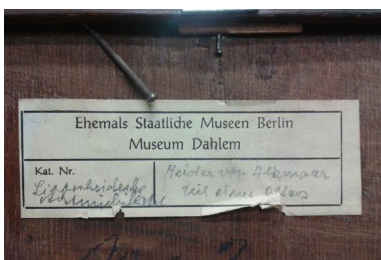
B62 Prägung in Holz

Unterschiedliche Formen von Prägestempeln in Holz



B63 Dunkelblauer Fettstift

(Vgl. auch Q6)

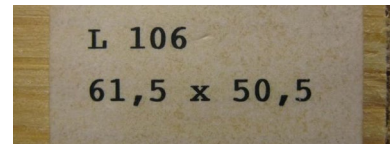


B64 Etikett Dahlem

Weißes, aber vergilbtes, rechteckiges Papier mit aufgedrucktem, schmalem schwarzem Rahmen sowie zwei Begrenzungslinien, mit schwarzem Vordruck „Ehemals Staatliche Museen zu Berlin Museum Dahlem Kat. Nr.“

B65 Etikett mit Inventarnummer und Gemäldemaßen

Neues weißes, aber minimal fleckig-verbräuntes, selbstklebendes Papier-Etikett, rechteckig mit abgerundeten Ecken, mit in schwarzer Schrift aufgedruckter Inventarnummer und Gemäldemaßen; Gemäldemaße nicht immer korrekt

**B66 Weiß-beige, pastose Farbe, Pinsel**

Weiß-beige, pastose Farbe, Pinselstrich etwa 7 mm breit

**B67 Etikett mit schwarzem Permanentmarker**

Ecrufarbenes, rechteckiges Papierschild, mit einer messingfarbenen Reißzwecke montiert, beschriftet mit schwarzem Permanentmarker oder Filzstift

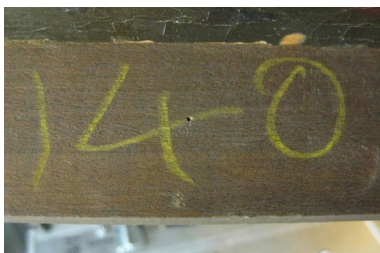
**B68 Eisblauer Fettstift****B69 Neues Rahmenetikett**

Weißes rechteckiges Papier mit aufgedrucktem, schmalem schwarzem Rahmen sowie einer Begrenzungslinie, per Hand zugeschnitten, mit schwarzem Vordruck „Gemäldegalerie Berlin“ [Rahmen Inv. Nr.: ausgefüllt mit schwarzer Schreibmaschinenschrift

**B70 Taubenblaue Kreide****B71 Etikett alt, „zwei rote Linien“**

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber mittelstark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, Ränder gezahnt, mit aufgedrucktem oder aufgestempelt, rotem Dekorrang „zwei rote Linien“, mit schwarzer Schreibmaschinen- sowie schwarzer, vermutlich aufgedruckter Schrift





B72 Senfgelber Fettstift



B73 Schwarze Kohle

(ohne Abbildung)



B74 Etikett alt, ecrufarbene Variante von B29

Vorgefertigtes, vorgedrucktes ecrufarbenes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedruckter schwarzer unterstrichener Zahl



B75 Etikett alt, ohne Druck

Vorgefertigtes ecrufarbenes oder leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit schwarzer Tinte/Tusche und Feder beschriftet



B76 Etikett alt, kalligraphische Zahlen

Stark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder glatt, mit schwarzer Tinte/Tusche und Feder in charakteristischer Kalligraphieschrift beschriftet



B77 Helltürkisfarbener Fettstift

B78 Weißes Etikett der Grossen Berliner Kunst-Ausstellung

Weißes, aber vergilbtes und verschmutztes, rechteckiges Papier-Etikett mit schwarzen Rahmen- und Zeilenlinien, mit schwarzem Vordruck „Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1901.“[Vor- u. Zuname des Künstlers:][Wohnort und Wohn[...]] [Angabe des B[...]][Absender [...]][[...]]des Kunstwerkes

(Darstellung).][Werth: Mark][Rückseits anzukleben“, ausgefüllt mit Feder und schwarzer Tinte/Tusche

B79 Rotbraunes Etikett der Grossen Berliner Kunst-Ausstellung

Rotbraun erscheinendes, rechteckiges Papier-Etikett mit schwarzen Rahmen- und Begrenzungslinien, mit schwarzem Vordruck „Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1901.][Bemerkung.][Gemälde.“ sowie mit aufgestempelter schwarzer Nummer, beschriftet mit schwarzem Fettstift



B80 Etikett „Gemälde-Rahmen-Fabrik“

Weißes, aber verbräuntes, rechteckiges Papier-Etikett mit schwarzem Vordruck „Gemälde-Rahmen-Fabrik][von][E. Hannemann][Berlin W., Lützowstr. 81][Quergebäude 1. Tr.][Neuvergoldung alter Spiegel- und Bilder-][rahmen sowie Einrahmungen jeder Art“



B81 Etikett alt, „Spirale und Punkte“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber mittelstark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Spirale und Punkte“, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung



B82 Etikett alt, „Vorderseite unten links“

Vermutlich per Hand zugeschnittenes, einst weißes, nun stark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder glatt, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung



B83 Etikett alt, „queroval, vier Linien und Fransen“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber sehr stark verbräuntes Papier-Etikett, queroval, Ränder rund gezahnt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „queroval, vier Linien und Fransen“, mit Tinten- oder Tuschebeschriftung





B84 Stumpfblasser Fettstift



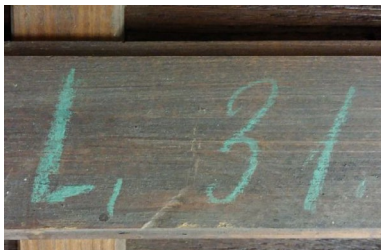
B85 Etikett alt

Vermutlich per Hand zugeschnittenes, einst weißes, nun stark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder glatt, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung



B86 Etikett alt, „Punkte“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber mittelstark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Punkte“, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung

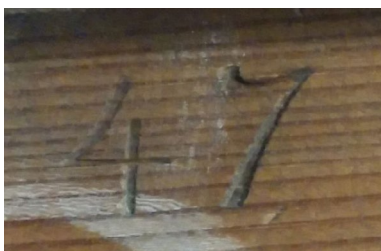


B87 Dunkelminthfarbener bis grüner Fettstift



B88 Parkettierungs-Etikett

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber leicht verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder glatt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem Dekorrand und Firmenbezeichnung, die die Parkettierung durchgeführt hat; Aufdruck stark verblasst „PARQUETIRT“ [von] [Th. Voss [...]] [...] 85“



B89 Prägung in Holz

B90 Etikett alt, „Spirale, Punkte und zwei Linien“

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber mittelstark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder eng gezahnt wie bei Briefmarke, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „Spirale, Punkte und zwei Linien“, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B91 Etikett alt, „rote Rauten“**

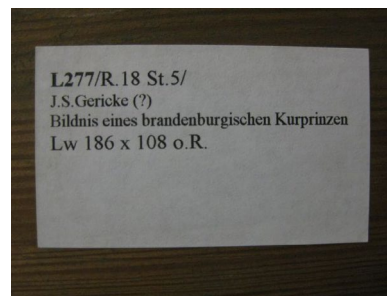
Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber mittelstark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder glatt, per Hand zugeschnitten, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, rotem Dekorrand „rote Rauten“, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem Vordruck „Nr.][Erw.-Nr.][Hierin..., Taf.“, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B92 Etikett alt, „queroval, Punkte und Fransen“**

Vorgefertigtes, vorgedrucktes weißes, aber mittelstark verbräuntes Papier-Etikett, queroval, Ränder rund gezahnt, mit aufgedrucktem oder aufgestempeltem, blauem Dekorrand „queroval, Punkte und Fransen“, mit ausgeblischener schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung

**B93 Etikett neu, „Umzug aufs Kulturforum (?)“**

Weißes rechteckiges Papier mit aufgedrucktem Text, per Hand zugeschnitten, trägt die Inventarnummer, Lagerort, Künstler, Titel sowie Leinwandmaße

**B94 Wachssiegel, grün**

(ohne Abbildung) Unterschiedliche grüne Wachssiegel

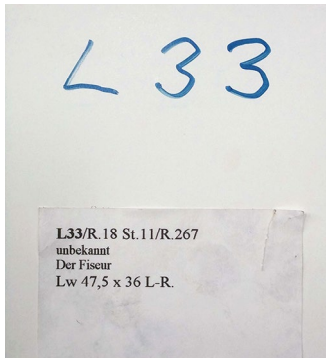
B95 Etikett, neu, Kunstbibliothek

Industriell vorgefertigtes, selbstklebendes, großes Papieretikett in Rechteckform mit abgerundeten Ecken, neu, weiß, aber minimal vergilbt, darauf blaue Tintenbeschriftung mit Füller (?), ungefähre Maße 3,8 cm x 8,0 cm

**B96 Etikett alt, Zahl mit kalligraphischem Punkt**

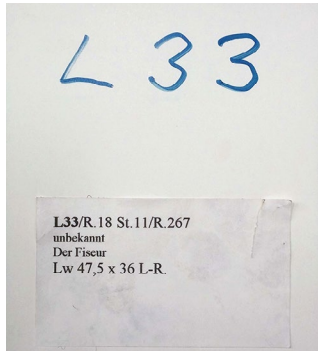
Vermutlich per Hand zugeschnittenes, einst weißes, nun mittelstark verbräuntes Papier-Etikett, rechteckig, Ränder glatt, mit schwarzer Tinten- oder Tuschebeschriftung, charakteristische Kalligraphie, ungefähre Maße 5,9 cm x 7,3 cm



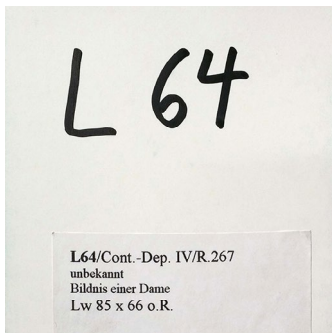


B97 Inventarschild der Gemäldegalerie

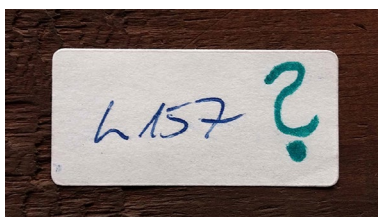
häufige Variante von Q10; von Seiten der Gemäldegalerie angebrachtes Inventarschild außerhalb des Kunstwerkes; umfunktionierte, gefaltete, alte Eintrittskarte unterschiedlicher Art von unterschiedlichen Häusern der SMB ; blanke Rückseite beschriftet mit unterschiedlichen Stiften, meist mit schwarzem Edding; darauf oft B93 geklebt



B98 dunkelblauer Edding



B99 schwarzer Edding



B100 Türkisfarbener Filzstift



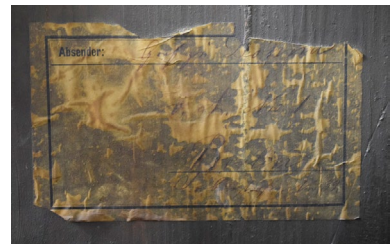
B101 Aufschrift mit Bleistift,-Konstruktionslinien und schwarzem Pinsel

B102 Etikettspuren

Am unteren Bildrand befestigte Inventarnummern in schwarzer Druckschrift auf weißem Untergrund. Die Objektnummern darauf (vgl. Q47) sind identisch mit den Inventarnummern auf oder in Q8, Q6 und Q1 (wenn verzeichnet). Wenn nicht mehr vorhanden, dann: Etikettspuren in Form von 3 bis 5 Etiketten, die auf der Malschicht, meist am linken unteren Bildrand, zu finden sind. Ursprünglich waren hier Inventarnummern angebracht, die wohl aus der Zeit um 1905/1906 (oder früher) stammen.

**B103 Beigefarbener Fettstift****B104 Etikett mit handschriftlichen Eintragungen**

Aufgeleimtes vorgefertigtes Etikett mit handschriftlichen Eintragungen.



9.4. Reiseausgabenbuch

Die im Original erhaltenen Reiseausgabenbücher für Ölgemälde und Miniaturen enthalten, wie in Kapitel 4.1.1 beschrieben, Informationen zu der Anzahl der erworbenen Werke, zu den besuchten Händlern, zur Reiseroute und die entsprechenden Kaufpreise.

Auszug aus dem Reise-Ausgabenbuch des Herrn Lippert.

Ölgemälde.

1 fl. aus N. = M. 1.64

Nr.	Datum	Bezeichnung	Kaufort	Preis	Fl.	Sch.
521.	1877. 21. V.	1. Porträt: Prinzessin Maria Auguste	Genoa	L. 120	120	-
"	"	1. Genues. Dame von Carbone aus d. Schule van Dyck's	Barb. Lieri, Genoa	L. 420	326	-
"	"	1. Ölgemälde	Federigo Camerario	90	72	-
"	"	1. Männliches Porträt (von Dyck)	Genoa	920	726	-
"	"	1. Porträt: Caterina Cornaro	Genoa	120	100	-
602.	1878. 28. V.	1. Spanierin mit Granatapfel	Rom, Arumi, Trojja	90	72	-
"	"	1. Kleine Dame	Cariselli, Florenz	60	48	-
"	"	1. Kleines Porträt	Camer, Florenz	50	40	-
"	"	1. Porträt eines Senators	Miki, Florenz	25	20	-
613, 619.	"	1. Porträt: Caterina Cornaro m. Fasola, Schüler Paul Veronese's o. d. Salajo Cornet della Regina	Florenz	400	320	-
"	"	1. Porträt eines Smaken	Kupperecht, München		25	-
"	"	1. Porträt e. alten Mannes	Kiechel, München		40	-
"	"	1. Porträt e. Mannes m. Schutze	Kiechel, München		60	-
"	"	1. Ganzes Frauen-Porträt	Kupperecht, Mün.		600	-
"	"	1. Porträt e. Mannes	Kupperecht, Münch.		200	-
"	"	" " e. Frau.	"		200	-
"	"	1. Porträt e. Mädchens m. Schutze	Kiechel, München		20	-

M. 3119

h.

Nr.	Datum	Beschreibung	Erkauft von: Originalgr.	Preis in fl.	Nr.
	1878. 9. 11	1 Kinder-Portrait	Supprecht, München	40	
572-573	13. 11	2 Portraits. J. Michael, 1740	Süßner, Innsbruck, fl. 60	98	60
	13. 11	1 Portrait: Dame. Rococo.	L. G. Kell, Innsbruck. 5 Herrgasse 15	8	30
	16. 11	8 Portraits aus Schloss Söllens a. 9. 9/16. Schloss, Trieben	Geckhaus, Wien. 75 Schloss, Trieben	120	50
	19. 11	1 Portrait: Gräfin zu Wolkensdorf Schloss zu Taufers	Kraus im Saal. 8 Schloss zu Taufers	13	20
1878.	12. 11	1 Bauern-Portrait.	Trödl b. d. engl. 2 Schweden, Trieben	3	50
	24. 11	1 Portrait: Alte Bognerin	Heberbacher, Bozen. 2	2 5	50 40
	24. 11	9 Portraits a. 8 fl.	Schlösser Taufers. 72	121	50
	24. 11	1 Portrait: Frau im Kleider in altbiederer Rahmen	Heberbacher, Bozen. 12	20	50
	4. 12	2 Portraits von Abganz	Elephanz, Schmid, Trieben. 4	6	80
	4. 12	1 Feiler Bauer	Feiler, Bennell, Trieben. 1	1	50
	4. 12	9 Portraits	Trödl, Amon, Trieben. 40	60	50
	11. 12	1 Portrait: Feilerlicher	F. Hank, Meran. 5	8	30
45-49	12. 12	5 Hochalmbilder (die fünf Sinne)	F. Hank, Meran. 50	80	565
	12. 12	1 Portrait	Mayer, Bozen. 2	3	50
	15. 12	4 Portraits	Falkenspieler, Trieben. 12	20	40
	14. 12	1 Portrait: Feilerlicher (4)	Amon, Trieben. 2	2	40
	14. 12	2 Bilder	Ekeli, Innsbruck. 20	32	80
	14. 12	1 Bild auf Thupfer	Ekeli, Innsbruck. 5	8	30
				Summe 665	80
				Transport von L. S. 3119	-
				Summe 3784	80

Nr.	Datum	Beschreibung	Gekauft von: Original	Preis
	1878. 14. VII.	1. Porträt: Hans im Glück	Frederich, Innsbruck 186.	6 80
48	15. VII.	19 Bilder von Schloss Hiesbach h. Brunneck im Inntal	Max Kleser, Innsbruck 186. Munster 186.	128 70
50	12. VII.	4 Bilder von Schloss Hiesbach h. Brunneck im Inntal	" " " 20	38 80
20	362-365.	18. VII. 4 Bilder: Türken	A. Kleser, Innsbruck.	10 - 16 60
50	18. VII.	1 Bild: Fialerin, das Dänner Maidal aus Lamersbach in Vordersee von J. A. Kirchhof(?)	Einrahmer, Innsbr.	2 50 4 15
48	15. VII.	1 Bild: Frau Dame	Franz Unterberger	115 - 198 60 125 70
50	16. VII.	9 Bilder (Salicapella, Mutter der Maria Theresia)	Karl Kerner, Innsbr. Merg. 1814.	20 - 49 50
50	18. VII.	15 Bilder a. S. Schloss in Franke	Freicht, München	260 -
80	18. VII.	1 Bild a. S. Münchener Königshaus	Freicht, Münch.	5 -
65	372.	18. VII. 1. Constant. Salvator	Freicht, München	10 -
60	19. VII.	38 Bilder a. M. 16-	Kupperecht, Münch.	2128 -
37	19. VII.	1 Bild auf Pergament	Kupperecht, Münch.	15 -
563.	20. VII.	1. Jubil. (Katalog)	Carl Munk, Augsburg	20 -
50	20. VII.	11. Letzten. Minerale... von 16. und 17. J. 164.	Munk, Augsburg	70 -
40	130.	20. VII. 1. Schenkung, Fortraits	Thiermer, München	20 -
40	20. VII.	4 Bilder auf Holz	Thiermer, München	26 -
80	276.	20. VII. 1. Bild: Thierflecker	Thiermer, München	6 -
30	20. VII.	2 Fortraits: von Schad a. 8-	Thiermer, München	6 -
80			Transport von S. 2...	Ch. 2088 50
80				Ch. 2784 80
80				Ch. 6873 55

Nr.	Datum	Beschreibung	Gekauft von:	Original-Nr.	Stück in	Nr.
157 B.	20. VI	1 Fortrait aus Wismutberg	Thierer, München		3	66
"	20. VI	1. Fortrait aus Wism.	Thierer, München		6	134.
"	20. VI	51 Fortraits a. e. Mainzer Hof	Thierer, München		142	
105.3	20. VI	1. v. Dame a. 2. Thier	Hildebrandt, München		28	
"	"	8 Fortraits	a. M. 50. Beinhart, München		12	
"	"	1. kl. Fortrait: Mann m. rother Kappe. Kupfer	"		2	
"	22. VI	34 Bilder	Kupprecht, München		100	
9.2	"	1 Bild: St. Georg, Kammersdorfer Kirche b. München	"		20	
"	"	12 Bilder a. h. 10 -	"		120	
"	22. VI	2 Bilder: Augsburger Trachten XVII Jahrh. ? Mann. Fran. Kupfer	Hellbranner, Augsburg		20	
"	"	1 Fortrait: Augsburger m. Schneckenkappe.	Seitz, Augsburg		10	53
"	"	1 Fortrait: Mann. XVII Jahrh. Kupfer.	"		20	
"	"	2 Bilder auf Malagani	Stunk, Augsburg		10	
"	"	3 " auf Kupfer (2 Doppeltitel)	"		10	
"	22. VI	8 Bilder	Kupprecht, München		80	
"	"	1 Heubild (2 Thier)	S. Helbing		20	19
"	22. VI	Heubild auf Kupfer (Stamm)	"		20	
"	"	Legament bild	Heischl		5	

Th. 672
 Transport von L. 3... 682 3 35
 Th. 7545 35

Inf	Nr	Datum	Bekannt Beschreibung	Bekannt von:	Original-Preis	Preis in Mk	Sp	
-	605.	1878. 24. 51	1. Porträt: Ferdinand III	Heisch, München		40	-	
-	134. 135.	"	2 St. Coll. Chr.: Haglepf. u. Heber's situng	"	"	30	-	
-	"	"	4 Pergamentbilder	"	"	44	-	
-	"	24. 51	1. Bild: Fischscene	J. Beckert, Nürnberg		80	-	
-	"	"	1. Nürnberger Markt. Fiederhauher	J. Beckert, Nürnberg		60	-	
-	"	"	1. Rococo-Bilder	"	"	40	-	
-	"	"	1. Porträt in schwarzem Rahmen v. Th.	"	"	40	-	
-	+	"	1. " : Herzprinz von Bayern	"	"	100	-	
-	"	"	1. Miniaturen	"	"	16	-	
-	"	"	1. Porträt. v. Th.	"	"	100	-	
-	577	"	2. Portr. : Putzeler u. Frau	"	"	160	-	
-	"	17. 51	1. " : Mann mit Hutekrone	J. F. Geubler, Nürnberg		12	-	
-	533.	"	1. " : Frau in Felfmütze	"	"	12	-	
-	"	"	1. " : Letzte Markgräfin Katharina	"	"	5	-	
-	"	"	1. " : Letzte Markgräfin von Bayreuth	"	"	5	-	
-	"	"	1. " : Frau aus Hateduch	"	"	30	-	
-	"	"	1. " : Gräfin von Altingen	"	"	30	-	
-	199.	"	1. Frau mit Hoops	"	"	16	-	
-	"	28. 51	7. Bilder	Fried. Neumann, Nürnberg		30	-	
-	"	"	2. Rococo-Bilder	Trödelmarkt	"	2	-	
33	Transport von S. 4							
33	Nr. 891							
	Ch. 2545							
	Nr. 8436							

6.

Nr.	Datum	Bezeichnung	Gekauft von:	Origin. Nr.	Signat.	N
383.	1878. 28. VII	1 Oberst	L. Mosel, Nürnberg		20	
439.	"	1. Schäferin	"		10	
"	"	1. Mann: Litzendorf	"		4	
"	"	2 Kococa-Bilder	"		10	55
"	"	1 Frau mit L. Harberhaube	"		12	
"	"	1 Bild	"		15	
"	"	1 "	"		12	
"	"	1 "	"		10	
"	"	1 "	"		6	
"	29. VII	1 Alte Frau	J. Köttermund, Nürnberg		15	
"	"	1 Männl. Porträt in Holzrahmen	"		6	
"	"	1 Kinder-Porträt	"		5	
"	"	1 Porträt auf Kupfer	"		10	
"	"	1 Weibliches Porträt auf Pergament	"		2	
"	"	1 Männl. Portr. auf Holz	"		10	
"	"	1 " " gepackter Koffer, Litzendorf	"		12	
"	20. VII	1 Bild: Frau	F. W. Neumann		4	
"	"	1 Bild in Rahmen	"		6	
"	"	2 Bilder: Nürnberger Oberfränk. Köchlein	"		58	
"	"	1 Miniatur	"		12	
"	"	1 Bild in Rahmen	"		4	355.
"	"	1 " : Frau mit Spitzenhaube	Oberst Semming, Nürnberg Friedensp. v. L. 5		10	
					Nr. 288	
					Nr. 8436	25
					Nr. 8724	35

Nr.	Datum	Beschreibung	Gekauft von:	Orig.-Preis	Kaufpreis
	1878. 20. III	1 Bild: Lungen	Merk Semmering, Wien		6
	" 28. III	1 Porträt	Steiner, Traubruck fl. 40	} 287 #	
	" "	2 Holländ. Szenen	" " " 125		
556.	1879. 29. IV	1 Porträt auf Wiener Porcellan von A. Schwand; Kaiser. Maria Anna	Wien	25	42 27
	" 30. IV	1 Porträt (von Mieremelt?) Chann. 1612	Kapendörfer, Wien Hofmarkt	25	42 20
	" "	1 Porträt: Frau	" " "	15	25 #
	" 1. V.	2 Porträts: Ganze Figur. Aus der Familie Herold: à 30 fl.	H. C. C. C. C., Wien Hofmarkt	90	147 60
	" "	1 Porträt: Gräfin Arz	" " "	25	42 50
	" "	" : Dame m. Spitzgen	" " "	25	42 20
	" "	" : Erzherzogin Claudia von Österreich	" " "	25	42 20
	" "	" : Octavia Scaevola	Trieben, Wien	2 60	4 #
	" 11. V	1 Bild: Sächsische Prinzessin. Im Hintergrund Süd-Tillnitz	C. F. Thieme, Dresden.		30
	" "	1 Bild: Sächsische Prinzessin	M. Bergmann, Dresden.		45
	" "	" : Sächsische Prinzessin	" "		20
	" "	" : Frau m. Spitzgenumhang	" "		6
	" "	" : Frau m. Haube	" "		2
	" 6. IX	2 Bilden: Anzugspiegel	Bürgerhospital, Salzburg fl. 2		4 90
355415.	" 7. IX	1 " à la Watteau	Laufen	20	49 20
	" 8. IX	1 engl. Bild	Salzburg	10	16 50
			Transport von d. b. . .		315 40.
					8724 35.
					9539 75.

N ^o	Datum	Beschreibung	Gekauft von:	Original-Preis	Summe	N ^o
	1879. 6. 11	1 Porträt auf Kupfer	Salzburg	fl. 4 -	67.80	22
418 ² 629 ²	"	1 Holzschnitt auf Spitze	Kernstein, Salzburg	6 -	10 20	433
"	"	1 Bild von Goldschmied auf Kupfer	"	" 10 -	16 40	435
"	"	1 " auf Leinwand		gratis		
"	"	1 " mit Achmen Salzburg		7 -	11 90	
"	18. 11	4 Bilder	L. 30 - (Framont, Verona) (St. Menghi, Verona)	120 -	96 -	
256.	19. 11	1 Bild: Judith	Richetti, Venedig	L. 30 -	24 -	
"	14. 11	1 Porträt einer Dame	Venedig, Sal. Tesaro	22 50	18 -	
"	20. 11	1 Dame, Allegorie	Favenza	120 -	96 -	
"	"	1 Theater-Porträt	"	280 -	224 -	
Mikroskop.	"	1 Bild: Donna che si a larata d. Carrer	Venedig	15 -	10 -	
"	"	1 Bild in Achmen, Dame mit schwarzem Schleier	"	40 -	32 -	
"	"	1 " ohne Achmen, Dame mit grünem Schleier	"	15 -	12 -	
502. #	1. 11	1. Variante di Paolo Veronese	Favenza, Venedig	800 -	640 -	
"	"	1 Mann. Ganze Figur. Väm. Schule	"	300 -	240 -	
"	"	1 " " " " reich gedrucktem Gewand	"	300 -	240 -	
"	18. 11	1. Porträt e. Dame m. spitzen Guckenheim, Venedig		200 -	160 -	41
"	"	1 " " " " (Schule Paolo Veron)	"	500 -	400 -	
"	"	1 " " " " : Gräfin Carrer (von Torbas?)	"	800 -	640 -	37
				Transport von S. 7.	Ma. 2886 30 Ma. 9789 25 Ma. 1846 63	

Nr.	Datum	Beschreibung	Erkauft von:	Orig.-Fr.	Heute Fr.
20	225	1879. 18.5. 1. Porträt e. Mädchens im Halbe Jugenalter, Veritz a. 100 - (Bild des A. Langh)	Siegenheim, Veritz a. 100 -	-	80 -
40	433, 434	1879. 6.7. 2 Doppelseitig. gold. Silber.	Falken, Salzlung	fl. 20 -	49 20
	435, 436	" " " " " " " " " "	" " " " " " " " " "	20 -	49 20
		" " 2 getriebene Silber	" " " " " " " " " "	60 -	98 40
		" " 2 weibl. Portraits ohne Rahmen	" " " " " " " " " "	20 -	49 20
		" " 2 Silber waal auf Eisenblech v. Mann. Fran. (Langingen)	" " " " " " " " " "	10 -	16 40
		" " 3 weibl. Portraits a 8 fl.	" " " " " " " " " "	24 -	39 40
		" " 1 männl. Portrait	" " " " " " " " " "	11 -	18 70
		" " 4. St. 2 Kinder-Portraits a 4 fl.	" " " " " " " " " "	8 -	12 10
		" " 3 weibl. Portraits a 4 fl.	" " " " " " " " " "	12 -	19 70
		" " 3 männl. Portraits. a 4 fl.	" " " " " " " " " "	12 -	19 70
		" " 1 Portrait e. Bischofs	" " " " " " " " " "	8 -	12 10
		" " 4. St. 4 Silber a 10 fl.	" " " " " " " " " "	40 -	68 50
		" " 1 Bild	" " " " " " " " " "	10 -	16 40
		" " 6 Silber a 5 fl.	" " " " " " " " " "	30 -	49 20
		" " 11. St. 1 Orientale	Bismenhop, München		10 -
		" " 1 Orientalin	" " " " " " " " " "		10 -
		" " 1. Gelehrter	" " " " " " " " " "		100 -
		" " 1. Siedländerin	" " " " " " " " " "		10 -
		" " 1. Negerin (mit Kind)	" " " " " " " " " "		20 -
	375				20 -
	90				206 50
	25				65
	65				13 183 15

Transport von S. 8. Jan 1886 65
Ch. 13 183 15

Nr.	Datum	Bezeichnung	Gekauft von:	Orig. Nr.	Preis in Th.	Nr.
	1879. 12. 18	1. Namenporträt	Kreuzhof, München		20 -	
414.	"	1. Bauernhackzeit	"		120 -	488.
	13. 11	1. Porträt: Knabe	Winterhalter, Münch		40 -	
	"	1. " : Mann u. 2 Frauen	"		80 -	16
	"	1. " : Fresco in Rahmen	"		15 -	
	"	1. " : Münchnerin	"		30 -	
	"	5 Porträts à Th. 10-	"		50 -	72
	"	1. Porträt auf Pergament	Bauer, München		38 -	
	"	1. " : Junger Mann	"		8 -	
	11. 11	1. " : Fuggerin	H. Frapprecht, Münch.		110 -	178.
	"	1. " : Knabe in Firtole	"		70 -	
533.	"	1. " : Frau m. Helm	"		190 -	21.
mus	"	2. Porträts: Mann u. Frau in 1/2 Th.	"		500 -	21.
	"	1. Porträt: Frau m. Haube	"		115 -	29. 3
141. 224.	"	2. Ungar. Kinder	"		70 -	Bei Mini
	"	3. Porträts: 2 Fuggerrinnen u. 1 alle Frau	"		250 -	
	"	1. Frau m. Kappe, goldener Sitzrock	"		100 -	Bei Mini
	"	2. Miniatur von Pap.	"		20 -	
	"	1. Porträt: Junger Mädchen	"		10 -	
	18. 11	1. " : Fuggerin 1633	"		450 -	
					Transport von	
					Th. 2386	-
					Th. 13183	15
					Th. 15569	15

No.	Datum	Beschreibung	Kauf von:	Orig. Fr.	Preis
1880.	4. VI	1. Porträt v. Strassburgerin	Levy, Strassburg		100
489.497	15. VI	2 Portraits: Krepper-Frau	Bouard, Luzern	Fr. 50	40
	27. VII	1 Oelbild: Sächsische Fürstin	Leich, Basel	100	120
10.		1 Oelbild von Lucas Cranach		30	40
	28. IX	2 kl. Portraits	J. Hünig, Zürich	3	2 40
		1 Appenzellerin		10	12
77?		1 Bernerin	Schweizer & Gähler, Zürich	10	8
		1 Holländ. alte Frau		80	64
	29. IX	2 Portraits	Schumacher, Zürich	25	20
178.179?	11. X	1 Porträt m. Federköpfe	Winer, St. Gallen	10	8
		2 Bilder auf Glas: Kococo		20	16
217.		1 Thier: auf Holz		10	8
218.		1 Thier: auf Holz		10	8
29. 368.	17. X	2 Türken-Portraits v. h. v. St. Sägmüller, Aargau			15
Bei den Miniaturen	16. X	1 Augaburgerin: Chivallure in Tuberal	Munk, München		12
	21. X	1 Miniatur	H. Drey p. München		24
Bei den Miniaturen		1 Legament-Malerei: Mohr			6
	16. X	1 Dame mit Heiligenschein u. Sceptel	H. Lischke, Münch.		4
		1 kl. männl. Porträt			1
		1 Thierfrau			1 20
	11. X	1 Minachnerin von Silet(?)	Krupprecht, Münch.		55
15					
15					
Transport von S.					Nr. 538 90 Nr. 15569 15 Nr. 16107 25

12.

N ^o	Datum	Beschreibung	Bekannt von:	Origin.-St.	Preis v. J.	N ^o
132	1680. 11. II	1. Theatrum Schulahl	Knapprecht, München		90	312 H
570.	"	1. Dame mit hochsteckendem Haar	"	"	25	
<u>274.</u>	"	1. Portrait: Moritz von Nassau	"	"	45	
"	"	1. Schreiberin	"	"	10	
682?	"	1. Mann mit Turban	"	"	10	
"	"	1. Herr im Allonges Perrücke in reichem Halbwand, am Hagen Keeck u.	"	"	15	bei Münch
"	"	1. Dame, blau	"	"	2	
"	"	1 " "	"	"	5	
310.	"	1. Münchner, Thopff v. Eklenger	"	"	60	
309.	"	1. Münchner, "	"	"	60	
"	"	1. Johann, Granch. zu Sachsen von Lambert Kopper, 1640, Mün. Fahnen	"	"	100	26
"	"	1. Portrait v. Frau Knechtelick (Leibant zu Moritz v. Nassau)	"	"	50	
"	"	1. Herr in Rococo	"	"	60	
"	"	1. Dame "	"	"	60	
"	"	Whifane de Baillavi, Ohne Kehr.	"	"	100	
182	"	1. Narr, ganze Figur	"	"	30	
"	"	1. Caricatur 2 mächtigen Halb	"	"	30	
3.	"	1. Frau, ganze Figur. Polnisch	"	"	120	
"	"	1 " , Thierstück im Spitzem Kragen in Fahren	"	"	150	
"	"	1. Thierstück im Spitzem Kragen in Fahren	"	"	150	
"	"	1. Augsburgerin auf Thopff	"	"	65	
Freispand von S. 11					J ^h 1095	
					J ^h 1610	05
					J ^h 1720	05

N ^o	Datum	Bezeichnung	Gekauft von:	Orig. Preis	Fig. No.	Sp.
312.	1820. 17. 8	1. Lola Narkov	v. Steuber, München		12	-
		1. Krieger	"		20	-
		1. Krieger	"		20	-
		1. Krieger	"		6	-
		1. Holländerin. Ganze Figur.	"		10	-
		1. Porträt in Marmor, vergoldet Königsbrunnen.	"		6	-
		1. Geisl. Herr, in Rahmen.	"		26	-
		1. Ung. Herzog. Charl. (Charitz Theller König)	"		26	-
		1. Würtemberg. Minister. (Kerfelpen des Kais. Siles)	"		15	-
		1. Frau Jerselken	"		15	-
262.		1. Thant II	"		20	-
		1. Gemalten Jesu. (Chucker Maria Theresia)	"		20	-
		1. Mädchen aus Franken im Braut. Kleid	"		28	-
		1. Krieger	Sigm. Helbing, Münch.		14	-
		1. Krieger	"		8	-
		1. Krieger	"		7	-
		1. Bild: Trovaca-Wäme	Thierer, München		15	-
		1. kl. ovales Porträt in Goldrahmen	"		22	-
		1. Krieger	"		12	-
		1. goth. Bild: 4 Figuren	"		45	-
		1. Krieger	Selb. Heilbronn München		24	-
05			Transport von S. 12			
05						

Sp. 283
 Th. 17202 05
 Th. 17485 05

14.

Nr.	Datum	Beschreibung	Gekauft von:	Orig.-Gr.	Preis	Nr.
	1880. 2. 21	1 Bildnis v. ...	Fehr, Kerkmann,	47
	28. 8	1. Arabisches Bild: Brautpaar	Fr. Maurer, München		700 -	55
	"	1 Augsburgerin	"		100 -	55
373.	"	1 Sultan	"		50 -	74
441.	"	1 Sultanin	"		50 -	53
	26. 8	1 Bildnis: Dame	A. v. Argy, München		24 -	
	"	1 " " " " " "	"		20 -	
	"	1 " " " " " "	"		16 -	
	"	1 " " " " " "	"		26 -	
	14. 11	1 Porträt: Junge Mädchen	A. Sollack, Salzburg	16. 16	42 20	
88.	"	1 " " " " " "	"	90	187 60	
87.	"	1 " " " " " "	"	90	187 60	
165.	"	1 Dame im Spitzenkragen reichem Rock	"	20	42 20	
	"	1 Porträt: Junge Frau	"	5	8 30	
	"	1 " " " " " "	"	4	6 60	
191-195. 609	"	7 Bilder in Rahmen	"	170	287 20	
	"	1 Porträt: Mann, ganze Fig. im Rahmen	"	90	187 60	
	"	1 " " " " " "	"	90	187 60	
	"	1 " " " " " "	"	90	187 60	
	"	1 " " " " " "	"	20	82 -	
170.	"	1 " " " " " "	"	5	8 30	
171.	"	1 " " " " " "	"	5	8 30	
	"	1 " " " " " "	"	10	16 40	
	"	1 " " " " " "	"	10	16 40	
144.	"	1 " " " " " "	"	20	40 20	

Transport von S. 13
 Nr. 2204 90
 Nr. 17485 05
 Nr. 19689 95

966 474

493

N ^o	Datum	Beschreibung	Beauftragter von:	Origin.-Preis	Preis f.	N
<u>492</u>	1882. 4. VII	1 Portreit: Ludwig XIV	Halt. Dr. Carl Friedrich Kleinchen		250 -	492
<u>497</u>	"	" : Herzog Eugen	"		250 -	501
<u>499</u>	"	" : Kaiserin Elisabeth	"		250 -	50
"	"	" : Dame im Spitzenkragen in Schürze	"		150 -	
"	29. VII	1 Portreit e. Mannes v. Turin	A. Lanne Paris 10 Rue des Pyramides		112 -	
Bei der Ministerr.	7. VIII	4 chines. Portraits auf Seide	H. Lagache, Marseille. 2 Place de la Préfecture		50 -	40 -
"	28. VII	1 Portreit: Sohn Karls V	R. Falorni, Nizza Place Grimaldi		75 -	60 -
Aufgepfänd.	28. VII	" : Katharina v. Medici Kleid von L. Lemoligne 1826	Joseph Jeros. Am Sarillon		400 -	400 -
<u>145</u>	1882. 8. I.	1 Dame-Portreit mit Spitzen- u. rothem Kopfschmuck von Gul. Lüstermänn	G. Stasi, Nizza Rue Maréchal 18		100 -	80 -
"	15. I.	1 Minutur Dame im schwarzen Kleid der 18ten Jahre	H. Staggelli, Nizza 42 Rue de la Basse		50 -	16 -
"	14. I.	Branzino (?) Bianca Capella (?)	"		140 -	112 -
"	16. I.	1 Damen-Portreit. Regentade Faulange	F. Carli, Nizza		40 -	32 -
"	28. I.	1 Portreit e. Mannes. Lumpen Spitzenkragen	V. Staggelli, Nizza		100 -	80 -
"	"	" " " " "	"		50 -	40 -
"	"	" " " " "	"		50 -	40 -
"	27. I.	1 Portreit e. Mannes im Spitzenkragen	F. Carli, Nizza		30 -	24 -
"	"	" " " " "	"		20 -	16 -
"	28. I.	" " " " "	"			
"	28. I.	" " " " "	"			
"	28. I.	" " " " "	"			
"	28. I.	" " " " "	"			
329.	"	1 Dame a. Venetier im schwarzen hochlich. Spitzenkragen	"		80 -	64 -
"	"	1 Dame im breiten Spitzenkragen	"		60 -	46 -
"	"	" " " " "	"		40 -	32 -
				Transport von L. 15. Sp. 20053 25		
				Sp. 2156 -		
				Sp. 23 209 25		

Aufgepfänd. der
Ministerr.

32

34

N ^o	Datum	Beschreibung	Verkauf von:	Orig. Preis	Verk. Preis	N ^o
318.	1882. 21. III	1 Brustbild, Kapitolian. Familie (Cantabris) von Luigi Sciarano	Fard. Topa, Neapel d. 10	10	8	
	21. III	1 Bild v. Sciarano: 2 Häutchen von Marke Cassino	L. Fusco, Neapel	25	18	
57.	20. IV	1 Bild auf Schiefer: Mann in span. Tracht	Frappa v. Brivinta	12	9 60	
306.	24. IV	1 Bild auf Leinwand: Nekrologie m. Spinrocken	G. Fontaggi	6	4 80	
304.	"	1 " " " : Caricatur von David Sciarano 1852.	"	10	8	
38	4. V	1 Farbte: Türkische Frau	Brugant, Mailand	10	8	
"	"	1 " : Holländerin	"	20	16	
"	"	1. Gorgonieren zu Pferd	"	140	112	
360. 361.	"	2 Bilder: europäi. Besuche am türkischen Hofe	"	150	110	
"	"	1 Farbte: Dame im Schopfleider	Almansi, Mailand	80	64	
"	"	1 " : Dame im Halsekorn	G. Casala	120	104	
150. 257.	21. V	1 kl. Farbte von Fues	Styber, München	"	10	
313. ?	"	1 kl. Farbte von Hess	"	"	6	
"	20. VI	1 Farb. : Zürcherin vom Jakob. Kapuzen	Prosser, Luzern	20	24	
"	"	1 kl. Farb. : Frau im weissen Kapuzen	Lautsch, Bern	8	4	
"	21. VI	1 Farbte einer alten Frau	Choller, Bern	60	48	
75.	26. VII	1 " : Frau v. Salametes	Dr. Frießel, Montb.	150	200	
28.	4. VIII	1 " : Solin. Kocaco	Reard, Genf	40	32	

Th. 816 40
 Transport von L. 17 Th. 258 87 25
 Th. 26703 65

Nr.	Datum	Bezeichnung	Erkauft von:	Orig. Preis	Preis Nr.	f.
	1882. 14. VII	1 Kt. Frauen-Fürheid	Calame, Lausanne	fr. 3	4	—
	" "	1 Bild: Scene von Etrurien	" "	fr. 45	26	—
	1883. 24. I	2 Kococo-Bilder auf Leinwand	Heuber, München		24	—
	" 19. I	2 Copien aus dem Musée Russe	Loggi, Genf	fr. 50	40	—
60	1884. 6. II	1 Farbentwurf: Herr u. Dame, Kococo	L. L. Seifert, Dresden Goryschakoff		20	—
80	" "	1 " : Dame, etwa 1830	" "		16	—
	" "	1 " : Herr, 18. Jahrh.	" "		20	—
	1. VII	1 Holländisches Bild	Franz Fischer, München		20	—
	7. VII	1 Altes Bild	Franzl		5	—
	18. VII	1 Kleines Farbentwurf (Schilderung)	H. Werner, Frankfurt a. M.	fl. 5	8	20
	3. VIII	1 Bild: Altes Haus besetzt mit e. Lampe von Thierschbaumers		fl. 4	6	60
	1885. 3. I	3 Bilder von Wandkuppeln	Hof v. Fickler, Frankfurt	fr. 80	131	20
	7. I	1 Arnold, Laweyer Bauer	" "	fr. 15	25	75
	29. I	1 Fraumeyer, Geburt Christi	" "	fr. 100	210	60
	" "	1 Heurich, Maria	" "	fr. 25	42	75
	" "	1 Keller, Tod Josephs	" "	fr. 25	42	75
	" "	2 " , Landschaften	" "	fr. 60	298	40
	" "	4 Keller, (1 H. 3 Könige)	" "	fr. 120	196	80
	4. II	1 Schöpf, Christus im Rahmen	" "	fr. 20	35	75
	" "	1 Kogorius (?)	" "	fr. 20	34	70
	1884. 18. VII	1 Bild	Sagmeister, Regenz	fr. 10	16	40
40						
25			Transport von S. 18			
65						
					Nr. 1191	40
					Nr. 26703	65
					Nr. 27895	05

N ^o	Datum	Bezeichnung	Erkauft von:	Orig. - Fr.	Fr. - Fr.	N ^o
+	1885. 13. II	1 Gemälde N ^o 7	Durch das Ferdinands- seum in Innsbruck	fl. 40	120 50	34
	"	" N ^o 11	"	" 30	50	
	"	" N ^o 17	"	" 70	120 50	
	16. VII	1 Golt. Bild: Die vierzehn Noth Händler - helfer	"	60	298 50	42
	3. VIII	1 Altarbild: Lehrer... Paul von 1602 aus Nöden	Emberger, Salzburg. Hakenberg	20	33	44
	11. III	1 Fortrait	von Widmann, Hall	10	20 50	
0	24. III	1 Oelbild von Truchhofer; Herzog Friedrich von ^{von} Thurn ^{von} geb. nach d. Hand ^{Hand}	Fr. Unterberger	70	120 50	
	1886. 1. I	1. Allmutter, Andreas Hofers	Fraf. Fichter, Inns- bruck	20	33	
	"	1. Fortrait: Franz II	Ferrückenschnitt	5	8 30	
539.						
412.	19. III	1 altes Oelbild / Spielzelebildhaft / Sägmesser, Pire.	"	15	25 50	
12-15.	1. VI	4 Golt. Reliefs aus v. Hand ^{Hand} v. St. Joseph - Kunst - Schule - Hand ^{Hand}	Widmann, Hall	600	1000	
	13. VII	2 Bilder: Theresia - Fortrait Theresia	Theresia, Seith	20	33	
35-163.	28. VII	2 alte Oelbilder a. d. Kapelle des Schlosses Hatzen	Kocher, Münster	2	3 30	
	19. IX	1 Bild: Frauenkopf.	J. Strasser, Meran	10	16 50	
	20. IX	2 Bilder: Sennen Andreas Hofers von Anton Fichter	H. Strasser, Meran	40	65 60	
	1. XI	1 Fortrait eines jungen Mädchens	Arme Frau	1 50	2 45	
1887.	14. IV	1 Frau von Castiglione	H. Fichter p. Innsbruck	40	65 60	
1887.	1. VIII	2 Bilder aus Pörlers Frank- mannsdorff.	Strasser, Meran	100	100	
	24. VII	1 kleines Christas von Scheller	H. Fichter p. Innsbruck	30	50	
607	1. IV	1. Däppelbild: Heil. Sebastian	"	30	50	
	29. VII	1. Festlegung auf Stupfer v. Hand ^{Hand}	"	30	50	
1888.	6. V	1. Heiliger Sebastian	Widmann, Hall	80	130	
38.	12. VII	1 Fortrait eines jungen Mannes, ganze Figur, in gerichetztem Wien, Gibben 14 Kahmen	H. Herrichter & Comp. Transport von S. 19.	120	190 80	
					Fr. 2471 50	
					Fr. 22895 65	
					Fr. 30366 60	

Nr.	Datum.	Bezeichnung.	Gekauft von:	Orig.-Preis	Mk.	Pf.
	1891. V. 20.	Portrait, Herr mit Fächer.	Ant. Marzato, Ven.	52	-	
	1892. VI. 22.	Bäuerlicher Frauen-Portrait.	Böhler, München	10	-	

17. VI. 89,

Miniaturen.

Nr.	Datum	Beschreibung	Kauf von:	Orig. Preis	Stk.	Sp.
	1878. XI. 20.	14 italien. Miniaturen (1 Ven. rana, 3 Venedig, 4 Mailand, 4 Florenz) / 2 Stk. 5.	Munk, Augsburg	70	-	
	" XI. 27.	Miniaturlösung auf Kupfer (Kana)	Kelbing, München	20	-	
	" "	3 Miniaturen	H. Fickert, Nürnberg	15	-	
	" XI. 30.	6 Miniaturen	F. Neumann, Nürnberg	53	-	
	1879. XI. 11.	2 Miniatur - Farbtafel auf Papier	H. Fapprecht, München	20	-	
	" "	1. Miniatur - Farbtafel auf Papier	"	10	-	
	1880. X. 22.	1 Miniaturlösung	H. Frey, zu München	24	-	
	" "	1. Miniatur. Herr Allongé Ferris.	Fapprecht, München	15	-	
	" X. 27.	1. Miniatur München	H. Seiber, Nürnberg	6	-	
	" "	1 Miniaturlösung	Sigm. Kelbing, München	10	-	
	" "	1. "	"	8	-	
	" "	1. "	"	7	-	
	1880. X. 30.	1. Miniatur lösung von Lorenz Freyer, Strauch	München	12	-	
	" "	1. Miniaturlösung auf Pergament	Joh. Heilbrunn, München	24	-	
	" XI. 5.	1. Miniatur lösung auf Seide	"	25	-	
	" X. 26.	1. Miniatur - Farb. Dame	Frey, München	25	-	
	" "	1. " Herr	"	20	-	
	" "	1. " Herr	"	15	-	
			Franzport			M. 4 1/2

Nr.	Datum	Bezeichnung	Gekauft von:	Orig. Preis	M. f.
		Transport.		419	
1880. X. 26	1	Miniatur - Farb. Dame.	Wey, München	25	-
"	X. 24	21 Miniaturen	A. Falck, Salzb. St. 90	147	60
1881. T. 10.	1	Col. - Miniatur Bild: Frau. Renaissance	H. C. Kersch, Hben.	15	25 -
1882. T. 12.	1	Miniatur. Dame in kleinen Bleist. Ende 17. u. 18. Jahrh.	Faggetti, Nizza. Fr. 20	16	-
1882. III. 3.	3	Miniaturen.	Krieger, Bam.	8	6 40
"	III. 16.	1 Miniatur: Königin Isa- bella von Spanien.	Favaggi, Bam.	10	8 -
1888. IV. 24.	2	Knöpfe mit Malerei auf Seide	Werner, Innsbruck fl. 5.		647

10. Sammlungskatalog

Im Folgenden wird neben einer Überblicksliste eine Auswahl an Werken vorgestellt. Die Daten für einen vollumfänglichen Bestandskatalog liegen vor, sollen jedoch zu einem späteren Zeitpunkt im Rahmen einer digitalen Sammlungsrepräsentation publiziert werden. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Einzelwerken dieser Sammlung basiert auf eigenen Recherchen unter Hinzuziehung der punktuell erhaltenen Objektdaten. Die Ordnung der Gemälde erfolgte analog zu der zuletzt nachgewiesenen Sammlungsordnung, wie in der Sammlungschronologie in Kapitel 9.1 beschrieben und aus den Archivalien in Kapitel 9.2 abgeleitet. Wenn nicht anders gekennzeichnet befinden sich die Sammlungsobjekte im Depot Fremdbesitz der Gemäldegalerie Berlin.

Im Zuge der Erschließung wurden neue Titel nach dem folgenden Prinzip vergeben: der Werk-titel bezeichnet das Geschlecht des Dargestellten – *Bildnis einer Frau, Bildnis eines Herrn* – sowie die Hauptcharakteristika der Bekleidung und der modischen Beigaben. Zuvor im Zuge der Sammlungsverwaltung und restauratorischen Betreuung vergebene neutrale Titel wie, *Bildnis einer Dame*, wurden zugunsten von eindeutigeren Benennungen aufgegeben, werden jedoch mit ihrer Herkunft dokumentiert.

Dargestellte historische Personen, die identifiziert werden konnten, werden nach der modernen Schreibweise und der Namensansetzung der Gemeinsamen Normdatei der Deutschen Nationalbibliothek (DNB/GND) benannt. Datierungen sind im Zuge der Bestandsaufnahme neu vorgenommen worden und beziehen sich, wenn Q11 angegeben ist, auf die Kleidung im Bild. Wenn am Objekt Befunde auf eine Datierung des Werkes schließen lassen, so etwa eine Künstlersignatur, dann wird auch das Kunstwerk selbst datiert und dies mit Q12 oder anderen Quellen bezeichnet. In der folgenden Übersicht der Werke wird vorrangig die Datierung der Kleidung im Bild angegeben, wenngleich dies hier in verkürzter Form nicht näher gekennzeichnet ist. Nicht alle Objekte konnten im gleichen Umfang untersucht werden. Es handelt sich daher bei den erstmaligen Datierungen und Identifizierungen um Annäherungen. Besonders Trachtendarstellungen lassen sich selten eindeutig datieren oder geografisch verorten, da Trachtenformen über längere Zeit Bestand hatten oder im Zuge folkloristischer Praktiken des 19. Jahrhunderts (re-)konstruiert und zugewiesen wurden.

Bezeichnungen am und auf dem Werk, d.h. In- und Beischriften, wurden befundmäßig zitiert. Eckige Klammern ([]) kennzeichnen einen Zeilenumbruch innerhalb der Bezeichnung. Sind keine Bezeichnungen notiert, dann deutet dies entweder auf einen negativen Befund hin, oder indiziert, dass der Zugang zum Werk nicht vorhanden war und entsprechend die Bezeichnungen, besonders der Rückseiten, nicht dokumentiert werden konnten.

Die Urheberschaft der Werke ist in den meisten Fällen unbekannt, eine Anlehnung an die Tradition einer Malerschule oder Werkstatt wird mit „im Umfeld von“ gekennzeichnet. Die vorikonografischen Beschreibungen fokussieren auf die Kleidungselemente. Wo möglich, werden die Motive außerdem einer ikonografischen Analyse unterzogen und im historischen Kontext eingeordnet. Dort, wo es für die Argumentation im Haupttext nötig ist, wird der Bildgehalt an der entsprechenden Stelle ikonologisch interpretiert.

Der über 600 Gemälde und Miniaturen umfassende Nachlass der Eheleute von Lipperheide wurde hier zum allerersten Mal untersucht. Die Bearbeiterin hat alle Bemühungen zur Identifizierung und Bestimmung festgehalten; neben den eigenen Recherchen sind auch Korrespondenzen mit Vertretern von öffentlichen und privaten Sammlungen eingeflossen. Die 36 Miniaturen, die 2016/2017 dem Bestand nachträglich zugeordnet wurden, können nicht zweifelsfrei dem Schenkungskonvolut zugeschrieben werden, sind jedoch in den Sammlungsüberblick aufgenommen worden.

Nicht in den Katalog aufgenommen wurden die restauratorischen Beobachtungen, Eingriffe und Schäden. Die jahrzehntelange Aufbewahrung in Depots, die ersten interimistischen Hängungen sowie die häufigen Standortwechsel haben dem Objektbestand Schaden zugefügt. Bislang gemachte Beobachtungen sowie der restauratorische Bedarf wurden in die Datenbank aufgenommen. Eine Strategie für ein Konservierungs- und Restaurierungskonzept für den Gemälde- und Miniaturenbestand sind der Kunstbibliothek von der Autorin vorgelegt worden. Einzelne Objekte sind vollflächig mit Sicherungspflastern beklebt. In diesen Fällen lag der wissenschaftlichen Bearbeitung die Schwarz-Weiß-Fotografie zugrunde.

Eine Publikation der erhobenen Forschungsdaten erfolgt in dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten dreijährigen Projekt „Restaging Fashion. Digitale Kontextualisierung vestimentärer Quellen“, angesiedelt am Urban Complexity Lab (UCLab) der Fachhochschule Potsdam. Am Ende des Projektes werden die hier untersuchten Gemälden, Miniaturen und Reliefplastiken eingebunden sein in weitere Sammlungsbestände, Grafiken und Handzeichnungen der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Schriftquellen und 3D-digitalisierte Kleide-ensembles aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, kontextualisiert, in einer Webanwendung verfügbar und visualisiert sein.

10.1. Werkverzeichnis

- G_000_400: Bildnis eines Mitglieds der Nürnberger Familie Mülleg mit Flinderhaube, Anonym, 1664, Technik und Maße unbekannt.
- G_000_582: Bildnis von Kaspar von Auerswald, Anonym, 1585, Öl auf Holz, Maße unbekannt.
- G_000_583: Bildnis von Maria von Auerswalde, geborene von Amsdorf, Anonym, 1586, Öl auf Holz, Maße unbekannt.
- G_001_077: Bildnis einer Frau in dunklem Kleid mit einem Buch, Anonym, 1715–1725, Öl auf Leinwand, 86 x 69 cm.
- G_002_078: Bildnis von Ludovika Christina von Savoyen im Alter von 23 Jahren, Anonym, 1652, Öl auf Leinwand, 112,7 x 91,3 cm.
- G_003_079: Bildnis einer Frau mit Schwebel und Spitzenkragen, Anonym, 1710–1750, Öl auf Leinwand, 111,0 x 84,7 cm.
- G_004_080: Familienbildnis am Hofe, Anonym, 1680–1690, Öl auf Leinwand, 75 x 103,5 cm.
- G_005_081: Bildnis einer Frau im Manteau, Kopfschmuck und Tulpe in der Hand, Anonym, 1835–1850, Öl auf Leinwand, 114,5 x 80 cm.
- G_006_082: Bildnis eines Mädchens in Kleid, Schnürbrust und Zierschürze vor einem Gut, Anonym, 1640–1660, Öl auf Leinwand, 116 x 97 cm.
- G_007_083: Bildnis eines Kindes im Kleid und Haube im Alter von eineinhalb Jahren, Anonym, 1696, Öl auf Leinwand, 111 x 78,5 cm.
- G_008_084: Bildnis einer Frau als Kriegsgöttin Bellona, Anonym, 1640–1679, Öl auf Leinwand, 106,5 x 77 cm.
- G_009_085: Bildnis eines Mädchens im Manteau, Anonym, 1690–1730, Öl auf Leinwand, 94,5 x 77,5 cm.
- G_010_086: Bildnis von Maria Veronica Enzenspergerin, geborene Königspergerin, im Alter von 46 Jahren, Anonym, 1756, Öl auf Leinwand, 98 x 73 cm.
- G_011_087: Bildnis eines Kindes im gefütterten Kleid, mit einem Hund und einem Vogel, Anonym, 1600–1650, Öl auf Leinwand, 95,5 x 62 cm.
- G_012_088: Bildnis einer Frau im Kleid mit Schnürbrust, Anonym, 1630–1830, Öl auf Leinwand, 85 x 66,5 cm.
- G_013_089: Bildnis einer Frau in einer Robe à la polonaise mit Spitzenengageantes, Anonym, 1775–1800, Öl auf Leinwand, 84 x 67,5 cm.
- G_014_090: Bildnis einer Frau im Kleid mit Schultertuch und Dormeuse, Anonym, 1775–1800, Öl auf Leinwand, 81,5 x 63,5 cm.
- G_015_091: Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzenkragen und aufwändigem Gewand- und Haarschmuck, Anonym, ca. 1600, Öl/Tempera (?) auf Holz, 77,1 x 60,5 cm.
- G_016_092: Bildnis eines Herrn in Rock und Weste, Anonym, 1780–1790, Öl auf Leinwand, 59 x 45,5 cm.
- G_017_093: Bildnis eines Herrn mit Perücke, Halskrause und einem Schriftstück, Anonym, 1675–1700, Öl auf Leinwand, 58,5 x 48,5 cm.
- G_018_094: Bildnis von Caterina de' Medici, Herzogin von Mantua, Anonym, nach 1621 (?), Öl auf Leinwand, 64,6 x 52,0.

- G_019_095: Bildnis einer Frau mit Halskrause und Spitzenhaube, Anonym, 1610–1630, Öl auf Leinwand, 53,5 x 41,5 cm.
- G_020_096: Vornehme Gesellschaft in einem Schloßgarten, Anthoine Pallaert (?), 1630–1657, Öl auf Holz, 83 x 57,5 cm.
- G_021_097: Bildnis einer Frau mit einem Säugling im Arm, Anonym, 1630–1657, Öl auf Holz, 87 x 66,5 cm.
- G_022_098: Begegnung zweier Herren in einem höfischen Szenarium, Anonym, 1720–1735, Öl auf Leinwand, 74,5 x 112,5 cm.
- G_023_099: Bildnis einer Frau im festlichen Gewand mit Stirnschnebbe, Anonym, 1640, Öl auf Leinwand, 85 x 73 cm.
- G_024_100: Bildnis einer Frau im Manteau und Haube mit Fontange, Anonym, 1685–1700, Öl auf Leinwand, 94,2 x 81,1 cm.
- G_025_101: Bildnis eines Herrn im Justaucorps und Dreispitz, Anonym, ca. 1700, Öl auf Leinwand, 96 x 72 cm.
- G_026_102: Bildnis von Maria Elisabeth, Erzherzogin von Österreich, Johann Baptist Lampi der d. Ä. (Umfeld von), 1780–1784, Öl auf Leinwand, 90,5 x 74 cm.
- G_027_103: Bildnis von Christina Neuradel in Friedberg mit Rokokohaube und Florband, Anonym, 1750–1774 (?), Öl auf Leinwand, 80 x 64,5 cm.
- G_028_104: Bildnis eines Herrn im Frack und gestreifter Weste, Anonym, 1790–1800, Öl auf Leinwand, 65,5 x 54 cm.
- G_029_105: Bildnis einer Frau im Reifrock und Medicikragen, Anonym, 1600–1610, unbekannt, 61 x 46 cm.
- G_030_395: Bildnis einer Frau im Hausmantel und Haube, Anonym, 1815–1825, Leinwand, 55 x 47 cm.
- G_031_106: Bildnis eines Jungen als Diana mit Pfeil, Bogen und Köcher in antikisierendem Gewand, Anonym, 1670–1679, Öl auf Leinwand, 48,5 x 39,5 cm.
- G_032_107: Hauskonzert, Anonym, 1770–1789, Öl auf Leinwand, 47,5 x 35,6 cm.
- G_033_108: Dame bei der Toilette mit Friseur, Magd und zwei Herren, Anonym, 1775–1800, Öl auf Leinwand, 47,4 x 35,7 cm.
- G_034_109: Bildnis einer Frau mit Flechtfrisur und einem Buch in der Hand, Anonym, 1530–1560, Öl auf Holz, 55,5 x 43 cm.
- G_035_110: Bildnis von Giulia Casale, Giovanni Battista Volpi (?), 13.12.1598, Öl auf Holz, 54,0 x 37,8 cm.
- G_036_111: Bildnis eines Herrn mit Bart und gefältelter Halskrause, Monogrammist SL (?), 1618, Öl auf Holz, 49,5 x 37,5 cm.
- G_037_112: Bildnis einer sitzenden Frau in einem Kleid mit Schalkragen, Anonym, Um 1800, Öl auf Leinwand, 46 x 37,5 cm.
- G_038_396: Bildnis eines Herrn mit pelzverbrämter Schaubе und einem Buch in der Hand, Anonym, 1540–1560, Öl auf Holz, 43,6 x 33,9 cm.
- G_039_113: Bildnis einer Frau mit Haube und Kröse, Anonym, 1600–1625, Öl auf Leinwand, 40,5 x 32 cm.
- G_040_114: Bildnis einer Frau im Alter von 27 Jahren, Cornelis Jonson van Ceulen (?), vor 1631, Öl auf Holz, 23,4 x 35,2 cm.

- G_041_115: Bildnis einer Frau mit Halskrause und dunkler Haube, Cornelis Jonson van Ceulen (?), 1631, Öl (?) auf Holz, 31,5 x 23,3 cm.
- G_042_116: Bildnis einer Frau mit Haube, Schulterkragen und kleiner Halskrause, Monogrammist HB (?), 1520–1570, Öl/Tempera (?) auf Holz, 65,8 x 46,6 cm.
- G_043_117: Bildnis einer Frau mit Hochsteckfrisur, Anonym, 1770–1780, Öl auf Leinwand, 56,5 x 43 cm.
- G_044_118: Bildnis einer Frau im schwarzen Obergewand und Lockenfrisur, Anonym, 1530–1600, Öl auf Leinwand, 62,5 x 53 cm.
- G_045_119: Bildnis eines Herrn im Justaucorps und rotem Umhang, Anonym, 1710–1740, Öl auf Leinwand, 84 x 64 cm.
- G_046_120: Bildnis von Maria Josepha, Kaiserin des Hl. Römischen Reiches, Anonym, 1740–1760, Öl auf Leinwand, 84 x 64 cm.
- G_047_121: Maria Salome und Zebedäus mit den Kindern Jacobus und Johannes, Anonym, 1450–1500, Öl auf Holz, 63 x 43,5 cm.
- G_048_122: Heiligendarstellung mit Ulrich von Augsburg, Anonym, 1450–1500, Öl auf Holz, 64 x 43,5 cm.
- G_049_123: Bildnis eines Herrn in Rock und Weste mit einer Tabakdose, Anonym, 1725–1760, Öl auf Leinwand, 81,5 x 66 cm.
- G_050_124: Bildnis eines jungen Trommelschlägers der Infanterie im Livree, Anonym, ca. 1800, Öl auf Leinwand, 73,7 x 54,1 cm.
- G_051_125: Bildnis einer Frau im Kleid mit offenen Ärmelnähten und schulterfreiem Dekolteé, Anonym, 1635–1645, Öl auf Leinwand, 79,5 x 66 cm.
- G_052_126: Bildnis einer Frau mit Schultertuch und Haube, Anonym, 1780–1800, Öl auf Leinwand, 75 x 57 cm.
- G_053_127: Bildnis von Ferdinand III., Großherzog der Toskana (?), Anonym, nach 1792, Öl auf Leinwand, 91,5 x 68,5 cm.
- G_054_128: Bildnis von Sophie Albertine von Beichlingen, Gräfin von Württemberg (?), Philipp Friedrich Hetsch (?), nach 1795, Öl auf Leinwand, 84 x 68 cm.
- G_055_129: Bildnis eines Kindes im Laufstuhl im Alter von einem Jahr und 13 Wochen, Anonym, 1592, Öl auf Leinwand, 86,5 x 68,5 cm.
- G_056_130: Bildnis einer Frau im dunklen Obergewand mit Fichu und Haube, Anonym, 1780–1835, Öl auf Leinwand, 79,5 x 61,5 cm.
- G_057_131: Bildnis eines Herrn im Justaucorps mit Spitzenbinde, Anonym, 1700–1720, Öl auf Leinwand, 83,5 x 61,5 cm.
- G_058_132: Bildnis eines Herrn im Hausrock mit Violine, Anonym, 1715–1799, Öl auf Leinwand, 86,5 x 68,5 cm.
- G_059_133: Bildnis von Clemens Wenzeslaus von Sachsen, Erzbischof von Trier, Heinrich (Henrich) Foelix (1731/32–15.3.1803, Koblenz), nach 1776, Öl auf Leinwand, 81,5 x 68,5 cm.
- G_060_134: Bildnis einer Frau im Kleid mit Lockenfrisur, Anonym, 1660–1669, Öl auf Leinwand, 84,5 x 64 cm.
- G_061_135: Bildnis von Leopold, Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Anonym, 1785, Öl auf Leinwand, 76,5 x 61 cm.
- G_062_136: Bildnis einer Frau in dunkler Schoßjacke mit Fichu, Haube und Schürze, Anonym, 1780–1829, Öl auf Leinwand, 91 x 65 cm.

- G_063_137: Bildnis eines Kindes in höfischer Robe mit einem Hund und einer Katze, Anonym, 1600–1630, Öl auf Leinwand, 101,5 x 63,5 cm.
- G_064_138: Bildnis der Urschula von Praut (?), Monogrammist CM, 1556, Öl auf Leinwand, 84,9 x 66,2 cm.
- G_065_139: Bildnis eines Herrn in Rüstung mit Spitzenkragen und rotem Umhang, Anonym, 1610–1639, Öl auf Leinwand, 75,6 x 58,8 cm.
- G_066_140: Bildnis von Gideon Ernst von Laudon, Anonym, 1717–1759, Öl auf Leinwand, 69,4 x 58,8 cm.
- G_067_141: Bildnis von Freiherr Johann Caspar von Döringenberg, Anonym, 1630–1650 (?), Öl auf Leinwand, 68 x 48 cm.
- G_068_142: Bildnis eines jungen Mannes, im Alter von 13 Jahren, Anonym, 1670–1759, Öl auf Leinwand, 65,6 x 53,6 cm.
- G_069_143: Bildnis einer Frau im Chemisenkleid und Hut, Anonym, 1785–1800, Öl auf Leinwand, 60,5 x 51 cm.
- G_070_144: Bildnis von Karl I., König von England, als Kronprinz, Anonym, vor 1625, Öl auf Holz, 63 x 48 cm.
- G_071_145: Bildnis eines Herrn im Justaucorps mit Umhang und Allongeperücke, Anonym, ca. 1700, Öl auf Leinwand, 93 x 71 cm.
- G_072_146: Bildnis eines jungen Herrn in langärmeliger Weste, Umhang und mit Blumengebinde, Anonym, ca. 1725, Öl auf Leinwand, 83 x 68,5 cm.
- G_073_147: Bildnis einer Frau mit dunkler Haube, Fichu und Fächer, Franz Ignaz Oefele (1721–1797), 1753, Öl auf Leinwand, 77,2 x 56,2 cm.
- G_074_148: Bildnis einer Frau mit Haube, Schultertuch und Fächer, Anonym, 1800–1900, Öl auf Leinwand, 73 x 58 cm.
- G_075_149: Gruppenbild im Garten, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 64,7 x 80,0 cm.
- G_076_150: Bildnis eines Herrn in dunklem Obergewand und Halskrause, Anonym, 1550–1620, Öl auf Leinwand, 76,3 x 61,7 cm.
- G_077_151: Bildnis einer Frau im Manteau mit Engageantes und Dormeuse, Anonym, 1770–1800, Öl auf Leinwand, 78,0 x 64,5 cm.
- G_078_152: Bildnis von Maria Anna Härtlin, Anonym, 1775, Öl auf Leinwand, 75,7 x 57,6 cm.
Standort: Depot 3, Gitterwand 21
- G_079_153: Bildnis von Maria Farnese, Justus Sustermans (Werkstatt, Umfeld von), nach 1635, Öl auf Leinwand, 69 x 56 cm.
- G_080_154: Bildnis einer Frau im Kleid mit Schleifenschmuck, Anonym, 1680–1725, Öl auf Leinwand, 65,6 x 51,2 cm.
- G_081_155: Bildnis einer Frau im Empirekleid mit geblühtem Shawl, Anonym, 1810–1825, Öl auf Leinwand, 63 x 48 cm.
- G_082_156: Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzenhaube und Blume in der Hand, Anonym, 1810–1900, Öl auf Leinwand, 77,5 x 56,5 cm.
- G_083_157: Bildnis eines Herrn im Rock mit Allongeperücke und Spitzenjabot, Anonym, nach 1729, Öl auf Leinwand, 80,1 x 64,5 cm.
- G_084_158: Bildnis von Clara Katharina Endter, Wolfgang Ludwig Hopfer (1648–1698), 1698, Öl auf Leinwand, 77,0 x 65,6 cm.

- G_085_159: Bildnis einer Frau im Manteau mit Engageantes und Dormeuse, Anonym, 1770–1800, Öl auf Leinwand, 85,6 x 67,9 cm.
- G_086_160: Bildnis von Franciscus im Alter von neun Monaten, Anonym, 1619, Öl auf Leinwand, 82,3 x 67,0 cm.
- G_087_161: Bildnis eines Herrn mit Schube und Stuartkragen im Alter von 55 Jahren, Anonym, 1614, Öl auf Leinwand, 79,6 x 60,5 cm.
- G_088_162: Bildnis einer Frau mit Mühlsteinkrause, Anonym, ca. 1630, Öl auf Holz, 70,5 x 59 cm.
- G_089_163: Bildnis von Maria Anna, Königin von Spanien, Anonym (nach Velásquez), nach 1630, Öl auf Holz/Leinwand, 77 x 61,5 cm.
- G_090_164: Bildnis eines Herrn im Justaucorps und Dreispitz unter dem Arm, Anonym, 1710–1750, Öl auf Leinwand, 91 x 73 cm.
- G_090_413: Empfang einer europäischen Gesandtschaft am türkischen Hof, Antoine de Favray, ca. 1765, Öl auf Leinwand, 53,3 x 73,1 cm.
- G_091_165: Bildnis einer Frau mit Haube und Blumendekor, Anonym, 1700–1750, Öl auf Leinwand, 74,3 x 57,2 cm.
- G_092_166: Bildnis von Joseph II. als Kind in einer Husarenuniform, Martin van Meytens der Jüngere (Umfeld von), 1746–1770, Öl auf Leinwand, 84,4 x 61,6 cm.
- G_093_167: Reiterschlacht, Anonym, 1600–1650, Öl auf Holz, 55 x 42 cm.
- G_094_168: Bildnis einer Frau mit Leinenhaube, Marten van Heemskerck (Umfeld von), ca. 1540, Öl auf Leinwand, 64 x 50,5 cm.
- G_095_169: Bildnis der Maria Elisabetha Crausharin (?), Anonym, 1656, Öl auf Leinwand, 91,5 x 68,7 cm.
- G_096_170: Bildnis einer Frau im Manteau und einer Haube mit Fontage, Anonym, 1680–1689, Öl auf Leinwand, 88,4 x 74,1 cm.
- G_097_171: Bildnis von Hans-Joachim von Zieten, Anonym, ca. 1780, Öl auf Leinwand, 89 x 73 cm.
- G_098_172: Bildnis eines Herrn im Doublet á la poulaine und Pelzumhang, Anonym, 1588, Öl auf Leinwand, 86,3 x 72,4 cm.
- G_099_173: Bildnis eines Herrn im Hauskleid am Tasteninstrument, Anonym, 1680–1715, Öl auf Leinwand, 99 x 74,5 cm.
- G_100_174: Bildnis eines Herrn in Justaucorps und Weste mit einem Brief, Anonym, 1760–1775, Öl auf Leinwand, 96 x 71 cm.
- G_101_175: Bildnis eines Jungen im Alter von dreieinhalb Jahren mit einem Hund, Anonym, 1662, Öl auf Leinwand, 119 x 78,5 cm.
- G_102_176_A Heiliger Thimo von Salzburg, Erzbischof von Salzburg (?), Anonym, 1400–1500 (?), Tempera (?) auf Holz, 124,1 x 40,5 cm.
- G_102_176_B Heiliger Florian von Lorch, Anonym, 1100–1200 (?), Tempera (?) auf Holz, 124,1 x 40,5 cm.
- G_103_178: Bildnis von Taddeo Barberini zu Pferd, Anonym, nach 1631, Öl auf Leinwand, 66,0 x 50,1 cm.
- G_104_179: Bildnis eines Oberbefehlshabers in drapierter Gewandung mit Allongeperücke, Anonym, 1650–1690, Öl auf Leinwand, 65,6 x 54,4 cm.
- G_105_180: Bildnis von Christina, Großherzogin der Toskana (?), Anonym, 1589–1636, Öl auf Leinwand, 62,1 x 50,3 cm.

- G_106_181: Bildnis von Friedrich III., Kurfürst von Sachsen, Franz Wolfgang Rohrich (1787–1834) (?), 1800–1834, Öl auf Holz, 61,7 x 42,9 cm.
- G_107_182: Bildnis einer Frau im Cape, Anonym, 1890–1900, Öl auf Leinwand, 46,5 x 35,5 cm.
- G_108_183: Bildnis einer Frau in roter Schaubе, Samtgollar und Baret, Nicolas de Neufchâtel (Umfeld von) (?), 1567, Öl auf Leinwand, 52,7 x 43,5 cm.
- G_109_184: Bildnis eines Jungen mit spitzenbesetzter Krawatte und Schleifenschmuck, Anonym, 1675–1700, Öl auf Leinwand, 51,8 x 38 cm.
- G_110_185: Bildnis eines Herrn im Frack und Jabot, Anonym, 1820–1900, Öl auf Leinwand, 45,7 x 33,5 cm.
- G_111_186: Bildnis einer Frau in einer Robe à la Française mit einem Bologneserhündchen, Anonym, 1770–1800, Öl auf Leinwand, 43,6 x 33,3 cm.
- G_112_187: Gesellschaftsszene in einem Interieur, Anonym, 1600–1625, Öl auf Kupfer, 29 x 38,5 cm.
- G_113_188: Bildnis eines Sultans mit Turban und pelzverbrämtem Kaftan, Anonym, 1600–1700, Öl auf Leinwand, 46 x 33 cm.
- G_114_189: Bildnis einer Frau in Schoßjacke und Dormeuse, Anonym, 1775–1800, Öl auf Leinwand, 44 x 34,5 cm.
- G_115_190: Bildnis eines Herrn in Habit und Weste, Anonym, 1715–1750, Öl auf Leinwand, 88 x 70 cm.
- G_116_191: Bildnis einer Frau in dunklem Obergewand, Brautgürtel und Kugelhaube, Anonym, 1650–1669, Öl auf Leinwand, 101,5 x 77 cm.
- G_117_192: Arme Eltern, reiche Kinder, Monogrammist PM (?), ca. 1600, Öl auf Holz, 74 x 107 cm.
- G_118_193: Bildnis eines Kindes im Alter von zwei Jahren, Anonym, 1624, Öl auf Leinwand, 84 x 65 cm.
- G_119_194: Bildnis von Luisa Maria Amelia, Großherzogin der Toskana (Frau von Ferdinand III.), Anonym, 1790–1809, Öl auf Leinwand, 91,3 x 67,8 cm.
- G_120_195: Bildnis eines sitzenden Mädchens mit Katze, Anonym, 1800–1825, Öl auf Leinwand, 76 x 61,5 cm.
- G_121_196: Bildnis einer Frau im Kleid und Hurlepée, Anonym, 1660–1680, Öl auf Leinwand, 75 x 59,5 cm.
- G_122_197: Bildnis einer Frau im blauen Obergewand mit Blumenbrosche, Anonym, ca. 1760, Öl auf Leinwand, 86 x 60,5 cm.
- G_123_198: Bildnis eines Manes mit Spitzenkragen und Degengehänge im Alter von 29 Jahren, Anonym, 1653, Öl auf Leinwand, 71 x 57,5 cm.
- G_124_199: Bildnis einer Frau im Alter von 21 Jahren mit breitem Schulterkragen und Ärmelmanschetten aus Spitze, Anonym, 1653, 71 x 57,5 cm.
- G_125_200: Bildnis einer Frau mit Schultertuch und Spitzenhaube, Johann Georg Delhser (?), 1795, Öl auf Leinwand, 65,5 x 53,5 cm.
- G_126_201: Bildnis einer sitzenden Frau mit Rokoko haube und einem Hund im Arm, Anonym, 1750–1800, Öl auf Leinwand, 75 x 58 cm.
- G_127_202: Bildnis eines Herrn im Justaucorps mit gefältetem Hemd und Perücke, Anonym, 1700–1739, Öl auf Leinwand, 81,1 x 64,2 cm.
- G_128_203: Bildnis von Sophia Hedwig, Herzogin von Pommern-Wolgast (und Braunschweig Wolfenbüttel) (?), Anonym, 1625–1629, Öl auf Holz, 63,2 x 47,2 cm.
- G_129_204: Bildnis einer Frau mit Haube, Augsburger Spitzenkragen und eine Nelke in der Hand, Anonym, 1729, Öl auf Leinwand, 74 x 59,5 cm.

- G_130_205: Bildnis einer Frau mit Halskrause, perlenbesetzter Haube und Goldkette, Anonym, 1600–1625, Öl auf Holz, 86 x 66,5 cm.
- G_131_206: Bildnis einer Frau in einem Kleid mit Vorstecker und Blume in der Hand, Anonym, 1690–1710, Öl auf Leinwand, 82,5 x 66 cm.
- G_132_207: Bildnis von Ludwig Eugen Johann, Herzog von Württemberg, Philipp Friedrich Hetsch, ca. 1800, Öl auf Leinwand, 84,5 x 68 cm.
- G_133_208: Bildnis einer Frau mit Flügelhaube und Spitzenkragen, Anonym, Öl auf Leinwand, 73 x 56,5 cm.
- G_134_209: Bildnis von Anna, Königin von England, Anonym, nach 1617, Öl auf Leinwand, 82,8 x 62,4 cm.
- G_135_210: Bildnis einer Frau im Manteau mit Volants und Schleifenbesatz, Anonym, 1770–1900, Öl auf Leinwand, 80 x 67 cm.
- G_136_211: Bildnis eines Jungen in rotem Obergewand und spitzenbesetztem Kragen, Monogrammist SL (?), 1603, Öl auf Leinwand, 63 x 54 cm.
- G_137_212: Bildnis einer Frau mit Spitzenschnebbe und Hut, Anonym, 1650–1700, Öl auf Leinwand, 90 x 76 cm.
- G_138_213: Bildnis eines Herrn mit Perücke und einem *Chapeau bras*, Anonym, 1740–1759, Öl auf Leinwand, 82 x 67 cm.
- G_139_214: Bildnis von Margareth Notburg mit Rokokohaube, Florband und Goldschmuck, Anonym, 1756, Öl auf Leinwand, 68,5 x 57 cm.
- G_140_215: Bildnis von Guistina Rospigliosi (geb. Borromeo Arese) (?), Anonym, 1677, Öl auf Leinwand, 80 x 65 cm.
- G_141_216: Bildnis einer Frau im Manteau und Palatine, Anonym, ca. 1630, Öl auf Leinwand, 61 x 47 cm.
- G_142_217: Bildnis von Kyrillos Loukaris I., Patriarch von Konstantinopel, Anonym, 1634, Öl auf Leinwand, 74 x 58 cm.
- G_143_218: Bildnis von Franz II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (Franz I., Kaiser von Österreich), Conrad Geiger, 1793, Öl auf Leinwand, 92 x 72 cm.
- G_144_219: Bildnis einer Frau in Robe und Spitzenhaube, Anonym, 1735–1774, Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm.
- G_145_220: Bildnis einer Frau mit Schnebbe und transparentem Umlegekragen mit Spitzensaum, Anonym, 1615, Öl auf Leinwand, 64,5 x 51,5 cm.
- G_146_221: Bildnis eines Herrn im Ornat des Sultans Mahmud I., Anonym, 1750–1800, Öl auf Leinwand, 71 x 55 cm.
- G_147_222: Bildnis einer Frau mit Schultertuch und Dormeuse, Anonym, 1775–1809, Öl auf Leinwand, 71 x 54 cm.
- G_148_223: Bildnis einer Frau mit Bodenhaube und Schultertuch, Anonym, 1750–1774, Öl auf Leinwand, 70 x 51,5 cm.
- G_149_224: Bildnis von Joseph Ferdinand Guidobald von Spaur, Hofbischof am pfalz-bayerischen Kurfürstenhof in München, Anonym, nach 1774, Öl auf Leinwand, 84,5 x 67,5 cm.
- G_150_225: Bildnis eine Herrn im Frack-Rock, Weste und *Cachenez*, Barbara Krafft, 1806, Öl auf Leinwand, 87,5 x 71 cm.

- G_151_226: Bildnis einer Frau im dunklen Obergewand mit Schulterkragen und Haube, Anonym, 1600–1650, Öl auf Leinwand, 75 x 59 cm.
- G_152_227: Bildnis einer Frau in kurzer Schoßjacke, Fichu und Haube mit Spitzenvorstoß, Anonym, 1780–1829, Öl auf Leinwand, 68 x 47 cm.
- G_153_228: Bildnis eines Jungen in Rock und Hose mit Stulpenstiefeln und Hund, Anonym, 1644, Öl auf Leinwand, 94,5 x 74,5 cm.
- G_154_229: Bildnis eines Herrn im Rock und Brustharnisch, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 79 x 66 cm.
- G_155_230: Bildnis einer sitzenden Frau im Manteau mit Dormeuse und einer Handarbeit im Schoß, Anonym, 1770–1800, Öl auf Leinwand, 89,3 x 72,2 cm.
- G_156_231: Bildnis einer Frau im Kleid, Cape und dunkler Haube, Anonym, 1760–1789, Öl auf Leinwand, 87 x 71 cm.
- G_157_232: Bildnis eines Mitglieds der Familie von Troyenstein zu Gispach, Anonym, 1680–1715, Öl auf Leinwand, 91,3 x 74,2 cm.
- G_158_233: Bildnis einer Frau mit rundem Spitzenkragen in Durchbrucharbeit, Anonym, 1575–1600, Öl auf Leinwand, 65 x 55 cm.
- G_159_234: Bildnis eines jungen Mannes im Justaucorps mit Pagodenärmeln, Anonym, 1690–1725, Öl auf Leinwand, 100 x 75,5 cm.
- G_160_235: Bildnis eines Jungen im Alter von 17 Jahren, Anonym, 1650–1670, Öl auf Leinwand, 80 x 67 cm.
- G_161_236: Bildnis eines Herrn in Allongeperücke und Spitzenkrawatte, Ehemann der Clara Katharina Endter, Wolfgang Ludwig Hopfer (1648–1698) , 1697, Öl auf Leinwand, 77 x 66 cm.
- G_162_237: Bildnis einer Frau mit rotem Federschmuck und Pelzstola, Anonym, 1800–1825, Öl auf Leinwand, 62,5 x 49 cm.
- G_163_238: Bildnis eines Herrn im Wams und Spitzenkragen, Anonym, 1630–1639, Öl auf Holz, 65,5 x 50 cm.
- G_164_239: Bildnis eines Herrn im dunklen Frack, Anonym, 1800–1850, Öl auf Leinwand, 61,5 x 49 cm.
- G_165_240: Bildnis einer Frau mit schwarzer Haube und Fichu, Anonym, 1780–1830, Öl auf Leinwand, 62 x 49 cm.
- G_166_241: Bildnis einer Frau im dunklen Manteau und Spitzenkragen, Anonym, 1600–1625, Öl auf Leinwand, 102 x 77 cm.
- G_167_242: Bildnis einer Frau in einem mit Goldspitzen besetzten Gewand und Halskrause, Anonym, ca. 1600, Öl auf Leinwand, 85 x 71 cm.
- G_168_243: Bildnis eines Herrn in Justaucorps und bestickter Weste, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 85 x 63,5 cm.
- G_169_411: Bildnis einer Frau im schwarzen Gewand mit Schulterkragen, Bartholomeus van der Helst (?), 1637–1669, Öl auf Leinwand, 76 x 61,5 cm.
- G_170_244: Bildnis einer Frau im Mieder mit Spitzenkragen, Anonym, ca. 1650, Öl auf Leinwand/Holz, 61,5 x 44,5 cm.
- G_171_245: Gruppenbildnis vor ländlicher Szene und Wohnhaus, Anonym, 1750–1800, Öl auf Holz, 70 x 46 cm.
- G_172_246: Bildnis von Isabel, Königin von Spanien, Anonym, nach 1630, Öl auf Leinwand, 78,2 x 60,1 cm.

- G_172_412: Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne: Eva Christina, Anna Magdalena, Maria Juliana, Heinrich Friedrich, Joachim Albrecht, Joachim Georg Creuzfelder (1622–1702), ca. 1647 (?), Öl (?) auf Bleizinnlegierung, ca. 32,9 x 43,2 cm.
- G_173_247: Bildnis einer Frau mit Haube, Halskrause und Handschuhen, Anonym, 1600–1700, Öl auf Leinwand, 78,5 x 60 cm.
- G_174_248: Bildnis von Kaiser Karl VI., Martin van Meytens (Umfeld von) (?), 1713–1740, Öl auf Leinwand, 91 x 72 cm.
- G_174_567: Gartenszene mit musizierender Gruppe, Filippo Falciatore, 1740–1760, Öl auf Leinwand, 41,5 x 101,5 cm.
- G_175_249: Bildnis einer Frau mit einem rüschenbesetzten Mieder, Anonym, 1680–1769, Öl auf Leinwand, 85 x 70 cm.
- G_175_414: Bildnis einer sitzenden Frau in Redingote mit einer Leier, Anonym, 1790–1800, Öl auf Leinwand, 74,3 x 62,0 cm.
- G_176_250: Bildnis von Clara Isabella Eugenia, Infantin von Spanien, Anonym, nach 1599, Öl auf Holz, 67 x 51,5 cm.
- G_176_415: Bildnis von Cecilia Gonzaga als Maria Magdalena mit dem Salbgefäß, Anonym, 1502, Öl auf Holz, 48,3 x 30,8 cm.
- G_177_251: Bildnis von Dorothea von Hardenberg (?), Anonym, 1619, Öl auf Leinwand, 77,4 x 69,4 cm.
- G_178_252: Bildnis von Johanna Starck, Anonym, 1637, Öl auf Holz, 85,5 x 68 cm.
- G_178_416: Bildnis eines Geistlichen in kanonischem Kleid mit Mozetta, geschlitzten Ärmeln, Beffchen und Allongeperücke, Anonym, 1700–1750, Öl auf Leinwand, 77,5 x 62,2 cm.
- G_179_253: Bildnis einer Frau im Rokoko-Kleid und Hochsteckfrisur, Anonym, 1750–1789, Öl auf Leinwand, 103,7 x 79,1 cm.
- G_179_417: Abschied eines jungen Paares vor dem Ausritt, Anonym, ca. 1790, Öl auf Leinwand, 24,3 x 32,0 cm.
- G_180_254: Bildnis einer Frau mit weißem Schulterkragen, Ärmelmanschetten und dunkler Haube, Anonym, 1640–1659, Öl auf Leinwand, 101,5 x 75 cm.
- G_180_418: Bildnis einer Frau im roten Miederkleid mit einem Weinkrug, Anonym, ca. 1760, Öl auf Leinwand, 84,2 x 66,1 cm.
- G_181_255: Bildnis eines Herrn mit Schreibfeder und Brief, Anonym, 1770–1789, Öl auf Leinwand, 94 x 75 cm.
- G_181_569: Bildnis einer Frau in einem bodenlangem Kleid mit federgeschmücktem Hut, Emil Doepler (1855–1922), ca. 1900, Tempera (?) auf rotbraun gebeiztem Hartholz, 59,8 x 35,1 cm.
- G_182_256: Bildnis eines Herrn im Alter von 75 Jahren im Hausmantel und Allongeperücke, Anonym, 1675–1700, Öl auf Leinwand, 88 x 70,5 cm.
- G_183_257: Bildnis eines Kindes mit Spitzenkrawatte und einer Blume in der Hand, Anonym, 1715–1750, Öl auf Leinwand, 54,5 x 44 cm.
- G_183_420: Bildnis von Franz Freiherr von Lipperheide, Franz von Defregger (1835–1921), 1905, Öl auf Leinwand, 124 x 90 cm.
- G_184_258: Bildnis einer Frau im graublauen Obergewand, Plisseekragen und federbestückter Kopfbedeckung, Anonym, 1700–1750, Öl auf Leinwand, 66 x 51 cm.

- G_185_259: Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzendekolleté, Anonym, 1600–1650, Öl auf Leinwand, 58,5 x 44,5 cm.
- G_185_570: Allegorie der triumphierenden Italia (Italia trionfante), Alessandro Franchi, 1891, Öl auf Holz, 34 x 32 cm.
- G_186_260: Bildnis einer Frau im Mieder und Rock, Anonym, 1635–1650, Öl auf Kupfer, 56,5 x 42,5 cm.
- G_187_261: Bildnis eines Herrn in pelzverbrämtem Gestaltrock, Anonym, 1567, Öl auf Leinwand, 52,5 x 43,5 cm.
- G_187_421: Fragment aus einer ‚Darbringung im Tempel‘, Meister von Alkmaar (1490–1510 Wirkungsdaten), ca. 1500, Öl/Tempera (?) auf Holz, 39,4 x 17,7 cm.
- G_188_262: Bildnis einer Frau im Alter von 30 Jahren im dunklen Obergewand mit Ärmelmanschetten und Spitzenkragen, Anonym, 1635–1650, Öl auf Leinwand, 95,5 x 79 cm.
- G_189_263: Bildnis eines Mädchens im Kleid, eine Taube fütternd, Anonym, 1674, Öl auf Holz, 88 x 70 cm.
- G_190_264: Bildnis eines Mädchens in venezianischer Mode mit einer Lockenfrisur *a cornio*, Anonym, 1570–1589, Öl auf Leinwand, 108,5 x 92 cm.
- G_190_422: Bildnis einer Frau mit Mühlsteinkragen, Anthonie Palamedesz (1601-1673), 1620–1673, Öl auf Holz, 28,7 x 22,8 cm.
- G_191_265: Bildnis von Virginia Guiccina (Guicciardina ?) im Alter von 20 Jahren, Anonym, 1560–1619, Öl auf Leinwand, 116 x 87,7 cm.
- G_191_571: Bildnis eines Herrn mit Perücke und einem Zirkel in der Hand, Anonym, 1700–1800, Öl auf Holz, 25,5 x 20,5 cm.
- G_192_266: Bildnis einer Frau im Kleid und Haube mit Fontange, Anonym (Monogrammist PU ?), 1693, Öl auf Leinwand, 95,5 x 72,5 cm.
- G_192_572: Bildnis der Veronica Fugger, Anonym, 1596, Öl auf Holz, 28 x 21,5 cm.
- G_193_267: Bildnis einer jungen Frau im Kleid und Fontange, Anonym, ca. 1710, Öl auf Leinwand, 99 x 75,5 cm.
- G_194_268: Bildnis einer Frau in einem Obergewand mit spitz zulaufender Schnebbe, Spitzenbesatz und Tuch, Anonym, 1750–1769, Öl auf Leinwand, 101,5 x 82 cm.
- G_195_269: Bildnis von C. P. Melzi, Anonym, 1569, Öl auf Leinwand, 105 x 84 cm.
- G_196_270: Bildnis von Federico Ubaldo della Rovere, Fürst von Urbino, im Alter von 3 Jahren, Anonym, 1608, Öl auf Leinwand, 96 x 75 cm.
- G_197_271: Gedächtnisbild einer katholischen Familie, Suchard Wiedeman (?), 1856 (?), Öl auf Leinwand, 97,3 x 80,2 cm.
- G_197_424: Der Geschmack, Anonym, 1600–1629, Öl auf Leinwand, 53,2 x 41,5 cm.
- G_198_001: Blütensymphonie, Elisabeth Heinze (?), 1954 (?), Öl/Tempera (?) auf Holz, 54,8 x 75,0 cm.
- G_198_272: Bildnis einer Fürstin aus dem Hause Doria D'Angri, Anonym, 1570–1580, Öl auf Leinwand, 86 x 66 cm.
- G_199_273: Bildnis einer Frau mit Rokoko haube, Schultertuch und Nelke, Anonym, 1790–1800, Öl auf Leinwand, 81,4 x 65,2 cm.
- G_199_573: Bildnis eines Herrn im Wams mit Spitzenkragen, Anonym, 1600–1629, Öl/Tempera (?) auf Holz, 22,1 x 16,5 cm.
- G_200_274: Bildnis einer Frau im Vlieger-Kostüm und Mühlsteinkragen, Anonym (Niederlande/Antwerpen), 1633, Öl auf Holz, 105,5 x 75 cm.

- G_201_275: Bildnis einer Frau im Kleid und aufragender Haube mit Fontange und dekorativen Haarnadeln, Anonym, um 1710, Öl auf Leinwand, 99 x 76 cm.
- G_202_276: Bildnis einer Frau mit Haube und besticktem Schultertuch, Anonym, 1800–1815, Öl auf Leinwand, 77 x 62 cm.
- G_203_277: Bildnis von Karl, Erzherzog von Österreich (und Herzog von Teschen), Moritz Kellerhoven (1758–1830), 1795–1800, Öl auf Leinwand, 70,5 x 56 cm.
- G_204_278: Bildnis einer Frau im Chemisenkleid und Schal, Anonym, 1795–1809, Öl auf Leinwand, 72 x 52 cm.
- G_205_279: Bildnis einer Frau mit goldenem Steuchlein und Schauben, Anonym, 1550–1569, Öl auf Holz, 54 x 43,5 cm.
- G_206_280: Bildnis eines Herrn im hellen Justaucorps, Anonym, 1710–1750, Öl auf Leinwand, 60 x 44,5 cm.
- G_207_281: Bildnis einer Frau im dunklen Obergewand mit Schulterkragen, Anonym, 1635–1644, Öl auf Holz, 65 x 51,5 cm.
- G_208_282: Bildnis eines Herrn in Uniform mit Brust- und Bauchschärpe, Anonym, nach 1729, Öl auf Leinwand, 86 x 60 cm.
- G_209_283: Bildnis einer Frau im pelzverbrämten Obergewand und Haube, Nicolas Neufchatel (?), 1567, Öl auf Leinwand, 78 x 64 cm.
- G_210_284: Bildnis einer Frau mit Kugelhaube, Anonym, 1750–1800, Öl auf Leinwand, 46 x 41 cm.
- G_211_285: Bildnis eines Herrn mit Perücke, Beffchen und Nelke in der Hand, Anonym, 1670–1729, Öl auf Leinwand, 46 x 40,5 cm.
- G_212_286: Bildnis eines sitzenden Mädchens im Kleid mit Schulterkragen, begleitet von einem Hund, Anonym, 1660–1679, Öl auf Holz, 49,5 x 39,5 cm.
- G_213_287: Bildnis eines Herrn im dunklen Obergewand und Hut, Anonym, 1630–1659, Öl auf Leinwand, 50 x 38 cm.
- G_214_288: Bildnis einer Frau mit Hochfrisur und Rüschement, Anonym, 1780–1784, Öl auf Leinwand, 52,5 x 43 cm.
- G_215_289: Bildnis einer Frau mit Riegelhaube und Kröpfkette, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 51,4 x 39,1 cm.
- G_216_290: Bildnis einer Frau mit Fichu und Riegelhaube, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 56,5 x 43,5 cm.
- G_217_291: Bildnis einer Frau mit schulterfreiem Dekolletè und einem Hund auf dem Schoß, Anonym, 1660–1680, Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm.
- G_218_292: Bildnis eines Mannes im Alter von 32 Jahren mit spitzenbesetzter Halskrause, Anonym (Monogrammist LS?), 1620, Öl auf Leinwand, 50,5 x 41 cm.
- G_219_293: Bildnis einer Frau als Personifikation des Geschmacks, Anonym, 1600–1619, Öl auf Holz, 37,5 x 27,0 cm.
- G_220_294: Mönche im Freudenhaus, Anonym, ca. 1600, Öl/Tempera (?) auf Holz, 29 x 37,7 cm.
- G_221_295: Bildnis eines Jungen im Wams und Spitzenkragen, Anonym, 1580–1620, Öl auf Leinwand, 31,1 x 26,0 cm.
- G_222_296: Bildnis einer Frau im Mieder und Schoßjacke mit Puderfrisur, Anonym, ca. 1770, Öl auf Papier, auf Papier, auf Leinwand, auf Pappe, 23,7 x 19,6 cm.

- G_223_297: Bildnis eines Ehepaares in schwarzer Gewandung, Schulter- und Spitzenkragen, Anonym, 1643, Öl/Tempera (?) auf Holz, 28,0 x 35,6 cm.
- G_224_298: Bildnis von Peter Dorffus und Gottfridt Thanner aus Augsburg, Anonym, 1627, Tempera (?) auf Holz, 26,9 x 44,5 cm.
- G_225_299: Bildnis eines jungen Mannes im Wams, Spitzenkragen und einer Blume in der Hand, Anonym, 1622, Öl/Tempera (?) auf Holz, 35,7 x 25,4 cm.
- G_226_300: Bildnis von Voltaire, Anonym (nach Jean Huber), 1770, Öl auf Leinwand, 39,5 x 22,5 cm.
- G_227_301: Bildnis eines Herrn im Habit, Jabot und Haarbeutelperücke, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 35,4 x 28,7 cm.
- G_228_302: Bildnis zweier Frauen im Manteau und Fontage, Anonym, ca. 1700, Öl/Tempera (?) auf Holz, 32,6 x 20,6 cm.
- G_229_303: Bildnis einer sitzenden Frau im Manteau mit einem Spiegel in der Hand, Anonym, ca. 1700, Öl/Tempera (?) auf Holz, 31,8 x 20,6 cm.
- G_230_304: Bildnis eines jungen Prinzen mit dem Orden vom Goldenen Vlies, Anonym, ca. 1700, Öl auf Leinwand, 40,1 x 32,1 cm.
- G_231_305: Bildnis eines Herrn in pelzverbrämter Schaubе und Tellerbarett, Anonym, 1537, Öl auf Leinwand, 39,5 x 33,5 cm.
- G_232_306: Bildnis einer Frau als Personifikation des Gefühls, Anonym, 1600–1619, Öl/Tempera (?) auf Holz, 37,6 x 26,7 cm.
- G_233_307: Bildnis von Johan Burckart aus Mosnang, Anonym, 1659, Öl auf Holz, 35,4 x 26,6 cm.
- G_234_308: Bildnis eines Herrn im blauen Frack, Anonym, 1816, Pastell auf Papier oder Pergament, 30,8 x 24,8 cm.
- G_235_309: Bildnis von Magdalene, Königin von Dänemark, Michael lanzen (?), nach 1732, Öl auf Holz, 37,9 x 29,2 cm.
- G_236_310: Bildnis von Christian VI., König von Dänemark, Michael lanzen (?), 1740–1760, Öl auf Holz, 36,5 x 29,0 cm.
- G_238_312: Bildnis von Ferdinand, Herzog von Braunschweig-Lüneburg (?), Johann Georg Ziesenis (Kopie nach), 1750–1766, Öl auf Leinwand, 26,1 x 23,0 cm.
- G_239_313: Bildnis von Ludwig XIV., König von Frankreich (?), Charles Le Brun (Umfeld von), um 1661, Öl auf Leinwand, 128 x 82 cm.
- G_240_314: Bildnis eines Herrn in schwarzem Wams und Degengehänge, Anonym, 1610–1650, Öl auf Leinwand, 121,2 x 96,1 cm.
- G_241_315: Bildnis eines Herrn im dunklen Wams, breitkrepfigen Hut und Spitzenkragen, Anonym, 1620–1679, Öl auf Leinwand, 107 x 83 cm.
- G_242_316: Bildnis eines Herrn im dunklen Obergewand mit Beffchen und Kreuzanhänger, Anonym, 1630–1679, Öl auf Leinwand, 87,7 x 74,2 cm.
- G_243_317: Bildnis einer Frau im Kleid mit Fichu und Goldhaube, Barbara Krafft, 1806 (?), Öl auf Leinwand, 87 x 71 cm.
- G_244_318: Bildnis einer Frau mit spitzenbesetzter Flügelhaube, Spitzenkragen und einem Kind auf dem Schoß, Anonym, 1600–1700, Öl auf Leinwand, 108,5 x 81,5 cm.
- G_245_319: Bildnis einer Frau in geblühtem Kleid und Federfächer, Anonym, 1660–1679, Öl auf Leinwand, 100 x 84,5 cm.

- G_246_320: Bildnis von Gräfin Reiss Salm, Oberin des Stifts Damenorden in München, Anonym, 1694, Öl auf Leinwand, 117 x 89 cm.
- G_247_321: Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzenkragen und Haarschmuck a corno, Anonym, 1560–1600, Öl auf Leinwand, 126,8 x 99,3 cm.
- G_248_322: Bildnis eines Jungen im Brustharnisch mit einem Feldherrenstab, Anonym, 1680–1714, Öl auf Leinwand, 109 x 83 cm.
- G_249_323: Bildnis einer Frau mit einem Blumenarrangement, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 130,5 x 86,5 cm.
- G_250_324: Bildnis einer Frau im Kleid und Spitzenkragen, Anonym, 1650–1669, Öl auf Leinwand, 118 x 87 cm.
- G_251_325: Bildnis einer Frau im Kleid mit Schulterkragen und Brosche, Anonym, 1640–1650, Öl auf Leinwand, 86 x 75 cm.
- G_252_326: Bildnis einer Frau im Vlieger-Kostüm mit Halskrause und Haube, im Alter von 31 Jahren, Anonym, 1624, Öl auf Holz, 112 x 82,5 cm.
- G_253_326: Bildnis einer Frau in heller Robe und Hochfrisur, Anonym, 1770–1780, Öl auf Leinwand, 124,5 x 93 cm.
- G_254_328: Bildnis von Viktor Amadeus, Herzog von Savoyen, Anonym, 1634, Öl auf Leinwand, 112,5 x 91 cm.
- G_255_329: Bildnis von Margarita Pannazi als Kind, Anonym, 1640–1850, Öl auf Leinwand, 122 x 82 cm.
- G_256_330: Bildnis eines Jungen mit Hund, Anonym, 1570–1625, Öl auf Leinwand, 125 x 91 cm.
- G_257_331: Bildnis eines Herrn im Wams mit längs geschlitzten Ärmeln, Anonym, 1640–1659, Öl auf Leinwand, 112 x 87 cm.
- G_258_332: Bildnis einer Frau mit Dekolleté und breitem Spitzenkragen, Giovanni Bernardo Carbone oder Werkstatt, 1650–1669, Öl auf Leinwand, 111 x 87 cm.
- G_259_333: Bildnis von Catharina Wallier, Anonym, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 97 x 80 cm.
- G_260_334: Bildnis eines Sultan mit seiner Ehefrau und zwei Janitscharen, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 73,5 x 91 cm.
- G_261_335: Bildnis einer Frau im Kleid und Fontange, einen Hund und Blumen haltend, Anonym, 1600–1650, Öl auf Leinwand, 144 x 104 cm.
- G_262_336: Reiterbildnis auf einem Plateau und eine berittene Gefechtsaufstellung, Anonym, 1700–1730, Öl auf Leinwand, 90 x 116 cm.
- G_263_337: Bildnis eines Kindes im Kleid mit Kanarienvogel und Goldfischglas, Anonym, 1825–1835, Öl auf Leinwand, 112 x 94,5 cm.
- G_264_338: Bildnis von Ursula von Kiepach, geborene Fechtnerin, Herzogin Anna Frauenzimmer, Anonym, 1580–1600, Öl auf Leinwand, 98 x 76 cm.
- G_265_339: Bildnis von Mattias Härl (?) im Alter von 68 Jahren, Anonym, 1770–1789, Öl auf Leinwand, 90 x 72 cm.
- G_266_340: Bildnis eines Herrn im Alter von 76 Jahren mit Spitzenkragen, Anonym (Monogrammist HC?), 1643, Öl auf Leinwand, 84 x 70 cm.
- G_267_341: Bildnis einer Familie vor einer Gartenanlage, Anonym, 1660–1684, Öl auf Leinwand, 73,5 x 90 cm.

- G_268_342: Bildnis der Johanna Catharina Edlwöck zu Gich, Anonym, 1667, Öl auf Leinwand, 105 x 79,5 cm.
- G_269_343: Bildnis eines Herrn im Justaucorps mit Spitzenkragen und einem Schriftstück in der Hand, Anonym, 1660–1679, Öl auf Leinwand, 88,7 x 67,0 cm.
- G_270_344: Bildnis einer Frau mit Schäferinnenstab und Federkopfschmuck, Anonym, ca. 1660, Öl auf Leinwand, 118,5 x 87,5 cm.
- G_271_345: Dorftanz, Anonym, 1690–1740, Öl auf Leinwand, 93,0 x 144,0 cm.
- G_272_346: Persische Frau, Anonym, 1800–1900, Öl auf Leinwand, 159 x 89 cm.
- G_273_347: Persische Frau in transparenter Oberbekleidung mit einem Trinkgefäß und einer Karaffe, Anonym, 1800–1900, Öl auf Leinwand, (?) x 93,5 cm.
- G_274_349: Caterina Cornaro, Königin von Zypern, dankt ab, Giovanni Antonio Fasolo, 1550–1571, Öl auf Leinwand, 110,5 x 146 cm.
- G_275_350: Caterina Cornaro, von der Republik Venedig als Tochter adoptiert, tritt die Reise nach Zypern an, Giovanni Antonio Fasolo, 1550–1571, Öl auf Leinwand, 111,9 x 147,7 cm.
- G_276_351: Bildnis einer Frau in einem Kleid, Halskrause und Perlenhaube, Anonym, 1600–1625, Öl auf Leinwand, 105 x 95 cm.
- G_277_352: Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach, Johann Christian Sperling (Umfeld von) (?), ca. 1725, Öl auf Leinwand, 186,0 x 108,0 cm.
- G_278_353: Bildnis von Fath Ali Schah, König der Kadscharen-Dynastie, Anonym, 1797–1834, Öl auf Leinwand, 162 x 93,5 cm.
- G_279_354: Persische Handtrommlerin, Anonym, 1800–1900, Öl auf Leinwand, 153 x 94 cm.
- G_280_355: Persische Akrobatin im Handstand, Anonym, 1800–1900, Öl auf Leinwand, 178 x 94,5 cm.
- G_281_356: Bildnis einer Frau im Manteau mit Ropa-Ärmeln und Halskrause, Anonym, 1600–1625, Öl auf Leinwand, 124 x 96 cm.
- G_282_357: Bildnis einer Frau im Manteau und Haube, Anonym, 1575–1600, Öl auf Leinwand, 111,6 x 91,6 cm.
- G_283_358: Bildnis von Katharina, Herzogin von Savoyen (?), Anonym, 1580–1597, Öl auf Leinwand, 122 x 94 cm.
- G_284_359: Bildnis einer Frau im blauen Kleid und rotem Umhang, Anonym, 1660–1669, Öl auf Leinwand, 84,5 x 64,5 cm.
- G_285_360: Bildnis eines Herrn im blauen Habit und Haarbeutelperücke, Anonym, 1750–1769, Öl auf Leinwand, 66,5 x 55 cm.
- G_286_361: Bildnis eines Herrn im Rock mit Schaltuch und Perücke, Anonym, 1720–1750, Öl auf Leinwand, 84,5 x 64,5 cm.
- G_287_362: Bildnis eines Herrn im rüschenbesetzten Hemd, blauen Cape und Allongeperücke, Anonym, 1680–1714, Öl auf Leinwand, 88 x 66,5 cm.
- G_288_363: Bildnis eines Herrn in Offizierstracht und Perücke, Anonym, 1690–1695, Öl auf Leinwand, 116,1 x 100,5 cm.
- G_289_364: Bildnis von Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, Königin von Polen, Anonym, 1700–1750, Öl auf Leinwand, 88 x 66,5 cm.
- G_290_365: Bildnis einer sitzenden Frau im Manteau und Fontange, Anonym, 1690–1695, Öl auf Leinwand, 119 x 102 cm.

- G_291_366: Bildnis einer Frau im reich verzierten Manteau mit Ropa-Ärmeln, Enrico (1799-1870) und Francesco (1808-1889) Gonin (?), 1800–1900, Öl auf Leinwand, 119,3 x 85,2 cm.
- G_292_367: Bildnis eines Herrn im Offiziersharnisch, Anonym, 1600–1700, Öl auf Leinwand, 124,5 x 95 cm.
- G_293_368: Bildnis eines Herrn in Justaucorps, Spitzenkragen und Allongeperücke, Capar Netscher (?), ca. 1680, Öl auf Leinwand, 133,5 x 84 cm.
- G_294_369: Bildnis eines Herrn mit Allongeperücke vor einer Landschaft und einem Vorhang, Anonym, 1706, Öl auf Leinwand, 122,4 x 87,9 cm.
- G_295_370: Bildnis eines Mitglieds der Strozzi-Familie im Manteau und Ropa-Ärmeln, Anonym, 1550–1620, Öl auf Leinwand, 133 x 97 cm.
- G_296_425: Bildnis einer sitzenden Frau im Kleid und Turmfrisur, Anonym, 1770–1900, Öl auf Leinwand, 126,5 x 91,5 cm.
- G_297_371: Christus zeigt seine Wunden, an seiner Seite die Heiligen Barnabas und Katharina von Alexandrien, Anonym, 1500–1550, Öl auf Holz, 107 x 72 cm.
- G_298_372: Maskeradenball, Anonym, 1650–1750, Öl auf Leinwand, 100 x 39,5 cm.
- G_299_373: Pflügender Bauer, William Strang, 01.06.1850-1900, Druckfarbe auf Papier auf Leinwand, 141,5 x 182,5 cm.
- G_300_374: Bildnis von Philipp IV, König von Spanien, Juan Bautista Martínez del Mazo (nach Diego Rodríguez de Silva y Velázquez), nach 1643, Öl auf Leinwand, 207 x 110 cm.
- G_301_375: Bildnis eines Herrn im Justaucorps mit Spitzenkrawatte und Hüftschärpe, Anonym, 1660–1669, Öl auf Leinwand, 228,5 x 132 cm.
- G_302_376: Familienbildnis mit Hund und Stadtansicht, Anonym, 1600–1700, Öl auf Leinwand, 162 x 250 cm.
- G_303_377: Entwurf zu einem Kirchenfenster mit Szenen des Alten Testaments, Anonym, 1800–1900, Papier, 205 x 106 cm.
- G_304_378: Bildnis eines Herrn in Feldherrenrobe und königlichen Insignien, Anonym, 1700–1725, Öl auf Leinwand, 208,8 x 136,6 cm.
- G_305_379: Kartenspieler an einem Tisch, Anonym, 1600–1700, Öl auf Leinwand, 130,5 x 197,5 cm.
- G_306_380: Bildnis eines Herrn im Harnisch, Anonym, 1575–1650, Öl auf Leinwand, 204 x 118 cm.
- G_307_381_A: Die Heilige Dorothea, Anonym, 1500–1600, Öl auf Holz, 104 x 43 cm.
- G_307_381_B: Der Heilige Sebastian, Anonym, 1500–1600, Öl auf Holz, 104 x 43 cm.
- G_308_383_A: Die Heilige Margareta von Antiochien, Anonym, 1500–1600, Öl auf Holz, 104 x 43 cm.
- G_308_383_B: Der Heilige Bonifatius, Anonym, 1500–1600, Öl auf Holz, 104 x 43 cm.
- G_309_385: Bildnis von Maria Anna, Kurfürstin von Bayern, Johann Jonas Michael (1736–1763), vor 1747, Öl auf Leinwand, 77,6 x 63,8 x 3,0 cm.
- G_310_386: Bildnis eines bärtigen Mannes im Wams und Spitzenkragen, Anonym, 1649, Öl auf Holz, 40,7 x 33,1 x 1 cm.
- G_311_387: Bildnis eines Kindes im schwarzen Kleid und mit weißer Spitzenhaube, Anonym, 1660–1650, Öl/Tempera (?) auf Holz, 39,9 x 30,5 x 0,6 cm.
- G_312_388: Junges Paar, J.C. Janeck, 1756, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 15,4 x 22 x 0,1 cm.
- G_312_390: Ein junger Kavalier beim Geldwechsler, J.C. Janeck, 1756, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 15,1 x 22,2 x 0,9 cm.

- G_313_389_A: Die Märtyrerinnen Barbara, Margareta und Katharina von Alexandrien, Anonym, ca. 1520 (?), Öl auf Holz, 111 x 72 cm.
- G_313_389_B: Darstellung der Hl. Anna und der Hl. Maria, Anonym, ca. 1520 (?), Öl auf Holz, 111 x 72 cm.
- G_314_391: Bildnis von Clemens August, Erzbischof und Kurfürst von Köln, Anonym, nach 1723, Öl auf Leinwand, 55,5 x 81 cm.
- G_315_392: Bildnis einer Frau mit Rokokohaube, Florband und Schultertuch, Anonym, 1775–1770, Öl auf Leinwand, 48 x 65 cm.
- G_316_393: Bildnis eines Herrn im Justaucorps und reich bestickter Weste, Anonym, 1775–1780, Öl auf Leinwand, 64,6 x 48,0 cm.
- G_317_426: Die Flucht nach Ägypten (Flügelbild eines Marienaltars), Wolf Huber (um 1485–1553), 1525–1530, Öl auf Holz, 55,8 x 56,7 cm.
- G_318_427: Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä., Konrad Von Friesach (?–1474), ca. 1430, Tempera (?) auf Holz (Nadelholz), 108,9 x 79,7 cm.
- G_319_428: Bildnis von Tobias Jobst, Hans Plattner, 1536, Öl auf Holz, mind. 48,8 x 36,3 cm.
- G_320_429_A: Die vier Nothelfer Vitus, Christophorus, Dyonisus und Rochus, Anonym, ca. 1500, Tempera (?) auf Holz, 110,8 x 71,5 x 1,4 cm.
- G_320_429_B: Christus erscheint Maria Magdalena (Noli me tangere), Anonym, ca. 1500, Tempera (?) auf Holz, 110,8 x 71,5 x 1,4 cm.
- G_351_419: Bildnis von Maximilian Josef Graf von Baumgarten in einer Landschaft, D. Lander (?), 1768, Öl auf Leinwand, 44,2 x 36,1 cm.
- M_000_581: Bildnis eines Herrn im Wams und Überrock mit Halskrause und spanischem Hut, Anonym, 1550–1619, Öl auf grauschwarzem Stein/Schiefer (?), 17,1 x 14,6 cm.
- M_001_430: Bildnis von Henrica von Wylich zu Rosau, Anonym, 1575–1580, Tempera (?) auf Pergament auf Spannrahmen, 14,9 x 12,3 cm.
- M_002_431: Bildnis von Adolf Raitz von Frenzt zu Kendenich, Anonym, 1575–1580, Tempera (?) auf Pergament auf Spannrahmen, 14,8 x 12,4 cm.
- M_003_432: Bildnis einer Frau mit Halskrause und perlendurchwirkter Haube, Anonym, 1588, Öl auf Holz, 24,3 x 20,2 cm.
- M_004_433: Bildnis eines Herrn mit Halskrause und Pelzkragen, Anonym, 1600–1700, Öl auf Holz, 24,3 x 20,1 cm.
- M_005_434: Bildnis von Johann Georg, Kurfürst von Sachsen, Anonym, 1600–1656, Öl auf Holz, 20,4 x 15,8 cm.
- M_006_435: Bildnis von Sibylla Elisabeth, Herzogin von Sachsen, Anonym, 16.09.1604–20.01.1606, Öl auf Holz, 20,2 x 15,8 cm.
- M_007_436: Bildnis von Barbara Fugger, Anonym, 1600–1700, Öl auf Pappe (?) oder Pergament (?), 5,9 x 4,8 cm.
- M_008_437: Bildnis eines Herrn in Schube und Kopfbedeckung, Anonym, 1525–1550, Öl auf silberfarbenem Metall, mind. 8,3 x 6,7 cm.
- M_009_438: Bildnis von Franz I., König von Frankreich, Joos van Cleve (Kopie nach), 1530, Öl auf rotem Metall, Kupfer, 17,4 x 13,3 cm.
- M_010_439: Bildnis von Johann Georg, Kurfürst von Sachsen, Hopfer, Lambert, 1598, Öl auf Holz, 21,3 x 15,9 cm.

- M_011_440: Bildnis einer Frau als Diana, Anonym, 1600–1700, Öl auf Stein, Alabaster (?), mind. 13,7 x 10,5 cm.
- M_012_441: Bildnis von Johann Moritz, Fürst von Nassau-Siegen, Anonym, 1621–1651, Öl auf Holz, 20,4 x 15,5 cm.
- M_013_442: Bildnis von Heinrich Friedrich zu Hohenlohe-Langenburg, Joachim Georg Creuzfelder (1622–1702) (?), 1647, Öl auf silberfarbenem Metall, 16,6 x 12,2 cm.
- M_013_595: Bildnis einer Frau mit schwarzer Haube und Blume in der Hand, Anonym, 1650–1670, Öl auf Kupfer, 5,7 x 4,5 cm.
- M_013_596: Bildnis einer Frau mit Halskrause und Haarnetz, Anonym, 1590–1620, Öl auf Kupfer, 6,7 x 5,7 cm.
- M_013_597: Bildnis einer Frau im gelben Gewand und aufgestelltem Spitzenkragen, Anonym, 1590–1620, Öl auf Silber, 7,7 x 6,1 cm.
- M_013_598: Bildnis eines Herrn mit Spitzbart, spanischer Toque und Halskrause, Anonym, 1575–1600, Aquarell auf Elfenbein, 5,4 x 4,1 cm.
- M_013_599: Bildnis einer Frau im schwarzen Gewand und Kopfbedeckung, Anonym, 1600–1700, Aquarell auf Pergament, 7,8 x 5,9 cm.
- M_013_600: Bildnis von Anna Katharina, Erzherzogin von Österreich, Anonym, 1612–1650, Aquarell auf Pergament, 5,7 x 4,7 cm.
- M_013_601: Bildnis von Claudia, Erzherzogin von Österreich, in Witwentracht (?), Anonym, nach 1623, Öl auf Kupfer, 6,0 x 4,5 cm.
- M_013_602: Bildnis einer Cisterzienserin von Port-Royal mit weißem Skapulier und rotem Kreuz, Anonym, 1647–1670, Aquarell auf Elfenbein, 6,7 x 5,4 cm.
- M_013_603: Bildnis eines Herrn mit Spitzenkragen und roter Schärpe, Anonym, ca. 1650, Öl auf Pappe, lackiert, 6,6 x 6,5 cm.
- M_013_604: Bildnis einer Frau mit schwarzer Haube, Anonym, 1700–1800, Aquarell auf Pergament, 7,8 x 5,7 cm.
- M_013_605: Bildnis von Nicolaus Ludwig von Zinzendorf, Anonym, 1750–1800, Aquarell auf Pergament, 7,8 x 5,7 cm.
- M_014_443: Bildnis eines Herrn im Wams mit Halskrause und Handschuhen, Anonym, 1500–1600, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 30,4 x 22,4 cm.
- M_015_444: Bildnis einer Frau in schwarzer Robe und Spitzentuch, Anonym, 1500–1600, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?); genagelt auf eine Holztafel, mind. 17,8 x 13,4 cm.
- M_016_445: Bildnis einer Frau im Wams und geschlitzten Ärmeln, Anonym, 1550–1650, Öl (?) auf Holz, 28,5 x 19,3 cm.
- M_017_446: Bildnis einer Frau mit Halskrause, Hut und Haarschmuck, Anonym, 1500–1600, Öl auf Holz, 31,5 x 23,1 cm.
- M_017_606: Bildnis einer älteren Frau mit Spitzenbrusttuch und Spitzenhaube, Anonym, 1780–1800, Öl auf Silber, 13 x 9,9 cm.
- M_017_607: Bildnis eines Herrn im grauen Justaucorps und Perücke, Anonym, 1780–1800, Öl auf Silber, 13,5 x 10,5 cm.
- M_017_608: Bildnis einer Frau mit schleifenbekränzter und federgeschmückter Kopfbedeckung, Anonym, 1780–1785, Wasserfarbe auf Pergament, 7,9 x 6,1 cm.
- M_017_609: Bildnis eines Herrn mit Zopfperücke und Dreispitz, Anonym, ca. 1780, Wasserfarbe auf Pergament, 7,8 x 6,0 cm.

- M_017_610: Bildnis einer Frau mit Haube und Schultertuch, einen Fächer haltend, Franz Feyerabend (1755–1800), 1796, Wasserfarbe auf Papier, 16,1 x 13 cm.
- M_017_611: Bildnis eines Herrn im blauen Rock, schwarzer Schleife und einer Rose in der Hand, Franz Feyerabend (1755–1800), 1776, Wasserfarbe auf Papier, 16,2 x 13 cm.
- M_017_612: Bildnis einer Frau im Kleid und Hochfrisur, Anonym, ca. 1780, Graphitstift/Wasserfarbe, lackiert, auf Pergament, 10,8 x 7,9 cm.
- M_017_613: Bildnis eines Herrn in grauem Justaucorps und Dreispitz, Anonym, ca. 1780, Graphitstift/Wasserfarbe, lackiert, auf Pergament, 10,8 x 7,9 cm.
- M_017_614: Bildnis eines Herrn in rotem Justaucorps, Allongeperücke und Brustharnisch, Anonym, ca. 1700, Wasserfarbe/Gold auf Pergament, 7,5 x 6,1 cm.
- M_017_615: Bildnis von Elisabeth Christine, Kaiserin des Heiligen Römischen Reiches (?), Anonym, 1775–1780, Wasserfarbe/Gold auf Pergament, 6,6 x 5,4 cm.
- M_017_616: Bildnis von Elisabeth Christine Ulrike von Braunschweig-Wolfenbüttel (?), Anonym, 1775–1780, Wasserfarbe auf Pergament, 7,4 x 6 cm.
- M_017_617: Bildnis von Karl Theodor IV., Kurfürst der Pfalz, Anonym, nach 1742, Wasserfarbe auf Pergament, 11 x 8,1 cm.
- M_017_618: Bildnis der Maria Elisabeth Auguste, Kurfürstin von der Pfalz, Anonym, nach 1724, Wasserfarbe auf Pergament, 10,8 x 8 cm.
- M_017_619: Bildnis von Maria Elisabeth, Erzherzogin von Österreich und Äbtissin, Anonym, ca. 1780, Öl auf Leinwand, 14,6 x 11,1 cm.
- M_018_447: Bildnis einer Frau mit Medici-Kragen, Anonym, ca. 1600, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 6,5 x 6,5 cm.
- M_019_002: Bildnis eines Herrn mit einer Haartracht *à la Cadenet* und Spitzenkragen, Anonym, 1625–1650, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 7,8 x 6,5 cm.
- M_020_003: Bildnis einer Frau mit Medicikragen, Anonym, 1600–1610, Öl auf gelbem Metall, Messing (?), 6,7 x 4,8 cm.
- M_021_004: Bildnis eines Herrn im Wams mit Baudrier, Anonym, 1630–1650, Öl auf rotem (?) Metall (?), 8,1 x 6,4 cm.
- M_022_005: Bildnis eines bärtigen Herrn mit schulterbedeckendem Kragen, Anonym, 1500–1550, Öl (?), Träger nicht einsehbar, verbräuntes Papier (?), laut Kartei Metall/Kupfer, 4,9 x 4,3 cm.
- M_023_448: Bildnis eines Herrn im Justaucorps und Schulterkragen, Anonym, 1640–1659, Öl auf Schildpatt, ca. 8,3 x 6,9 cm.
- M_023_620: Bischof segnet ein Kinderpaar nach der ersten Kommunion, Anonym, 1800–1825, Aquarell auf Elfenbein, 5,1 x 5,3 cm.
- M_023_621: Bildnis eines Herrn in blauem Frack und gelber Weste, Anonym, ca. 1825, Aquarell auf Elfenbein, 4,6 x 4,4 cm.
- M_023_622: Bildnis einer Frau in hochgeschlossenem Chemisenkleid und Stachelschwein-Frisur, Anonym, 1800–1825, Aquarell auf Elfenbein, 5,2 x 4,9 cm.
- M_023_623: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid und Haarkamm, Anonym, 1824–1830, Aquarell auf Pergament, 53 x 49 cm.
- M_023_624: Bildnis einer Frau in Empirekleid und Augsburger Bockelhaube, Anonym, ca. 1810, Aquarell auf Elfenbein, 55 x 47 cm.
- M_023_625: Bildnis einer Frau in gestreiftem Empirekleid und Augsburger Bockelhaube, Anonym, ca. 1810, Aquarell auf Elfenbein, 5,7 x 4,5 cm.

- M_023_626: Bildnis eines Herrn in dunklem Frack, weißem Hemd und Halsbinde, Anonym, ca. 1830, Aquarell auf Elfenbein, 4 x 3,4 cm.
- M_023_627: Bildnis einer Frau im weißen Empirekleid und roter Stola, Anonym, ca. 1804, Aquarell auf Elfenbein, 6,1 x 5,8 cm.
- M_023_628: Bildnis eines jungen Mannes in blauer Jacke und roter Mütze, Anonym, 1800–1825, Aquarell auf Elfenbein, 3,6 x 4,1 cm.
- M_023_629: Bildnis einer Frau im hochtaillierten Kleid und Perücke, Anonym, 1725–1785, Wasserfarbe (?) auf Papier, unbekannt cm.
- M_023_630: Bildnis eines Herrn im Frack, gemusterter Weste und Perücke, Anonym, 1725–1785, Wasserfarbe (?) auf Papier, unbekannt cm.
- M_024_006: Bildnis einer Frau mit gelockten Haaren und Stirnfransen, Anonym, 1600–1650, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 6,5 x 5,0 cm.
- M_025_449: Bildnis einer Frau mit Spitzendekolleté und Perlenhalskette, Anonym, ca. 1650, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 8,0 x 6,0 cm.
- M_026_007: Bildnis von Ferdinand III., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (?), Anonym, 1600–1700, Öl auf rotgelbem Metall, Kupfer (?), 6,8 x 5,3 cm.
- M_027_450: Bildnis einer Frau mit Halskrause und Stirndiadem, Anonym, 1580–1600, Öl auf Holz, 10,1 x 8,9 cm.
- M_028_008: Bildnis von Elisabeth Fugger, Anonym, 1500–1600, Öl (?) auf Metall (?), Kupfer (?), 5,7 x 4,9 cm.
- M_029_009: Bildnis einer Frau mit spitzenbesetztem Mühlsteinkragen, Anonym, 1500–1550, Öl auf rotem Metall, 10,8 x 7,8 cm.
- M_030_010: Bildnis einer Frau mit dunkel geränderter Halskrause, Anonym, 1500–1600, Öl (?) auf silberfarbenem Metall, 5,5 x 4,2 cm.
- M_031_451: Bildnis einer Frau mit Berghaube und Schal, Anonym, 1775–1800, Öl auf silberfarbenem Metall, Silber (?), 13,7 x 11,4 cm.
- M_032_452: Bildnis einer Frau im Kleid, schwarzer Haube und Nelke in der Hand, Anonym, 1775–1800, Öl auf Holz, 19,8 x 12,7 cm.
- M_033_011: Bildnis einer Frau im Kleid mit perlenbesetzter Hochfrisur, Anonym, 1720–1792, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), ca. 4,0 x 3,3 cm.
- M_034_012: Bildnis einer Frau mit Stirnlocken, Anonym, 1700–1800, Öl auf Metall (?), 4,1 x 3,6 cm.
- M_035_453: Bildnis einer Frau im Kleid und Dormeuse bei einer Wahrsagerin, Anonym, 1780–1790, Wasserfarbe auf Papier o. Pergament, mind. 8,6 x 6,9 cm.
- M_036_454_A: Bildnis einer Frau im geschnürten Mieder und Haube, Anonym, 1550–1600, Öl (?) auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 9,2 x 9,2 cm.
- M_036_454_B: Bildnis eines Herrn im geschlitzten Wams und Spitzkragen, Anonym, 1550–1600, Öl (?) auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 9,0 x 9,0 cm.
- M_037_456: Bildnis einer venezianischen Frau nach dem Bad, Anonym, 1500–1600, Öl auf rotem Metall, 12,1–12,4 x 8,7 cm.
- M_038_457: Bildnis einer Frau in höfischer Robe, Anonym, 1730–1769, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), im Sockelbereich ein hinzugefügter Streifen mit Wasserfarbe auf Holz oder Karton, mind. 5,0 x 6,8 cm.
- M_039_458: Bildnis eines Herrn im dunklen Rock und Lockenperücke, Anonym, 1780–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein, 6,9 x 5,5 cm.

- M_040_459: Bildnis eines Herrn im Lederkollar mit Schärpe und Spitzenkragen, Anonym, 1633, Öl auf Holz, 16,7 x 12,0 cm.
- M_041_013: Bildnis einer Frau mit Dormeuse und Schultertuch, Anonym, 1775–1810, Öl auf rotem Metall, 9,7 x 7,7 cm.
- M_042_014: Bildnis einer Frau mit Schnebbenhaube, Halsschmuck und Spitzenkragen, Anonym, 1700–1800, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 7,4 x 6,6 cm.
- M_043_015: Bildnis einer Frau mit spitzenbesetztem Dekolleté und Halsschmuck, Anonym, 1700–1800, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 7,0 x 6,0 cm.
- M_044_016: Bildnis einer Frau mit Halsschmuckband, Anonym, 1750–1800, Öl (?) auf rotem Metall, 11,2 x 8,6 cm.
- M_045_017: Bildnis eines Mädchens im geschnürten Mieder und Schnebbentaille, Anonym, 1750–1800, Öl auf rotem Metall, 8,3 x 7 cm.
- M_046_018: Bildnis einer Frau im Kleid mit Porträtmedaillon, Anonym, 1750–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 4,9 x 7,4 cm.
- M_047_019: Bildnis einer Frau im Kleid mit Schnürmieder und Hut, Anonym, 1750–1800, Öl auf rotem Metall, 9,1 x 7,1 cm.
- M_048_460: Bildnis von Philippine Welser, Ehefrau von Erzherzog Ferdinand II. von Habsburg, Anonym, 1570–1589, Öl auf Holz, 28,5 x 21,0 cm.
- M_049_020: Bildnis eines Herrn mit schulterlangem gelocktem Haar und Halstuch, Anonym, nach 1675, Öl auf rotem Metall, Kupfer, 8,7 x 7,05 cm.
- M_050_461: Bildnis eines Herrn im Justaucorps mit Allongeperücke, Anonym, nach 1680, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 10,4 x 9,0 cm.
- M_051_462: Bildnis einer Frau im Chemisenkleid mit Schal, Anonym, 1800–1900, Öl auf Pappe, mind. 23,7 x 17,0 cm.
- M_052_463: Bildnis eines Herrn mit Spazierstock, Anonym, 1800–1900, Öl auf Pappe, mind. 23,4 x 17,0 cm.
- M_053_464: Bildnis eines Herrn im dunklen Rock, Stehkragen und Halsbinde, Anonym, 1800–1825, Wasserfarbe auf Elfenbein, mind. 6,3 x 5,0 cm.
- M_054_465: Bildnis einer Frau mit Schleierhaube, Anonym, 1780–1800, Wasserfarbe auf Papier oder Pergament, mind. 7,0 x 5,5 cm.
- M_055_021: Bildnis eines Herrn im grünen Rock mit dunkler Halsbinde und Zopf, Anonym, 1750–1800, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 9,6 x 7,6 cm.
- M_056_022: Bildnis eines Herrn im pelzverbrämten Oberrock mit Halsbinde, Anonym, 1750–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), ca. 5,8 x 4,9 cm.
- M_057_023: Bildnis eines Herrn mit Lockenperücke, Anonym, 1775–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 4,4 x 4,4 cm.
- M_058_024: Bildnis eines Herrn mit Halsbinde und Lockenperücke, Anonym, 1750–1800, Öl auf stahlfarbenem Metall, Eisen (?), 5,1 x 4,2 cm.
- M_059_466: Bildnis eines Herrn im Rock mit Perücke und Jabot, Anonym, 1700–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 8,0 x 6,9 cm.
- M_060_467: Bildnis eines Herrn im gestreiften Rock, Jabot und Perücke *à la Cadogan*, Anonym, 1700–1800 (?), Wasserfarbe auf Stuck/Kreidegrund (?); laut Karteikarte auf Pergament, mind. 4,0 x 3,3 cm.

- M_061_468: Bildnis einer Frau mit Haube, Spitzenkragen und Fichu, Anonym, 1775–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 8,0 x 6,9 cm.
- M_062_469: Bildnis eines Herrn in Uniform mit Zweispitz, Anonym, 1700–1800, Wasserfarbe auf Stuck/Kreidegrund (?); laut Karteikarte auf Pergament, mind. 4,0 x 3,2 cm.
- M_063_470: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid und Schneckenfrisur, Anonym, 1825–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 9,4 x 7,4 cm.
- M_064_471: Bildnis einer Frau mit Korkenzieherlocken und Diadem, Anonym, 1800–1890, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 4,6 x 4,6 cm.
- M_065_025: Bildnis eines Herrn in Biedermeierkleidung, C. Martinelli (?), 1821, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 3,8 x 3,4 cm.
- M_066_026_A: Bildnis eines Herrn im Oberrock mit farbig abgesetztem Futter und dunkler Halsbinde, Anonym, 1800–1820, Wasserfarbe auf Elfenbein, 4,65 x 4,65 cm.
- M_066_026_B: Innenseite eines Medaillons, Anonym, 1800–1820, Materialmix (z.B. Gelbmetall, Stein?, Glas, Farbe...), 4,65 x 4,65 cm.
- M_067_027: Bildnis eines Herrn in Uniform mit hohem Stehkragen und Epauletten, Anonym, 1800–1900, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 4,4 x 3,7 cm.
- M_068_028: Bildnis einer Frau im Chemisenkleid und Haube, Anonym, 1800–1900, Wasserfarbe auf Pergament (?), mind. 4,4 x 4,4 cm.
- M_069_029: Bildnis einer Frau im schulterfreien Kleid, Korallenschmuck und Flechtkranz, Rolandi (?), 1804, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 5,1 x 5,1 cm.
- M_070_474: Bildnis eines bärtigen Herrn in hellmeliertem Sakko und schwarzer Halsbinde, Anonym, 1800–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 9,0 x 7,5 cm.
- M_071_475: Bildnis eines schnurrbärtigen Herrn im Frack mit Stehkragen und Halsbinde, Anonym, 1800–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 7,5 x 6,0 cm.
- M_072_476: Bildnis eines Herrn im dunklen Frack mit Koteletten und dunkler Halsbinde, Leopold Diem, 1839, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 5,8 x 4,6 cm.
- M_073_477: Bildnis eines Herrn im blauen Rock und Halsbinde, Anonym, 1800–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 7,1 x 5,6 cm.
- M_074_478: Bildnis eines Herrn im Rock mit Stehkragen, Halsbinde und Koteletten, Grünbaum (?), 1800–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 6,2 x 4,6 cm.
- M_075_479: Bildnis eines Herrn im Rock mit Halsbinde, Anonym, 1800–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 7,1 x 5,7 cm.
- M_076_480: Bildnis eines Herrn im Frack mit schwarzer Krawatte, Anonym, 1800–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 5,4 x 4,4 cm.
- M_077_481: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid mit Puffärmeln und Flechtfrisur, Anonym, ca. 1845, Wasserfarbe (?) auf Elfenbein (?), mind. 8,9 x 7,4 cm.
- M_078_482: Bildnis eines Jungen im Knabenanzug mit Steckenpferd, Anonym, 1780–1820, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 6,4 x 6,4 cm.
- M_079_483: Bildnis einer Frau im Kleid mit aufwendigem Kopfputz und Schleierhaube, Anonym, 11.02.1840, Wasserfarbe (?) auf Elfenbein (?), mind. 9,3 x 7,6 cm.
- M_080_030: Bildnis eines Herrn im Frack mit Koteletten und Schnauzbart, Anonym, ca. 1830, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 5,4 x 5,4 cm.

- M_081_031: Bildnis einer Frau im Mieder und enganliegender Haube, Pietro Antonio Rotari (?), ca. 1750, Wasserfarbe auf Papier (?) oder Pergament (?), 6 x 4,9 cm.
- M_082_032: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid und mit zu Schnecken geflochtenem Haar, Anonym, 1800–1850, Wasserfarbe auf Pergament (?) oder Elfenbein (?), 8,1 x 6,5 cm.
- M_083_033: Bildnis einer Frau im Chemisenkleid mit Spitzendekolleté, Anonym, 1800–1819, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 6,1 x 4,8 cm.
- M_084_485: Bildnis eines Mädchens im Biedermeierkleid mit Flechtfrisur und Blumenkorb, Anonym, 1800–1850, Emaille auf Keramik (Porzellan) oder Stein (?), 7,5 x 6,3 cm.
- M_085_034: Bildnis einer Frau in Chemisenkleidung und Turban, Anonym, 1790–1830, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 6,1 x 6,2 cm.
- M_086_035: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid mit Fichu und Kopfschmuck, Anonym, 1824–1837, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 6,7 x 6,6 cm.
- M_087_036: Bildnis einer Frau im Kleid, Haube und Fichu, Anonym, ca. 1830, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 6,6 x 5,4 cm.
- M_088_037: Bildnis einer Frau im schulterfreien Biedermeierkleid, Lockenfrisur und Kopfbedeckung, Anonym, 1825–1850, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 8,1 x 6,5 cm.
- M_089_486: Bildnis einer Frau im Kleid mit Fichu und Riegelhaube, Anonym, 1800–1820, Wasserfarbe auf Elfenbein (?); rückseitig: schwarzblaues, feines, gewebtes Textil, mind. 5,8 x 5,0 cm.
- M_090_038: Bildnis einer Frau im schulterfreien Kleid mit Fichu und Halskette, Anonym, 1814–1825, Wasserfarbe auf Elfenbein, mind. 6,7 x 5,4 cm.
- M_091_039: Bildnis einer Frau im gegürteten Kleid, Schultertuch und Halskette, Anonym, 1824–1848, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 6,5 x 5,1 cm.
- M_092_040: Bildnis einer Frau im Chemisenkleid und Haarschmuck, Anonym, 1795–1818, Hinterglasmalerei, Carbochon-Glas, 5,6 x 4,3 cm.
- M_093_041: Bildnis einer Frau im pelzgefütterten **Canezou** mit Tressenbesatz, Anonym, 1795–1835, Wasserfarbe auf Elfenbein, 6,8 x 5,4 cm.
- M_094_042: Bildnis einer Frau im Kleid mit rüschenbesetztem Dekolleté, Halsschmuckband und Orden, Anonym, 03.08.1814–1850, Wasserfarbe auf Papier (?), mind. 6,7 x 5,5 cm.
- M_095_487: Bildnis einer Frau mit geflochtenem Haarknoten, Monogrammist CF, 1832, Öl auf Pappe (?) (nicht einsehbar), laut Kartei Balsaholz, mind. 18,9 x 17,1 cm.
- M_096_488: Bildnis eines sitzenden Herrn im Hausrock mit Zeichenutensilien, Monogrammist CF, 1832, Öl auf Pappe, mind. 18,4 x 16,8 cm.
- M_097_043: Bildnis einer Frau im Kleid und Haarschleife, Anonym, 1780–1795, Wasserfarbe auf Pergament (?), mind. 5,9 x 5,9 cm.
- M_098_044: Bildnis eines Herrn im Frack und Lockenperücke, Anonym, 1780–1800, Wasserfarbe auf Pergament (?), mind. 3,6 x 3,0 cm.
- M_099_045: Bildnis eines Herrn im Frack mit Pelzkragen und Titus-Frisur, Anonym, 1780–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein, 5,3 x 4,55 cm.
- M_100_046: Bildnis eines Herrn im Frack mit Zopfperücke, Anonym, 1750–1800, Hinterglasmalerei, 5,2 x 4,2 cm.
- M_101_489: Modisches Bild einer Frau mit Pamelahut und Schleifenschmuck, Anonym, 1780–1800, mit Wasserfarbe (?) kolorierter Kupferstich (?), mind. 3,4 x 3,4 cm.

- M_102_490: Modisches Bild einer Frau mit schleifengeschmückter Capote und Bart, Anonym, ca. 1788, mit Wasserfarbe (?) kolorierter Kupferstich (?), mind. 3,4 x 3,4 cm.
- M_103_047: Bildnis eines Herrn im rotbraunen Rock, Anonym, 1780–1805, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 4,5 x 3,7 cm.
- M_104_048: Bildnis eines Herrn im doppelreihigen Frack mit Weste und Halsbinde, Ferdinand Völk (1772–1829), 1780–1800, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 5,7 x 4,6 cm.
- M_105_049: Bildnis einer Frau im altdeutschen Kleid mit gerüshten Stehkragen, Anonym, 1815–1820, Wasserfarbe auf Elfenbein, Papier (?) oder Pergament (?), 9,1 x 7,5 cm.
- M_106_491: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid mit Hammelkeulenärmeln und geflochtenem Haarknoten, Monogrammist AD (?), 1840–1849, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), mind. 8,2 x 6,8 cm.
- M_107_492: Bildnis eines sitzenden Herrn in Ziviluniform, Anonym, 1800–1900, Öl auf Malpappe/Hartfaserplatte (?) mit leinwandähnlicher Struktur, oder marouffierte Leinwand, mind. 19,6 x 14,6 cm.
- M_108_493: Zwei Mädchen in vierländischer Tracht, Anonym, 1862–1870, Öl auf stahlfarbenem Metall, Eisen (?), mind. 22,0 x 16,5 cm.
- M_109_494: Bäuerliches Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin, Carl August Friedrich Kuhn (?), 1823–1825, Öl auf Holz, 29,9 x 22,7 cm.
- M_110_495: Bäuerinnen mit Kindern in fränkischer Tracht, Carl August Friedrich Kuhn (?), 1800–1899, Öl auf Holz, 29,7 x 22,8 cm.
- M_111_496: Bildnis eines Gelehrten im Gehrock und Carrick, Anonym, 1820–1839, Öl auf Papier, kaschiert auf Leinwand, mind. 26,2 x 21,0 cm.
- M_112_497: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid mit Keulenärmeln, Anonym, ca. 1830, Öl auf Leinwand, marouffiert auf weißem Karton auf hellbrauner Pappe, 32,6 x 26 cm.
- M_113_498: Bildnis einer Frau mit Haube und Medaillonkette, Anonym, 1845–1850, Öl auf Holz, 18,9 x 14,2 cm.
- M_114_499: Bildnis eines Mädchens im gegürteten Kleid und Haarband, Anonym, 1800–1820, Öl auf Leinwand, 14,9 x 12,9 cm.
- M_115_500: Bildnis eines Herrn mit Schube und Halskrause im Alter von 43 Jahren, Anonym, 1628, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 13,1 x 9,4 cm.
- M_116_501: Bildnis einer Frau im schwarzen Gewand und Halskrause, Anonym, 1600–1700, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 14,3 x 11,5 cm.
- M_117_502: Bildnis eines Herrn im Justaucorps und Weste mit einer Schnupftabakdose in der Hand, Anonym, 1750–1800, Wasserfarbe auf Papier (?), mind. 9,9 x 7,9 cm.
- M_118_050: Bildnis von Elisabeth Christine, Königin von Preußen, Anonym, ca. 1733, Wasserfarbe auf Papier (?), mind. 5,0 x 3,8 cm.
- M_119_051: Bildnis von Friedrich II., König von Preußen, Anonym, ca. 1733, Wasserfarbe auf Papier (?), mind. 5,0 x 3,8 cm.
- M_120_503: Bildnis der Zwergin Catharina Helena Stöberin, Anonym, 1766, Öl auf Pappe (?), 16,5 x 13,5 cm.
- M_121_504: Bildnis einer Frau im reich bestickten Gewand mit Spitzenkragen, Spitzenmanschetten und Perlenketten, Anonym, 1580–1600, rotes Metall, Kupfer (?), mind. 15,1 x 11,2 cm.

- M_122_505: Bildnis einer Frau mit zwei Begleiterinnen, Monogrammist LH (?), 1550–1650, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 17,2 x 12,9 cm.
- M_123_506: Bildnis von Christian I., Herzog von Sachsen-Merseburg, Anonym, 1600–1650, Öl auf Holz, mind. 15,1 x 9,5 cm.
- M_124_507_A: Bildnis eines Herrn im geschlitzten Wams, Beinkleid und Halskrause, Anonym, 1600–1630, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 22,9 x 16,1 x 0,1 cm.
- M_124_507_B: Mythologische Darstellung mit Musikern und tanzender Gesellschaft, Anonym, 1500–1600, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 22,9 x 16,1 x 0,1 cm.
- M_125_509: Bildnis einer Frau mit Tamburin, Anonym, 1800–1900, Öl auf Pappe, 37,5 x 25,0 x 0,5 cm.
- M_126_510: Bildnis einer Frau in Bluse und Rock mit Halstuch und schwarzer Bänderhaube, Anonym, ca. 1880 (?), Öl auf Leinwand, ca. 34,2 x 25,5 cm.
- M_127_511: Bildnis einer bäuerlichen Familie, Luigi Scorrano (1849–1924), 1869–1881, Öl auf Leinwand, 37,4 x 26,7 cm.
- M_128_512: Bildnis einer sitzenden Frau im Leinenhemd, Rock und Schürze, Anonym, 1800–1899, Öl auf Leinwand, 29,3 x 22,7 cm.
- M_129_513: Darstellung eines Herrn im Hausmantel und zwei Frauen im Mantel mit Kapuze, Anonym, 1800–1900, Öl auf Holz, 36,1 x 29,3 cm.
- M_130_514: Bildnis einer Frau im Kleid, Hut und mit einer Mistgabel über der Schulter, Anonym, 1800–1900, Öl auf Holz, 29,8 x 23,8 cm.
- M_131_515: Bildnis eines Herrn in Bauertracht aus Süddeutschland, Anonym, 1800–1900, Öl auf Leinwand, 30,2 x 19,2 cm.
- M_132_516: Bildnis einer Frau in fränkischer Tracht mit Haube und geschnürtem Mieder, Vorstecker und Haube, Beckman (?), 1800–1900, Tempera (?) auf Holz, 21,1 x 17,5 cm.
- M_133_517: Bildnis einer Frau mit Halskrause, Hütchen und Haube, Anonym, 1594, Öl auf Holz, 27,0 x 22,4 cm.
- M_134_518: Bildnis eines Herrn mit Halskrause und Kette, Anonym, 1594, Öl auf Holz, 27,0 x 21,6 cm.
- M_135_519: Bildnis eines Jungen im Alter von 2 Jahren mit einem Distelfink, Anonym, 1594, Öl (?) auf Holz, 26,9 x 19,9 cm.
- M_136_520: Bildnis eines Mädchens im Alter von 6 Jahren mit geflochtenem Haar, Anonym, 1594, Öl auf Holz, 26,5 x 19,7 cm.
- M_137_521: Bildnis von Eberhard von Rappoltstein, Friedrich Brentel (1580–1651) oder Umkreis, 1637, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 12,4 x 19 cm.
- M_138_522: Bildnis eines Herrn mit spitzenbesetztem Kragen, Anonym, 1611, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 8,7 x 6,5 cm.
- M_139_052: Bildnis eines Herrn im Wams im Alter von 26 Jahren, Monogrammist MJ (?), 1654, Öl auf stahlfarbenem Metall, Eisen (?), 8,0 x 6,1 cm.
- M_140_523: Bildnis eines Herrn im Justaucorps mit Bandschluppen und Spitzenkrawatte, Anonym, 1660–1670, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), mind. 11,7 x 8,6 cm.
- M_141_524: Drei Paare am Tisch, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 25,1 x 30,3 cm.
- M_142_525: Musizierende und tanzende Paare, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 25,3 x 30,3 cm.
- M_143_526: Bildnis eines Herrn mit Hut, Anonym, 1700–1800, Öl auf Holz, 23,1 x 16,9 cm.

- M_144_527: Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid am Fenster, Anonym, 1800–1900, Öl auf Leinwand, mind. 14,8 x 11,6 cm.
- M_145_528: Bildnis eines Herrn aus dem Val Passiria in Tiroler Tracht, Anonym, 1811, Öl auf Holz, 17,9 x 12,5 cm.
- M_146_529: Sechs Soldaten in Uniform an einem Tisch sitzend, Anonym, 1800–1900, Öl auf Holz, 19,8 x 23,8 cm.
- M_147_530: Bildnis von Ursula Däßlin, Anonym, 1753, Wasserfarbe auf Papier (?), 10,3 x 8,4 cm.
- M_148_531: Bildnis eines Herrn im Justaucorps, mit Lockenperücke und einem Brief in der Hand, Anonym, 1753, Wasserfarbe auf Papier (?), 10,3 x 8,4 cm.
- M_149_532: Bildnis von Josephine Munau, Anonym, 17. Jahrhundert, Wasserfarbe auf Elfenbein, 10,0 x 7,5 cm.
- M_150_533: Bildnis eines Feldherren im Schoßrock und Brustpanzer, Anonym, 1650–1700, Öl auf grauem Metall, Stahlblech (?), 13,5 x 9,8 cm.
- M_151_534: Bildnis von Magdalena Sibylla, Kurfürstin von Sachsen, Anonym, 1580–1600, Öl auf Holz, 18,1 x 15,3 cm.
- M_152_535: Bildnis einer Frau mit Halskrause und Haube, Anonym, 1600–1700, Öl auf Metall, Kupfer (?), 17,0 x 11,7 cm.
- M_153_536: Bildnis eines Herrn im Justaucorps, Weste und Zweipitz, Anonym, 1700–1800, Wasserfarbe (?) auf Karton (?), 9,6 x 7,7 cm.
- M_154_537: Bildnis eines Herrn im Justaucorps, Perücke und Hut, Anonym, 1700–1800, Wasserfarbe auf Papier (?), 10,1 x 8,3 cm.
- M_155_538: Bildnis eines Herrn in Frack mit Weste und schwarzer Krawatte, Anonym, 1800–1849, Öl auf silberfarbenem Metall, Stahlblech (?), 14,5 x 12,1 cm.
- M_156_539: Bildnis eines zwergenhaften Herrn mit überdimensioniertem Hut, Anonym, 1600–1700, Tempera/Öl (?) auf Holz, 18,9 x 21 (inklusive Holzansetzung) cm.
- M_157_540: Bildnis eines Herrn im Wams und Kollar, Anonym, 1600–1619, Öl auf Holz, 23,8 x 19,7 cm.
- M_158_541: Bildnis eines Herrn in Rock, Weste und auf ein Buch weisend, Anonym, 1700–1800, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 23,7 x 19,0 cm.
- M_159_542: Paar beim Geldwechsler, Anonym, 1600–1650, Tempera (?) auf Holz, 21 x 30,9 cm.
- M_160_543: Bildnis eines Herrn im Frack und Zopfperücke, Anonym, 1700–1800, Pastell auf Papier oder Leinwand auf Spannrahmen [nicht einsehbar], 33 x 28,2 cm.
- M_161_544: Bildnis eines Herrn in italienischer Tracht mit Mütze, Anonym, 1800–1899, Öl auf Holz, 23 x 15 cm.
- M_162_545: Bildnis eines Herrn mit Spitzenkragen und Absatzschuhen, Anonym, 1600–1700, Öl auf Leinwand, 39,7 x 26,3 cm.
- M_163_546: Bildnis von Philipp II, König von Spanien, im jugendlichen Alter auf einem Pferd, Anonym, 1600–1700, Öl auf Holz, 36,0 x 30,1 cm.
- M_164_547: Bildnis einer Frau im Spencer und Haube mit Katze, Anonym, ca. 1800, Öl auf Leinwand, 38,8 x 31,5 cm.
- M_165_548: Bildnis eines Herrn mit Speiseteller in der Hand, Anonym, 1700–1800, Öl auf Holz, 26,3 x 19,1 cm.
- M_166_549: Bildnis einer Frau im schwarzen Gewand, Haube und Nelke in der Hand, Anonym, 1550–1600, Öl (?) auf Holz, 30,5 x 23 cm.

- M_167_550 Bildnis einer Frau mit Kugelhaube aus Pelz, Umlegekragen und Handschuhen, Monogrammist MH (?), 1684, Öl (?) auf Holz, 35,5 x 24,9 cm.
- M_168_551 Bildnis eines Narren (?), Anonym, 1600–1700, Wasserfarbe auf Elfenbein, mind. 8,3 x 8,4 cm.
- M_169_053 Bildnis eines Herrn im blauen Frack und schwarzer Halsbinde, Anonym, 1800–1819, Wasserfarbe auf Elfenbein (?), 3,2 x 2,4 cm.
- M_170_552 Bildnis von Jeane de Bailloul, Dame de Holbeck, Anonym, 1550–1600, Öl (?) auf Holz, 26,3 x 20,8 cm.
- M_171_553 Bildnis eines Mädchens in Straubinger Tracht im Lehnstuhl, Franz von Defregger (1835–1921), vor 1875, Öl auf Holz, 29,8 x 22,7 cm.
- M_177_568 Tableau mit Porträtminiaturen von Mitgliedern des Hauses Anspach-Bayreuth-Brandenburg, Anonym, 1785–1800, Wasserfarbe auf Papier oder Pergament, montiert auf Seidenstoff, gerahmt von Pailletenschnüren und spiralförmig aufgedrehten Metallfäden; Seidenstoff-Plafond gerahmt von Fadengirlande“, mind. 6,5 x 5,0 cm.
- M_184_554 Musizierendes Paar in einer arkadischen Landschaft, Nicolas Lancret (1690–1743), 22.01.1690–14.09.1745, Öl auf Holz, 23,8-24 x 17 cm.
- M_186_555 Bildnis einer Frau mit spanischem Hut und Halskrause, Anonym, 1500–1600, Öl auf Holz, 25,5 x 19 cm.
- M_188_556 Bildnis einer Frau im Caracao und spitzenbesetzter Palatine, Anonym, 1700–1800, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?), 24,6 x 19,1 cm.
- M_189_557 Bildnis einer Frau in Jagdtracht mit Hund, Anonym, 1700–1800, Öl auf Leinwand, 27,2 x 19,0 cm.
- M_193_558_A Bildnis eines persischen Reiters mit Falke (Spiegelkasten), Anonym, 1800–1900, lackähnliche Malerei (Harzmalerei oder lackierte Öl- oder Temperafarbe) auf einem Grund aus Holz oder Pappmaché (?) mit aufgesetzten Pastiglia-Applikationen aus einer Formmasse (Kreidegrund/Gips/Pappmaché?), 27,2 x 17,7 (H x B inkl. gemaltem Rahmen) cm.
- M_193_558_B Spiegel (Spiegelkasten), Anonym, 1800–1900, Spiegelglas, min. 23,7 x 14,1 (Spiegelmaß) cm.
- M_193_576_A Persischer Reiter mit Falke und Hund (Spiegelkasten), Anonym, 1800–1900 (?), lackähnliche Malerei (Harzmalerei oder lackierte Öl- oder Temperafarbe) auf einem Grund aus Holz oder Pappmaché (?) mit aufgesetzten Pastiglia-Applikationen aus einer Formmasse (Kreidegrund/Gips/Pappmaché?), 24,3 x 14,8 cm (H x B inkl. gemaltem Rahmen).
- M_193_576_B Persischer Reiter mit Falke und Hund (Spiegelkasten), Anonym, 1800–1900 (?), lackähnliche Malerei (Harzmalerei oder lackierte Öl- oder Temperafarbe) auf einem Grund aus Holz oder Pappmaché (?), 24,3 x 14,8 (H x B inkl. gemaltem Rahmen) cm.
- M_194_559_A Bestickter Knopf mit sternförmigem Dekor, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf unterschiedlich farbiges Garn und Zwirn: hellblau, hellgrün, dunkelgrün, rosa, weiß, gelb, 3,6 x 3,6 x 0,7 cm.
- M_194_559_B Bestickter Knopf mit stilisiertem floralem Motiv, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; bezogen mit grobem, schwarzem, gewebtem Textil; darauf unterschiedlich farbiges Garn: weiß, rosa, grün, braun, 3,4 x 3,4 x 0,6 cm.
- M_194_559_C Bestickter Knopf mit sternförmigem Dekor, Anonym, 1700–1900, Träger nicht

- ersichtlich; darauf unterschiedlich farbiges Garn: weiß/ecru, hellrot, hellblau, 1,9 x 1,9 x 0,7 cm.
- M_194_559_D Metallknopf mit ornamentiertem Dekor, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf eine Feinarbeit aus Perlmutter und unterschiedlich verarbeitetem, stahlfarbenem Metall (verdunkelter Silberdraht?); rückseitig mit Leinengewebe bezogen, 3,0 x 3,0 x 0,8 cm.
- M_194_559_E Bestickter Knopf mit Dekor, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf unterschiedlich farbiges Garn: weiß/ecru, hellrosa, gelb, hellgrün, 2,0 x 2,0 x 0,6 cm.
- M_194_559_F Bestickter Knopf mit floralen Motiven, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf unterschiedlich farbiges Garn: maigrün, taupe, hellblau, weiß, rot, gelb, hellgrün, 3,7 x 3,7 x 0,8 cm.
- M_194_559_G Bestickter Knopf mit sternförmigem Dekor, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf feines, ecrufarbenes Textil mit Längsriefen; darauf rosafarbenes Garn, 2,6 x 2,6 x 0,6 cm.
- M_194_559_H Bestickter Knopf mit Dekor, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf unterschiedlich farbiges Garn: weiß/ecru, grün, ocker, hellbraun, 2,0 x 2,0 x 0,7 cm.
- M_194_559_I Knopf mit sternförmigen Motiven, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf schwarzes Garn, 2,9 x 2,9 x 1,2 cm.
- M_194_559_J Knopf mit sternförmigen Motiven, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf schwarzes Garn, 2,0 x 2,0 x 1,6 cm.
- M_194_559_K Knopf mit spiralförmigem Motiv, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; darauf rotes Garn und gedrehter dünner, stahlfarbener Metalldraht (verdunkeltes Silber?), 1,4 x 1,4 x 0,8 cm.
- M_194_559_L Knopf, Anonym, 1700–1900, Träger nicht ersichtlich; bezogen mit graugrünem Gewebe in Körperbindung, 2,2 x 2,2 x 0,6 cm.
- M_195_560 Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid mit Haube und Schulterkragen, Anonym, ca. 1820, Wasserfarbe (?), Bildträger nicht ersichtlich, Stein/Glas (?), mind. 10,6 x 7,0 cm.
- M_196_561 Bildnis einer Frau mit Nimbus und Figur eines Teufels, Anonym, 1740–1759, Hinterglasmalerei, ca. 17,2 x 13,2 cm.
- M_200_574 Bildnis von Franz von Lipperheide, Anonym, ca. 1905, Fotografie, mind. 20,5 x 14,9 cm.
- M_201_575 Bildnis einer Frau in Chemisenkleidung und eines Mannes in Pantalons, Hemd, Weste und Escarpins, Anonym, 1818–1820, Stickerei mit Garn/Zwirn, Textilbändern und Chenille (pfeifenreinigerähnlichem Draht/Garn) sowie Bastapplikationen (?) auf bemalter Seide (?) oder sehr feinem Gewebe, mind. 30,0 x 38,4 cm.
- M_202_508 Bildnis von Maria Anna, Kaiserin von Österreich, Anton Schwendt, 1803–1884, Malerei oder Emaille (?) auf weißer Keramikplatte/Porzellan (?), mind. 23,6 x 19,9 cm.
- M_237_401 Bildnis von Ferdinando Guido, Graf von Porcia im Friaul, Anonym, 1800–1900, Tempera (?) oder Wasserfarbe (?) auf Elfenbein (?) auf einem Plafond aus rotem Metall (Kupfer?), 9,2 x 7 cm.
- M_237_402 Bildnis von Charlotte Augusta, Fürstin von Liechtenstein (?), Anonym, 1800–1900, Tempera (?) auf Karton (?) auf einem Plafond aus rotem Metall (Kupfer?), 11,3 x 8,4 cm.
- M_237_403 Bildnis von Eleonora, Fürstin von Thurn und Taxis (?), Anonym, 1800–1900, Tempera (?) auf Karton (?) auf einem Plafond aus rotem Metall (Kupfer?), 10,8 x 8,3 cm.
- M_237_404 Bildnis von Enea Piccolomini, Herzog von Amalfi (?), Anonym, 1800–1900, Tempera (?) auf Karton (?) auf einem Plafond aus rotem Metall (Kupfer?), 11 x 8,6 cm.

- M_237_405 Wappen der Fürstenfamilie Piccolomini, Anonym, 1800–1900, Mischtechnik aus Öl (?) und Tempera (?) auf rotem (?) Metall, Kupfer (?), 10,2 x 10,2 cm.
- M_237_406 Bildnis von Dorothea, Tochter des Grafen von Portia (?), Anonym, 1800–1900, Tempera (?) auf Karton (?) auf einem Plafond aus rotem Metall (Kupfer?), 11 x 9,8 x 1 cm.
- M_237_407 Bildnis von Francesco Piccolomini, Herzog von Amalfi (?), Anonym, 1800–1900, Tempera (?) auf Karton (?) auf einem Plafond aus rotem Metall (Kupfer?), 11 x 8,6 x 1 cm.
- M_237_408 Bildnis von Marbet Piccolomini (?), Anonym, 1800–1900, Tempera (?) auf Karton (?) auf einem Plafond aus rotem Metall (Kupfer?), 9,5 x 6,9 x 1 cm.
- P_01_054 Bildnis einer Frau mit Haube und Fichu, Anonym, 1800–1900, Wachsrelief, bemalt; geklebt auf einen schwarzen Plafond aus Holz (?), mind. 10,4 x 7,8 cm.
- P_02_055 Bildnis eines Herrn mit Napoleonshut und Kokarde, Anonym, 1798–1815, Wachsrelief, bemalt; geleimt auf Plafond, der mit schwarzem Textil bezogen ist, mind. 11,1 x 8,5 cm.
- P_03_056 Bildnis eines Herrn mit Lockenperücke, Anonym, 1700–1800, Wachsrelief, bemalt; aufgeklebt auf einem Plafond aus schwarzem Textil (?), mind. 8,6 x 6,9 cm.
- P_04_562 Bildnis eines Herrn mit Lockenperücke und Jabot, Anonym, 1700–1800, Wachsrelief; montiert auf einem Plafond aus dunkelblau angestrichenem Glas, mind. 9,5 x 6,7 cm.
- P_05_057 Bildnis von Elisabeth, Kronprinzessin von Preußen, Leonhard Posch, ca. 1824/1825, Metallrelief, Bronze (?), 8,5 x 8,5 cm.
- P_06_058 Bildnis einer Frau in Biedermeierkleidung, Anonym, 1800–1820, Metallrelief, Bronze (?), 7,5 x 7,4 cm.
- P_07_059 Bildnis eines Herrn mit Zopfperücke, Anonym, 1730–1780, Wachsrelief, bemalt; geklebt auf einen schwarzen Plafond aus Holz (?), mind. 10,3 x 7,9 cm.
- P_08_060 Bildnis von Gottfried Wilhelm Leibniz, Anonym, 1700–1800, Wachsrelief, bemalt, auf einen Plafond aus Glas geklebt, mit schwarzem Textil hinterklebt, mind. 11,1 x 11,1 cm.
- P_09_061 Bildnis eines Herrn in Uniform mit Zopfperücke, Anonym, 1730–1780, Wachsrelief, bemalt, Reste eines Textilbands, Plafond mit Beflockung/Velours-Optik, mind. 11,6 x 9,0 cm.
- P_10_062 Bildnis eines Herrn in Uniform mit Schärpe, Anonym, 1730–1780, Wachsrelief, bemalt, Textilband, Plafond mit Beflockung/Velours-Optik, mind. 11,5 x 8,8 cm.
- P_11_063 Bildnis eines Herrn mit Zopfperücke und Rüschenhalsbinde, Anonym, 1730–1780, Marmor (?), 13,6 x 10,4 cm.
- P_12_064 Bildnis von Maria Josepha, Kaiserin des Hl. Römischen Reiches, Anonym, 1770–1790, Marmor (?), Stein, 13,3 x 10,7 cm.
- P_13_065 Bildnis von Joseph II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (?), Anonym, 1765–1790, Speckstein auf Marmor (?) Stein der Plastik weicht von dem des Plafonds ab, 13,3 x 10,3 cm.
- P_14_563 Bildnis Friedrichs des Großen, Anonym, 1740–1785, Wachsrelief, farbig gefasst, montiert auf einem Plafond aus Glas, ca. 13,5 x 11,0 cm.
- P_15_066 Bildnis von Hans Joachim von Zieten, Anonym, ca. 1780, Wachsrelief, bemalt, Textilband, Plafond mit Beflockung/Velours-Optik, mind. 11,4 x 8,6 cm.
- P_16_067 Bildnis eines Herrn mit Zopfperücke, Anonym, 1730–1780, Wachsrelief, bemalt, geleimt auf schwarzen Plafond aus Holz (?), mind. 10,0 x 7,2 cm.
- P_17_068 Bildnis eines Herrn im Justaucorps und Halsbinde, Anonym, 1700–1800, Terrakotta, 8,9 x 8,8 cm.

- P_18_069 Ehepaarbildnis, Anonym, 1780–1800, Elfenbein (?), 8,4 x 8,2 cm.
- P_19_070 Bildnis eines Herrn mit Rüschenhemd, Monogrammist AC, 1800–1900, Bisquit, 13,6 x 10,1 cm.
- P_20_071 Bildnis eines Herrn im Frack mit Halsbinde, Monogrammist AC, 1800–1900, Marmor (?), 12,1 x 8,8 cm.
- P_21_564_A Bildnis eines Herrn mit Zopfperücke und Spitzenjabot, Anonym, 1780–1799, Gips (?), ca. 6,9 x 4,2 cm.
- P_21_564_B Bildnis einer Frau mit spitzenbesetzter Haube, Anonym, 1780–1799, Gips (?), ca. 8,1 x 4,7 cm.
- P_21_564_C Bildnis eines Herrn mit Lockenperücke, Anonym, 1780–1799, Gips (?), ca. 7,0 x 3,8 cm.
- P_21_564_D Bildnis eines Mädchens mit Haarband, Anonym, 1780–1799, Gips (?), ca. 6,2 x 3,6 cm.
- P_21_564_E Bildnis eines Herrn im Jabot und Zopfperücke, Anonym, 1780–1799, Gips (?), ca. 6,5 x 4,4 cm.
- P_21_564_F Bildnis einer Frau mit Haarband, Anonym, 1780–1799, Gips (?), ca. 6,3 x 4,3 cm.
- P_21_564_G Bildnis eines Herrn im Jabot mit Stehkragen und Zopfperücke, Anonym, 1780–1799, Gips (?), ca. 5,8 x 4,6 cm.
- P_22_565 Bildnis eines Herrn in Uniform mit Schärpe, Anonym, 1700–1800, Material nicht ersichtlich (Keramik/weißer Stein/Marmor/modifizierter Gips ?), montiert auf Plafond (Material unersichtlich), mind. 5,1 x 5,1" cm.
- P_23_072 Bildnis eines Herrn im Jabot und Zopfperücke, Anonym, 1730–1780, Marmor (?), modifizierter Gipsguss (?), Porzellan (?), aufgeleimt auf einen Plafond, 11,3 x 8,9 cm.
- P_24_073 Bildnis von Clarice Strozzi, Anonym, 1800–1900, Wachsrelief, Wachs getönt und bemalt, mit eingelassenen Perlen und hellblauen Halb-, Edel- oder Glassteinen, montiert auf eine Schieferplatte, 30,5 x 22,4 cm.
- P_25_074 Bildnis einer Frau mit Hut, Anonym, 1800–1900, Wachsrelief, aufgeklebt auf einem Plafond aus grünschwarzem Textil (?), mind. 8,0 x 6,0 cm.
- P_26_566 Bildnis einer Frau im Biedermeierkleid, Hochsteckfrisur und Korkenzieherlocken, Anonym, 1800–1900, Metallrelief, Bronzeimitat, schwarz gefasste, silberfarbene Platte aus Eisen (?), 14,3 x 10,1 cm.
- P_27_075 Bildnis einer Frau mit Mühlsteinkragen, Anonym, 1600–1700, Wachsrelief, bemalt, 4,4 x 4,4 cm.
- P_28_076: Bildnis eines Herrn in Uniform mit Mantel, Anonym, 1600–1700, Wachsrelief, bemalt, mit applizierten blonden Haaren, rotem Samt, heller Spitze, Tierzähnen (?), weißen und roten Edelsteinen oder Steinimitationen aus gefärbtem Glas; montiert auf einer mit Ornamenten verzierten Holzplatte, mind. 38,8 x 26,0 cm.

10.2. Verluste und Abschreibungen

Der folgende Katalog benennt jene Werke, die von den Sammlungsinhabern oder verwaltenden Institutionen dokumentiert wurden und entweder als Verlust zu bezeichnen sind oder solche Werke, die im Zuge der Recherche dem Sammlungskonvolut nicht mehr zugeschrieben werden.

Bildnis eines Mitglieds der Nürnberger Familie Mülleg

Das heute verlorene⁹³⁷ 1664 datierte *Bildnis eines Mitglieds der Nürnberger Familie Mülleg*⁹³⁸ von unbekannter Hand zeigt eine Dame im Dreiviertelprofil in einem Interieur (Abb. 85). Ihre Augen weisen in Richtung des Betrachters, sind jedoch leicht abgewandt. Das Interieur besteht aus nicht näher identifizierbaren vor- und zurückspringenden Wandelementen. Im linken Bildvordergrund steht eine Vase mit der Wappenbeschreibung der Familie auf einem Sockel. Zu erkennen ist auf einem zweigeteilten halbrunden Schild ein zweifarbiger Hut, der fast rund abschließt. Das Schild umrankt ein Rocaille-Ornament, als Kleinod ist wiederum eine Kopfbedeckung mit heller Krempe und dunklem Körper dargestellt, begleitet von einem hellen und einem dunklen Morgensternbesetzten Stab. Hier scheint es in der Literatur schon früh Verwirrung um die Namen gegeben zu haben. Es wird unterschieden zwischen der Linie „Mülleggen“ und „Mülegten“(?): Letztgenannte weist laut den „Nürnbergischen Münz-Belustigungen“ eine Blasonierung auf, die sich mit der Darstellung auf dem Lipperheideschen Gemälde, mit Ausnahme der nicht erkennbaren Quasten, deckt:

*In einem ablängs getheilten blau und roten Schilde ist eine rot und blau gleichfalls nach der Länge getheilte hohe Haube mit einem gelben Gebräme und daran abhängenden gelben Quastenschnur. Auf dem Helme erscheint die im Schilde befindliche Haube, hier aber mit drei Quasten besetzter abhängender Schnur, oder mit spitzigen Nägeln beschlagenen sogenannten Morgensternen.*⁹³⁹

Das Müllegische Wappen weist laut Wappenlexikon⁹⁴⁰ folgende Elemente auf: Auf dem halbrunden Schild ist eine Kugel und darauf eine spitz zulaufende Kopfbedeckung dargestellt, bekrönt von einem frontalsichtigem Kübelhelm. Dieser wird umfungen von einem Umhang. Als Kleinod ziert wiederum eine spitze Kopfbedeckung und zwei Pfeile.⁹⁴¹ Das Geschlecht Müllegg/ Müleck war vom schwäbischen Adel und schrieb sich Müllegg von Hugenaug. Als Händler kamen Heinrich (1538–1604) und Hans (Tuchhändler) als erste nach Nürnberg.⁹⁴²

937 Die fotografische Überlieferung aus der Zeit um 1900 (Q45) trägt die Nummern 737 (o.r.) ,12 (u.l., durchgestrichen) und 166 (u.l., verso). Die Schwarz-Weiß-Fotografie von ca. 1950 und die Inventarnummer 400 verweisen auf einen Verlust „nach“ der neuen Zählung im Zuge der Fremdverwaltung auf der Museumsinsel (um 1950). Das Werk ist zudem auf einer undatierten Fotografie abgebildet (Q47), welche die Hängung einer Gruppe von Gemälden auf einer Stellwand zeigt. Eine Karteikarte des Werks (Q1, Q3) ist nicht erhalten.

938 G_000_400. Die Darstellung *Bildnis einer Dame mit Blumen* von Georg Strauch (1664, Öl auf Eichenholz, 23 x 18 cm, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg), Inv.-Nr. Gm 1454) zeigt eine ähnliche standesgemäße Kleidung, eine vergleichbare Rock- und Kragenform sowie eine vergleichbare, jedoch in der Ausformung abgewandelte Flinderhaube. In: Zander-Seidel 1990, S. 157. Den in dem Lipperheideschen Gemälde dargestellten Typus der Flinderhaube verwahrt das Germanische Nationalmuseum: *Goldhaube mit beweglich eingehängten Metallplättchen (Flinderhaube)*, um 1650/1700, 40 x 40 x 20 cm, Inv.-Nr. T35, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg).

939 Will 1764, S. 388–389.

940 Neubecker 1985, S. 770, 2, 72.

941 Vgl. das Wappen der Linien Müllegg in: Neubecker 1908 - 1992, S. 770, 2, 72

942 Vgl. auch das *Bildnis des Heinrich Müllegg* (Kaufmann in Nürnberg, erwähnt 1654, ca. 1574–1654), Georg Strauch



Abb. 85: Bildnis eines Mitglieds der Nürnberger Familie Mülleg (G_xx6_400)

Die Dargestellte trägt ein bodenlanges, dunkles Obergewand. Ein dunkler, flacher Ballistkragen mit breitem, hellen Rand ist über die Schultern gelegt. Die halblangen Ärmel werden unterhalb des Ellenbogens mit einer Schlaufe zusammengefasst; die weiße Bluse tritt füllig hervor. Die streng zusammengefassten Haare bedeckt eine Goldhaube, die sogenannten Flinderhaube, eine für den süddeutschen Raum typische aufwändige Ausformung des Kopfschmucks. In der linken Hand trägt die Dame Stulpenhandschuhe mit Bandschlaufen, die Rechte hält den Blumenansatz, der in einer Vase präsentiert wird. Als Schmuck trägt die Dargestellte eine zweiläufige Halskette, an der mittig ein Pendant befestigt ist. Das Pendant hat einen zentralen, gefassten, nicht facettierten Stein und eine Tropfenperle. Um den Hals trägt die Dame, verdeckt durch den Kragen eine zweifach gelegte Gliederkette, welche am Halsausschnitt von einer Rosette zusammengenommen wird und von dort weiter hinab hängt. An beiden Handgelenken ist ein Armband mit drei Kettensträngen zu sehen; je ein Ring wird am kleinen und am Ringfinger getragen. Die Bezeichnung auf dem Podest im linken unteren Bildfeld „ETATIS SVAE. L. / AN. M D C LXIV“ kennzeichnet die Dargestellte als 50-jährige im Jahr 1664.

Die seit 1618 nachgewiesenen kleidergesetzlichen Vorschriften aus dem Raum Nürnberg unterscheiden zwischen den höherwertigen „Geflinder“-Hauben, die dem Patriziat vorbehalten waren, und den mit goldenen und silbernen Plättchen verzierten Hauben.⁹⁴³ Effekt und Aufwand der Flinderhauben waren deutlich höher und es kann aufgrund der Bekleidung bereits davon ausgegangen werden, dass es sich um eine Dame der Oberschicht handelt. Ein Kupferstich der Lipperheideschen Grafiksammlung zeigt den Kontext des Tragens einer Flinderhaube und die Haubenform in verschiedenen Ansichten: *Dank Copulation eines Hoch Adelichen Hochzeit in Nürnberg*

(Zeichner) und Andreas Khol (Stecher), um 1654, Kupferstich, 31,5 x 20,0 cm (Blatt); 20,7 x 13,8 cm (Platte), Inv.-Nr. MP 16572, Kapsel-Nr. 288, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg). Online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AArolsen_Klebeband_03_235_3.jpg.

943 Vgl. die Kleidergesetze: Verneute Ordnung 1618; Verneuerte Kleider-Ordnung 1657. Siehe auch Zander-Seidel 1990, S. 122.

aus dem Jahr 1702.⁹⁴⁴ Auch die Darstellung mit dem Titel *Eine Erbare Frau und Jungfrau, mit der güldnen Flinderhauben* aus dem 1669 von Johann Kramer gedruckten Buch bildet das Motiv der Flinderhaube ab.⁹⁴⁵

Bildnis einer Frau im Reifrock und Medicikragen in einem Interieur

Auch dieses Sammlungsobjekt eines Bildnisse in dem Format 61 x 46 cm gilt als verschollen (Abb. 86).⁹⁴⁶ Das zwischen ca. 1600 und 1610 entstandene Gemälde⁹⁴⁷ zeigt eine stehende, dem Betrachter zugewandte weibliche Figur. Der Körper dreht sich leicht um die Körperachse nach rechts, die rechte Hand liegt auf einer Stuhllehne, die linke Hand liegt auf dem Reifrock. Hinterfangen wird der Oberkörper von einem voluminösen Vorhang. Die Bekleidung besteht aus einem *Manteau*, der sich faltenreich über den Rock legt. Der *Manteau* öffnet sich vorne und gibt den Blick auf den Unterrock frei, der durch eine vermutlich goldfarbene Borte mit Stickerei verziert ist. Die Form des Rockes wird als *Vertugade en tambour* bezeichnet, der Rock steht dabei auf Tailenhöhe fast senkrecht vom Körper ab. Die Schneppe ist vorne mittig betont und weit nach unten und leicht nach vorne gezogen; sie wird gesäumt von rechteckigen Borten. Die Schulterwülste sind durch eine Spitzenborte verziert; die Ärmelmanschetten wie auch das Dekolleté sind reich mit Spitzen verziert. Der hoch aufstehende, von einer Supportasse gestützte Medici-Kragen, ist ebenfalls aus feiner Spitze und rahmt das Gesicht der Dargestellten. Die Haartracht ist als kleinteilig gekrauste Haartracht wiedergegeben, die sich zu einer Kugel auftürmt. Die Haare sind geschmückt mit einer edelsteinbesetzten und perlengeschmückten *Aigrette* in Bogenform und einer kleinen Krone. Auf einem schmalen Kronreif erheben sich nach außen gewölbte blätterförmige, durchbrochene Ornamente. Der Typus der Blätterkrone⁹⁴⁸ ist malerisch recht schlicht und undifferenziert ausgeführt. Um den Hals trägt die Dargestellte einen eng anliegenden Halsreif, daran ein rundes Pendant und eine lange Tropfenperle. Am Mieder trägt sie ein großformatiges Schmuckstück, welches das bekrönte und von Putten gerahmte Monogramm CK darstellt. Darunter sind zwei Figuren, vermutlich aus Süßwarenperlen und mit Emaille-Einlegearbeiten gefertigt, dargestellt, die auf einem sichelförmigen, reich verzierten Untergrund stehen. Es ist denkbar, dass es sich um die Darstellung einer Vertreibung aus dem Paradies handelt. Von der Schulter bis zur Schneppe ist eine fünfreihige Perlenkette gelegt. Eine Identifizierung der Dargestellten, möglicherweise Christina oder Katerina, steht noch aus. Im Kleidungsstil und Aufputz vergleichbar ist beispielsweise das Bildnis von „Elisabetta di Borbone, principessa di Francia“ von Frans Pourbus aus dem Jahr 1611.⁹⁴⁹

944 Deutsche Grafik 42–44a (Kasten), Inv.-Nr. 1701, KB-LIPP.

945 Nürnbergische Kleider Arten 1669, Tf. 18. Online: <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN832556068>.

946 G_029_102. Die fotografische Dokumentation zeigt das Gemälde mit Rahmen, die Art der kleineren Fehlstellen in der Malerei im unteren Bildbereich verweisen auf eine Malerei auf Leinwand. Eine Inventarkarte ist nicht erhalten.

947 Datierung: Q11 und Q40.

948 Vgl. auch die Krone des dänischen Königs Christian IV. Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Krone#/media/File:Denmark_crown.jpg.

949 *Elisabetta di Borbone, principessa di Francia*, Frans Pourbus II., 1611, Öl auf Holz, 185 x 100 cm, Palazzo Pitti (Firenze), Inv.-Nr. 1890, n.2399. In: Sframeli 2003, S. 126; auch in: *La Moda Española* 2005, S. 58. Eine vergleichbare Haartracht weist auch Maria de Medici auf, in beiden Vergleichsbeispielen jedoch ist die Übereinstimmung mit dem Monogrammschmuck nicht gegeben: *Ritratto di Maria de Medici*, unbekannt (Frankreich), ca. 1605, Öl auf ovalem Rahmen, 6,6 x 5,1 cm, Galleria degli Uffizi (Firenze), Inv.-Nr. 1890n.8806. In: Caneva/Solinas 2005, S. 266.



Abb. 86: Bildnis einer Frau im Reifrock und Mediciragen in einem Interieur (G_029_105)

Pendant zu dem Bildnis einer sitzenden Frau in einem Kleid mit Schalkragen

Ob es sich bei dem fehlenden Pendant zu dem Frauenbildnis⁹⁵⁰ streng genommen um einen Verlust handelt, ist nicht sicher nachzuweisen (vgl. Abb. 29). Möglicherweise wurde das männliche Pendant nach dem Tod Franz von Lipperheides in das Verkaufskonvolut aufgenommen und 1909 oder auch erst 1933 versteigert. Durch die Bildkarte ist das Bildnis noch für die Zeit um 1900 nachgewiesen, eine Inventarkarte ist dazu nicht überliefert. Auch die auf der Bildkarten rechts oben notierten Inventarnummern 299 und 300 finden keinen entsprechenden Eintrag in dem Reiseausgabenbuch.

Nach dem Vorbild englischer Landschaftsmalerei ist ein sich zugewandtes sitzendes Paar in einer Gartenanlage ansichtig. Der junge Mann, der mit überschlagenem Bein auf einer Bank sitzt, stützt den linken Arm auf die Lehne auf und steckt die rechte Hand in die Weste ein. Im Stil der Werthertracht nach dem Vorbild der englischen Mode trägt er einen dunklen Frack, eine helle, doppelreihig geknöpfte Weste und knielange Strümpfe zu einer enganliegenden Kniehose. Ein weißes Hemd wird von einem hellen Schal verdeckt; das Ensemble wird komplettiert durch einen dunklen Hut mit runder Krempe und einem schmalen Spazierstock. Die Entstehungszeit der Gemälde ist in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, möglicherweise sogar in das letzte Jahrzehnt zu verorten,⁹⁵¹ sowie eine geografische Verortung nach Deutschland.

Bildnis eines Herrn mit Perücke, einen Zirkel haltend

Die Inventarkarte aus der West-Berliner Kunstbibliothek zu diesem Gemälde beschreibt das

950 G_037_112.

951 1790–1800: Q6; um 1800: Q11.

„Porträt eines beleibten, älteren Mannes mit langer Perücke, in der Rechten eines Zirkel haltend. L.u. Ausschnitt einer Karte. Halbfigur, aus der Vorderansicht leicht nach links gewandt. Anonym. 18. Jh.“⁹⁵². Das mit den Maßen 25,5 x 20,5 cm in Öl auf Holz gemalte Gemälde trägt die Inventarnummer 191, verso zusätzlich die Nummern 311, in blauer Kreide L. 216 und in Tinte 437. Keine dieser Nummern korrespondiert mit Eintragungen in dem Reiseausgabenbuch. Der maschinenschriftlich eingetragene Standort „Bibliothekarinnenzimmer“, vermutlich ein Verweis auf die Räumlichkeiten in der Jebensstraße, ist ergänzt durch den Hinweis „Gemäldegalerie“ und „Fehlt?“.

Bildnis einer Frau in spanischer Tracht

Auch in diesem Fall ist lediglich die West-Berliner Inventarkarte erhalten, die das Sammlungsobjekt bezeichnet als „Dame in spanischer Tracht mit hoher Halskrause. Brustbild, leicht nach rechts gewandt. Auf einer Brüstung unten die Aufschrift „(V)E(RO)NICA FUGGERIN 1596“⁹⁵³. Die Maße des in Öl auf Holz gemalten Werkes betragen 28 x 21,5 cm; ein Rahmen war nicht vorhanden. Auch hier liest man den maschinenschriftlich eingetragenen Hinweis auf den Standort „Bibliothekarinnenzimmer“, den Hinweis „GG“ und „Fehlt?“. Der Eintrag im Reiseausgabenbuch vom 15. November 1879, „1. Portrait: Fuggerin“, bezieht sich möglicherweise auf dieses Werk. Die Sammler erwarben dieses bei A. Rupprecht (Maxstrasse 32, München) für 220 Mark.⁹⁵⁴

Allegorie der triumphierenden Italia (Italia trionfante)

Die kleine Ölskizze aus der Hand Alessandro Franchis (1838–1914) *Allegorie der triumphierenden Italia (Italia trionfante)*⁹⁵⁵ zeigt die thronende Figur der „Italia“, ein für den Palazzo Publico in Siena vorgesehenes Fresco der *Italia trionfante*. Der kreisrunden Ölskizze ist eine maschinengeschriebene Inventarkarte und eine Schwarz-Weiß-Fotografie zugeordnet. Das Ölbild wurde demnach zu einem bestimmten Zeitpunkt dem Sammlungskonvolut Lipperheide zugeordnet, das Werk an sich galt jedoch als verschollen. Im Rahmen der Ausstellung *Von Schinkel bis Mies van der Rohe: zeichnerische Entwürfe europäischer Baumeister, Raum- und Formgestalter 1789–1969* zeigte die Berliner Kunstbibliothek die Arbeit. Der Hinweis auf die Provenienz in dem Ausstellungskatalog, das Auktionshaus Leo Spik in Berlin, dort erworben am 19. September 1968, schließt also eine Zugehörigkeit zum Lipperheideschen Konvolut aus. Nachfragen ergaben eine Erfassung und einen Standort in der Architektur-Sammlung der Kunstbibliothek.⁹⁵⁶

Pflügender Bauer

Der großformatige Kupferstich *Pflügender Bauer* von William Strang aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁹⁵⁷ wurde gemeinsam mit der Lipperheideschen Gemäldesammlung im Zuge des Umzugs an das Kulturforum 1997 verbracht (Abb. 87). Die Inventarnummer L 299 verweist auf einen Lipperheideschen Sammlungszusammenhang. Bereits vor 1912 jedoch war der Stich in die Innenausstattung des Studiensaals des Kupferstichkabinetts Berlin, genauer im westlichen

952 Q1 zu G_191_571.

953 Q1 zu G_192_572.

954 Q8, S. 10. Am gleichen Tag kaufte er bei dem gleichen Händler ein weiteres Porträt einer Fuggerin mit der Datierung 1633 (ebd.).

955 G_185_570. Inventarkarte (Q1).

956 KB|ARCH, Raum 119, Keine Kasten-Nr., A 19. Jh. F.

957 G_299_373, 141,5 x 182,5 cm.

Kunstkammersaal, integriert, wie ein Foto der Zeit belegt.⁹⁵⁸ Die Möglichkeit einer frühen Lipperheideschen Schenkung, analog zu weiteren an das Kupferstichkabinett getätigten Schenkungen, ist durchaus gegeben und könnte durch die Eingangsbücher des Kabinetts überprüft werden.

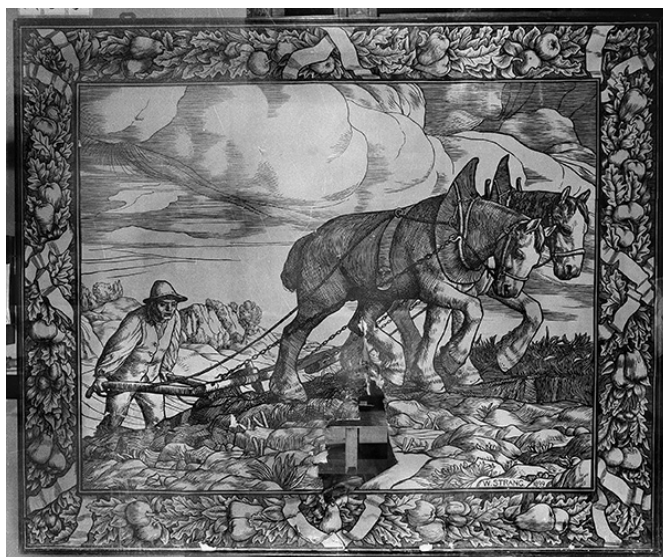


Abb. 87: Pflügender Bauer
(G_299_373)

Blütensymphonie

Das in Öl auf Lindenholz ausgeführte Blumenarrangement im Format 55 x 85 cm wurde im Zuge der Bestandserfassung nach dem zweiten Weltkrieg gemeinsam mit dem von Lipperheideschen Sammlungskonvolut fotografiert (Abb. 88). Die Karteikarte verweist auf die Entstehungszeit 1954 (mit Fragezeichen) und eine Elisabeth Heinze geb. von Lieres als Autorin des Werkes. Auf der Rückseite des Werkes seien zudem Aufkleber der Reichsbahn-Spedition (Plauen/Vogtland DDR) zu finden. Dieses Werk ist dem Schenkungskonvolut nicht zugehörig, sein Ursprung ist unbekannt.



Abb. 88: Blütensymphonie
(G_198_001)

958 Die zentrale Hängung des *Pflügenden Bauern* an der Stirnseite des Saals zeigt eine Fotografie in: Blauert/Bähr/Zscharnt 2009, S. 230.

Bildnis von Kaspar von Auerswald und Bildnis von Maria von Auerswalde, geborene von Amsdorf

Die zwei Stifterbildnisse⁹⁵⁹ von Kaspar und Maria von Auerswalde stellen beinahe lebensgroß das Stifterehepaar auf Holz dar (Abb. 89/90). Die männliche Stifterperson trägt über einem eng anliegenden schwarzen Beinkleid und schmucklosem Schuhwerk eine schwarze Oberbekleidung mit eng anliegenden Ärmeln, darüber eine hüftlange pelzgefütterte schwarze Schaub mit breitem Kragen. Die rechte Hand hält eine Kopfbedeckung, im Hüftgurt steckt ein Schwert. Um den Hals trägt er eine hüftlange goldene Gliederkette. Die Haare trägt er kurz, der Bart fällt in zwei Zöpfen auf die Brust. Das im linken oberen Bildfeld gemalte Wappen stellt das seit dem 13. Jahrhundert bestehende Wappen der Familie Auerswald (Averswaltn) dar.⁹⁶⁰ Gekennzeichnet wird der Stifter durch die Inschrift „Caspar von Auerswald, / Erbherr auf Auerswalde“ und sein Alter „AETATIS XXXXXX8“. Auch die weibliche Stifterin wird im Bild ausgewiesen als: „Maria von Auerswald / geb. von Amsdorf“⁹⁶¹. Sie trägt eine bodenlange dunkle Oberbekleidung mit langen, eng anliegenden Ärmeln. Weiße Ärmelmanschetten und ein schmaler weißer Kragen treten unter dem Mantel hervor. In der linken Hand hält sie weiße Handschuhe, die rechte Hand verweist mit offener Handfläche rechts aus dem Bild heraus. Den Kopf bedeckt ein weiße Haube mit einer schwarzen Oberhaube.

Die Bildinschrift mit der Jahresangabe 1566 bezieht sich wahrscheinlich auf das für die Stiftung ausschlaggebende Ereignis in der Gemeinde Auerswalde, denn die Abschrift eines Briefes⁹⁶² von dem Ortschronisten Ottwin Saupe an die Nachkommen der Dohnas benennt die Datierungen 1585 für das Stifterbildnis und 1586 für das Bildnis der Stifterin.⁹⁶³ Der Autor berichtet außerdem, dass die beiden Bildnisse, welche zuvor an der oberen Vorhalle zur herrschaftlichen Kapelle angebracht waren, Anfang September 1850 abgenommen, verpackt und an die Nachfahren der Dohnas zum Verbleib in dem Schloss Plauthen versendet wurden. Einen weiteren Hinweis auf den Anbringungsort in der Kirche liefert Johannes Voigt 1824 in den „Beiträgen zur Geschichte der Familie von Auerswalde“: „Sie wurden beide in der Kirche von Auerswald beige-
setzt, wo sich später auch noch ihre Bildnisse befanden.“⁹⁶⁴ Die Kapelle der Stifter befand sich an der Westseite der Kirche oberhalb des Eingangs. Die Provenienz der Werke lässt sich aus dem rückseitigen Aufkleber auf dem Bildnis des Stifters schließen. Die Aufschrift nennt den Einlieferer und ein Datum: „Absender: Heinrich Graf zu Dohna / v. (unleserlich) No. 1 / Berlin / (unleserlich) Nov. 32“. Die beiden Stifterbildnisse sind demzufolge erst im November 1932 in den Besitz der Museen gekommen und muss der Sammlung der Eheleute von Lipperheide abgeschrieben werden. Der Nachfahre Lothar Graf zu Dohna verweist auf den möglichen Einlieferer Heinrich Dohna (1902–1970), Enkel einer geb. von Auerswald, wemgleich dieser möglicherweise nur im Auftrag der Familie gehandelt hat.⁹⁶⁵

959 G_000_583 und G_000_582. Die Bildnisse lagerten bis 2016 im Architekturmodellager der Kunstbibliothek.

960 Vgl. Siebmacher (Meissen) 1701, Tf. 155.

961 Maria von Auerswalda, geb. von Amsdorf (20.09.1578 [getauft]–16.09.1580).

962 Die Abschrift des Briefes aus dem Jahr 1936 hat mir freundlicherweise Michael Fleischer, Chronist und Kirchbuchführer des Pfarramtes Auerswalde, zur Verfügung gestellt. Herr Fleischer hat zudem den Grundriss der Kirche vor dem Umbau 1907 und eine Notiz zur Hängung der Stifterbildnisse und zu baulichen Veränderungen der Kirche in den Jahren 1821 und 1822 zur Verfügung gestellt (Brief vom 01.11.2016).

963 Die Datierungen sind wahrscheinlich dem ältesten Kirchenbuch von Auerswalde (1578–1615) entnommen.

964 Voigt 1824 S. 8–9, Fußnote 9.

965 Ich danke Claudia Meckel von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg für ihre



Abb. 89: Bildnis von Kaspar von Auerswald (G_000_583)



Abb. 90: Bildnis von Maria von Auerswalde, geborene von Amsdorf (G_000_582)

Liebespaar/ Ältere Dame mit zwei Kavalieren

Diese von dem Mitarbeiter Kühnbach auf einer Inventarkarte verzeichneten zwei Hinterglasbilder mit den L-Nummern 259 und L260 tragen die Notiz: „vernichtet, da völlig zerbrochen“ sowie darunter „noch in Dahlem“.⁹⁶⁶

Paar in Rot

Auch das Bildnis *Paar in Rot*, ein deutsches Werk des 18. Jahrhunderts, ist mit dem Standort Dahlem und der Inventarnummer L 247 gekennzeichnet und trägt den Verweis „vernichtet, da ganz zerbrochen“, darunter „noch in Dahlem“⁹⁶⁷.

Mitteilung zu den Nachkommen und außerdem Lothar Graf von Dohna für den Brief vom 20. August 2016: „Wenn die Lesung „Heinrich“ richtig ist [...] dann kommt meines Erachtens nur Heinrich Dohna (1902–1970), der Enkel einer geb. von Auerswald, in Frage. Besitzer der Gemälde kann er indes nicht gewesen sein, da er als ein jüngerer Sohn aus Finckenstein kein Kunstinventar geerbt hat. Es liegt nahe, dass er die Einlieferung der Bilder für seinen Vetter Arthur von Auerswald getätigt hat. Dieser war der letzte männliche Spross der Familie, von der nur die preußische Linie noch geblüht hat. [Vgl. Genealog. Hdb.d. Adels A XIII 1975, S. 80, Arthur ..., auf Faulen, gest. 1966] Die Information aus Wikipedia, die anscheinend nur die schon früher ausgestorbenen sächsischen Linien nennen, sind bei dieser Sache nicht dienlich. Aus der preußischen Linie sind auch in der allgemeinen Geschichte mehrere (liberale) Politiker bekannt geworden. Arthur von Auerswald erbte 1930 von seinem Vater das Gut Faulen im Kreis Rosenberg. Es ist zu vermuten, dass nach der Finanz- und Landwirtschafts-Krise dieser Jahre das Gut verschuldet war und dass Arthur von Auerswald diese zu großen und möglicherweise seinem Geschmack nicht zusagenden Bilder verkaufen wollte, dann hätte er seinen wirtschaftlich erfahrenen Vetter Heinrich Dohna im benachbarten Finckenstein gebeten, den Verkauf für ihn abzuwickeln. Übrigens hat Arthur von Au. nach 1945 mehrere gerettete kleinere Ahnenbilder des 19. Jhdts. der Gräfin Clotilde Dohna (Witwe des Besitzers von Finckenstein) geschenkt.“ Weiterführend könnte die 2013 von Lothar Graf von Dohna publizierte Familiengeschichte „Die Dohnas und ihre Häuser“ Aufschluss über die Einlieferung geben (vgl. Lothar Graf zu Dohna 2013).

966 Q6.

967 Q6.

10.3. Ausgewählte Werke

Bildnis eines Mitglieds der Nürnberger Familie Mülleg mit Flinderhaube



Bildnis eines Mitglieds der Nürnberger Familie Mülleg mit Flinderhaube

Nürnberger Braut. Flinderhaube (?) [Q8]; Mitglied der Nürnberger Familie von Mülleg [Q45]

Inv.-Nr. G_000_400

Werkdaten

Anonym
1664 [Q14; B13]
Maße/Maltechnik unbekannt

Standort/Provenienz

GG/SMB, unbekannt
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Heraldik

Annelise (?) von Mülleg
Auf einem zweigeteilten halbrunden Schild ist ein zweifarbiger Hut, der hoch zuläuft und fast rund abschließt, abgebildet. Das Schild umrankt ein Rocaille-Ornament, als Kleinod ist eine Kopfbedeckung mit

heller Krempe und dunklem Körper dargestellt, begleitet von einem hellen und einem dunklen morgensternbesetzten Stab.

Bezeichnungen

ETATIS][AN M D C LXIV (links unten)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_084_158 [Q11]
VERGLEICH: Wappen der Linie Müllegg [Neubecker 1908 - 1992, S. 770, 2, 72]
VERGLEICH: Bildnis des Heinrich Müllegg (Kaufmann in Nürnberg, erwähnt 1654, ca. 1574-1654), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg); Strauch, Georg, Zeichner, Andreas, Stecher um 1654 Kupferstich 315 x 200 mm (Blatt); 207 x 138

mm (Platte) Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inv.r-Nr. MP 16572, Kapsel-Nr. 288' [Q12] (Vergleichbar ist das Wappen o. M.)

VERGLEICH: Bildnis einer Dame mit Blumen, Georg Strauch, 1664, Öl auf Eichenholz, 23 x 18 cm, Inv.-Nr. Gm 1454, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) [Zander-Seidel 1990, S. 157] (Vergleichbar sind die standesgemäßen Darstellungen, angelehnt an höfische Bildnisse, die Rock- und Kragenform, sowie die Kopfbedeckung)

Die Dargestellte ist bis zur Hüfte im Dreiviertelprofil zu sehen. Das Interieur besteht aus vor- und zurückspringenden Wandelementen; im linken Bildvordergrund steht eine Vase mit einem Familienwappen. Die Porträtierte ist mit einem bodenlangen, dunklen Obergewand bekleidet. Über den Schultern liegt ein dunkler, flacher Ballistkragen mit breitem, hellem Rand. Die halben Kleidärmel werden unterhalb des Ellbogens mit einer Schlaufe zusammengefasst; der weiße Ärmel der Bluse tritt füllig hervor. Die Haare sind streng zusammengefasst und von einer Goldhaube, der sogenannten Flinderhaube, bedeckt. Diese aufwendige Ausformung ist ein lokaltypischer Kopfschmuck für den süddeutschen Raum. In der linken Hand trägt die Dame Stulpenhandschuhe mit Bandschlaufen, die Rechte hält den Blumenansatz, der in der Vase präsentiert wird. Als Schmuck trägt sie eine mehrläufige Halskette, an der mittig ein Pendant befestigt ist. Dieses hat einen zentralen Edelstein und eine Tropfenperle. Um den Hals trägt die Dame, verdeckt durch den Kragen eine zweifach gelegte Gliederkette und am Halsausschnitt Schmuck in Form einer Rosette.

Das Wappen kennzeichnet die Dame als dem Geschlecht Müllegg/Müleck zugehörig. Jenes war ein schwäbisches Adelsgeschlecht und schrieb sich Müllegg von Hugenaug. Als Händler kamen Heinrich (1538-1604) und Hans (Tuchhändler) Müllegg als erste nach Nürnberg. Um den Namen scheint es in der Literatur schon früh Verwirrung gegeben zu haben. Es wird unterschieden zwischen den Linien „Mülleggen“ und „Mülegten“(?): Letztgenannte weist eine Blasonierung auf, die sich mit der Abbildung auf dem Lipperheideschen Gemälde deckt: „In einem ablängs getheilten blau und roten Schilde ist eine rot und blau gleichfalls nach der Länge getheilte hohe Haube mit einem gelben Gebräme und daran abhängenden gelben Quastenschnur. Auf dem Helme erscheint die im Schilde befindliche Haube, hier aber mit drei Quasten besetzter abhängender Schnur, oder mit spitzigen Nägeln beschlagenen sogenannten Morgensternen.“ (Vgl. Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen, Bd 4, 1764, S. 388–389; vgl. auch Will 1764, S. 388–389 und Neubecker 1908–1992, S. 770, 2, 72).

Das Werk gilt als vermisst.

Bildnis einer Frau mit Schnebbe und Spitzenkragen

Älteres Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_003_079

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Augsburg [Q11]

1710–1750 [Q11]

111,0 x 84,7 x 2,8 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 22

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Bezeichnungen

3 (B1/Spannrahmen)

284 [unterstrichen] (B63/Spannrahmen)

L. 141 (B63/Spannrahmen)

L 3 (B26/L 3)

No 76 (B12/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Frau Susanna Sibilla Holzhauserin, Gottfried Eichler d. Ä. (nach), Johann Gottfried Haid (Stecher), 1748, Mezzotint/Radierung, 37,4 x 25 cm, Inv.-Nr. Bb,3.183, Prints & Drawings, British Museum (London) [Q11]

VERGLEICH: Portrait of Elisabeth Preu, Gabriel Spitzel (nach), Johann Gottfried Haid (Stecher), 1740–1745,



Die dargestellte Dame ist mit einem dunklen Obergewand bekleidet, die Ärmel sind ellbogenlang und schließen mit einer Spitzenmanschette ab. Der Spitzenkragen fällt vorne in einem spitz auslaufendem Bogen über die Brust. Den Kopf bedeckt eine dreiteilig aufgebaute Haube, bestehend aus einer schwarzen Visierhaube, dem sog. Hirnkäpplein, drei drahtverstärkten Schnebbs, darüber einem mit Spitze überzogenen Wulst (wattierter Zopf?) sowie einem reich verzierten Perlenband.

Dieses Kleiderensemble wird in den Trachtenbüchern als Augsburger Kirchgangstracht, der Kragen selbst als Augsburger Spitzenkragen bezeichnet (vgl. Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg 17301, Bl. 7 und 20). Die Dargestellte gehörte gemäß Augsburger Kleidergesetz dem Adel an (vgl. Hoede 2010, S. 380).

Mezzotint, 34,6 x 24,7 cm, Inv.-Nr. Bb 8.404, Prints & Drawings, British Museum (London) [Q11]

VERGLEICH: Augsburger Tracht: Eine Frau im Sommer in die Kirche gehend, unbekannt, um 1720 (Augsburg), Tusche auf Papier, 11,0 x 7,2 cm, Inv.-Nr. 14134549, Lipperheidesche Kostümbibliothek - Sammlung Modebild [Q11]

VERGLEICH: So sieht der Somer Staat bei einer Frauen aus Und ihre Winter Tracht wenns geht zum Kirchen Haus. In: Augspurgische Kleidertracht 1720, Bl.6 [Q11]

Bildnis eines Mädchens in goldfarbenem Kleid vor einem Gut

Sächsische Prinzessin. Im Hintergrunde Gut Pillnitz (?) [Q8]

Inv.-Nr. G_006_082

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1640–1660 [Q11]

116 x 97 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 9

Eigentum von: C. G. Thieme (Dresden), bis:

29.04.1879 [Q8, S. 7]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]



Das Bildnis zeigt ein Mädchen im Alter von ungefähr sechs Jahren; sie steht, ihre Schürze in den Händen haltend, vor einem roten Vorhang. Dieser öffnet den Blick auf ein Gutshaus und eine Landschaft im Bildhintergrund. Zu ihrer Rechten ist ein kniehohes Tisch mit einer Traubenrebe und einem Vogel zu sehen. Ihre Gewandung besteht aus einem bodenlangen goldgelben Kleid aus einem glänzenden Textil. Ein ovales Dekolleté ist mit Spitze eingefasst, welche sich an der Schürze und den ellbogenlangen Ärmeln als Abschluss wiederholt. Die Schneppe senkt sich tief in den Rock ein, der von einem Reifrock gestützt, seitlich ausladend ist. Dazu trägt sie ein Paar rote Schuhe. Ihre Haare sind streng zurückgenommen und mit Blumendekor geschmückt. Die vestimentäre Ausstattung der Dargestellten und der architektonische Hintergrund lassen die These zu, dass es sich um eine Prinzessin handelt.

Aufgrund des Eintrags im Reise-Ausgabenbuch „Sächsische Prinzessin. Im Hintergrund Gut Pillnitz“ (Q8, S. 7; 12.05.1878 bei Ada Bergmann in Dresden für die Summe von 40 Mark erworben) ist eine Verortung nach Dresden möglich. Hier kann es sich nur um das Kammergut Pillnitz handeln, wengleich das Dach eine vereinfachte Form aufweist und die Flügelbauten auf dem Gemälde nicht zu erkennen sind. Kurfürst Johann Georg IV. erhielt das Pillnitzer Anwesen 1694 im Tausch gegen Schloss und Amt Lichtenwalde. Nach seinem Tod gingen Schloss und Park Pillnitz in den Besitz seines Bruders Friedrich August (der Starke) über.

Bildnis eines Kindes im Kleid und Haube im Alter von eineinhalb Jahren

Inv.-Nr. G_007_083

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1696 [Q14; B13]

111 x 78,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 9

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Heraldik

Überkröntes pflanzliches Ornament, im Schild eine silberne hochrechteckige Plakette (unbezeichnet), auch als Spaten identifizierbar; flankiert von pflanzlichem Ornament.. Eine ähnliche Plakette im Schild führt das Wappen der Adelsfamilie Russdorfer. Vgl. Siebmacher 1885 (Sachsen), S. 138, Tf. 91.

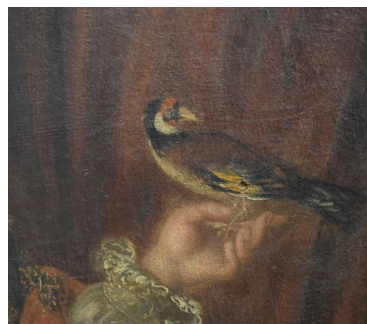
Bezeichnungen

665 (B102; Q47/Bild recto; Mitte unten)

AETATIS. 1 1/2][A: 1696 (/links oben)



Das Bildnis zeigt ein Kind im Alter von eineinhalb Jahren, eingefasst in ein ovales Format. Es steht aufrecht vor einem roten Vorhang, präsentiert auf der linken Hand einen Stieglitz und hebt mit der rechten Hand einen Zipfel der Rockschrürze. Das bodenlange Kleid besteht aus einem langärmeligen Oberteil und einem faltenreichen Rock mit Spitzenapplikation am Saum. Das blaue Textil ist mit goldfarbenen Stickereien ornamentiert, am Ärmelumschlag sind ebenfalls Stickereien zu sehen. Das darunter getragene weiße Hemd tritt bauschig aus dem Ärmel hervor und schließt mit einer Spitzenmanschette ab. Über der blauen Gewandung trägt das Kind eine Krawatte aus Spitze, einen Brustlatz und eine spitzengesäumte Schürze. Den Kopf bedeckt eine rote kugelförmige Haube mit einem über der Stirn dreieckig aufragenden Umschlag aus weiß schimmerndem Textil. Der Haubenschmuck besteht aus einem Federbesatz aus roten und weißen (Straußen-?) Federn, einer edelsteinbesetzten Schmuckkette und der Schmuckeinfassung des Umschlags.



Bildnis einer adeligen Frau als Kriegsgöttin Bellona

Inv.-Nr. G_008_084

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1640–1680 [Q11]

106,5 x 77 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 9

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

unleserlich (B13/Bild recto; Mitte links)

Heraldik

Viergeteiltes überkröntes Schild mit zentralem Wappen. In Feld 1 und 4 ein Löwe, in 2 und 3 Rot/Silber bzw. Rot/Blau-Silber, angelegt in Rauten. Das Stammwappen, im gevierten Schild im Herz, zeigt ein silbernes Mühlrad auf rotem Grund, das Kleinod (hier nicht dargestellt) wiederholt das Mühlrad. Das gräfliche gevierte Wappen zeigt im Herz das Stammwappen, in Feld 1 und 4 einen gekrönten roten Löwen auf silbernem Grund, in 2 und 3 von Reichenberg (ohne Helme und Decken). Das Stammwappen ist das Wappen der Grafen und Freiherrn Hendl von Goldrain aus Tirol (Siebmacher, Tirol, S. 8, Tf. 9).



In einem gemalten Oval wird eine Dame im Hüftbild präsentiert. Ihre Oberbekleidung besteht aus einem Harnisch mit sich überlagernden halbrunden Platten. Das weite Dekolleté wird von einem Stoffwulst, der von einer Perlenkette umschlungen wird, eingefasst. Die Mitte des Dekolletés wird durch Perlenschmuck in Schleifenform und einem runden Pendant mit Tropfenperle akzentuiert. Die kurzen Ärmel des Harnisch schließen mit einer Goldbordüre und einem auf dem Oberarm angebrachten Schmuckstück mit je einem Edelstein und Tropfenperlen ab. Die Ärmel des darunter getragenen Hemdes fallen weit und schließen mit einem Spitzenbesatz ab. Als Haarschmuck wiederholt sich das Schleifenmotiv aus Perlen und garniert einen roten Federputz. Die linke Hand hält im Schoß ein dunkles Tuch, während die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger an einer Lanze liegt. Das Wappen kennzeichnet die Dargestellte als adelige Dame, der Gewandschmuck datiert das Bildwerk in die Mitte des 17. Jahrhunderts und die beigegebenen Attribute Lanze und Harnisch weisen sie als Kriegsgöttin Bellona aus. Diese Darstellung greift entsprechend das Motiv der römischen Kriegsgöttin auf.

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Bellona, Rembrandt (Rembrandt van Rijn), 1633, Öl auf Leinwand, 127 x 97,5 cm, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931, Metropolitan Museum of Art (New York) [Q12]

VERGLEICH: Medaillon met krijgsgodin Bellona, Gerard de Lairesse, 1670, 13,9 x 10 cm, Druck, Rijksmuseum (Amsterdam) [Q11] (Vergleichbar sind Kopfbedeckung und Brustharnisch)

Bildnis von Maria Veronica Enzenspergerin, geborene Königspurgerin, im Alter von 46 Jahren

Inv.-Nr. G_010_086

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Süddeutschland (?) [Q11]

1756 [B11] / 1750–1774 [Q11]

98 x 73 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 9

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Heraldik/Orden

Maria Veronica Enzensperger

Bezeichnungen

659 (559?) (B102; Q47/Bild recto; links unten)

Maria Veronica][Enzenspergerin ge][borene Königspurgerin 46. Jahr alt][1756 . (B11/Bild verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_073_147 [Q11] (Vergleichbar sind Kleid, Haube und Accessoires)



Das Bildnis zeigt eine Dame, die über eine rückseitige Aufschrift als Maria Veronica Enzensperger ausgewiesen ist. Sie ist in frontaler Ansicht vor einem neutralen Hintergrund dargestellt, in den Händen hält sie einen zusammengefalteten Fächer. Ihre Kleidung besteht aus einem mit floralen Elementen bestickten Kleid, welches vorne den Blick auf das darunterliegende Mieder freigibt und mit querliegenden Riegeln vor der Brust geknöpft wird. Die enganliegenden Ärmel schließen am Ellbogen mit Flossenärmeln und einer steifen Rüsche des darunter getragenen weißen Hemdes ab. Waagrecht über das hellrote Mieder führen dicht beieinanderliegende Metallketten. Die Taille wird durch ein gestreiftes Band mit Schleife betont. Das um die Schulter gelegte Tuch mit Stickerei an der Saumkante ist vor der Brust übereinander gelegt und unter den Querriegeln fixiert. Ein schwarzes Florband liegt eng um den Hals. Die Kopfbedeckung besteht aus einer schwarzen, rund aufragenden Haube mit Spitzenvorstoß. Accessoires, Gewand und Kopfbedeckung verweisen auf den bürgerlichen Stand der Dargestellten.

Bildnis einer Frau im Kleid mit Schnürbrust

Inv.-Nr. G_012_088

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1630–1900 [Q11]

85 x 66,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 9

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

(unleserlich) (B102; Q47/Bild recto; links unten)



Die Dargestellte präsentiert sich in einem Obergewand aus einem hellen, beigefarbenen Textil mit floralen Elementen. Das weite, in der vorderen Mitte spitz zulaufende Dekolleté lässt Schultern und Teile des Rückens unbedeckt und ist von einer Spitze gesäumt. Die Schnürbrust senkt sich vorn tief, mit dem Blankscheid verstärkt, in den Schoß. Der Rock ist in Falten arrangiert und greift seitlich aus. Diese Rockform wird als eine *Justaucorps* bezeichnet (Loschek/Wolter 2011, S. 289, „Justaucorps“ [1]). Die kurzen Puffärmel aus dem gleichen Textil fallen von der Schulter herab und laufen in üppigen Spitzen aus. Sie erinnern an Engageantes, sind jedoch nicht übereinander angeordnet, sondern werden mit Perlenschnüren gerafft. Die hellgrau gepuderten Oberhaare trägt sie über der Stirn in die Höhe gekämmt und an den Seiten in lockeren Segmenten mit Perlenschnüren. Die rechte Hand umfasst eine herabfallende Lockensträhne in der natürlichen Haarfarbe.

Die Kleidungselemente sind unterschiedlichen Stilepochen zuzuordnen: die seitlich locker arrangierten Haare – meist waren dies Haarteile mit Unterkonstruktionen – sind ein typisches Element der 1630er Jahre, während die spitz über der Stirn aufragenden Haare an eine spätere, erst im ausgehenden 17. Jahrhundert aufkommende, Fontange-Mode erinnern. Die Kleidsilhouette ist typisch für die 1720er bis 1740er Jahre, die kurzen Puffärmel jedoch ein Element von ca. 1640. Der Ärmel aus Spitze erinnert an mehrlagige Volants, eine modische Erscheinung aus der Zeit von etwa 1680 bis 1770, er ist hier jedoch aus einem Stoffteil und gerafft. Die das Dekolleté rahmende Spitzeneinfassung (eine Berthe?), ist ein Element der 1830er und 1840er Jahre; die Darstellung könnte jedoch auch als der Spitzenbesatz eines unter dem Mieder getragenen Hemdes gedeutet werden. In dieser Kleiderdarstellung finden sich Reminiszenzen an modische Elemente der 1630er Jahre bis hin zu der Spitzeneinfassung aus den 1830er Jahren. Der Entstehungszeitpunkt ist also nach 1830 anzunehmen.

Bildnis einer Frau in einer Robe à la polonaise mit Spitzenengageantes

Bildnis einer älteren Dame [Q24]

Inv.-Nr. G_013_089

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q11]

1775–1800 [Q11]

84 x 67,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 5

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:

1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]



Die Dargestellte trägt einen Manteau, der vorne offen ist und den Blick auf das Korsett und die *Jupe*, den Rock, freigibt. Die vordere Saum des Manteau ist mit einer Rüschenbordüre akzentuiert. Die Ellbogen bedeckenden Ärmel schließen mit Volants aus dem Kleidstoff und Engageantes ab. Das Dekolleté wird in Teilen von einem Fichu bedeckt. Um den Hals ist ein Band aus schwarzen Perlen gebunden, vorne mit einer Schleife dekoriert, von der ein schmales Band herabhängt. Die Haare sind hoch toupiert und glatt zurückgekämmt, den Hinterkopf bedeckt eine nach vorne in einem Wulst abschließende Haube. Vor der Brust trägt die Dargestellte einen Blumenstrauß in der rechten Hand.

Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzenkragen und aufwändigem Gewand- und Haarschmuck

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_015_091

[Q3; Q5; Q10; Q14; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

England [Q11; Q45]

ca. 1600 [Q12; Q38] / 1580–1620 [Q11]

77,1 x 60,5 x 2,2 cm, Öl/Tempera (?) auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Bezeichnungen

15 (B1/Bild verso)

L 15 (B26/Bild verso)

L. 27 (B63/Schmuckrahmen verso)

752 (B81/752)

13 (B12/Schmuckrahmen verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_166_241 [Q11] (Gewandschmuck)



Das dunkle enganliegende Kleid mit hoher Taille hat einen runden Halsausschnitt mit spitzenbesetztem Brusteinsatz, Gewandverzierungen aus broschenartigen Schmuckelementen und einen hoch aufgestellten Kragen. Der offene Kragen mit Supportasse ist gesäumt mit geometrischen Formen und schließt mit spitzen Zacken ab. Die Spitze wird vorne als Ausschnittbesatz fortgeführt. Die Ärmelmanschetten weisen die gleiche Spitze auf. Das Obergewand ist an den Ärmeln mit großen Schmuckelementen bestückt, die den Schmuckelementen der Kette ähneln, welche das Dekolleté säumt. Diese Kette besteht aus großformatigen durchbrochenen Emaillie-Gold-Elementen mit je einem zentralen gefassten Edelstein. Der Schmuckanhänger der Kette zeigt die Darstellung einer Sirene (Nixe) im Halbrund sowie eine Figur im Profil, die ein Horn bläst und eine Perücke trägt. Rote Edelsteine (Rubine?) und schwarze Steine in Carré-Form sind abwechselnd gefasst und bilden die Rahmung des Pendants sowie den fischartigen Schwanz der Sirene (Nixe). Die Halskette besteht aus einer einreihigen, enganliegenden Perlenkette, an die mittels Ösen Pendants mit floralem Muster, einem mittig gesetzten und quadratisch gefassten Edelstein sowie einer abschließenden Perle angebracht sind. Der bogenförmig angeordnete Haarschmuck setzt sich aus einzelnen Medaillons zusammen, die jeweils aus einer floralen Außenform und einem mittig gesetzten und gefassten Rubin in Carré-Form bestehen. Die hängenden Ohrringe sind aus kleineren, dunklen, gefassten Steinen mit einem Abschluss in Form von hängenden Perlen. Die Hüftkette besteht aus einer Kette, deren Enden vorne (vermutlich bis Kniehöhe) weitergeführt werden.

Bildnis eines Herrn in Rock und Weste

Inv.-Nr. G_016_092

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1780–1790 [Q11]

59 x 45,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 6

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Mr. Dawson, son of William Dawson, M.C., at Bath, spätes 18. Jahrhundert, Englische Schule, Victoria Art Gallery, Bath and North East Somerset Council. In: *Waistcoats 2017*, S. 68. [Q11] (Vergleichbar ist die in Falten gelegte Halsbinde)



Der Dargestellte ist bekleidet mit einer silberfarbenen schimmernden Weste, die vorne durchgehend geknöpft, bis unter das Kinn reicht. Um den Hals trägt er eine eng gebundene weiße Krawatte, dazu, in Falten gelegt, einen weißen, aus der Weste herausragenden Besatz und darauf einen achteckigen Anhänger oder eine Gemme. Die Weste ist bestickt, möglicherweise mit einem Korn- und Ährenmotiv. Der dunkelgrünen, darüber getragene Rock ist vorne bogig geschnitten, der Umlegekragen hat zwei große, dekorativ eingefasste Knopflöcher. Auf dem Kopf trägt der Herr eine Zopfperücke mit einer eingelegten Rolle auf Höhe der Augenpartie.



Bildnis von Caterina de' Medici, Herzogin von Mantua

Portrait Katharina v. Medici [Q8]; Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_018_094

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Florenz (?)

nach 1621 (?) [Q12]

64,6 x 52,0 x 2,1 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 21

Eigentum von: Monte de Pietá (Rom), bis:

07.03.1882 [Q8, S. 17, Nr. 62]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Dargestellte Person

Caterina, Herzogin von Mantua (1593–1626)

Bezeichnungen

CATHAR.MEDIC.FERDIN.DVCIS][MANT.VI VXOR
(B13/Bild recto)

18 (B1/Spannrahmen)

Nr. 62 [durchgestrichen] (B63/Spannrahmen)

L18 (B26/L18)

L. 28 (B63/Spannrahmen)

L 18][65 x x52 (B65/Schmuckrahmen verso)

3 30/35 [oder 75] (B12/Schmuckrahmen verso)



Als Brustbild inszeniert stellt dieses Bildnis Caterina, Herzogin von Mantua (1593–1626) vor. Bekleidet ist sie mit einem prächtigen Manteau, einem Mieder und einem Untergewand, welche aus einem silberfarbenen Tuch (Brokat?) mit goldfarbenem Muster gefertigt ist. Das Gewand ist zudem reich besetzt mit Goldborten. An den Schulterwülsten sind die offenen Manteauärmel befestigt, die ein rotes Innenfutter mit goldenen Ornamenten aufweisen. Das florale goldfarbene Ärmelmuster, „un tronchetto rifiorente“ (I volti del potere 2002, S. 72), verläuft in senkrechten Bahnen und steht als Symbol für Fruchtbarkeit. Die runde Halskrause mit einer breiten venezianische Nähspitze ist im Nacken leicht aufgerichtet. Als Gewandschmuck trägt Eleonore auf dem Stecker ein Medaillon mit einem zentralen Edelstein. Eine dreireihige Perlenkette wird hinter dem Medaillon vorbeigeführt und fällt weiter lose nach unten. Die Ohrringe bestehen aus Perlen in Tropfenform.

Das Kleid, in dem Eleonore dargestellt ist, wird als ihr Brautkleid bezeichnet (vgl. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs 1976, S. 272).

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_172_246 [Q11]

VERGLEICH: Caterina di Fernando I de Medici, duchessa di Mantova, Giusto Sustermans, Tiberio di Tito (zugeschrieben), ca. 1621, Öl auf Holz, Inv. 1890 n. 2427, Galleria degli Uffizi (Firenze). In: Sframeli 2003, S. 50. [Q11; Q12]

VERGLEICH: Eleonore von Gonzaga (1598-1655), Zweite Gemahlin von Ferdinand II., im Brautkleid,

Justus Sustermans, 1621 dokumentiert (Baldinucci), Inv.-Nr. 7146, Kunsthistorisches Museum (Wien) [Q11; Q12]

Bildnis einer Frau mit einem Säugling im Arm

Inv.-Nr. G_021_097

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1630–1657 [Q11]

87 x 66,5 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 4

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

AETATIS SVAE (unleserlich) (B13/oben rechts, recto)

SABINA RETE][AETATIS SVAE][2(?) Wochen (unleserlich) (B13/oben links, recto)



Die Dargestellte ist mit einem dunklen, tailliert geschnittenen Obergewand bekleidet; der Rock formt sich voluminös über einem Reifrock, die enganliegenden Ärmel sind an der Schulternaht keulenförmig aufgebauscht. Den Hals ziert eine schmale, enganliegende, helle Halskrause. Als Kopfbedeckung trägt die Dame ein Beret, das Haar darunter ist mit einem perlenbestickten Haarnetz zusammengefasst. Als Schmuck trägt die Dame eine Hüftkette, eine zweifach gelegte goldene Gliederkette um den Hals sowie goldene Schmuckelemente und eine Brosche am Beret. Das auf dem rechten Arm getragene Kind ist in einem bodenlangen Hemd (Taufkleid?) mit gekrausten Ärmelmanschetten und einer vorne offenen Halskrause dargestellt. Sein Kopf wird von einer kreisrunden Kappe bedeckt, die mit schwarzen Fäden gehalten wird. In der Hand hält das Kind einen Talisman aus Silber und Elfenbein (?).



Bildnis eines Herrn im Frack und gestreifter Weste

Inv.-Nr. G_028_104

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1790–1800 [Q11]

65,5 x 54 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 3

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Rock, Frack, 1790-1795, Inv.-Nr. T1609, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) [<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/T1609>]. In: Kleiderwechsel 2002, S. 34-35, Abb. 27. [Q11] ()

VERGLEICH: Frack und Hose. In: Reigning men 2016, S. 22 [Q11]



Der Dargestellte trägt einen einfachen *Frac à l'anglaise* aus hellblauem Wollstoff, der zweireihig geschlossen wird. Ein breiter Umlegekragen fällt auf die Schulter, das breite Revers hat eine steigende Fassung. Die Ärmel sind enganliegend und werden am Handgelenk über einen Seitenschlitz zugeknöpft. Der Schoß ist von der vorderen Mitte bogig zurückgeschnitten. Zuunterst wird ein gerüschtes und mit einem Kragen versehenes weißes Hemd getragen, welches am Hals mit einer schwarzen Schleife gebunden wird. Darüber trägt der Dargestellte eine blau-weiß gestreifte Weste (aus Seide?), die oberhalb der Brust offen steht und zurückgeschlagen wird, dazu eine zurückgekämmte und über den Ohren zu einer Locke aufgerollte Frisur, vermutlich eine Perücke. Der *Frac à l'anglaise* war ein in bürgerlich-fortschrittlichen Kreisen getragener Frackrock.



Bildnis einer Frau im Reifrock und Medicikragen

Stehende Frau in einem Zimmer [Q40]

Inv.-Nr. G_029_105

[Q5; Q21; Q27; Q40]

Werkdaten

Anonym

Niederlande (?) [Q40]

1600–1610 [Q40]

61 x 46 cm, Maltechnik unbekannt

Standort/Provenienz

GG/SMB, Standort unbekannt

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: *Ritratto di una Principessa* (Maria de Medici?), Jacopo Zucchi (zugeschrieben), ca. 1593, Öl auf Holz, 60,5 x 45 cm, Inv.-Nr. 1033, Museo de-ll'Opificio delle Pietre Dure. In: Carneva/Solinas 2005, S. 179 [Q11]

VERGLEICH: *Porträt der Isabella de Bourbon*, Pourbus, d. J., Galeria Palatina Florenz. In: Sframeli 2003, S. 126 [Q12; Q11]

VERGLEICH: *Ritratto di Maria de Medici*, Frankreich, ca. 1605, Öl auf Holz, 6,6 x 5,1cm, Inv.-Nr. 1890n.8806, Galleria degli Uffizi (Firenze) [Q11] (Vergleichbar die Frisur und der Kragen. Vgl. Carneva/Solinas 2005, S. 265 ff., Abb. 6)



Die in einem Interieur stehende weibliche Figur steht dem Betrachter zugewandt in ganzfiguriger Ansicht. Der Blick, im Dreiviertelprofil wiedergegeben, führt rechts am Betrachter vorbei, der Körper dreht sich leicht um die Körperachse nach rechts, die rechte Hand liegt auf einer Stuhllehne, die linke Hand geziert am Reifrock an. Hinterfangen wird der Oberkörper von einem voluminösen Vorhang. Die Bekleidung besteht aus einem *Manteau*, der sich faltenreich über den Rock legt. Der Manteau öffnet sich vorne und gibt den Blick auf den Unterrock frei, der von vier vermutlich goldfarbenen Stickereiborten geziert wird. Die Form des Rockes wird als *Vertugade en tambour* bezeichnet, der Rock steht dabei auf Taillenhöhe fast senkrecht vom Körper ab. Die Schneppe ist vorne mittig betont, weit nach unten und leicht nach vorne gezogen; sie wird gesäumt von rechteckigen Borten. Auch die Schulterwülste sind durch eine Spitzenborte verziert; die Ärmelmanschetten wie auch das Dekolleté sind reich mit Spitzen besetzt. Der hoch aufstehende, von einer *Supportasse* gestützte Medici-Kragen ist ebenfalls aus feinsten Spitze und rahmt das Gesicht der Dargestellten. Die Haartracht ist kleinteilig gekraust und türmt sich zu einer Kugel auf. Die Haare sind geschmückt mit einer edelsteinbesetzten und perlenbehangenen Haarnadel in Bogenform sowie einer kleinen Krone. Auf einem schmalen Kronreif erheben sich nach außen gewölbte, blätterförmige durchbrochene Ornamente. Vom Typus her eine Blätterkrone, erinnert sie an die Krone des dänischen Königs Christian IV. Hier ist sie, trotz schlichterer Ausführung, als Anspruch auf die Krone zu lesen. Um den Hals trägt die Dargestellte einen enganliegenden Halsreif, daran ein rundes Pendant und eine lange Tropfenperle. Am Mieder ist ein großformatiges Schmuckstück zu sehen, welches das bekrönte und von Putten gerahmte Monogramm „CK“ darstellt. Darunter sind zwei vermutlich aus Süßwasserperlen und mit Emaille-Einlegearbeiten gefertigte Figuren dargestellt, die auf einem sichelförmigen, reich verzierten Untergrund stehen. Von der Schulter bis zur Schneppe ist eine Perlenkette in fünf Reihen gelegt.

Bildnis einer Frau mit Flechtfrisur und einem Buch in der Hand

Inv.-Nr. G_034_109

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Italien (?) [Q11]

1530–1560 [Q12]

55,5 x 43 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 12

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Bildnis eines 15-jährigen Mädchens, Christoph Amberger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Innsbruck). In: Kranz 2004, Abb. 44 [Q11] (Vergleichbar ist die Bekleidung und die Flechtfrisur. Abweichend die aufspringende Bluse im Berliner Gemälde.)

VERGLEICH: Ritratto femminile, Agnolo di Cosimo (Bronzino) (1503 - 1572), Palazzo degli Uffizi (Firenze) [Q11] (Hier wird in ähnlicher Weise das Dekolleté gezeigt, die Bluse ist nicht geschlossen und lässt den Blick auf die Perlenkette zu.)

VERGLEICH: Portrait of a Lady in Green, Agnolo Bronzino, ca. 1528–32, Öl auf Holz, 76,6 x 66,2 cm, Inv.-Nr. RCIN 405754, Royal Collection Trust (U.K.) [Q11]



Vor einem monochromen Hintergrund präsentiert sich die junge Frau als Brustbild nach rechts gewendet. Die linke Hand, ein Buch haltend, hält sie vor der Brust. Den Kopf leicht gesenkt blickt sie in eine unbestimmte Richtung an dem Betrachter vorbei. Die Dargestellte trägt ein dunkles Kleid mit einem vorne gerade geschnittenen und weit über die Schultern geschnittenen Dekolleté, welches über einer leicht gefälteten Bluse mit hohem, eng am Hals anliegenden Stehkragen und vorne leicht aufspringendem weißen Hemd getragen wird. Die Schulternähte, Kragen und vorderen Saumkanten werden von einer dunklen Stickerei eingefasst. Die Haare trägt die Dargestellte als in der Mitte gescheitelte Flechtfrisur. Die mit Bändern eingefassten Zöpfe werden über dem Kopf zusammengeführt. Als Schmuckelement trägt die Dargestellte eine einreihige, enge Perlenkette.

Die Malerei, möglicherweise aus dem Umfeld Christoph Ambergers in Augsburg, rezipiert die italienische Porträtmalerei.

VERGLEICH: Bildnis der Ursula Groß, Christoph Amberger, Palazzo Pitti, Appartamenti Reali (Florenz). In: Kranz 2004, Abb. 81 [Q11] (Vergleichbar sind Bekleidung und Flechtfrisur. Abweichend die aufspringende Bluse im Berliner Gemälde.)

Literatur

Jessen 1908, Sp. 95-96, Abb. 67.

Bildnis von Giulia Casale



Bildnis von Giulia Casale

Bildnis der Signora Julia Casalewi [Q6]; Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_035_110

[Q3; Q5; Q14; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Giovanni Battista Volpi (?)
 Italien [Q14; Q11]
 13.12.1598 [Q14]
 54,0 x 37,8 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
 Eigentum von: Franz von Lipperheide
 (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Dargestellte Person

Giulia Casale (?)

Bezeichnungen

35 (B1/Schmuckrahmen verso)
 3 (B27/Schmuckrahmen verso)
 L. 50 (B63/Schmuckrahmen verso)
 L 35 (B26 (?)/L 35)

43. (B9/Bild verso)
 35 (B63/Schmuckrahmen verso)
 [erste oder erste zwei Ziffern schwer
 leserlich]3 (B1/Schmuckrahmen
 verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Spitzenbesatz mit Szenen
 aus dem Buch Judith (Abschnitt), aus
 der Sammlung Leopold Iklé (1838
 - 1922), Portugal, 1. Viertel des 17.
 Jahrhunderts, 19 x 99 cm, Leinen,-
 Nadelspitze(Handspitze), (Spitze),
 Inv.-Nr. 00040, Textilmuseum St.
 Gallen (St. Gallen) [Q11] (Der Besatz,
 so vermutet Marianne Gächter-Weber
 (vgl. Leopold Iklé 2002, S. 36, Abb.
 S. 36 und 37), bildete den Abschluss
 einer Leinendecke.

VERGLEICH: Philibert II of Savoy, Jan
 Mostaert (Kopie nach), nach 1521, Öl
 auf Holz, Museo del Prado (Madrid).
 In: Women of Distinction 2005, S. 110
 [Q11] (Vergleichbar der Gestus des
 Fingers)

VERGLEICH: Cutwork Sampler, 1585–
 1603, 97 x 15 cm, Leinen/Seide/Me-
 tallfaden, Inv.-Nr. A7448, Museum of
 London (London).

VERGLEICH: Sir Henry Lee, Anthonis
 Mor (Antonio Moro), 1568, Öl auf
 Leinwand, 64,1 cm x 53,3 cm, Inv.-Nr.
 NPG 2095, National Portrait Gallery
 (London) [Q12]

Das Porträt zeigt eine junge Frau, den Blick nach vorne gewandt, in prächtigem Gewand und den Daumen in ein Halsband eingehängt mit dem Verweis auf das darin eingehängte Schmuckstück. Der Korpus des reich gemusterten Wamses besteht aus einem Oberteil mit kurzen, geschlitzten Ärmeln, Schulterwülsten und vermutlich einem aufstehenden Kragen, der von der Halskrause verdeckt wird. Das Wams wird über einer hellen Bluse getragen, die Ärmel haben eine goldfarbene Applikation. Die Haare sind aus der Stirn gekämmt und werden am Ober- und Hinterkopf von Blumenarrangements geschmückt. Der in tiefe Röhrenfalten gelegte Leinenkragen schließt mit einer Reticella-Spitze ab. Die Malerei suggeriert ein in die Spitze eingesticktes Muster, welches Auskunft über die Trägerin und ein Datum gibt. Ungewöhnlich an dem Gemälde ist, dass es sich um Spitze mit erläuternder Schrift handelt, die „am Körper“ getragen wird, also die Geschichte der Dargestellten untermalt. Die Buchstaben sind nicht nur an der Oberfläche, also am oberen Rand des Kragens zu sehen, sondern sie werden auch dort weitergeführt, wo sie nicht oder kaum lesbar sind, d.h. in den nach unten gerichteten Kragenröhren. Idealisiert ist die Darstellung insofern, als dass der Spitzenkragen gleichermaßen Projektionsfläche für die Jahreszahl ist, die sich auf die Entstehung oder wahrscheinlicher, auf ein Ereignis bezieht. Auch die Darstellung der Schrift ist idealisiert, weil hier die Buchstaben trotz voluminöser Röhrenfalten lesbar gemacht wurden. Geht man von einem realen Kragen aus, so müsste mindestens die Hälfte der Buchstaben nicht sichtbar sein.

Die Beschriftung „1598 // ADI 13 // XBRE // GIO BATISTA // VOLPI PINSIT“ auf der Rückseite des Bildträgers benennt vermutlich das Herstellungsdatum, den 13. Dezember 1598, sowie den Künstler. Ein Künstler mit diesem Namen ließ sich jedoch nicht ermitteln, obwohl einige Künstler diesen Nachnamen tragen (Thieme-Becker, 34. Band, 532-533). Felix Prinz schlägt folgende Deutung der Inschrift vor: „Eventuell besteht ein familiäres Verhältnis (Sohn?) zum Bildhauer Ambrogio di Baldassare Volpi aus Casale Monferrato aus dem 16. Jahrhundert, wofür auch der Nachname der Dargestellten als Hinweis gewertet werden kann (Thieme-Becker, 34. Band, 532).“ Auch die Dargestellte, deren Namen entsprechend der Inschrift in der Halskrause als Giulia Casale zu identifizieren ist, konnte weder als Person noch als Familienname in Norditalien nachgewiesen werden. So schlägt Felix Prinz weiter vor, „über eine Herkunft der Dame aus Casale Monferrato zu spekulieren“, basierend auf den oben dargelegten Überlegungen (Prinz 2015).

Bildnis einer sitzenden Frau in einem Kleid mit Schalkragen

Junge Frau im Park sitzend, weißes Kleid, roter Gürtel [Q6]

Inv.-Nr. G_037_112

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q11]

1750–1800 [Q12] / 1790–1800 [Q6] / um 1800 [Q11]

46 x 37,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 11

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_204_278 [Q11] ()

PENDANT: Verlust (Bildnis des Mannes, im Foto dokumentiert) [Q45]



Das Bildnis zeigt eine sitzende Dame in einer Baumbestandenen Landschaft, der Körper im Dreiviertelprofil, den Kopf dem Betrachter zugeneigt. Ihre Hände liegen im Schoß, die rechte Hand hält ein Buch. Sie trägt ein bodenlanges weißes Kleid im Stil einer *Chemise*. Die hohe Taille wird durch ein breites rotes Schleifenband akzentuiert, der Kragen liegt als Schalkragen um den Hals, Das Dekolleté ziert eine goldfarbene Kette. Über dem Kleid ist eine weiße, langärmelige offene Jacke gelegt, die am Rücken lang hinabfällt. Die lockigen Haare sind mit einem weißen, am Scheitel geknoteten schalartigen Textil zusammengefasst. Ohrgehänge greifen die rote Farbe der Taillenschleife und eines Schulterbandes auf.

Das Pendant, welches über eine Fotografie (Q47) überliefert, jedoch verloren ist, zeigt einen jungen Mann in einer Werther-Tracht, auf einer Bank vor einer Landschaft sitzend.



Bildnis eines Herrn mit pelzverbrämter Schaubе und einem Buch in der Hand

Ratsherr (Wappen mit Steinbock) [Q6]

Inv.-Nr. G_038_396

[Q4; Q5; Q10; Q20; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q3; Q5]

1540–1560 [Q11] / 1500–1550 [Q3; Q5]

43,6 x 33,9 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 16

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

38 (B1/Bild verso)

[nicht leserlich] (B1/Bild verso)

596. (B63/Bild verso)

708 (B75/708)

37 (B14/Bild verso)

L 87 (B19/Bild verso)

596 (B63/Bild verso)

Bezug zu anderen Werken

Vergleich: Strickbarett, um 1560, Maschenware (gestrickt), Wolle, 23 cm Durchmesser, Inv.-Nr. T3762, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) [Q11]



In einem Dreiviertelprofil ins Bild gesetzt steht ein älterer Herr vor neutralem Hintergrund, die Hände auf ein grünes Podest auflegend und ein Buch haltend. In einem Oval zu seiner Linken ist ein Wappen dargestellt. Er trägt eine langärmelige schwarze Schaubе mit breitem braunem Pelzkragen und einem Innenfutter aus Pelz, ein schwarzes Barett mit weicher Krempe, einem breitem Kopfteil und Ohrenklappen. Unter dem schwarzen Wams ist der gerüschte Kragen eines weißen Hemdes sichtbar.

Heraldik

Das quergeteilte Wappenschild besteht aus einem schwarzen, nach links springenden Ziegenbock auf goldenem Grund und schwarzen und goldenen Querbalken. Die Helmzier oberhalb des Helms stellt einen aufgerichteten Steinbock im Profil dar. Das Wappentier Ziegenbock ähnelt der Figur des Widders, der Gämse und des Steinbock.



Bildnis einer Frau im Alter von 27 Jahren

Kleopatras Selbstmord im Zimmer [Q12]; Großes Schlafzimmer mit Selbstmord der Kleopatra [Q6]

Inv.-Nr. G_040_114

[Q4; Q5; Q20; Q21; Q24; Q27]

**Werkdaten**

Cornelis Jonson van Ceulen (?)
 Italien (?) [Q6]
 vor 1631 [Q14]
 23,4 x 35,2 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 50 / 1 [Kas-
 sette]
 Eigentum von: Franz von Lipperheide
 (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

Anno Christi 1631 impleto annum
 aetatis 27 (unbekant/unbekannt)
 40 (B1/Bild verso)

Bezug zu anderen Werken

Rahmung: G_040_114 [Q36] (Rah-
 men (verloren) zugehörig zu zwei
 erhaltenen Rahmenrosetten)

Kleopatra (69 v. Chr.–12.08.30 v. Chr.) herrschte als letzte Königin des ägyptischen Ptolemäerreiches und zugleich als letzter weiblicher Pharao von 51 v. Chr. bis 30 v. Chr.. Die Darstellung des Todes Kleopatras durch Schlangenbisse ist angelehnt an Plutarchs Beschreibung.

Im Vergleich zu gleichzeitigen Darstellungen der Kleopatra, beispielsweise aus der Hand von Artemisia Gentileschi, trägt Kleopatra in dem Berliner Bildnis ihre royalen Insignien, die Krone und die hermelingeführte Robe. Die Darstellung, zudem in einer Innenarchitektur, ist außergewöhnlich.

Bildnis eines Herrn im Justaucorps und rotem Umhang

Herrenbildnis [Q3; Q5]

Inv.-Nr. G_045_119

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1710–1740 [Q11]

84 x 64 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 15

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

545 (B102; Q47/Bild recto; links unten)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: James Craggs the Elder, Thomas Murray (zugeschrieben), ca. 1710, Öl auf Leinwand, 127 x 101,6 cm, Inv.-Nr. NPG 1733, National Portrait Gallery (London) [Q11] (Vergleichbar ist der Justaucorps)



Das Bildnis zeigt einen Herrn, bekleidet in einem reich ornamentierten Justaucorps, die rechte Hand in das geöffnete Obergewand eingehängt. Der kragenlose Justaucorps ist lediglich ab Höhe des Bauches zugeknöpft. Das Obermaterial ist aus einem glänzenden Textil mit reicher, phantasievoller und in Teilen floral anmutender Ornamentierung gefertigt, das Innenfutter besteht aus dunkelgrauem Textil. Ein roter Umhang mit dunkelrotem Futter wird um den Dargestellten herumgeführt. Das hervortretende weiße Hemd hat einen enganliegenden Schalkragen und im Dekolleté einen spitzengesäumten Schlitz, welcher einen Blick auf den Oberkörper erlaubt. Die Haartracht besteht aus einer weißen, bis zum Kinn gelockten Perücke und einem Zopf, der vorne in einem Knoten zusammengefasst wird.

Halboffen getragene Justaucorps, bzw. lediglich auf Taillenhöhe geknöpft Gewänder, waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gängig, auch das gerüschte Hemd mit einem Schalkragen ist üblich. Ungewöhnlich ist die Darstellung eines offenen Hemdes mit Blick auf den unbedeckten Oberkörper.

Maria Salome und Zebedäus mit den Kindern Jacobus und Johannes

Inv.-Nr. G_047_121

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1450–1500 [Q12]

63 x 43,5 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 15

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Personen

Maria Salome

Zebedäus

Jacobus

Johannes

Bezug zu anderen Werken

Pendant: G_048_122 [Q3; Q5]



Die Darstellung zeigt vor dem Hintergrund einer Mauer und einem Ausblick in die Landschaft eine Frau mit weißer Haube, einem roten bodenlangen Gewand und einem bodenlangen blauen Umhang, dessen Innenfutter goldgelb ist. Das faltenreiche Gewand ist unter der Brust gegürtet. Zu ihrer Linken steht ein Mann, der sich auf einen Stock stützt und ein Buch im Arm trägt. Er ist bekleidet mit einem knielangen rot-braunen Gewand und einem roten Umhang mit grünem Innenfutter. Dazu trägt er weiße, in dunkle knöchelhohe Schuhe eingesteckte, Beinkleider. Auf dem Kopf ist eine dunkle, kremenlose Kopfbedeckung (Pelzkappe?) zu sehen. An der Hand führt die Frau einen Jungen mit blonden Haaren und einem Heiligenschein. Seine Bekleidung besteht aus einem knielangen roten Gewand, einem weißen Hemd und schwarzen Schuhen. Er reicht einem weiteren blond gelockten Jungen im Bild eine Frucht. Dieser Junge steht barfuß auf dem Saum von Salomes Gewand und trägt ein kurzes gelbes Kleid, welches jeweils auf Brust- und auf Taillehöhe gegürtet ist.

Im Bild namentlich auf Banderolen gekennzeichnet sind M. Salome (l.), Zebedäus (r.), Jacobus d. Ältere (l. u.) und Johannes (r. u.). In der christlichen Tradition wird Maria Salome als Mutter der Apostel Jakobus d. Ältere und Johannes angesehen; sie wäre nach dem Matthäusevangelium die Mutter der Söhne Zebedäi und demnach die Frau des Zebedäus.

Heiligendarstellung mit Ulrich von Augsburg

Inv.-Nr. G_048_122

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1450–1500 [Q12]

64 x 43,5 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 15

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person

Ulrich, Bischof von Augsburg

Bezug zu anderen Werken

Pendant: G_047_121 [Q3; Q5]



In einem Interieur ist eine Menschengruppe um einen Altar gruppiert. Das Kopfende des Tisches, auf dem eine Ratte und eine Muschel (Auster?) dargestellt sind, nimmt ein Herr, bekleidet mit einer dunkelroten Mitra und einem grünen Umhang, ein und legt seine ausgestreckte rechte Hand auf das Tier, während sein Blick auf ein aufgeschlagenes Buch gerichtet ist. Im Vordergrund, am rechten Bildrand, ist in bewegter Haltung ein Mann in einem dunklen Obergewand und hellrosa Umhang zu sehen. Sein Haupt ist von einem Heiligenschein umkränzt, seine linke, herabzeigende Hand hält eine goldfarbene Kopfbedeckung mit einer schwarzen (Pelz-?) Verbrämung. Im linken Bildfeld verfolgt eine männliche Person in braunem Gewand die Szene und betrachtet einen gestikulierenden bärtigen Mann, während seine Hand auf den Schultern eines blond gelockten Jungen in einem grünen Gewand liegt. Eine Gruppe Frauen mit weißen Hauben drängt auf der linken Bildseite in den Raum.

Die prominent ins Bild gesetzte Ratte verweist möglicherweise auf Ulrich, Bischof von Augsburg (890–973). Ulrich galt zu Lebzeiten als einflussreicher Kleriker in Augsburg und soll bereits 20 Jahre nach seinem Tod heiliggesprochen worden sein. Er wird mit dem Ornat eines Bischofs und meist mit einem Fisch dargestellt. Ein weiteres mögliches Attribut ist die Ratte. Die Figur des blonden Jungen ist an die Darstellung des Kindes in dem Pendant (G_047_121) angelehnt und stellt hier womöglich ebenfalls Johannes, Sohn der Maria Salome, dar.

Bildnis eines Kindes im Laufstuhl im Alter von einem Jahr und 13 Wochen

Kind im Gestuhl [Q8]

Inv.-Nr. G_055_129

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [B13]

1592 [Q14, B13]

86,5 x 68,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 9

Eigentum von: A. Rupprecht (München), bis 22.10.1880 [Q8, S.12, Nr. 132]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Bezeichnungen

1592 seines Alters 1 Jahr 13 Wochen (B13/oben links, recto)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Katharina Margarethe von Savoyen, Giovanni Caracca (Jan Kraeck), um 1591, Öl auf Leinwand, 119 x 90 cm, Privatsammlung. In: Kleine Prinzen 2003, S. 162 [Q11; Q12] (Habit und Gehstuhl. Vgl. stuhlartige Lauflehnhilfen und Laufstühle in: Kleine Prinzen 2003, S. 182 und 183.)

VERGLEICH: A Family Group (Unidentified), Anonym, ca. 1664, Öl auf Leinwand, 64.2 x 85.5 cm, Inv.-Nr. NG82, National Gallery (London) [Q12]



Das hier porträtierte Kleinkind wird ganzfigurig und stehend in einer roten bodenlangen Robe mit kurzen Ärmeln dargestellt. Die Robe öffnet sich auf der Höhe der Taille trichterförmig nach unten und ist entlang der Knopfleiste mit applizierten Goldstickereien verziert. Der Gehstuhl mit festem Boden nimmt die trichterartige Form der Gewandung auf (*Verdugado*). Unter dem Gewand trägt das Kleinkind ein weißes Hemd, am Hals eine Halskrause mit Spitzensaum. An der langen Kette, die das Kind um den Hals trägt und die auf dem Tischchen-Absatz seiner Laufhilfe präsentiert wird, sind verschiedene Schutz- und Abwehramulette befestigt, welche vor einem Tod im Kindesalter beschützen sollen. Mit der rechten Hand greift es zwei Kirschen, die linke Hand hält den Teller.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 22.10.1888 „1 Kind im Gehstuhl“ bei A. Rupprecht in München für den Preis von 90 Mark.

Bildnis von Clemens Wenzeslaus von Sachsen, Erzbischof von Trier

Bildnis eines Herrn im Hermelin [Q24]

Inv.-Nr. G_059_133

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Heinrich (Henrich) Foelix (1731/32–15.3.1803)

nach 1776

81,5 x 68,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 5

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Orden

Clemens Wenzeslaus von Sachsen (1739–1812)

Orden vom Weißen Adler (ohne Darstellung)

Hoher Johanniter- oder Malteser Ritter-Orden (Halskreuz)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Reitender Kurfürst Clemens Wenzeslaus vor dem Frankfurter Römer, Anonym, 1790–1792, Öl auf Leinwand, 44,5 x 54,2 cm, Museum am Dom (Trier) [Q11] (Vergleichbar sind die kurfürstlichen und geistlichen Insignien.)

VERGLEICH: Porträt Klemens Wenzeslaus, Kurfürst von Trier, Heinrich Foelix, 1785, Öl auf Leinwand, 78 x 62,3 cm, BS_3085, Historisches Museum der Pfalz (Speyer) [Q12]



Dargestellt ist ein Geistlicher mit einem im Dreiviertelprofil ansichtigen Gesicht. Die weiß gepuderten Haare sind an den Schläfen zu einer Lockenrolle zusammengefasst. Der Ärmelaufschlag und Schulterbesatz des roten, vermutlich bodenlagen Umhangs, ist mit Hermelinfell besetzt. Am Hals trägt der Dargestellte ein weiß eingefasstes schwarzes kurzes Beffchen und auf der Brust ruht ein aus gefassten Kristallen gebildetes Brustkreuz. Mittig auf die Pektorale aufgesetzt findet sich ein weiß emailliertes achtspeitziges Kreuz mit spitz gespalteten Armen. Zwischen den Kreuzarmen ist ein nicht weiter definierbarer Kranz zu sehen. Der Geistliche kann aufgrund von vergleichbaren Bildnissen als Clemens Wenzeslaus von Sachsen identifiziert werden. Er erhielt am 26. Mai 1761 die Tonsur, im April 1763 wurde er zum Bischof in Freising gewählt, eine Woche später zum Bischof in Regensburg. Von dem Künstler Heinrich Foelix, dem dieses Porträt hier zuzuschreiben wird, ist ein Bildnis des Clemens Wenzeslaus existent, welches ihn als jüngeren Mann darstellt und um 1770 datiert ist. Die Zuschreibung erfolgte von Seiten der Eigentümer, respektive der verwaltenden Institution, dem Stadtmuseum Markoberdorf. Auf dem Werk mit der Signatur BI28 ist das Pektorale als ein mit großformatigen roten Edelsteinen besetztes Schmuckstück dargestellt, welches an dem hellroten Kragen des Umhangs montiert ist. Auch ist hier an den Handgelenken das mit Spitze abschließende weiße Untergewand sichtbar, sowie der bischöfliche Ring. Eine weitere Darstellung (Inv.-Nr. 40 63) zeigt ihn um 1800 in einem schwarzen Rock mit rotem Kragen und schwarzem Beffchen mit weißer Umrandung. Seine Auszeichnung besteht hier in dem Brustkreuz des Ordens vom weißen Adler und einem Brustkreuz. Desweiteren ist ein Heinrich Fölix zugeschriebenes kleinformatiges Bildnis (39 x 30,5 cm) in der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums nachgewiesen. Auch hier ist der Bischof mit den Insignien Hermelinumhang, Pektorale und Beffchen dargestellt. In keiner der oben genannten Darstellungen jedoch ist der Zusatz zum Brustkreuz, das weiß emaillierte achtspeitzige Kreuz mit spitz gespalteten Armen, dargestellt.

Bildnis der Urschula von Praut (?)

Bildnis der Urschula von Praut (?) [Q14; Q3]

Inv.-Nr. G_064_138

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Monogrammist CM

Deutschland [Q3]

1556 [Q3; Q14]

84,9 x 66,2 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 18

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

64 (B12/Bild verso)

L 64 (B99, B97/Q10)

L64/Cont.-Dep. IV/R.267

L 64][85 x 66 (B65/L 64)][85 x 66)

85 63 1/2 (B12/Bild verso)

[Sammler-Etikett] (B9 (?)/Bild verso)

85 x 63 1/2 (B12/Bild verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Portrait of Ursula Rudolph, Barthel Beham, 1528, Öl auf Holz, 67,3 x 50,3 cm, Inv.-Nr. 37 (1933.2), Thyssen-Bornemisza Museum (Madrid) [Q11] (Vergleichbar ist die Kopfbedeckung und das Arrangement des Schmucks)



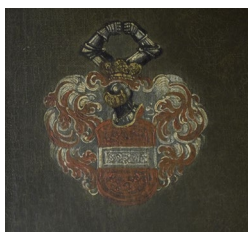
Das weite Obergewand besteht aus einem braunen Gewebe, auf welches schwarze Streifen mit jeweils goldfarbenen dekorativen Nähten aufgesetzt wurden. Das Dekolleté ist bogig rund geschnitten. Unter dem Obergewand ist die Dame mit einer hellen, das Dekolleté bedeckenden Chemise mit geometrischer Schwarzstickerei und einem goldenen, breiten Mittelstreifen bekleidet. Die Rüschen der Ärmel sind an den Handgelenken sichtbar. Am Hals schließt die Bluse in einem kleinen gerüschten Stehkragen ab, um den eine Kette mit einem Schmuckstück, bestehend aus einer gefassten Barockperle, gelegt ist. Das Stirnband des weißen Haubentuchs, auch Bündlein oder Pündtlein mit Pleide genannt, ziert ein Spitzenvorstoß und eine Bordüre mit geometrischer Musterung. Am Hinterkopf ist eine weiße Haube über einer schwarzen Unterhaube dargestellt. Um den Hals und den Brustbereich weit fassend trägt die Dargestellte eine goldfarbene Ankerkette, die mittig am Stecker mit einer Nadel hochsteckt wird.

Das Bündlein ist eine typische Kopfbedeckung der Nürnberger Patrizierinnen (vgl. Zander-Seidel 1996, S. 259, 291, 296). Zum Bündlein vgl. *Verneute Ordnung vnd Verbott der Hoffart. Eines Edlen, Ehrnvesten und Weisen Raths, der Statt Nürnberg [...] von 1618.*

Dargestellte Person/Heraldik

Urschula von Praut (1528–?)

Das Schild zeigt ein silbernes Farbfeld auf rotem Grund, rote und silberne Rocaille-Ornamentik, einen Ritterhelm und eine Rangkrone. Zwei Ritterfäuste bilden die Krone des Wappens.



Bildnis von Karl I., König von England, als Kronprinz

Herrenbildnis [Q3; Q5]

Inv.-Nr. G_070_144

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym
England (?)
vor 1625 [Q14]
63 x 48 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 14
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Orden

Karl I., König von England als Kronprinz (Prinz von Wales)
Hosenbandorden (Kleinod des Schulterbands mit der Ordensumschrift)

Bezug zu anderen Werken

Familie (Mutter): G_134_209
VERGLEICH: Charles I (1600-1649) when Prince of Wales, Daniel Mytens, 1623, Öl auf Leinwand, 204 x 130,1 cm, Inv.-Nr. RCIN 405790, Royal Collection Trust (Großbritannien) [Q11]
VERGLEICH: King Charles I when Prince of Wales, Charles Turner, nach Francis Delaram, 1813, Mezzotint, 38 x 26,6 cm, Inv.-Nr. NPG D34880, Reference Collection, National Portrait Gallery (London) [Q11]



Das Bildnis zeigt einen Herrn im Format eines Hüftbildes in einem Interieur. Die linke Hand ruht auf einem Degen, die rechte Hand umfasst ein Zepter. Die rechts und links zurückgezogenen Vorhänge rahmen den Porträtierten, eine Kopfbedeckung in Form eines hohen steifen Hutes mit einer feder- und edelsteinbesetzten *Aigrette* liegt auf einem Podest am rechten Bildrand. Der Dargestellte trägt ein ärmelloses Wams, welches vorne durchgängig mit goldenen Kugelknöpfen besetzt ist. Das dunkelgrundige Textil (dunkelblau?) ist mit goldfarbener Stickerei in Form von Rankenwerk sowie goldenen Tressen verziert. An der vorne spitz zulaufenden Taille sind dekorative Senkelspitzen zu sehen. Um die Hüfte geführt ist ein Degengehänge, verziert mit Goldstickerei und goldenen Litzen. Um den Hals liegt eine flache Halskrause mit Spitzenbesatz sowie ein Samtband mit dem Kleinod des Hosenbandordens, auf der der Hl. Georg, Schutzpatron des Ordens, und ein umlaufender Schriftzug dargestellt ist. Das steife Beinkleid besteht aus einer voluminösen knielangen Hose aus dem gleichen Textil. Die Ärmel des weißen Hemdes schließen mit einer breiten spitzenbesetzten Manschette ab. Die Haare liegen schulterlang auf dem Kragen auf, der Bart besteht aus einem Oberlippenbart und einem spitzen Kinnbart.

Das im Inventar als „Herrenbildnis“ (Q3) bezeichnete Porträt kann als *Bildnis von Karl I., König von England, als Kronprinz* umgedeutet werden. Ein Vergleich der Physiognomie wie auch einer Reihe von Bekleidungs-elementen lässt die Identifizierung des Dargestellten als sicher gelten.

Bildnis eines Herrn im Rock mit Allongeperücke und Spitzenjabot

Herrenbild mit Orden [Q5]

Inv.-Nr. G_083_157

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

nach 1729 [1729: Wiederherstellung des Hausritterordens vom Hl. Georg]

80,1 x 64,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 18

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Orden

Königlich Bayerischer Haus-Ritter-Orden vom Heiligen Georg

Bezeichnungen

83 (B1/Spannrahmen)

L. 251 (B68/Spannrahmen)

649. (B 63/Spannrahmen)

L 83 (B26/L 83)

L 83][80,5 x 64,5 (B65/Schmuckrahmen verso)

14 (B12/Spannrahmen)

No 637][80. 64 1/2 47 m (?) (B12/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_270_344 [Q11]



Der Dargestellte trägt als Kopfbedeckung eine übershulterlange, leicht gelockte Perücke, dazu ein Spitzenjabot, welches von einer doppelt gefalteten roten Schleife zusammengefasst wird. Der blaue Überrock ist an den Säumen mit einer goldenen Bordüre verziert. Angesetzt sind weiße Ärmel, die auf der Höhe des Ellbogens in rote Ärmelmanschetten übergehen. Am Handgelenk sind gerüschte weiße Hemdärmel zu sehen. Das lange weiße Jabot wird mittig geschlossen und ist ebenfalls mit goldfarbenen Bordüren verziert. Im Hintergrund ist eine mit drei bauschigen Federn bekrönte und mit einer hängenden Perle verzierte Kopfbedeckung zu sehen. Der Dargestellte trägt auf der linken Körperseite das Ordenszeichen des militärischen Hausritterordens vom Hl. Georg, ein achtspeitziges Kreuz, sowie ein Brustkreuz. Der Ordensstern zu den Kommandeuren bzw. Komturen wurde auf der linken Brust getragen, das Kommandeur-Kreuz meist am Halsband. Hier handelte es sich um den Militärischen Hausritterorden vom Hl. Georg, 1729 in Bayern wiederaufgelegt. Auf diesem Brustkreuz ist vermutlich der Hl. Georg angedeutet, und damit die Rückseite des Brustkreuzes. Diese Art der Anordnung zeichnet ihn als Ritter oder als Komtur aus, jedoch nicht als Großkomtur.



Bildnis von Clara Katharina Endter

Nürnberger Braut. Flinderhaube (?) [Q8]; Ältere Dame [Q5]

Inv.-Nr. G_084_158

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Wolfgang Ludwig Hopfer (1648–1698)

Nürnberg (?) [Q11]

1698 [Q14]

77,0 x 65,6 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 21

Eigentum von: A. Pickert (Nürnberg), bis: 26.11.1878
[Q8, S. 5]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Dargestellte Person

Clara Katharina Endter

Bezeichnungen

Clara Catharina Endterin.][A. 1698][W. Hopfer (B11/
Bild verso)

L 84 (B26/Spannrahmen)

63 (B29/63)

L. 148 (B63/Schmuckrahmen verso)

84 (B1/Schmuckrahmen verso)

730 (B63/Schmuckrahmen verso)

Bezug zu anderen Werken

Pendant: G_161_236 [Q12; Q11]



Das dunkle Gewand der Dame besteht aus einem kragenlosen Obergewand mit ellbogenlangen Ärmeln, die in goldbestickten Volants aus dem gleichen Oberstoff enden. Eine zweite Reihe weißer Spitzenvolants schließt die Ärmel ab. Über der Brust und über die Schulter trägt sie einen großflächigen Spitzenkragen, der nochmals von einem kürzer Kragen aus Goldspitze überdeckt wird. Eine goldene Gliederkette, welche die Dargestellte in der linken Hand zusammenführt, rahmt das Spitzenensemble. Als Kopfbedeckung trägt sie eine sogenannte Nürnberger Haube, auch als Flinder- und oder Flitterhaube bezeichnet. Eine goldene, perlenbesetzte Brosche mit einem zentralen roten Edelstein (Rubin?) ziert die Goldspitze, dazu trägt sie ein üppiges goldenes Armband sowie zwei Ringe. Die Flinderhaube kennzeichnet das Gemälde als Hochzeitsbildnis. Seit 1618 nachzuweisende kleidergesetzliche Vorschriften aus dem Raum Nürnberg unterscheiden zwischen den höherwertigen „Geflinder“-Hauben, die dem Patriziat vorbehalten war, und den mit goldenen und silbernen Plättchen verzierten Hauben. Effekt und Aufwand der Flinderhauben waren deutlich höher (vgl. Zander-Seidel 1990, S. 122).

Die Familie Endter besaß in Nürnberg seit Mitte des 16. Jahrhunderts einen Verlag und eine Druckerei.

Der Künstler, Wolfgang Ludwig Hopfer, hatte unter dem Nürnberger Maler und Grafiker Georg Strauch gelernt. Er fertigte unter anderem ein Illustrationswerk, welches aus zwei Titelbildern und 176 Emblemen für die Dilherr-Bibel und die Evangelien- und Epistel-Postille bestand. Diese ging 1661 bis 1663 mit einer Widmung an das Braunschweiger Herzogpaar von dem Nürnberger Verleger Endter aus. Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 26.11.1878 „1 Nürnberger Braut. Flinderhaube“ für 60 Mark bei A. Pickert in Nürnberg (Q8, S. 5). Dieser Eintrag kann sich auf G_084_158 oder auch auf das verlorene Bildnis G_000_400 beziehen.

Bildnis von Franciscus im Alter von neun Monaten



Bildnis von Franciscus im Alter von neun Monaten

Kinderbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_086_160

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym
1619 [Q14; B13]
82,3 x 67,0 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 2
Eigentum von: Franz von Lipperheide
(Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Heraldik

Franciscus
Das Wappen besteht aus einem
Schild mit einer Helmzier aus roten
Hörnern und darin ein federbekrönter
Helm. Die rechte Helmzier besteht
aus einem Geweih und einer hohen
schwarzen Mütze dazwischen.

Das Schild zeigt in Feld 1 und 4 Rot
und Silber, welches sich ineinander
verzahnt, in 2 und 3 silberne Spitzen
auf schwarzem Grund, waagrecht
geteilt mit einem roten Feld.

Bezeichnungen

FRANCICVS. B. A. W. [W unsicher]]
[AE SUE [SUE unsicher]][9 ME V.][AN.
[oder ANo] 1.6.1.19 (B13/Bild recto)
102 [durchgestrichen] (B12, durch-
gestrichen mit B37 oder B77 oder
B84/Bild verso)
L. 60 (B37 oder B77 oder B84/Bild
verso)
7 (B29/7)
L86 (B26/Bild verso)
86 (B1/Bild verso)
86 (B1/Schmuckrahmen laterali)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Felipe Manuel de Saboya,
Siglo XVI, unbekannt, Öl auf Holz,
1227,7 x 83,3 cm, Museo Nacional
del Prado [Q11]

VERGLEICH: Retrato de un Niño, Cà-
rculo de Pantoja de la Cruz, Spanien,
ca. 1577, Öl auf Leinwand, 70 x 60
cm, Fundación Yannick y Ben Ja-
kober, Inv.-Nr. 1. In: Nins 2000, S. 77
[Q11]

VERGLEICH: Retrato de Estanislao
Leszczynski, unbekannt, Polen, ca.
1682/83, Öl auf Holz, 67 x 56 cm,
Fundación Yannick y Ben Jakober,
Inv.-No.: 460. In: Nins 2000, S. 51
[Q11]

Der hier Dargestellte, benannt als Franciscus im Alter von neun Monaten, sitzt erhöht auf einem rotfarbenen Kissen, eingekleidet in ein festliches Gewand. Das silbrig-weiß schimmernde Wams ist mit goldfarbenen Bordüren abgesetzt, der kurze Schoß ebenfalls eingefasst. Die vordere Mitte wird von einer Leiste aus goldfarbenen Knöpfen akzentuiert. Die Ärmel sind an den Handgelenken mit einem hellen Pelz verbrämt. Von den Schultern fällt der Manteau aus dem gleichen Material herab. Der bodenlange Rock ist am Saum mit goldenen Bordüren eingefasst. In der Hand trägt das Kind ein Schutzamulett, hier bestehend aus einem gold eingefassten Knochen, und um den Hals eine Goldkette mit einem Amulett.

Empfang einer europäischen Gesandtschaft am türkischen Hof

Osmanische Gesandtschaft [Q5]; 2 Bilder: Europa, Gesandte am türkischen Hofe [Q8];

Der Sultan empfängt europäische Gesandte [Q6]

Inv.-Nr. G_090_413

[Q5; Q10]



Werkdaten

Antoine de Favray
(frühere Zuschreibung: Jean-Baptiste Vanmour [Kopie nach?])
ca. 1765 [Q1] / 1700–1800 [Q4]
53,3 x 73,1 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 16
Eigentum von: Arrigani (Mailand), bis:
04.05.1882 [Q8, S. 18, Nr. 360-361]
Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9]

Bezeichnungen

L. 90 (B51/Spannrahmen)
173 (B2/Spannrahmen)
3320][13/18 (B12/Spannrahmen)

360 (B14/360)
GEMÄLDE GALERIE][BERLIN (B50/
Schmuckrahmen verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: The Audience of the Grande Signor (A Sultan of Turkey receiving a British Ambassador), Unbekannter Künstler, ca. 1755-1765, Wasserfarbe, 51,8 x 74,6 cm, Inv.-Nr. NPG 3797, National Portrait Gallery (London) [Q11; Q12]

VERGLEICH: Antoine de Favray, Audience of Charles Gravier Comte de Vergennes with The Sultan Osman III in Constantinople, 1755

VERGLEICH: Ambassador Cornelis

Calkoen at his Audience with Sultan Ahmed III, Jean Baptiste Vanmour, ca.1727–ca.1730, Öl auf Leinwand, 90 x 121 cm, Rijksmuseum (Amsterdam) [Q11, Q12] (Es handelt sich hier um einen veränderten Empfangsraum, mit ähnlichem Bildpersonal. Im Vordergrund der gebückte Übersetzer, links in weißem Kaftan der Großvisier, rechts die Delegation und auf einem Thronbett der Sultan, hinter ihm zwei weitere Kopfbedeckungen.)
VERGLEICH: Antoine de Favray, Reception of a French ambassador by the Great Vizir in Constantinople. In: Watelet 1959, S. 32–33, Abb. 4.

In der Darstellung des Interieurs wird der Blick auf den auf einem Diwan thronenden Sultan gelenkt, dem sich von rechts eine Gruppe europäischer Gesandter, begleitet von osmanischen Würdenträgern, nähert. Der Sultan ist mit einem Kaftan und einem pelzverbrämten Obergewand bekleidet. Auf dem Kopf, sowie in der Nische hinter ihm, sind prunkvolle Kopfbedeckungen (*Kavuk*) dargestellt. An seiner linken Seite ist im weißen, ebenfalls pelzverbrämten, Gewand der Großvisier zu sehen. Den europäischen Gesandten vorangestellt ist die, sich leicht verneigende, Figur des Übersetzers, der als Vermittler zwischen den Gesandten und dem Sultan fungierte. Die europäischen Botschafter werden in bodenlangen Kaftanen, mal pelzverbrämt und langarmig, mal kurzarmig und mit floralen Mustern versehen, dargestellt. Ihre Kopfbedeckungen, je ein Dreispitz, weichen von den Kopfbedeckungen der Osmanen, den *Kavuk*, ab.

Da der Zugang zum osmanischen Hof reglementiert war und die Begegnungen mit Gesandten einem strengen höfischen Zeremoniell unterlag, folgten Künstler in ihrer Darstellung einer etablierten Komposition und veränderten je nach Auftraggeber die Zusammensetzung des Bildpersonals und entsprechend die Farbigkeit der Gewandung. Darstellungen dieses Motives sind beispielsweise von den Künstlern Jean Baptiste Vanmour (1671–1737) und Antoine de Fabray (1706–1791) überliefert. Franz und Frieda von Lipperheide erwarben das Gemälde am 04.05.1882 zusammen mit einer weiteren, heute nicht mehr vorhandenen Darstellung einer „Osmanischen Gesandtschaft“ (Q8, S. 18, Nr. 360 und 361).

Bildnis von Josph II. als Kind in einer Husarenuniform

Ungar. Kinder [Q8]; Bildnis eines Kinderfürsten [Q6]

Inv.-Nr. G_092_166

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Martin van Meytens der Jüngere (Umfeld von)
Österreich [Q11]
1746–1770 [Q15]
84,4 x 61,6 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 18
Eigentum von: A. Rupprecht (?) (München (?)), bis:
15.11.1879 [Q8, Nr. 141 und 224]
Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Dargestellte Person

Joseph II., Kaiser des heiligen römischen Reiches

Bezeichnungen

92 (B1/Spannrahmen)
L. 295 (B63/Spannrahmen)
8 (B12/Spannrahmen)
399 (B12/399)
L 92 (B26/Spannrahmen)
L 92][84 x 62 (B65/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Maria Theresia mit Joseph II. als Kind,
Martin van Meytens d.J., 1744, Öl auf Leinwand,
Wien Museum Karlsplatz [Q11, Q12]



Das Bildnis zeigt ein auf einem Kissen knieendes Kind, die linke Hand liegt auf einem Degen, die Rechte auf einem Erzherzogshut mit Hermelinpelz. Der Junge im Alter von ungefähr sieben Jahren ist mit einem pelzverbrämtem langärmeligen Gewand aus dunkelblauem Obermaterial bekleidet sowie einer passenden Beinkleidung. Goldfarbene Tressen und runde Knöpfe zieren die vordere Mitte, der Saum ist unterhalb eines Gürtels stark ausgestellt. Unter dem linken Arm ist ein roter hermelinverbrämter Umhang zu sehen. Die Kopfbedeckung besteht aus einem *Chapeau* mit einer schmückenden *Aigrette*. Die Hutform wird am Rand mit Goldbesatz geschmückt und schließt am unteren Ende mit einer schmückenden Troddel ab. Wams, Hose und Kopfbedeckung sind der sogenannten Husarenuniform entlehnt, eine Uniform, welche in der fürstlichen Kindertracht in der Mitte des 18. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist. Der Dolman, die Uniformjacke der Husaren, ist nicht im militärischen Zusammenhang zu sehen. Die am *Chapeau* angebrachte *Aigrette* verweist auf eine aristokratische Herkunft des Kindes. Dargestellt wird hier ein junger Prinz im Typus des höfischen Repräsentationsporträts mit den Insignien der Erzherzogkrone und einer Uniform. Die Identifizierung als Joseph II. von Österreich, dem späteren Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1741–1760), kann als gesichert gelten. Als Einschränkung gilt, dass auch eine Darstellung Karl Josephs von Österreich (1745–1761) möglich ist, hier jedoch nicht wahrscheinlich ist. Die Ausprägung der Physiognomie ist bei den jungen Prinzen noch nicht prägnant genug, um sie zu unterscheiden.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 11.11.1879 „2 ungar. Kinder“-Bildnisse bei A. Rupprecht in München für den Preis von 70,- Mark. Die Zeile im Reise-Ausgabenbuch (Q8, S. 10) führt die Inventarnummern 141. und 224. (oder 141.224). Erhalten ist lediglich das vorliegende Kinderbildnis.

Der Sicherungsrahmen und der Schutz des unteren Bildteils wurden zwischen 1996 und 1998 angebracht.

Reiterschlacht

Reiterschlacht [Q5; Q6]

Inv.-Nr. G_093_167

[Q4; Q5; Q21; Q24; Q27]

**Werkdaten**

Anonym
 Deutschland (?) [Q12]
 1600–1650 [Q3]
 55 x 42 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 6
 Eigentum von: Franz von Lipperheide
 (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Philips Wouverman,
 Überfall auf einen Reisewagen, 1644,
 Liechtenstein

Am Rande eines Schlachtfeldes spielt sich auf einer Anhöhe eine Reiterschlacht ab, im Zentrum stehen zwei Kämpfende: Auf einem Schimmel in Rückansicht zu dem Betrachter ein Reiter mit erhobenem Arm, der mit einem Reiter auf einem schwarzen Pferd in einen Fechtkampf verwickelt ist. Den Hintergrund bilden weitere Szenen mit Pferden. Der in der Rückenansicht zu sehende Reiter trägt einen ärmellosen Lederkollar, darüber eine um die Hüfte gebundene rote Schärpe, dazu eine knielange rote Hose, schwarze Stulpenstiefel und einen breitkrempigen Hut mit bauschiger hellroter Feder. Sein Gegner trägt ein an den Oberarmen geschlitztes Wams und ebenfalls einen breitkrempigen schwarzen Hut mit dunkelrotem Federbusch. Im Dreißigjährigen Krieg (1618 bis 1648) trugen die katholischen kaiserlichen Truppen rote Feldzeichen und die protestantische Union blaue Feldzeichen. Letztere sind im Bild nicht zu sehen. Wenn Zivilisten in dem Gefecht beteiligt sind, wie beispielsweise der unter dem Schimmel am Boden Liegende, so kommt als Ereignis der Oberösterreichische Bauernaufstand (1626) in Frage.

Bildnis einer Frau mit Leinenhaube

Älteres Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_094_168

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Marten van Heemskerck (Umfeld von)
Niederlande [Q12]
ca. 1540 [Q11; Q12]
64 x 50,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 14
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Brustbildnis einer Frau mit weißer Haube, Maarten van Heemskerck, um 1540, Inv.-Nr.: M 2293, Stiftung Museum Kunstpalast, Dauerleihgabe der Kunstakademie Düsseldorf [<http://www.duesseldorf.de/dkult/DE-MUS-038015/404837>] [Q11; Q12] (Der Hintergrund im Berliner Gemälde ist schlichter gehalten. Lediglich Grosshans verweist auf die Referenz zu dem Berliner Bildnis.)

VERGLEICH: Elisabeth von Kreps, nach einem Kölner Meister von 1551, Geldorp Gortzius, 1604, 49 x 39 cm, private Sammlung [Q12]

Literatur

Grosshans 1980, S. 152, Abb. 54; Fest der Malerei 2005, S. 116



Die Porträtierte wird im Dreiviertelprofil, den Blick in eine unbestimmte Ferne gerichtet, wiedergegeben. Das Brustbild ist streng an der Bildmitte ausgerichtet und verweist dann auf den rechten Bildrand. Die weiße Leinenhaube hebt sich gegen das Obergewand kontrastierend ab. Die plastisch ausgestalteten Gesichtszüge zeigen die Dargestellte schlicht und schmucklos. Der Hintergrund ist nicht ausgestaltet. Die Dargestellte trägt auf dem Kopf eine doppelte Leinenhaube, deren gestärkte Enden über die Schultern nach vorne herabhängen. Über einem weißen hoch geschlossenem Leinenhemd trägt sie ein pelzverbrämtes und in der Mitte geschlossenes Mieder. Das schwarze Obergewand ist vorne offen; tief über der Schulter liegen eine Pelzstola oder ein Pelzumhang.

Bildnis der Maria Elisabetha Crausharin (?)

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_095_169

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1656 [Q14; B13]

91,5 x 68,7 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 18

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben:20.11.1878–24.04.1888 [Q8]**Dargestellte Person/Heraldik**

Maria Elisabetha Crausharin (1631-?)

Das Schild zeigt einen weißen Schwan auf rotem Grund. Ein Schwert kreuzt den Hals des Tieres. Überkrönt wird das Schild von einem schwarzen Helm und einem weißen (silbernen?) Schwan.

BezeichnungenMARIA ELISABETHA][CRAVSHARIN][AETATIS SUA .
25.1656 (B13/Bild recto)

95 (B1/Spannrahmen)

L. 126 (B63/Spannrahmen)

81 (B14/81)

309 (B1/Bild verso)

L 95][91,5 x 69 (B65/Schmuckrahmen verso)



Das dunkle voluminöse Obergewand weist eine fallende Schulterlinie und weite Ärmel auf. Ein durchscheinender Schulterkragen aus Leinen, der vor der Brust gerade und von einer Schleife verziert abschließt, nimmt die Form des Obergewandes auf. Unter dem Obergewand füllt ein weißes Hemd das runde Dekolleté aus und schließt eng am Hals ab. Die Ärmel schließen mit breiten steifen Ärmelmanschetten ab. Die Kopfbedeckung besteht aus einer weißen, am Scheitel spitz zulaufenden, Haube und einem schmalen, zu den Wangen vorlaufenden Vorstoß. Darüber wird eine weitere Lage mit breiterem Vorstoß aus transparentem Textil getragen. Am Hinterkopf wird das Haar von dem Boden der Haube und einer goldfarbenen Kordel zusammengehalten. In der Hand trägt die junge Frau Stulpenhandschuhe mit farbigen Bandschleifen. Den Hals ziert eine Perlenkette, sowie eine mehrreihige Goldkette. Dieser Schmuck wiederholt sich an beiden Handgelenken. Zusätzlich trägt sie einen Fingerring mit einem Edelstein.

Die Flügelhaube kennzeichnet die Porträtierte als Bürgerin, ein in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gängiges Zeichen.

Bildnis eines Herrn im Doublet á la poulaine, Pelzumhang und Halskrause

Inv.-Nr. G_098_172

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q11; Q14]

1588 [Q14]

86,3 x 72,4 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 18

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Heraldik

Das Wappen hat die Farben Schwarz und Silber und ist schräg geteilt, die Decke ist Schwarz und Silber geteilt. Das Kleinod besteht aus einem geteilten Flügel (Schwarz/Silber), den Helm ziert eine Krone.

Bezeichnungen

Seines Alters 45 Jar][Anno 1588 (B13/Bild recto)

98 (B1/Spannrahmen)

L. 67 (B77/Spannrahmen)

310. [mit B14 durchgestrichen] (B11/310. [mit B14 durchgestrichen])

1180 [oder 480] (B14/Spannrahmen)

310 (B1/Bild verso)

L 98][86,5 x 73 (B65/Schmuckrahmen verso)



Vor neutralem Hintergrund, mit einer Wappendarstellung in der linken oberen Bildecke, präsentiert sich ein Herr in einem hellen Wams, dem sogenannten Gänsebauch oder *Doublet á la poulaine*, welcher vorne versteift ist, spitz zum Schritt hin zuläuft und mit hell bezogenen Knöpfen geschlossen wird. Das Obermaterial ist mit kleinen, geometrisch angeordneten Schlitzmustern strukturiert. Dazu trägt der Dargestellte eine dunkelbraune, vermutlich Oberschenkellange, Pluderhose. Um den Hals liegt eine, in schmalen Röhren angeordnete, Halskrause, um die Schultern ist ein vorn offener Pelzumhang, die sogenannte Schaub, mit einem breiten und hochgestellten Kragen gelegt. Den Kopf bedeckt ein schwarzer Hut, dessen Erscheinungsform aufgrund des nachgedunkelten Firnisses nur schwer nachzuvollziehen ist. Dem Anschein nach besteht die Kopfbedeckung aus einer steifen und leicht zusammenlaufenden Form mit einer schmalen aufgeschlagenen Krempe und erinnert so an eine spanische Toque.

Der Gänsebauch kam um 1567 in Spanien auf. Er war in Frankreich und in den Niederlanden um 1579 bis 1590 in Mode und wurde zuweilen auch in Deutschland getragen.

Aufgrund der Wappendarstellung kann der Dargestellte als der Adelsfamilie Nopping zugehörig betrachtet werden. Diese Familie erlosch im 16. Jahrhundert und wurde durch eine Hochzeit an das Geschlecht Perger weitergegeben (vgl. Siebmacher [Salzburg] S. 45, Tf. 18).

Heiliger Thiemo von Salzburg, Erzbischof von Salzburg (?)

Bischof [Q5]; Gothische Bilder [Q8]

Inv.-Nr. G_102_176_A

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Salzburg

1400–1500 (?) [Q12]

124,1 x 40,5 cm, Tempera (?) auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB,

Eigentum von: Albert Pollak (Salzburg), bis:

15.11.1879 [Q8, S. 9]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

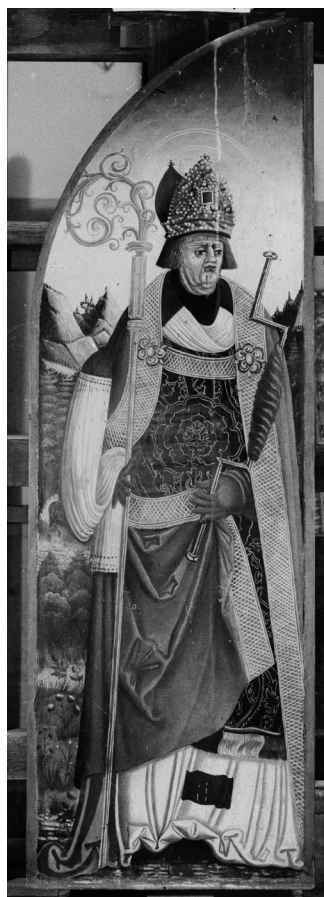
Dargestellte Person

Thiemo, Salisburgensis (ca.1040–ca.1101/02)

BezeichnungenL102][R.18 St. 14/R.267][unbekannt][Beidseitig
bemalter Altraflügel A: Bischof][B: Schutzherrin][H
124,5 x 41 o.R.**Bezug zu anderen Werken**

Schauseite eines doppelseitigen Altarflügels:

G_102_176_B



Der am oberen Ende halbrunde Seitenflügel einer Altarretabel – das Mittelstück ist nicht überliefert – zeigt einen Mann mit den Attributen eines Bischofs, im Hintergrund ist eine waldige und bergige Landschaft zu sehen. In stehender Haltung hält er in der linken Hand eine Darmspindel und in der Rechten einen Bischofsstab. An beiden Händen trägt er rote Pontifikalhandschuhe. Die knielange Obertunika, die Dalmatik, aus dunkelblauem Textil trägt ein zentrales Granatapfelmuster und schließt mit einem Fransenbesatz in den Farben blau, weiß, gelb und rot ab. Die darunter getragene liturgische Untertunika, die Albe, fällt auf den Boden und staucht dort. Ein längsrechteckiger textiler Aufsatz findet sich im unteren Bereich der Albe und hebt sich von dem weißen Textil ab. Die über die Schultern gelegte Pluviale aus rotem Textil hat einen breiten goldfarbenen Besatz. Die Pluviale wird vor der Brust mit reich verzierten Metallspangen (Tassel, Pektorale; mit Goldschmiede- und Emaille-Schmuck) zusammengehalten. Ein abwechselnd grüner und weißer Textilstreifen legt sich um den Hals und wird durch eine Öffnung in der Pluviale außen weitergeführt. Bei der auf dem Kopf getragenen Mitra handelt es sich um eine offene Form. Anstelle einer kreuzförmigen Bänderzier findet sich ein großer zentraler Schmuckstein.

Die Darmspindel als Attribut des Heiligen sowie das Bischofsornat verweisen auf den Hl. Thiemo von Salzburg, Erzbischof von Salzburg. Als alternative Identifizierung in Frage kommt des Weiteren der Hl. Erasmus.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 05.09.1879 insgesamt sechs „Gothische Bilder“ bei Pollack in Salzburg (Q8, S. 9, Nr. 433), davon zwei doppelseitige gothische Bilder.

Heiliger Florian von Lorch

Gothische Bilder [Q8]

Inv.-Nr. G_102_176_B

[Q3; Q5; Q; 10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Salzburg (?) [Q12]

1100–1200 (?)

124,1 x 40,5 cm, Tempera (?) auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 17

Eigentum von: Albert Pollak (Salzburg), bis:

05.09.1879 [Q8, S. 9]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Dargestellte Person

Florian

Bezeichnungen

L102][R.18 St. 14/R.267][unbekannt][Beiseitig
bemalter Altraflügel A: Bischof][B: Schutzherrin][H
124,5 x 41 o.R. (B93/Q10)

L 102 (B99/Q10)

L 102][124,5 x 41 (B65/Rahmen verso)

L102 (B26/L102)

Bezug zu anderen Werken

Schauseite eines doppelseitigen Altarflügels:

G_102_176_A



Die zweite Seite des Seitenflügels zeigt in einer ähnlich gestalteten Landschaft einen Ritter, einen Holztrog mit Wasser auf ein brennendes Stadtmodell zu seinen Füßen ausgießend. Das von einer hohen Mauer umzogene Stadtmodell zeigt Häuser und Türme, aus deren Fenstern Flammen lodern. Der leicht nach vorn gebeugte Ritter trägt eine schwarz-silberne körpernahe Rüstung, seine Brust ist mit dem Motiv einer wirbelnden Sonne akzentuiert. Ein roter weiter Mantel umfängt seine Figur. Ein rotes Barett sitzt auf einer kantigen Haartracht.

Der Dargestellte kann als der Hl. Florian von Lorch in Ritterrüstung, mit einem Wasserkübel eine brennende Stadt löschend, identifiziert werden.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 05.09.1879 insgesamt sechs „Gothische Bilder“ bei Pollack in Salzburg (Q8, S. 9, Nr. 433), davon zwei doppelseitige gothische Bilder.

Bildnis von Taddeo Barberini zu Pferd

Reiterbild [Q24]

Inv.-Nr. G_103_178

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q25; Q27]

Werkdaten

Anonym

nach 1631 [Q15] / 1600–1650 [Q11]

66,0 x 50,1 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 19

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Dargestellte Person/Heraldik/Orden

Taddeo Barberini

Bezeichnungen

L 103][66,5 x 50 (B65/Schmuckrahmen verso)

103 (B1/Spannrahmen)

L. 286 (B63/Spannrahmen)

L 103 (B26/L 103)

N 463.][50.66 Cm. (B5/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Monumento a Taddeo Barberini, Opera di Bernardino Cametti situata nella Chiesa di Santa Rosalia a Palestrina, ca.1920–1930, ACA-F-027299-0000, Archivi Alinari-archivio Alinari, Firenze [Q11; Q12]

VERGLEICH: Bust of Don Taddeo Barberini, Anonym



Das Bildnis zeigt einen Reiter vor dem Quirinalspalast in Rom auf der rechten Bildseite und der Skulptur des Rossebändiger (Dioskuren) im linken Bildfeld. Die Satteldecke des Pferdes aus rotem Obermaterial ist beinahe bodenlang mit goldfarbener Stickerei verziert. Der Dargestellte trägt über einem voluminösen Obergewand *maglia* und *sopraveste* genannt, und einer kurzen spanischen Hose, einen auf den Pferderücken herabhängenden Mantel, einen sogenannten *mantello*. Die hoch aufstehende und oben abgerundete krempe lose Kopfbedeckung ist, wie der Umhang, aus einem gold-orangefarbenen Obermaterial. Dargestellt ist Taddeo Barberini, der 1631 zum römischen Stadtpräfekten ernannt wurde (Identifizierung und Hinweis auf die Investitur von Philipp Zitzlsperger und Alrun Kompa). Umhang, Satteldecke und Kopfbedeckung sind Teil der zeremoniellen Gewandung für die Investitur und den Ritt durch die Straßen Roms. Laut Überlieferung war die Kopfbedeckung mit Bienen bestickt. 1633, so wies es Alrun Kompa nach, erfolgte die Exhumierung des vorherigen Stadtpräfekten zur Abnahme des Gewand-Schnittes (Vgl. Kompa-Elxnat 2019).

[Ercolo Ferrata (?) (1610–1686)], ca. 1630, Museo di Roma (Rom) [Q11; Q12]

VERGLEICH: Ritratto di Taddeo Barberini, Carlo Maratton (1625–1713), 1646-1647, Holz, Palazzo Barberini (Roma) [Q11; Q12]

Verleich: Ritratto di Taddeo Barberini Prefetto di Roma, Andrea Sacchi, o.D., Öl auf Holz, 250 x 150 cm, Direzione Generale (Roma). In: Petrucci 2009, Bd. III, S. 734 [Q12; Q11]

Bildnis von Friedrich III., Kurfürst von Sachsen



Bildnis von Friedrich III., Kurfürst von Sachsen

Bildnis eines bärtigen Mannes [Q24]; Herrenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_106_181

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Franz Wolfgang Rohrich (1787–1834) (?)
1800–1834 [Q39] / 1507–1508 [Q11]
61,7 x 42,9 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
Eigentum von: Franz von Lipperheide
(Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Dargestellte Person

Friedrich III., Sachsen, Kurfürst
(1463–1525)

Bezeichnungen

106 (B1/Bild verso)
.V.20. (B66/Bild verso)

L 106 (B26 (?)/Bild verso)
Nr. 264 [unterstrichen] (B63/Nr. 264
[unterstrichen])
468 (B63/Bild verso)
126 [oder 106 oder 107 oder 127]
(B12/Bild verso)
No. 12 [Zahl schwer leserlich][Lipper-
heide Stap. 14 (B12/Bild verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Porträt des Kurfürsten
Friedrich der Weise und Johann
der Beständige, Kurfürst von Sach-
sen, Lucas Cranach d. Ä., 1510,
Kupferstich, 13,2 x 11,8 cm, Inv.-Nr.
14138039, Lipperheidesche Kostüm-
bibliothek - Sammlung Modebild
VERGLEICH: Kurfürstin mit Prinz,
Wolfgang Rohrich, ca. 1800, Öl auf

Holz, 57 x 42,3, Kulturstiftung Dessau
(Wörlitz) [Q12]

VERGLEICH: Bildnis des Kurfürsten
Friedrich III. des Weisen von Sach-
sen, Lucas Cranach d. Ä. (Kopie
nach 1507–1508 oder um 1550–
1600, Inv.-Nr. Gm223, Germanisches
Nationalmuseum (Nürnberg) [Q11]
VERGLEICH: Edward IV., Englische/Flä-
mische Schule, ca. 1520, 67,9 x 47,0
cm, Her Majesty the Queen (London).
In: Hearn 1995, S. 37. [Q11]

Der Kurfürst wird als Halbfigur mit nach rechts gerichtetem Oberkörper, den Rosenkranz betend, dargestellt. Als Obergewand trägt er eine weit fallende Schaub, deren Ärmel, die unter dem Schulterstück angenestelt sind, geschlitzt sind. Die so entstandenen Öffnungen werden durch kleine Schleifen miteinander verbunden, das dunkle Unterfutter kontrastiert mit dem goldfarbenen Gewand. Die Schaub scheint aus Samtbrot gefertigt, sie schimmert braun-gold, die Muster sind dunkel eingefärbt. Der braune Pelzkragen fällt weit über die Schultern und läuft vorne schmaler zusammen. Als Kopfbedeckung trägt der Dargestellte eine goldene Haarhaube, auch *Kalotte* genannt, die mittig mit einem oval gefassten Stein verziert ist. Der sehr kostspielige Goldbrot, ein Gewebe aus Seide, ist hier mit einem Goldfaden durchsetzt und steht für den herrschaftlichen Anspruch an dieses Material. Das Bildnis ist gleichzeitig Staatsporträt und Zeugnis seiner Frömmigkeit.

Eine rückseitige Bezeichnung verweist auf den Maler und Kopisten Franz Wolfgang Rohrich (1787–1834). Das vorliegende Bildnis kann demnach als eine Kopie des 19. Jahrhunderts nach Cranach identifiziert werden. Eine Publikation der bereits erfolgten Untersuchungen dazu steht noch aus. Abweichungen des Kopisten zu den Werken von Lucas Cranach sind in der Darstellung der Gewandmusterung, in der Ausgestaltung der Kopfbedeckung und der Anzahl und Farbigkeit der Fingerringe zu beobachten. In dem Berliner Bildnis sind die Muster der Textilien derart gearbeitet, dass sie nicht, wie in den Vorbildern, umrandet sind, sondern mit Materialstruktur gefüllt sind. Der Kopist ersetzt den schlichten goldenen Ringfinger-Ring durch einen edelsteinbesetzten Ring. Die Kopfbedeckung erfährt eine Aufwertung durch perlenverzierte Nähte und eine edelsteinbesetzte Brosche. Das Bruststück dagegen ist in den Vorbildern aufwändiger ausgeführt und mit Edelsteinen besetzt. In der Modellierung der Falten und der damit einhergehenden Bewegung des Stoffmusters geht der Maler der Berliner Kopie in seiner Darstellung eher von einer flachen Oberfläche aus. Es sind hier keine Verkürzungen in der Musterdarstellung zu sehen, wohl jedoch eine Faltenmodellierung durch die Andeutung von Schatten. Dort, wo das Material beweglich ist, bleibt das Muster steif. Auch fehlen Andeutungen von Schnittkanten und eingefassten Saumkanten. Die Bekleidung erscheint wie eine Skulptur. Dies lässt an eine Mustervorlage oder eine Durchpause des Ornaments denken.

Bildnis einer Frau in roter Schaubе, Samtgollar und Baret

Junges Herrenbildnis [Q3]; Bildnis eines zweiundzwanzigjährigen Mädchens [Q6]



Bildnis einer Frau in roter Schaubе, Samtgollar und Baret

Junges Herrenbildnis [Q3]; Bildnis eines zweiundzwanzigjährigen Mädchens [Q6]

Inv.-Nr. G_108_183

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Nicolas de Neufchâtel
(Umfeld von) (?)
Augsburg (?) [Q11]
1567 [Q14]
52,7 x 43,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 21
Eigentum von: Franz von Lipperheide
(Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Bezeichnungen

Ao. 1567.][AETATIS, 22. (B13/Bild
recto)
108 (B1/Spannrahmen)
L 108 (B26/Spannrahmen)
547 (B14/547)
L. 74. (B51 (?)/Bild verso)
L 108][53 x 44 (B65/Schmuckrahmen
verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Maria Kress, geb. Fürer,
mit Tochter Maria, Lorenz Strauch,
1594-1595. In: Zander-Seidel 1993,
S. 179 [Q11] (Zander-Seidel bezeich-
net den Rock als Filzrock)
VERGLEICH: Bildnis der Barbara
Schwarz, Christoph Amberger, ohne
Datierung, Öl auf Holz, Standort unbe-
kannt [Q12] (Umkreis von Christoph
Amberger (?))
VERGLEICH: Clara Praun, geb. Romin
(1565 - 1638), Lorenz Strauch, 1598,
Inv.-Nr. 1540, Germanisches Nati-
onalmuseum (Nürnberg). In: Zan-
der-Seidel 1990, S. 133 [Q11] (Clara
Praun mit randlosem Baret und rot
eingeflochtenem Hängezopf)
VERGLEICH: Portrait of Margaretha
Mertha (Merthen), the Wife of
Heinrich Pilgram, Nicolas Neufchâtel,

1561, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr: 348,
Museum of Fine Arts (Budapest)
[Q11] (Laut Zander-Seidel 1990, S. 60
Bildnis einer 17-jährigen. Wie auch
im Berliner Bildnis wurden in dieser
Bekleidung sehr junge [unverheirate-
te?] Mädchen dargestellt.)

Das dargestellte Mädchen trägt über dem Hemd und dem Kleid den jackenartigen Typus eines Gollars, der ärmellos war und unmittelbar unter der Brust endete. Eine fehlende vorderseitige Knopfleiste lässt vermuten, dass das Oberteil verdeckt mit Häkchen geschlossen wurde. Der Kragen des Frauenhemdes ist oberhalb des hochgeschlossenen Gollars in Form einer schmalen Zackenrüsche mit dekorativen Stickereien sichtbar. Das schwarze Samtbaret weist eine goldene Zierkordel, sowie am Saum umlaufend paarweise zusammengeknüpfte Goldstifte auf.

Jutta Zander-Seidel berichtet von liberalen Materialvorschriften für Gollar (Zander-Seidel 1990, S. 82). Sie besaßen jedoch eine klar definierte ständische Zeichenfunktion: noch 1583 waren sie ausschließlich den städtischen Oberschichten vorbehalten. Goldschmuck war nur den Oberschichten gestattet und zeichnete die Trägerin als dem Patriziat angehörig aus (Zander-Seidel 1990, S. 132).

Nicolas de Neufchâtel arbeitete zwischen 1561 und 1567 in Nürnberg (vgl. die Werkübersicht bei: Peltzer 1926). Ohne die Leinwand genauer untersuchen zu können ist keine gesicherte Zuschreibung möglich. Es kann sich bei diesem Brustbild um eine Vorzeichnung oder eine Arbeit aus der Werkstatt oder dem Umfeld von Neufchâtel handeln.

Das Berliner Bildnis stellt laut Inschrift eine 22-Jährige im Jahr 1657 dar. Das *Bildnis der Susanna Stefan* von de Neufchâtel (National Portrait Gallery, London) wird in die frühen 1560er Jahre datiert. Die Gesichtszüge beider Porträts unterscheiden sich kaum, mit Ausnahme der Augenbrauen, die Kleidung jedoch erscheint in dem Berliner Bildnis schlichter und weniger repräsentativ. Beide Vergleiche verweisen auf die Region Nürnberg. Lorne Campbell konnte in dem Bestandskatalog der National Portrait Gallery London auf neun weitere ähnliche Frauendarstellungen von de Neufchâtel verweisen (Campbell 2014, S. 592–599).

Bildnis eines Sultans mit Turban und pelzverbrämtem Kaftan

Bildnis eines Mannes in orientalischem Kostüm [Q11]; Bildnis eines Sultans mit Pelzschaube, Turban und Halsorden [Q6]

Inv.-Nr. G_113_188

[Q4; Q5; Q21; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Italien (?) [Q6]

1600–1700 [Q6]

46 x 33 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 11

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Portrait bust in profile of Süleyman the Magnificent in an oval in a decorated border with a lion mask and two women, ca. 1540, Holzschnitt, Inv.-Nr. 1878,0713.4164, British Museum (London) [Q12]



Den Blick aus dem Bild nach rechts gerichtet, zeigt das Bildnis einen Herrn mit wachen Augen, einem halb geöffneten Mund, einem geschwungenen Schnurrbart und einer bewegten Gesichtsphysiognomie. Den Kopf bedeckt ein Turban, ein sogenannter *Kavuk*, mit einer zentralen edelsteinbesetzten *Aigrette* und einem textilen Element auf der Spitze. Den Hals ziert ein edelsteinbesetztes Pendant, ergänzt von einer quer über die Brust getragenen goldenen Gliederkette. Das Obergewand besteht aus einem hermelinverbrämten oder -gefütterten Kaftan.

Der markante Oberlippenbart, die Darstellung der Augen, Ohren und der Nase verweisen auf die Physiognomie von Süleyman I. (ca. 1494–1566), zehnter Sultan des Osmanischen Reiches, dessen Bildnisse bereits im 16. Jahrhundert starke Verbreitung in Europa fanden. Turbane mit edelsteinbesetzten Aigretten, meist mit fächerförmig aufragenden Federn, sind seit dem 17. Jahrhundert und verstärkt im 18. Jahrhundert in den Turbandarstellungen osmanischer Herrscher zu finden, so etwa in den Bildnisreihen aus der Hand und dem Umkreis Paolo Veroneses. Mit Pelz gefütterte Kaftane waren im Osmanischen Reich ein gängiges Kleiderdetail und galten als Zeremonialkleidung (Vgl. Tulpen, Kaftane und Levni 2008, S. 125). Der Gewandschmuck in Form eines Pendants, wie auch die doppelte Gliederkette erscheinen jedoch eher wie westliche Accessoires. Es scheint, als entspräche eine prominent über der Stirn angebrachte Aigrette der europäischen Idee eines Sultan-Bildnisses, wie auch die Darstellung als Brustbild eher dem europäischen als dem osmanischen Kontext entsprang. Auch die über die markanten physiognomischen Merkmale Süleymans hinausgehende Ausformulierung der Gesichtszüge haben einen eher europäischen Charakter. Ob diese Bildnis Sultan Süleyman I. in einer europäischen Maltradition darstellt, oder einen Europäer in osmanischer Kleidung konnte bislang nicht abschließend festgestellt werden.

Arme Eltern, reiche Kinder

Gruppenbild vor Architektur [Q5]

Inv.-Nr. G_117_192

[Q3; Q5; Q24; Q27]



Werkdaten

Monogrammist PM (?)
Niederlande (?) [Q12]
ca. 1600 [Q11; Q12]
74 x 107 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 3
Eigentum von: Franz von Lipperheide
(Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

IN WEELDE SIET TOT [B14]
PM (B14/links unten)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Claez Jansz Visscher:
Arme Eltern, reiche Kinder, Kupfer-
stich, 1608 (Lipp 1108,11). In: Ridicül
2003, S. 130-131 [Q12]
VERGLEICH: Robert de Baudous (?),
Poor parents, rich children, Kuferstich

(2.Zustand), Royal Museum of Fine
Arts, Dep. of Prints and Drawings
(Kopenhagen). [Q12]

VERGLEICH: Die armen Eltern vor
der Tür ihrer reichen Kinder, Jansz
Visscher, Radierung, 1609

Das Bild illustriert eine Lehre für reiche Bürger, die ihr Geld allzu großzügig an ihre Kinder weitergegeben haben und im Alter eben diese um Unterstützung bitten müssen. Dargestellt ist eine elegante Gesellschaft vor einem Palast mit Garten, im rechten Bildbereich, herabgesetzt durch zwei Stufen, ein älteres Ehepaar in Bittsteller-Haltung. Die Gebäudewand trägt vermutlich die Inschrift: „in tyts siet toe“ (sieh zu beizeiten). Bildaufbau und Konstellation der dargestellten Personen sind beinahe identisch mit den Kuferstichen von Robert de Baudous (vgl. *Poor parents, rich children*, Kuferstich (1. Zustand), Albertina (Wien) und s.o.) Im Kontext der Modebetrachtung ist festzustellen, dass die Kinder in einem prächtigeren Aufputz dargestellt sind als ihre Eltern. Das Raffes des Kleides unterstreicht dies nochmals.

Bildnis eines Manes mit Spitzenkragen und Degengehänge im Alter von 29 Jahren

Inv.-Nr. G_123_198

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1653 [Q14, B13]

71 x 57,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 10

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Heraldik

Das Schild, ein unten leicht abgerundetes Rechteck, zieren drei Rote Kreuze auf weißem Grund. Beigegeben sind flankierende Rocailles in Rot und weiß, eine Rangkrone, eine Helmdecke und eine Helmzier, bestehend aus zwei roten Flügeln mit je einem roten Kreuz auf weißem Grund.

Bezeichnungen

AETATIS SUAE. 29.][AN. 1653 (B13/rechts oben recto)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Großherzog Cosimo III. (1642-1723) von Toskana im Alter von etwa acht Jahren, um 1650, Anonym (Toskanisch), Kunsthistorisches Museum (Wien), Inv.-Nr. 8055 [Q11]



Der Dargestellte, mittels Inschrift als 29-jährig beschrieben, präsentiert sich in einem Wams aus grün schimmerndem Textil mit goldfarbenen Einfassungen, Spitzenapplikationen und Rundknöpfen. Die Ärmel sind weit und vorne durchgängig geschlitzt und schließen, hier nicht sichtbar, am Handgelenk in einer Stulpe ab. Die weißen Ärmel des Hemdes treten bauschig hervor. Den kurzen Umlegekragen mit Spitzenbesatz zieren zwei Quasten. Um den Oberkörper ist ein prächtiges Degengehänge drapiert, verziert mit Gold- und Silberreliefstickerei sowie einer runden Schnalle. Die Haare trägt der Dargestellte schulterlang.

Das Wappen konnte bislang keiner Familie zugeordnet werden. Möglicherweise verweisen die Schildsymbole auf das Trierer Kreuz. Die Wappendecke ist dem fürstlichen Hochadel vorbehalten und verweist auf den Stand des Dargestellten.



Bildnis einer Frau mit Halskrause, perlenbesetzter Haube und Goldkette

Damenbildnis [Q3; Q5]

Inv.-Nr. G_130_205

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1600–1625 [Q11]

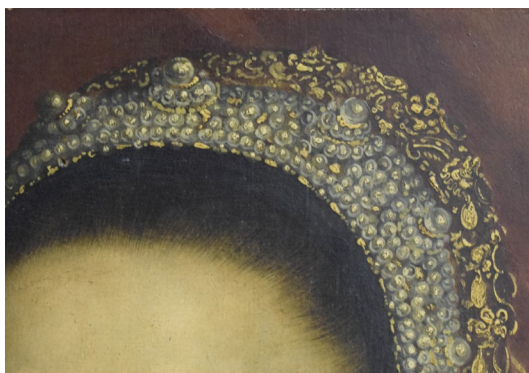
86 x 66,5 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 15

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Der dunkle Manteau der Dargestellten zeichnet sich durch voluminöse Ärmel aus. Der Rock aus goldfarbenem Textil (Samt?) weist ein eingearbeitetes ornamentales Muster auf. Darüber wird im vorderen Bereich eine weiße Schürze mit einem horizontalen eingearbeiteten Streifenmuster getragen. Eine in großen Falten gelegte Halskrause fällt über die Schulter und steht am Hinterkopf auf. Die am Hinterkopf festgesteckte Haube lässt den Haaransatz frei und setzt auf der Mitte des Hauptes mit einem perlenbesticktem Kranz (Perlenband) an. Der daran anschließende Haubenboden weist eine goldfarbene Elemente, unter anderem beweglich eingehängte Pailletten oder Flinslerln, ähnlich denen der Flinderhaube, auf. Die Dame trägt eine lange zweireihige goldene Gliederkette, sowie goldene, mit einem roten Edelstein besetzte, Armbänder und ein verziertes Endstück einer Geldbörse (?), die an langen Goldketten befestigt ist.



Bildnis von Anna, Königin von England



Bildnis von Anna, Königin von England

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_134_209

[Q3; Q5; Q10; Q14; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Vereinigtes Königreich [Q11; Q12]
nach 1617 [Q12; Q38] / nach 1611
[Q11]

82,8 x 62,4 cm, Öl auf Leinwand

Standort/ProvenienzGG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
Eigentum von: Franz von Lipperheide(Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
31.10.1877–22.06.1892 [Q8]**Dargestellte Person**

Anna, England, Königin (1574–1619)

Bezeichnungen

S (B13/Bild recto)

C4 (B13/Bild recto)

526. (B9/Schmuckrahmen laterali)

192. [oder 199] (B92/192. [oder 199])
III. Eckz. li. (B12/Schmuckrahmen
verso)

134 (B1/Spannrahmen)

526 (B23/Schmuckrahmen verso)

Bezug zu anderen Werken

FAMILIE (SOHN): G_070_144

Die Porträtierte ist im Dreiviertelprofil in einem ovalen Ausschnitt dargestellt. Der Manteau, Zeremonialkleidung der höfischen Mode, besteht aus Oberteil (Mieder) und Rock. Das reich ornamentierte Mieder ist mit goldenen Bordüren und roten Absätzen auf einem gräulichen Untergrund bestickt. Es ist großflächig durch Bordüren, die in der Mitte des Mieders zusammenlaufen ornamentiert, und im kleinen Format durch florale Elemente in den Farben Rot, Ocker und Blau-Grau. Die Ärmel sind längs geschlitzt, sodass der Unterstoff zum Vorschein tritt. Die Kanten der Ärmelwülste sind mit Goldfäden gerahmt. Am rechten Oberarm trägt die Dargestellte ein rotes, am Saum mit goldfarbener Spitze verziertes Band. Das zur Taille hin spitz zulaufende Mieder geht in einen Trommelreifrock, den *Vertugade en tambour*, über, wobei der Rock in der Taille horizontal absteht. Diese Rockform ist aus den ganzfigurigen Porträts ersichtlich und wird hier lediglich angedeutet. Der vom Dekolleté ausgehende Kragen steht, durch eine Supportasse gestützt, bogenförmig auf. Dieser sogenannte Stuart-Kragen besteht aus feingliederiger Spitze mit eingearbeiteten Perlen. Häufig wurde dafür kostbare venezianische Spitze verwendet. Ein rund zulaufendes Spitzenband mit Perlenvorsatz ziert das gerade verlaufende Dekolleté, welches ebenfalls mit einem schmalen Spitzenband, bestehend aus senkrecht aufgestellten Rauten, gesäumt ist. Eine einreihige Perlenkette folgt dem Lauf des Dekolletés, wird in einer zweiten Reihe auf Brusthöhe weitergeführt und führt zu dem am Stecker befestigten Schmuck in Kreuzform. Als Schmuckelemente trägt die Dargestellte zwei Monogrammjuwelen, die mittels roter Schleifen, vermutlich aus Seide oder Spitze gefertigt, an dem Stuartkragen befestigt sind: Am linken Kragenrand ist ein Monogrammschmuck, bestehend aus gefassten Diamanten sowie mit dem königlichen Monogramm C4 und einer Krone befestigt (Vgl. http://www.kb.dk/en/nb/tema/webudstillinger/Royal_Identification_Marks/Royal_monograms.html). Den rechten Kragenrand ziert ein Schmuckstück in Form eines gekrönten S. Die Monogrammjuwelen repräsentieren Annas enge Verbindung zu ihrem Bruder, Christian IV. von Dänemark, der ihr den Monogrammschmuck mit seinen Initialen 1611 überreichte, und zu ihrer Mutter, Sophie von Mecklenburg. (Vgl. Hearn 1995, S.192). An der linken Brust trägt sie, ebenfalls mittels einer roten Schleife befestigt, ein rundes, mit Diamanten besetztes Medaillon. Am Stecker ist ein Anhänger in Kreuzform, bestehend aus sieben gefassten Edelsteinen, dargestellt.

Das Haar ist hochgesteckt und unbedeckt, ein Zopf wird über die linke Schulter nach vorne bis zum Spitzenbesatz des Dekolletés geführt. Die Haare werden am Hinterkopf durch einen mit Tropfenperlen besetzten und einem roten Band umwickelten Haarreif festgehalten. Zusätzlich ist eine Spange mit einer kurzen aufstehenden Federquaste in der Frisur angebracht. Aileen Ribeiro deutet die Frisur als Bestandteil der am Hof Anne üblichen Perückenmode (Ribeiro 2005, S.22, 26, 31). Den Scheitel am Stirnpunkt ziert ein ungefasster Rubin. Zwei weitere Schmuckelemente in der Achse des Scheitels bestehen aus einem Diamanten und einer Tropfenperle, beide vermutlich per Öse verbunden. Ein weiterer, gefasster und geschliffener Diamant ist als Einzelstück im Haar angebracht. Die Deutung der Kleidungselemente ist in einem vorangegangenen Kapitel ausführlich nachzulesen.

Bildnis einer Frau mit Spitzenschnebbe und Hut

Damenbildnis [Q3]

Inv.-Nr. G_137_212

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1650–1700 [Q11]

90 x 76 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 8

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]



Die Dargestellte trägt ein schwarzes, locker fallendes Obergewand, welches am Hals eng abschließt. Die weit fallenden Ärmel enden an den Ellbogen und geben den Blick auf eine darunter getragene geraffte weiße Hemdärmel frei. Mit der rechten Hand stützt sich die Dargestellte auf einen nicht näher definierten Einrichtungsgegenstand, die Linke hält ein weißes Tuch. Den Kopf bedeckt eine weiße Schnebbenhaube mit Spitze. Die in die Stirn und über die Ohren geführten Schnebben laufen rund aus. Darüber trägt sie einen dunklen breitkrepmpigen Hut.

Bildnis von Kyrillos Loukaris I., Patriarch von Konstantinopel

Orientalischer Herr [Q5]; Constant. Patriarch [Q8]

Inv.-Nr. G_142_217

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1634 [Q14]

74 x 58 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 13

Eigentum von: Reichl (München), bis 18.11.1878 [Q8, S. 3, Nr. 372]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Dargestellte Person

Kyrillos Loukaris I., Patriarch von Konstantinopel

BezeichnungenCURILIVS PATRIARCHA][CONSTANTI][NOPOLI]
[TAN(?)][AETATUS SUA 62][AO 1634 (B13/rechts oben)

Das Bildnis, welches im Inventar als „Orientalischer Herr“ geführt wird, zeigt einen griechisch-orthodoxen Patriarchen im liturgischen Gewand, bestehend aus der Bischofsmitra, einem Pheloniom, ein die Schultern bedeckender Kurzmantel, über einem Untergewand, dem Sticharion, und darüber einem Pallium, in das üblicherweise sechs schwarze Kreuze eingestickt sind. Hier sind jedoch Ikonen in dem Kreuzmotiv darstellt. Bei dem linken Abbild, welches sich von der rechten in der Gewandform und in dem vorhandenen Heiligenschein unterscheidet, könnte demnach Christus als Hohepriester dargestellt sein. Die Mitra weist Stickereien auf, jedoch auch umlaufenden Schmuck aus gefassten Edelsteinen.

In der Bezeichnung im rechten oberen Bildfeld heißt es: CURILIVS PATRIARCHA CONSTANTINOPOLI im Alter von 62 Jahren und die Datierung 1634. Kyrillos Loukaris war ein griechisch-orthodoxer Theologe, der 1672 im damals venezianischen Candia (heute Heraklion) auf Kreta geboren wurde und von 1601 bis 1620 das Amt des Patriarchen von Alexandria innehatte. Seit seit 1620 war er mit verschiedenen Unterbrechungen Ökumenischer Patriarch von Konstantinopel. Seine theologischen Schriften, unter anderem sein 1629 in Genferschienenenes Glaubensbekenntnis, die „Confessio Fidei Orthodoxae“, oder seine für die theologische Fakultät der Universität Helmstedt entstandene Confessio, sind von calvinistischem Gedankengut geprägt und dadurch war er ein auch im Westen bekannter Geistlicher. Diese Tatsache ordnet den Erwerb des Bildnisses durch Franz von Lipperheide ein in die Reihe von repräsentativen Bildnissen; repräsentativ im Sinne der dargestellten Person und dem damit verbundenen Ornat.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben das Werk am 22.10.1880 für 10 Mark bei dem Händler Reichl in München.

Bildnis von Franz II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches

Portrait: Franz II. (?) [Q8]; Junges Herrenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_143_218

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Conrad Geiger

1793 [Q14]

92 x 72 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 5

Eigentum von: Brückenschmidt (Innsbruck), bis:
01.03.1886 (?) [Q8, S. 20]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Dargestellte Person/Orden

Kaiser Franz I./II.

Königlich ungarischer Sankt Stephans-Orden

Militärischer Maria-Theresien-Orden (Großkreuz)

Bezeichnungen

Franziskus II Romanorum Imperator][Natus D. 12
Febr. 1768][electus d. 5 Juli et Cotonat 14. Juli 1792]
[Conrad Geiger pexit 1793][Civis Schwenifurtensis
(verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Kaiser Franz II., 1792, Pastell auf Papier,
25 x 20, gemalt nach einer Stichvorlage. [Q12] (Vgl.
Schneider 1990, S. 147)



Der Dargestellte, identifiziert als Franz II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (Franz I., Kaiser von Österreich), trägt über einer hüftlangen roten Weste einen weißen Justaucorps mit goldfarbenen Bordüren. Die Orden auf der linken Brust sind aufgestickt, der Orden des Goldenen Vlies ist an der Weste befestigt. Eine Schärpe in der Farbabfolge Rot-Weiß-Rot wird über die rechte Schulter getragen. Eine Halsbinde mit einer feinen Spitzenkrawatte ziert den Hals, das Haupt eine Perücke mit einer seitlich eingerollten Locke. Die kaiserlichen Insignien sind im Hintergrund sichtbar.

Bildnis eine Herrn im Frack-Rock, Weste und Cachenez

Herrenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_150_225

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Barbara Krafft
 1806 [Q14; B13]
 87,5 x 71 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 14
 Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

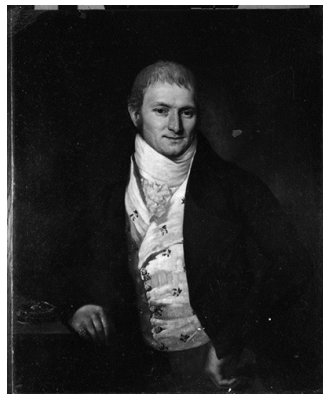
Barbara Krafft][nata Steiner pinx.][1806 (B13/unten
 links recto)

Bezug zu anderen Werken

PENDANT: G_243_317 [Q3; Q5]



Das Bildnis zeigt einen stehenden Herrn vor einem neutralen Hintergrund, die linke Hand hängt er am Hosenbund ein, seine rechte Hand legt er auf einen Tisch, neben einem dekorativen runden Behältnis, auf. Er ist bekleidet mit einem Ensemble bestehend aus einem dunklen Frackrock und einer geknöpften Weste mit einem breiten heruntergeschlagenen Revers. Auf der weißgrundigen Weste sind verstreut Stickornamente in Form von kleinen Früchten und Blättern zu sehen. Ein weißer Schalkragen, im 18. Jahrhundert als Cachenez bezeichnet, und eine gerüschte Krawatte bedecken den Hals. Den kleinen Finger der rechten Hand schmückt ein edelsteinbesetzter Ring. Die kurzen Haare sind strähnig in die Stirn gekämmt.



Bildnis von Isabel, Königin von Spanien



Bildnis von Isabel, Königin von Spanien

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_172_246

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym
 Spanien (?)
 nach 1630 [Q12; Q38] / ca. 1630
 [Q11] / []
 78,2 x 60,1 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
 Eigentum von: Franz von Lipperheide
 (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Dargestellte Person

Isabella, Königin von Spanien (1602-
 1644)

Bezeichnungen

10 (B12/Schmuckrahmen laterali)
 481. (B9/Schmuckrahmen verso)
 Licht 80 1/2 x 60 (B12/Licht 80

1/2 x 60)
 L. 40 (B7, B63 (?)/Spannrahmen)
 172 (B1/Spannrahmen)
 172 (B1/Schmuckrahmen laterali)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_018_094 [Q11] ()
 VERGLEICH: Elisabetta di Borbone,
 principessa di Francia, Frans Pourbus
 II, 1611, Öl auf Leinwand, 185 x 100
 cm, Inv.-Nr. 1890 n.2399, Palazzo Pitti
 (Firenze). In: Sframeli 2003, S. 126
 [Q12] (Sframeli 2003, S. 126)
 VERGLEICH: Portret van Margaretha
 van Oostenrijk (1584-1611), echtge-
 note van Philips III., Frans Pourbus
 II. (Werkstatt), Anonym, ca. 1600,
 Öl, 28,5 x 22,5 cm, Inv.-Nr. SK-A-508,
 Rijksmuseum (Amsterdam) [Q11]
 VERGLEICH: Isabella de Boubon, Peter

Paul Rubens, Leinwand, 103 x 81
 cm, Inv.-Nr. 167, Schloß Weißenstein
 (Pommersfelden), Foto Marburg, Auf-
 nahme-Nr. 64.097 und 64.098 [Q11]
 VERGLEICH: Isabelle of Bourbon,
 Diego Velázquez (Kopie nach), 1614-
 1890, Inv.-Nr. KMSsp687, Statens
 Museum (Copenhagen)

Die Kleidung besteht aus einem Mantelkleid, welches sich aus einem Mieder mit tief in den Schoß hinabreichender Schnebbe und aus Achselwulsten, unter denen die weit offenen Hängeärmel angenestelt sind, zusammensetzt. Auf den Achselstücken sind zweireihig knopfartige Schmuckstücke angebracht, in denen je neun Edelsteine (Rubine?) gefasst sind. Das Mantelkleid ist vorne zu einer Dreiecksform geöffnet und gibt den Blick auf das abgesteifte helle Unterkleid, den unteren Rock, oder die *Jupe* (span. *Jubón*) frei. Das freiliegende Bruststück wird wiederum durch steinbesetzte Knöpfe geschmückt. Am rückwärtigen Kragen ist das Mantelkleid versteift, um die Halskrause zu stützen. Die Ärmel des Oberkleides, die sogenannten Ropa-Ärmel, sind vorne auf ganzer Länge geschlitzt. Die Halskrause besteht aus mehreren Lagen gekraustem feinen Leinen. Um den Saum der Krause herum ist Spitze angedeutet. Der Kopfputz besteht aus einer *Aigrette* in Form eines Federschmucks, der entweder auf einem Edelmetallring oder an einer Perlenschnur befestigt war. Hier ist zu vermuten, dass der Haarschmuck an der Perlenkette befestigt war und aus einer farbigen Straußen- oder Reiherfeder besteht. Der Gewandschmuck ist im Vergleich zu anderen Bildnissen relativ schlicht gehalten: In die in vier Perlenschnüren gelegte lange Halskette ist ein goldfarbenes Pendant eingehängt. Der zentrale, facettierte Edelstein (Rubin?) ist gefasst, von verzierenden Punzierungen als auch Perlen umrandet und schließt mit einer Tropfenperle ab. Der Gewandschmuck wird komplettiert durch eine Hüftkette, die aus abwechselnden Schmuckelementen besteht. In eine Rautenform gefasste rote Edelsteine (Rubine?), jeweils vier, wechseln sich mit längsrechteckig gefassten Steinen im Tableau-Schliff ab.

Die im Bild dargestellte Gewandung ist von der spanischen Mode geprägt, die sich durch eine jegliche natürliche Körperformen negierende Silhouette auszeichnete. Sie blieb am spanischen und Wiener Hof als Zeremonialkleidung noch bis um 1660 erhalten. Die hier dargestellte Mode war an anderen Höfen bereits durch neue Silhouetten abgelöst worden.

Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne



Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne

Die 5 Sinne [Q6]; Darstellung der Fünf Sinne [Q1]

Inv.-Nr. G_172_412

[Q1]

Werkdaten

Joachim Georg Creuzfelder (1622–1702)
 Deutschland [Q1; Q12]
 ca. 1647 [Q12] / um 1640 [Q1]
 ca. 32,9 x 43,2 cm, Öl (?) auf Bleizinnlegierung
 Untertitel: Eva Christina, Anna Magdalena, Maria Juliana, Heinrich Friedrich, Joachim Albrecht

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
 Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Dargestellte Personen

Eva Christina von Hohenlohe-Langenburg (1621–1687), Anna Magdalena von Hohenlohe-Langenburg (1617–1670), Maria Juliana von Hohenlohe-Langenburg (1623–1695),

Joachim Albrecht von Hohenlohe-Langenburg (1619–1675)

Bezeichnungen

Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz][Gemäldegalerie Berlin][Kat. Nr. Lipp 122][Deutsch um 1640][Die fünf Sinne (B53/Rückseitenschutz) Aab 58 [schwer leserlich] (B7/Schmuckrahmen verso) Staatliche Museen Berlin - Gemäldegalerie][Katalog-Nr. 960 B][Molyn (B54/Schmuckrahmen verso) 211/110/4 F. [oder T] (B57/211/110/4 F. [oder T]) LK. 16 [unterstrichen]][Gestell 1a] [Links oben (B55, B5, B45/Schmuckrahmen verso) Zi [oder Za] F. 820/09 (B56, B5, B45/Schmuckrahmen verso) DIE FÜNF SINNE][ELEGANT GEKLEIDETE DAMEN UND HERREN][IN BRO-

KATKLEIDERN UND LEDERWAMS][Deutsch um 1640 (B58/Schmuckrahmen recto)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_197_424 [Q12]
 VERGLEICH: M_021_004 [Q11] (Die Miniatur zeigt modische Elemente der Kavaliersmode.)
 VERGLEICH: G_232_306 [Q12]
 VERGLEICH/Familie: M_013_442 [Q1]
 VERGLEICH: Die Kinder Herzog Augustus d. J. von Braunschweig-Lüneburg (Wolfenbüttel) (1579-1666), unbekannter Künstler, 1637, Öl auf Leinwand, 145 x 210 cm, Inv.-Nr. 1200-1166-00, Städtisches Museum (Braunschweig) [Q12]

Das kleinformatige Gemälde im Querformat zeigt drei Frauen und zwei Männer in einer Landschaft stehend. Die männlichen Personen in der Darstellung sind mit einem weit ausgestellten, ärmellosen Lederkollar bekleidet. Die Kniehosen werden weit getragen und sind am seitlichen Hosenbein mit goldfarbenen Elementen verziert. Die weit ausgreifenden Becher- oder Stulpenstiefel fallen in weichen Knitterfalten, an der Stiefelschlaufe sind die Sporen befestigt. Die Schuhspitzen sind eckig geformt. Das Ensemble wird komplettiert durch die schmückenden Accessoires Braudier und Schnallen. Die Haare fallen offen und lockig über einen Umlegekragen aus Spitze. Die Kopfbedeckung besteht aus einem Filz- oder Wollhut (Biberpelz?) mit einem hohen steifen Kopfteil und einer schmalen Krempe. Um den Hut liegt eine goldfarbene gekordelte Schnur. Ihre Kopfbedeckungen halten sie in der Hand, die sie auf die Hüfte aufstützen. Die drei dargestellten Damen tragen bodenlange, mäßig durch Unterröcke gebauschte Kleider aus reich und vollflächig besticktem Textil. Die keulenförmig Ärmel bestehen aus einem halblangen Ärmel und einem langen Ärmel und fallen steif herab. Die Taillen sind nach oben gerückt, die Schneppenspitzen mäßig tief. Die Dekolletés werden eingefasst von flachen, breiten Spitzenkragen. Die Haare der Dargestellten sind über den Ohren mit dem Nackenhaar zu einem Knoten, auch *Chignon* genannt, verbunden und werden von einer kleinen Haube bedeckt. Begleitet wird diese Haartracht von Ohringen in Form einzelner großer Perlen.

Das vorliegende Gemälde fällt in die Übergangszeit zwischen dem Frühbarock, auch gekennzeichnet durch die Zeit des 30-jährigen Krieges (1614-1648), und dem Hochbarock. Waren in der Renaissance die Moden noch regional sehr unterschiedlich, so wird ab 1630 ein immer größerer Teil Europas von einem einheitlichen Frisuren- und Kleiderstil erfasst. Der Dreißigjährige Krieg trennte zeitlich die beiden großen höfischen Moden, die steife spanische Mode von der verspielten, französischen Mode des Spätbarock unter der Modevorherrschaft König Ludwig XIV. Modisch ist die Variation und Auszier der Bekleidung der fünf jungen Adligen uniform gehalten und in ihrer Prachtentfaltung eher zurückhaltend. Während des 30-jährigen Krieges war die Männermode stark durch militärische Kleidung geprägt,

Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne

die sich wiederum aus den Elementen der bäuerlichen Tracht zusammensetzte und den Bedürfnissen des Trägers entsprechend angepasst worden war. Die Grundelemente bestanden aus einem Filzhut, einem weichen Überrock, dem Lederkollar über dem Wams, dem Bandelier, einem über die Schulter gelegten Lederriemen, der Degen oder Schwert hielt, sowie bequemen Kniehosen und Becherstiefeln, auch Stulpenstiefel genannt. Die schmückenden Accessoires des Mannes waren der Hut, spitzenbesetzte Ärmelmanschetten, der Spitzenkragen und die Ausschmückung der Becherstiefel durch Spitzen, sowie auch der Braudier, metallene Verschlüsse sowie Schnallen und Sporen.

Die Kleidung war insgesamt körpergerecht und zweckmäßig geschnitten. Polsterungen, Ausformungen und Aussteifungen des Wamses, wie sie in der spanischen Tracht gängig gewesen waren, waren weniger steifen Gewandformen gewichen. Die Taille rückte an die natürliche Stelle oder sogar etwas höher, der breite Schoß setzte sich im dritten Jahrzehnt aus einzelnen abgesteiften Teilen zusammen, den *Flasques*, und war später geschlossen. Die Ärmel des Wamses erhielten senkrechte Schlitze. Nach 1630 fiel ein breiter, mit Spitzen verzierter Schulterkragen aus feinem Leinen über die Schultern des Wamses. Die Hosenformen wurden einfacher. Nach 1625 setzte sich eine etwa wadenlange, mäßig weite Röhrenhose durch. Der galante Herr trug sein Haar in Locken gelegt und offen, dazu war ein gepflegter Oberlippenbart und auch ein spitzer Kinnbart modisch. Meist wurde eine Haarsträhne länger getragen und zusätzlich mit einer lang herabfallenden Haarsträhne betont. Sowohl in der Frauen- als auch in der Männermode wurden Faveurs, Geschenke der Angebeteten oder des Angebeteten, in Form von Schleifen, Bändern oder Perlen im Haar getragen.

In der Frauenkleidung wurde der Reifrock abgelöst und die nun weniger extremen Hüftverbreiterungen werden durch Hüftpolster und durch aufgebauchte Unterröcke erzielt. Der weite, faltenreiche Rock ist zumeist überlang und wird beim Gehen gerafft. Vorne senkte sich eine tiefe versteifte Schneppe in den Schoß. Indem sich diese leicht nach vorne biegt, wird die Körpermitte und die hohe Taille betont. Die Ärmel waren bauschig weit bis keulenförmig und gepufft. Nach 1640 wurden die Ärmel dreiviertellang und etwas enger. An die Stelle der ausgesteiften spanischen Halskrause tritt nun eine weiche, runde Schulterpartie und ein runder, über die Schulter fallender Dekolleté-Kragen. Die Tendenz zu einem weich fallenden Kragen ist in der Frauenmode genauso wie in der Männermode um 1630 zu beobachten.

In der Frauenmode löst um 1620 eine schlichte Haartracht die hohen spanischen Frauenperücken ab. Die Haare werden nun zu einem Chignon, einer Verflechtung in Form eines aufgesteckten Knotens, verbunden. Die gedrehten, manchmal mit Netzen gestützten Flechten sitzen hoch am Hinterkopf und werden von Perlenschnüren gerahmt. Später, um 1640 lässt man Ponyfransen und Seitenlocken mehr Freiheit; besonders in der Frauenmode harmonierte dies mit dem weichen Faltenwurf der Kleider. Im Unterschied zu den Bürgerinnen, deren Haartracht eine Haube vorsah, durften adelige Damen ihre kunstvoll gezogenen Locken offen darbieten.

Das kleinformatige Gemälde zeigt die oben beschriebenen Frauen und Männer als Allegorie der fünf Sinne. Die Figuren stehen auf einem schmalen Grashügel, der am rechten Bildrand mit einem Baum endet, im Vordergrund, links die drei Damen und rechts zwei Herren. Die Dame am linken Bildrand spielt eine Mandoline. Neben ihr stehen der ersten Dame zugewandt die beiden anderen Frauen. Die eine hält einen Spiegel in ihrer Rechten, die andere, mit rötlichbraunen Haaren, hebt ihr Obergewand leicht an und wird von einem grünen Papagei, der auf ihrer Hand sitzt, in den Finger gepickt. Durch einen schmalen Pfad, der sich parallel zu einem Fluss in die Tiefe schlängelt, getrennt, stehen rechts unter dem Baum die beiden Herren. Während Ersterer mit seiner Linken zu einer roten Frucht in den Baum greift, führt der neben ihm Stehende mit seiner Rechten eine Blüte zur Nase.

Auf der zugehörigen Karteikarte wurde das Gemälde als "Darstellung der fünf Sinne" geführt. Über die Notiz "Der Herr äußerst rechts erinnert in seiner Physiognomie an das Brustbild Inv. Nr. 13" (M_013_442), die sich auf ein etwa postkartengroßes Männerbildnis der Sammlung bezieht, konnten die

Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne

fünf dargestellten Personen als fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg identifiziert werden (vgl. Andermann 2013). Von links nach rechts sind zu sehen: Eva Christina (23.8.1621–25.5.1687, vermählt 23.8.1646) als *Auditus* (Hören) mit einer Laute, Anna Magdalena (23.6.1617–4.10.1670, verheiratet, ohne Jahresangabe) als *Visus* (Sehen) mit einem Spiegel, Maria Juliana (6.7.1623–11.1.1695, 1. Ehe 14.11.1647, 2. Ehe 1663) als *Tactus* (Fühlen) mit einem in die Hand pickenden Vogel, Joachim Albrecht (3.8.1619–15.7.1675, unverheiratet) als *Gustus* (Schmecken) mit einem Apfel und Heinrich Friedrich (5.9.1625–2.6.1699, 1. Ehe 25.1.1652, 2. Ehe 5.7.1658) als *Odoratus* (Riechen) mit einer Blume. (Die Identifizierung der Dargestellten beruht auf den Recherchen von Anne Leicht und ihrer Korrespondenz mit Fürstin Katharina zu Hohenlohe-Oehringen.) Damit handelt es sich hierbei um ein Geschwisterbildnis, das mit einer Allegorie der fünf Sinne kombiniert wurde. Im Oeuvre des Malers Joachim Georg Creuzfelder ist dies einzigartig. (Zu Creuzfelder vgl. Schumm 1965 und Angelmaier 2012, bes. S. 138–140; vgl. auch eine von Creuzfelder gestaltete Kasettendecke mit der Familie Hohenlohe und einem Selbstporträt, beschrieben in Grünenwald 1953/54).

Bildnis von Cecilia Gonzaga als Maria Magdalena mit dem Salbgefäß

Junge Frau in Phantasiekostüm im Zeitgeschmack, [Q1]

Inv.-Nr. G_176_415

[Q1; Q2; Q10; Q24]

Werkdaten

Anonym
1502 [Q14]
48,3 x 30,8 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 20
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Dargestellte Person/Heraldik/Orden

Cecilia Gonzaga (1425–1451)

Bezeichnungen

CICILIA.VIRGO.FILIA.IOHANNIS][FRANCISCI.PRIMI.MARCHIONIONIS.MANTVE 1502. (B13/Bild recto)
JUNGE FRAU IN PHANTASIEKOSTÜM][IM ZEITGESCHMACK][Deutsch, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts (B58/Schmuckrahmen recto)
176 (B2/Bild verso)
599 (B63/599)
L. 54 (B63/Schmuckrahmen verso)
599 (B63/Bild verso)

Literatur

Jessen 1908, Sp. 95-96, Abb. 67



Die im Profil dargestellte junge Frau trägt ihre rotblonden langen Haare am Hinterkopf kunstvoll zusammengesteckt und von einem schmalen Band gehalten, die Stirnlocken fallen kurz in die hohe Stirnpartie. Bekleidet ist die junge Frau mit einer weißen langärmelige Bluse, die am Hals durch einen Goldreif (eine Goldstickerei?) zusammengerafft wird, über der weißen gefälteten Bluse trägt sie ein samtenees grünes Obergewand mit einem geraden Dekolletée und einem gold-orange schimmernden Gewand mit Schlitzärmeln und floralem Muster. Als Schmuck trägt die junge Frau ein breites goldenes Halscollier mit Pendant (mit einer Gemme oder Kamee) sowie einen Ring am Finger. Vor sich präsentiert sie einen Buckelpokal, dessen Deckel sie leicht anhebt.

Analog zu Darstellungen der Maria Magdalena mit dem Salbgefäß ist hier anzunehmen, dass Cecilia Gonzaga mit dem Attribut der Maria Magdalena dargestellt wird, um auf die Reinheit und Keuschheit der jung verstorbenen Gonzaga anzuspielen.

Die Urheberschaft, die durch eine Signatur im Stile Cranachs auf eben diesen verweisen soll, erscheint nicht glaubwürdig.

Bildnis einer Frau im Rokoko-Kleid und Hochsteckfrisur

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_179_253

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1750–1790 [Q11]

103,7 x 79,1 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 21

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Bezeichnungen

179 (B1/Schmuckrahmen laterali)

179 (B1/Schmuckrahmen verso)

779 (B1/Schmuckrahmen laterali)

10 (B12/10)

26 [unterstrichen] (B63/Spannrahmen)

L 179 (B26/Spannrahmen)

L 220. (B37 oder B51/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Erzherzogin Maria Christine (1742-1798), Herzogin von Sachsen-Teschen, in gestreiftem Seidenkleid, Deutsch, um 1766/1770, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. Gemäldegalerie 2059, Kunsthistorisches Museum (Wien) [Q12]



In einem Oval präsentiert sich eine Dame in einem roten Kleid, die linke Hand auf den Reifrock gestützt und mit der Rechten eine rote Rose vor ihr Dekolleté haltend. Ihre Gewandung besteht aus einem kurzen Mieder mit einem spitzengesäumten Dekolleté, ellbogenlangen enganliegenden Ärmeln und einem, über einem Reifrock arrangierten, Rockteil. Über den Schultern liegt in großen Falten ein blauer Umhang mit einem Innenfutter aus weißem Pelz. Am Oberarm sind blätterförmige Spitzenelemente arrangiert, die mittels einer Schmuckkette am Oberarm gerafft sind. Die Ärmel schließen mit Engageantes aus Spitze ab. Um den Hals ist eine Schleife aus Spitze mit einer zentralen Brosche gelegt. Perlenarmbänder, Ringe aus Edelsteinen und Perlen, Perlenhalsketten, Schmuckelemente mit Edelsteinen auf dem Stecker und Perlenohrringe sind Teil des Schmuckensembles. Zusätzlich trägt die Dargestellte eine goldene Uhr an einem Anhänger um die Taille. Die Hochsteckfrisur ist treppenartig arrangiert, Ketten aus Süßwasserperlen durchziehen das Haar. Zusätzlich ist die Haartracht mit Federn garniert.

Bildnis eines Mädchens in venezianischer Mode mit einer Lockenfrisur *a corno*

Junges Damenbildnis mit Hündchen [Q5]

Inv.-Nr. G_190_264

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Venedig (?) [Q11]

1570–1590 [Q11]

108,5 x 92 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: *Ritratto di cortigiana*, Francesco Montezzano, Palazzo Rosso (Genoa) [Q11]

VERGLEICH: *Bildnis der Gattin des Meisters*, Paolo Veronese (Paolo Caliari), o.D., Fotografie aus dem Bestand der Bibliothek der Königlischen Akademie der Künste zu Berlin, heute im Archiv der Universität der Künste) [Q11]

VERGLEICH: *Portrait of the Venetian Noblewoman*, Giovanni Antonio Fasolo, ca. 1570, Öl auf Leinwand, 120 x 92,5 cm, Serlachius-museot (Finland) [Q11; Q12]



Das Bildnis zeigt ein junges Mädchen in Begleitung eines Hundes, der auf dem Tisch zu ihrer Rechten dargestellt ist. Ihre Bekleidung besteht aus einem bodenlangen Kleid mit langen Ärmeln. Das enganliegende, leicht versteifte Mieder (*busto*) lässt den Oberkörper flach erscheinen, es setzt unterhalb der Brüste an und entspricht der modischen Darstellung der Zeit. Das Dekolleté ist gerade geschnitten und lässt die Schulterpartie bis zum Armansatz frei. Ein transparentes Spizentuch legt sich um die Schulter und läuft v-förmig zum Mieder hin aus. Die langen Ärmel setzen an der Schulter an und sind dort mit einer kleinen, aufrecht stehenden, Zackenspitze verziert (*bracciali*). Am Mieder ist der Rockansatz (*falda*) in voluminösen Falten angebracht oder liegt womöglich lediglich darunter; die Fältelung suggeriert einen festen, unbeweglichen Stoff. Um den Hals trägt die Dargestellte eine enganliegende Perlenkette, sowie eine lange Kette. Die lockigen Haare rahmen das Gesicht und sind zu einer Haartracht drapiert, die als *a corno* bezeichnet wird. Die Haare wurden aus der Stirn gekämmt, über ein Drahtgestell gespannt, sodass der obere Abschluss eine Sichelform bildete. Es erinnert an die mittelalterliche Hörnerfrisur, auch *coiffure à cornes* genannt. Entsprechend existierte auch eine Hörnerhaube, auch Doppelhennin, oder *sella* (ital.) genannt. Beides konnte zu einer Einheit verschmelzen. Eine Anspielung auf die Göttin Diana, die durch den Halbmond symbolisiert wird, ist möglich. (Vgl. Brutscher/Jedding-Gesterling 1988, S. 92).

Bildnis von Virginia Guiccina (Guicciardina ?) im Alter von 20 Jahren

Junges Damenbildnis [Q5]; 2 Damen-Portr. a. d. Familie Strozzi [Q8]

Inv.-Nr. G_191_265

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Italien

1560–1620 [Q11]

116 x 87,7 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 13

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], Carf & Siegal (Cannes), bis: 09.09.1882 [Q8, S. 17, Nr. 503]

Dargestellte Person

Virginia Guicciardina (?)

Bezeichnungen

191 (B1/Spannrahmen)

191 (B1, B9/Spannrahmen)

503 (unterstrichen) (B7/Spannrahmen)

503 (unterstrichen) (B7/503 (unterstrichen))

L 23 (B7/Spannrahmen)

9 (B12/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

KONVOLUT: G_295_370, G_281_356, G_291_366 [Q8; Q12]



Die Dargestellte präsentiert sich in einem reich verzierten Manteau mit angearbeiteten Schulterverzierungen und Ropa-Ärmeln. Der Manteau ist aus schwarzem Textil und mit kleinen, geometrisch angelegten Schlitzern versehen. Die Ärmel aus dem gleichen Textil werden vorne der Länge nach offen getragen und können mittels Knöpfen und Schlaufen geschlossen werden. Die sie einfassenden Bordüren weisen, wie die Einfassungen des Manteaus und auch die Schulterklappen, ein Zickzackmuster und runde goldene Knöpfe auf. Unter dem Manteau ist ein silberfarbenes Kleid mit gold- und silberfarbenen Bordüren in verschlungener Ornamentik zu sehen. Die Form des Steckers aus demselben Material ist langgezogen und mit einem runden Abschluss. Die unter den Ropa-Ärmeln sichtbaren enganliegenden Ärmeln sind aus einem ähnlichen Textil, weisen jedoch eine rautenförmige goldfarbenen Stickerei auf, sowie eine florale Darstellung in den Rauten. Um den Hals trägt die Dargestellte enganliegende Perlenketten, lange, mehrreihige Perlenketten sowie eine vorne offene halbe Krause. Diese wird in zwei übereinander liegenden Faltenlagen im Nacken hoch geführt. Drei eingearbeitete dunkle Streifen sowie ein goldfarbener Zackenbesatz zeichnen dieses Krause aus. Sie wird im Nacken von dem Kragen des Manteaus gestützt. Eine Haarnadel aus Gold mit Perlenanhängern ziert die Hochsteckfrisur.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 9.2.1882 ein Konvolut von insgesamt fünf Damenbildnissen der Familie Strozzi bei dem Händler Carf & Siegal in Cannes (Q8, S. 17). Als weitere Porträts aus diesem Konvolut konnten die Gemälde G_295_370, G_281_356 und G_291_366 identifiziert werden. Sie sind in Größe, Format, Art des Keilrahmens, Bildkomposition, Haltung und Darstellungsweise der Damen vergleichbar.

Bildnis von C. P. Melzi

Herrenbildnis mit Buch [Q5]

Inv.-Nr. G_195_269

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Italien

1569 [Q14; B13]

105 x 84 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 14

Eigentum von:, bis: Franz von Lipperheide (Berlin),

bis: 1892 [Q9], Albert Pollack (Salzburg), erworben:

24.10.1880 [Q8, S. 14]

Dargestellte Person

C. P. Melzi

Bezeichnungen

C. P. MELZI][1569 (B13/oben links, recto)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Ärmelloses Wams, um 1580/1600, Frankreich (?), Inv.-Nr. T832, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) [Q11]

VERGLEICH: Gebhard II. Truchsess zu Waldburg, Hermann Tom Ring (zugeschrieben), 1579, Holz, 34 x 25 cm, Kölnisches Stadtmuseum, Köln, Inv.Nr. HM 1927/411 [Q11]



Der Dargestellte trägt einen schwarzen enganliegenden Wams, der am Hals an einer kurzen Leiste mit vier goldfarbenen Knöpfen geschlossen wird. Der steife Wams endet gerade auf der Höhe der Taille. Die Ärmel des Untergewandes bestehen aus einem gelb-gold schimmerndem Textil (Seide?), welches mit waagerechten Linien strukturiert geteilt und geschlitzt ist. Den Hals bedeckt eine weiße Halskrause, den Kopf eine dunkle Kappe ohne Schirm. Dazu trägt er eine schwarze geschlitzte Heerpaukenhose. Das Gesicht rahmt ein rot-blonder Bart.

Entsprechend dem Eintrag im Reiseausgabenbuch erwarben Franz und Frieda von Lipperheide dieses Gemälde am 24.10.1880 bei A. Pollack in Salzburg als „1 Portrait: Melzi 1569“ für den Preis von 49 Mark. Das italienische Adelsgeschlecht Melzi stammte aus Mailand und wurde im 14. Jahrhundert erstmals erwähnt. Seit dem 15. Jahrhundert waren sie im Besitz von Ländereien in Pontirolo Nuovo und in Vaprio d'Adda, wo Giovanni Melzi 1482 ein Schloss erbaute. 1468 wurden die Melzi Pfalzgrafen und 1588 in das Patriziat der Stadt Rom aufgenommen. Der in der Inschrift genannte C.P. Melzi ist jedoch nicht überliefert, lediglich ein Pomponio Melzi (Eltern: Francesco Melzi, Conte Palatino, Patrizio Milanese, und Angiola Landriani).

*Bildnis von Federico Ubaldo della Rovere, Fürst von Urbino,
im Alter von 3 Jahren*

Kinderbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_196_270

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Italien (?) [Q12]

1608 [Q14; B13]

96 x 75 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 9

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person

Federico Ubaldo della Rovere

Bezeichnungen

EDE IGO PRENCIPE D'URBINO D'ETA D'ANNI TRE
MDCVIII 1608][im 3ten Jahr (B13/oben Mitte)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Portrait of Federico Ubaldo della Rovere
(1605 - 1644), Claudio Ridolfi, 1622, Eigentümer
unbekannt [Q12]

VERGLEICH: Bildnis von Federico Ubaldo della Rovere
(1605 - 1644), Claudio Ridolfi, 1622, Eigentümer
unbekannt [Q12]



Das Bildnis zeigt ein stehendes Kind in ganzer Figur, in der rechten Hand Blumen haltend und mit der linken Hand den Knauf eines Degens umfassend. Der Dargestellte ist bekleidet mit einem kniebedeckenden roten Kleid, welches in der Taille durch einen bestickten schwarzen Gürtel gerafft wird, an dem ein Degengehänge befestigt ist. An den Schultern des Kleides ist ein roter etwa knielanger Schulterumhang, umsäumt mit einer schwarzen Borte befestigt. Er gibt den Blick frei auf die darunter getragenen Ärmel aus silbrig schimmerndem Textil mit kleinteiliger Goldstickerei und abschließender Spitzenrüsche. Ein vorne gerader und hinten halbrund geschnittener Kragen mit Spitzensaum (Reticellaspitze) bedeckt die Schultern. Als Beinkleidung trägt das Kind weiße Strümpfe. Das absatzlose Schuhwerk aus weißem Material (Leder?) wird an dem hohen Vorderblatt mit einem Schleifenband geschlossen.

Das hier dargestellte Kind kann unter Berücksichtigung der Bezeichnung am oberen Bildrand als Federico Ubaldo della Rovere, Fürst von Urbino identifiziert werden.

Der Geschmack

La Goust (tafelndes Paar) [Q6]; Tafelnde Gesellschaft „La Goust“ aus einer Folge der fünf Sinne [Q41]; Der Geschmack [Q1]

Inv.-Nr. G_197_424

[Q1; Q2; B2; Q10; Q24]

Werkdaten

Anonym

Frankreich (?) [Q1]

1600–1630 [Q15] / ca. 1625 [Q41] / 1600–1700 [Q1]

53,2 x 41,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 20

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Bezeichnungen

LA GOVST (B13/Bild recto)

89 (B29/Spannrahmen)

L. 113 (B7/Spannrahmen)

342 (B12/342)

197 (B2/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_172_412 [Q11]

VERGLEICH: De Smaak (Der Geschmack), Abraham Bosse, Melchior Tavernier, Radierung, 1612–1676, Rijksmuseum (Amsterdam), 1816-01-01 [Q12]

VERGLEICH: Cavalier en tenue à la mode (Fashionable cavalier). Planche tirée de: Le jardin de la noblesse française, Paris, 1629 [Q11]



Auf einem Podest auf prachtvollen Stühlen sitzend zeigt die Darstellung links im Bild einen an einem Tisch sitzenden Herrn, mit der Linken ein Glas zum Mund führend und mit der Rechten ein Serviettentuch haltend. Das braune Wams und die gleichfarbige Hose weisen eine Musterung, bzw. einen Zierstreifen auf. Dazu trägt er einen weißen Schulterkragen, weiße Ärmelmanschetten und Spitzen in den Stulpenstiefeln. Den breitkrepigen Hut zieren weiße Federn. Ihm gegenüber am Tisch sitzt eine Dame, die Rechte nach dem Tischgedeck ausstreckend und in der Linken ebenfalls eine Serviette haltend. Ihr füllig fallendes grünes Kleid hat ein großes Dekolletée und einen Schulterkragen. Vor dem Hintergrund eines Wandteppichs mit orientalischer Szenerie steht ein Bediensteter, vor dem Tisch ist ein Hund mit Schale dargestellt.

Die allegorische Darstellung des „Geschmacks“ greift hier eine Vorlage von Abraham Bosse auf. Im Hinblick auf einen gedeckten Tisch vgl. Sanny de Zoettes Aufsatz „Laying the table“ in *Class distinctions* 2015, S. 75-87. Hier beschreibt sie Bedeutung und Symbolik des gedeckten Tisches und der Textilien.

Bildnis einer Frau mit Riegelhaube und Kröpfkette

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_215_289

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

München (?) [Q11]

1700–1800 [Q11]

51,4 x 39,1 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 16

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]**Bezeichnungen**

461 (B102; Q47/links unten, recto)

215 (B1/Schmuckrahmen laterali)

215 (B1/Schmuckrahmen verso)

L 215 (B26/L 215)

46 (B89/Schmuckrahmen verso)

24 (B74/Schmuckrahmen verso)

L. 347 (B63/Spannrahmen)

Bezug zu anderen WerkenVERGLEICH: G_216_290 [Q11] (Vergleichbar ist das
Ensemble mit Riegelhaube.)

VERGLEICH: G_216_290 [Q11]



Das Bildnis zeigt eine Dame im Dreiviertelprofil, bekleidet mit einem beige-grünen Ensemble (zweiteiliges Ensemble/Spencer?). Das Dekolletée verläuft vorne halbrund und ist mit einem Rüschenbesatz mit applizierten Blüten und Blättern eingefasst. Auf der linken Seite des Dekolletés ist eine Taschenuhr eingesteckt. Das Schultertuch, ein sogenanntes *Fichu*, bedeckt den Ausschnitt und ist vorne eingesteckt. Am Hals trägt die Dargestellte eine mehrgängige Kröpfkette aus Perlen mit länglicher Schließe. Die Riegelhaube sitzt auf dem Hinterkopf auf und lässt das kurze, in der Mitte gescheitelte Haar frei. Die bestickte Haube ist am Hinterkopf mit einer quer gebundenen Schleife verziert (Vgl. Schwundformen der Bayerischen Riegelhaube von der weichen Bodenhaube zur starren Riegelhaube, in: Lipp 1980, S. 24, Abb. 10, hier: 2. von rechts).

Bildnis eines jungen Mannes mit spitzenbesetzter Halskrause im Alter von 32 Jahren

Bildnis eines jungen Gelehrten (?) [Q24]

Inv.-Nr. G_218_292

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym (Monogrammist LS?)
Spanien (?) [Q11]
1620 [Q14; B13]
50,5 x 41 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 11
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

AETATIS SVAE 32.][ANO 1620.][(Signatur unleserlich) (/links oben)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: König Philipp II. von Spanien (1527-1598), Brustbild in spanischer Hoftracht mit dem Orden vom Goldenen Vlies, Alonso Sánchez Coello, um 1568, Öl auf Leinwand, 66,5x47, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 9375, Kunsthistorisches Museum (Wien) [Q11] (Vergleichbar ist die Kopfbedeckung, hier jedoch ohne Fältelung.)



Der Dargestellte, den die Inschrift als 32-jährig beschreibt, ist mit einem schwarzen Wams, dem Augenschein nach aus Samt, bekleidet. Die Ärmel setzen leicht bauschig unter dem Schulterstück an. Den Hals ziert eine in tiefe Röhren gelegte Halskrause mit Spitzenabschluss; die Krause legt sich in engen Falten um den Hals und ragt am Hinterkopf hoch auf. Den Kopf bedeckt eine kremenlose Kappe, bestehend aus einer hohen, sich verjüngenden und steifen Form, die oben flach abschließt. Schwarze applizierte Spitze (?) zieht sich in floralen Mustern um die Kappe.

Die malerische Umsetzung von Wams, Spitze, Inkarnat und Gesichtszügen ist äußerst fein ausgeführt.



Bildnis einer Frau als Personifikation des Geschmacks



Bildnis einer Frau als Personifikation des Geschmacks

Junge Frau im Profil mit Obstteller und Äffchen [Q4; Q5; Q6; Q24]

Inv.-Nr. G_219_293

[Q4; Q5; Q10; Q14; Q20; Q21; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym
 Deutschland (?) [Q4; Q5]
 1600–1620 [Q4; Q5]
 37,5 x 27,0 cm, Öl auf Holz

Bezeichnungen

GVSTVS (B13/Bild recto)
 219 (B1/Bild verso)
 L 219 (B26/Schmuckrahmen verso)
 37,5x27 (B46, B47, B12 (?)/37,5x27)

nicht (mehr) Teil der Sammlung.)

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
 Eigentum von: Franz von Lipperheide
 (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: G_172_412 [Q11; Q12]
 (Allegorische Darstellung der Sinne)
 SERIE: G_232_306 [Q4] (Von diesem
 Fünf-Sinne-Zyklus sind die Gemälde
 der Sinne Geruch, Gehör und Sehen

Die im Halbprofil Dargestellte trägt einen kostbaren dunklen Manteau mit geschlitzten Ärmeln. Der Manteau ist im Brust- und Schulterbereich mit goldfarbenem Gewandschmuck verziert. Ärmelschlitz sowie der vorn offen getragene Manteau sind mit Goldborten eingefasst; das Innenfutter ist ebenfalls goldfarben. Über den Schultern erhebt sich hinter dem Hals halbkreisförmig ein weißer, spitzengesäumter, weit ausgestellter Kragen, der sogenannte Medici-Kragen. Darunter trägt die Dame ein Mieder aus hellrotem Textil, welches in senkrechter Richtung und in aufeinanderfolgenden Reihen geschlitzt ist und ein beige-goldfarbenes Innenfutter zeigt. Das leicht bogig geschnittene Mieder schließt mit einem Spitzeneinsatz, die Ärmel mit Ärmelmanschetten aus Spitze ab. Die Dargestellte ist mit einem vielgliedrigen Perlencollier mit Anhänger und einem Perlohrring geschmückt. Die Haare sind am Hinterkopf festgesteckt und von einem dunklen Tuch oder einer Haube bedeckt. Diese schmückt eine Perlenreihe, eine Feder und eine Brosche mit einem in gold eingefassten Edelstein. Die leicht gewellten, rotbraunen Haare sind, vereinzelt mit bunten Blüten geschmückt, nach hinten geführt, wo eine dunkle, mit Perlen verzierte kleine Haube sowie eine weiße buschige Feder, welche in mehreren schmalen schwarzen Federn ausläuft, das Haar zusammenhalten. Links vor ihr sitzt auf dem Tisch ein dem Betrachter frontal zugewandter kleiner brauner Affe, der mit seiner Rechten eine gelbe Frucht ans Maul führt. Mit ihrer linken Hand reicht die Dame dem Affen Weintrauben, die der auf dem Tisch stehenden Schüssel mit weiteren Früchten entnommen hat.

Gemäß der Inschrift „GVSTVS“ handelt es sich um die Darstellung des Geschmackssinnes. Die Fünf Sinne wurden seit Ende des 16. Jahrhundert zu einem beliebten allegorischen Sujet, das sich vorwiegend über die niederländische Druckgrafik verbreitete (vgl. Nordenfalk 1985, S. 135). In Zyklen werden häufig weibliche Personifikationen der Sinne von Attributen oder von symbolisierenden sinnbegabten Tieren begleitet.

Im Gemälde der Sammlung Lipperheide wird der Geschmackssinn, einer weit verbreiteten Ikonographie entsprechend, mit einem Obst-essenden Affen und einem Früchtekorb dargestellt. Vgl. auch das Werk G_232_306 in der Gemäldesammlung von Franz und Frieda von Lipperheide. Aufgrund der gleichen Maße und des gleichen Bildaufbaus kann es demselben Zyklus zugeordnet werden.

Bildnis eines Ehepaares in schwarzer Gewandung, weißem Kragen und Goldhaube

Bildnis eines Ehepaares [Q6]

Inv.-Nr. G_223_297

[Q3; Q5; Q10; Q20; Q24; Q27]



Werkdaten

Anonym
 Deutschland (?) [Q3; Q5; Q6; Q38]
 1643 [Q14] / 1646 [Q3; Q5]
 28,0 x 35,6 cm, Öl/Tempera (?) auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
 Eigentum von: Franz von Lipperheide
 (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

Anno 1643. (B13/Bild recto)
 78 (B29/Schmuckrahmen verso)
 223 (B1/223)
 L. 160 (B12/Bild verso)
 50. (B9/Bild verso)
 1643 (B5/Bild verso)

Das kleinformatige Tafelgemälde im Querformat zeigt ein Paar als Bruststück im Dreiviertelprofil. Vor einem grauen Hintergrund, auf den sie einen Schatten werfen, sind links ein Herr und rechts eine Dame dargestellt. Der Herr trägt ein schwarzes, langärmeliges Obergewand, die weiten Ärmel sind am Handgelenk in einem Bund zusammengefasst und schließen mit einer schmalen goldenen Borte ab. Das rotblonde Haar fällt offen auf den weißen Schulterkragen mit eckiger Fassung. Am Hals ist der umgelegte Hemdkragen zu sehen. Die Brust ziert ein Schmuckstück in Form einer durchbrochenen Brosche.

Die Dame im rechten Bildteil trägt ebenfalls ein schwarzes Obergewand, dessen Ärmel bis zur Manschette geteilt sind und den Blick auf das darunter liegende weiße Hemd freigeben. Die Ärmelmanschetten sowie der kleine Schulterkragen sind mit Spitze verziert. Das Dekolletée des Obergewandes ist waagrecht geschnitten, die Linie wird von dem unter der Brust befestigten goldenen Hüftgürtel sowie von den vor dem Bauch gefalteten Händen aufgenommen. Die dunklen Haare sind enganliegend nach hinten geführt und werden dort von einem feinen, goldenen Haarnetz zusammengehalten. Das Haarnetz ist Teil einer Haube, die am Hinterkopf ansetzend große Ohrmuscheln ausbildet und mit Perlen und Spitze besetzt ist. Der Schmuck der Dargestellten besteht aus einer eng am Hals anliegenden goldenen Gliederkette, goldenen Armbändern und Fingerringen.

Das Ehepaarbildnis vereint beide Partner auf einer Tafel. Gängig waren auch Pendantbildnisse, bei denen jeder Ehepartner auf einem eigenen Gemälde dargestellt wurde. Die Herkunft dieser Gattung des Ehepaarbildnisses aus dem Pendantbildnis oder Diptychon mit einer gemeinsamen Raumkontinuität im 15. Jahrhundert hat Berthold Hinz untersucht (Vgl. Hinz 1974, S. 142ff).

Bildnis von Peter Dorffus und Gottfridt Thanner aus Augsburg

Bildnis Peter Derfuss und Gottfried Thanner, Ratsherren [Q5]

Inv.-Nr. G_224_298

[Q4; Q5; Q20; Q21; Q24; Q27]



Werkdaten

Anonym

Augsburg (?)

1627 [Q6; Q14]

26,9 x 44,5 cm, Tempera (?) auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 54 [Kassette]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:

20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Heraldik

Derffus, Peter (auch „Derfesser“, „Derfer“ oder „Derfes“) (geb. 1634), Thanner, Gottfridt (Gottfridt Thanner ist in den zeitgenössischen Quellen der Reichsstadt Augsburg nicht nachzuweisen)

Das unten flammenartig zulaufende Schild hat einen ebenfalls geschwungenen oberen Abschluss. Vor einem senkrecht gespaltenem rot-silbernen Schild ist eine dunkle Zirbelnuss auf goldenem Kapitell dargestellt.. Stadt Augsburg

Bezeichnungen

224 (B1/Bild verso)

AETATIS.62. (B13/Bild recto)

1627. (B13/Bild recto)

Petter Derffus.Augspurger Podt:

Gottfridt Thanner. [Frakturschrift]

(B13/Petter Derffus.Augspurger Podt: Gottfridt Thanner. [Frakturschrift])

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Wappendarstellung der

Familie Thanner [Siebmacher, Abgestorbene Bayerische Geschlechter,] (Welcher Thanner hier dargestellt ist, ist nicht zu ermitteln.)



Der links im Bild dargestellte Herr trägt eine braune (wollene?) Oberbekleidung, die vorne mittig geknöpft wird und wulstige Schulterringe aufweist. Die Taille des kurzen Obergewandes mit angesetztem schmalen Schoß läuft vorne leicht spitz zu. An dem Gehänge, welches über die rechte Schulter geführt wird, ist ein Wappen im Miniaturformat befestigt, in der einen Hand hält der Dargestellte eine Sanduhr, die andere liegt auf einem Bündel Papier. Bart und Haare sind von weißer Farbe, den Hals rahmt eine schmale Kröse, die von dem Kragen des Obergewandes gestützt wird. Der Herr im rechten Bildfeld trägt eine breitere, vorne offene Kröse über einem schwarzen, langärmeligen Obergewand. Die Ärmel sind geschlitzt und geben den Blick auf den darunter liegenden weißen Stoff frei. Sie schließen mit schmalen, spitzenbesetzten Ärmelmanschetten ab. In der Rechten hält er eine Feder, die Linke hält ein unbeschriebenes Blatt Papier. Im äußerst rechten Bildfeld ist eine Person zu erkennen, möglicherweise ein Bote. Er trägt ein vorne offenes, schmuckloses Wams ohne Kragen.

Bildnis von Christian VI., König von Dänemark

Herrenbildnis [Q5]; König Friedrich V. von Dänemark u.nd seine Gemahlin [Q8]

Inv.-Nr. G_236_310

[Q3; Q5; Q10; Q20; Q24; Q27]

Werkdaten

Michael Ianzen (?)
 Deutschland (?) [Q3; Q5]
 1740–1760 [Q3]
 36,5 x 29,0 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 16
 Eigentum von: S. Levy (Berlin), bis: 04.01.1889 [Q8,
 S. 21, Nr. 347-348]
 Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Dargestellte Person/Orden

Christian VI., Dänemark, König (1699–1746)
 Elefantenorden (Bruststern)

Bezeichnungen

236 (B1/Schmuckrahmen verso)
 L 236 (B26/Bild verso)
 49 (B29/Schmuckrahmen verso)
 347. (B9/Schmuckrahmen verso)
 Friedrich v.][von Dänemark][52 (B85/Bild verso)
 L. 231 (B43/Bild verso)
 L. 231 (B77/Bild verso)

Bezug zu anderen Werken

PENDANT: G_235_309 [Q8, S. 21, Nr. 347/348]



In schwarz-metallenen Harnisch präsentiert sich der Dargestellte und wendet dem Betrachter den Blick zu. Die Harnisch-Teile sind mit goldfarbenen Nieten bestückt, die Schulterteile mit (verbrämtem?) Samt unterlegt. Eine blaue Schärpe wird über die linke Schulter nach vorne geführt. Der hermelinverbrämte rote Umhang ist mit dem Bruststern des dänischen Elefantenordens verziert. Die Haartracht besteht aus einer lang auf die Schultern fallenden Perückenfrisur.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 04.01.1889 bei S. Levy in Berlin „2 Portraits: König Friedrich V von Dänemark u. s. Gemahlin in geschnittenem und vergoldetem Rahmen“ für den Preis von 160 Mark (Q8, S. 21, Nr. 348). Die Identifizierung des dargestellten Regenten als König Christian V. muss jedoch korrigiert werden; es handelt sich um König Christian VI..



Bildnis eines Herrn in schwarzem Wams und Degengehänge

Herrenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_240_314

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1610–1650 [Q11]

121,2 x 96,1 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 19

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezeichnungen

240 (B1/Spannrahmen)

L 97 (B63/Spannrahmen)

L 240][120,5 x 96 (B65/Schmuckrahmen verso)

593. (B81/593.)

No. 98 (B12/Schmuckrahmen verso)



Das Bildnis zeigt einen streng blickenden Herrn in einem steifen Obergewand, die rechte Hand auf einen Tisch auflegend. Die schwarze Gewandung mit ornamentaler Musterung (Brokat?) besteht aus einem hochgeschlossenen steifen Wams und langen Ärmeln, die mit spitzengesäumten Ärmelmanschetten abschließen. Dekorative runde Knöpfe sind entlang des Ärmelschlitzes angebracht, der den Ärmel über die gesamte Länge vorne öffnet und das Innenfutter sichtbar werden lässt. Ein kurzer, spitzengesäumter Kragen verdeckt den Hals. An einer edelsteinbesetzten Gliederkette, die von der linken Schulter über die Brust und zum rechten Oberarm führt, sind zwei Schmuckstücke eingehängt: ein Pendant, welches einen weißen Greifvögel zeigt, der einen Fasan bezwingt sowie ein edelsteinbesetztes Monogrammjuwel mit dem überkrönten Buchstaben „F“. Am linken unteren Bildrand liegt eine Kopfbedeckung mit zwei weiteren Schmuckstücken: eine Brosche mit einem zentralen Edelstein und eine Schmucknadel aus Emaille und Edelsteinen vor dem Hintergrund einer Rosette aus Textil. Die Hand ist beringt und auch das Degengehänge und der Degen sind verziert. Auf dem auf dem Tisch liegenden Buch mit Schmuckschließe ist ein Monogramm mit den verschliffenen Lettern HF (?) aufgebracht.

Die Identifizierung des Dargestellten ist bislang noch ungeklärt. In Frage kommt Ferdinand II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1578–1637), hier den Orden vom Goldenen Vlies.



Bildnis einer Frau im geblühten Kleid und Federfächer

Damenbildnis im Oval [Q5]

Inv.-Nr. G_245_319

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1660–1680 [Q11]

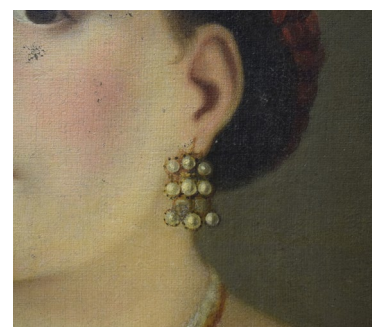
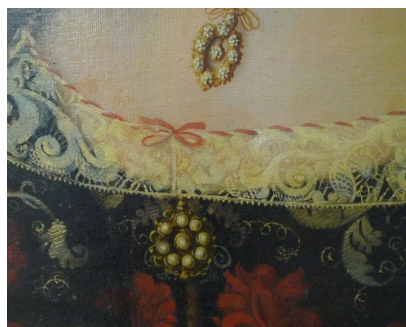
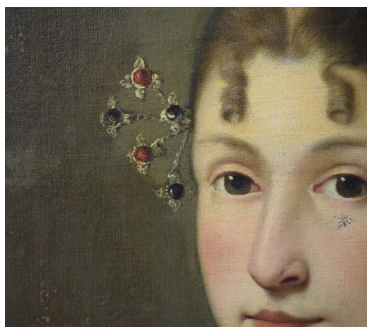
100 x 84,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 12

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Das Bildnis zeigt in einem ovalen Bildausschnitt eine sitzende Frau mit einem Federfächer in der Hand. Ihre Bekleidung besteht aus einem Kleid aus dunklem Textil mit roten Blütenornamenten und silbrig-weißen abstrakten floralen Mustern. Das Dekolleté schließt die Schultern mit ein und wird von einem schmalen Spitzenkragen gerahmt, den wiederum ein umlaufendes durchgefädertes rotes Band schmückt. Die enganliegende Ärmel sind ellbogenlang. Das steife Mieder wird durch eine Miederbrosche, bestehend aus Perlen auf goldenem Grund, akzentuiert. Um den Hals ist eine enge gezwirbelte Süßwasserperlenkette gelegt, wie auch eine goldfarbene Kette mit einem Anhänger. Am Handgelenk trägt sie ein goldenes Armband, an der linken Hand zwei weitere Ringe. Die Ohrgehänge bestehen ebenfalls aus gefassten Perlen. Das Haar ist am Oberkopf glatt, in der Stirn zu zwei Lockentuffs arrangiert. Im Haar, mit der Schauseite nach vorne, ist oberhalb des rechten Ohrs eine Schmucknadel mit roten und schwarzen Cabochons eingesteckt.



Bildnis einer Frau im Kleid mit Spitzenkragen und Haarschmuck a corno

Bildnis einer Dame [Q10]

Inv.-Nr. G_247_321

[Q3; Q5; Q10; Q24]

Werkdaten

Anonym

1560–1600 [Q11]

126,8 x 99,3 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 22

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Bezeichnungen

247 (B1/Spannrahmen)

502 (B63/Spannrahmen)

L. 22 (B63/Spannrahmen)

502 (B63/502)

75 (B29/Schmuckrahmen verso)

L 19 (B37 (?)/Spannrahmen)

6 [oder S oder 9] (B12/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Portrait de femme, Paolo Caliari, genannt Veronese, 1565, Holz, Inv.-Nr. 751, Musée de la Char-teuse (Douai) [Q11]

VERGLEICH: Weibliches Bildnis, Monte Mezzano, um 1580, In: Brutscher/Jedding-Gesterling 1988, S. 92 [Q11] (Hörnerartige Frisur)



Das Bildnis zeigt eine sitzende Frau in einem Interieur. Ihre Bekleidung besteht aus einem bodenlangen dunklen Kleid mit langen Ärmeln. Das Dekolleté des Mieders setzt tief an und lässt die Schulterpartie bis zum Armansatz frei. Ein transparentes Spitzentuch legt sich um die Schulter und läuft v-förmig zum Mieder hin aus. Die langen, angenestelten Ärmel setzen an der Schulter an und sind dort mit kleinen, goldfarbenen Zierelementen (Nesteln?) akzentuiert. Die Schneppe des Mieders wird durch eine Gliederkette, die dieser Linie folgt, betont. Der voluminöse Rock weist, wie das Mieder auch, ein florales Muster auf. Um den Hals trägt die Dargestellte eine enganliegende Perlenkette, sowie eine lange Kette. Die lockigen Haare rahmen das Gesicht und sind zu einer Haartracht drapiert, die als *a corno* bezeichnet wird. Ihr Schmuckensemble besteht aus zwei Perlenhalsketten, Perlenohrringen, einem Diadem, Fingerringen und Armbändern aus perlen- und edelsteinbesetzten Schmuckelementen.

Die Luxusgesetze der Stadt Venedig, in die diese Darstellung aufgrund der Frisur zu verorten ist, beschränkten in den Gesetzen von 1525, 1530 und 1542 den Perlenschmuck für Patrizierinnen auf eine einfache Perlenschnur im Wert von 150 Dukaten am Hals (vgl. Tizian. Die Dame in Weiß 2010, S. 38). Dem entspricht die Dargestellte hier, wird die enganliegende Kette von diesem Gesetz ausgenommen.

Darstellungen mit diesem Haarmoden-Merkmal waren ein gängiges Motiv und wurden bereits im 17. Jahrhundert in den Kostümbüchern verbreitet, wie etwa in dem Buch „Habiti Delle Donne Venetiane Intagliate In Rame Nuouamente“ von Giacomo Franco (1610), welches sich im Besitz von Franz von Lipperheide befand. Ein vergleichbares Porträt mit andersfarbiger Gewandung war bis 1932 im Besitz der zweiten Ehefrau von Lipperheide: „Venezianisch, Anfang 17. Jahrhundert. Damenporträt. Nach links. In einem Armstuhl sitzend, in rotem Brokatgewand mit hohem Spitzenkragen. Kniestück. Lwd. 112 x 96 cm. Mit Rahmen“ (Helbing 1933, Nr. 178, o. Abb.).

Bildnis einer Frau im Kleid mit Schulterkragen und Brosche

Inv.-Nr. G_251_325

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland (?) [Q11]

1640–1650 [Q11]

86 x 75 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 14

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]



Die Dargestellte trägt ein mit einem floralen Muster besticktes, im Dekolletee weit geschnittenes Kleid mit bauschig weiten dreiviertellangen Ärmeln, die am Handgelenk eng zusammengeführt werden und mit einer Spitzenmanschette abschließen. Vorne betont eine lang gezogene Schneppe die Mitte; an das Mieder ist der Rock bauschig angesetzt. Die Schulter bedeckt ein einfacher, am Hals zu schließender Kragen, der mit einer Doppelnaht abschließt. Vertikal ausgerichtet und über den schlichten Kragen gelegt, findet sich eine Spitzenbordüre, die den Brustbereich und die Oberarme bedeckt. Vorne ziert sie ein großes figurativ gestaltetes und mit Edelsteinen besetztes Schmuckstück, welches möglicherweise ein Familienmotiv darstellt und auf eine Ehe oder Familie verweist. Handgelenke und den Hals zieren mehrfach gelegte Perlenketten. Die Haare fallen vorn lockig herunter und sind am Hinterkopf in einem flachen, von einer Haube bedeckten, Dutt zusammengeführt. Die am Hinterkopf zusammengefassten Haare werden nach Villermont 1892 (S. 522) als *culbute* bezeichnet. Über dem Haarscheitel liegt eine flache, bis zum Haaransatz reichende Schnebpe. Die hier gezeigte Frisur war in den Niederlanden und in Deutschland verbreitet (vgl. Villermont 1892, S. 522.)

Bildnis einer Frau in heller Robe und Hochfrisur

Bildnis einer Edeldame [Q10]; Damenbildnis [Q3]

Inv.-Nr. G_253_327

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q11; Q3]

1770–1780 [Q3; Q11]

124,5 x 93 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 2

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Robe à l'Anglaise, 1785–1795, Amerikanisch, Inv.-Nr. 2009.300.647, Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art (New York) [Q11] (Vergleichbar ist das Textilmuster, sowie die vorne offene Robe)

VERGLEICH: Two piece Dress (American Silk Robe a la polonaise), ca. 1776–1780, Smithsonian Institute. [Q11] (Online: oversleeve Gown, British, 1750–1755, Metropolitan Museum (New York)

VERGLEICH: An American Silk Robe a la Polonaise (links), Pet-en-l'air-Jacket (rechts), ca. 1780–1785, Metropolitan Museum (New York) [Q11] (Vgl. den *oversleeve*; im Online-Katalog ohne diese Accessoires gezeigt, d.h. abnehmbar.)



Die Dargestellte trägt ein silberglänzendes, mit großen floralen Stickereien verziertes Mantelkleid (*Robe à l'anglaise*). Ein Spitzensaum rahmt das gerade geschnittene Dekolletée, die schmalen, dreiviertellangen Ärmel schließen mit einer schmalen Ärmelmanschette. Zusätzlich zur Ärmelmanschette ziert den Ärmel auf Höhe des Ellbogens eine *Manschette en sabot* aus dem gleichen Obermaterial wie die *Robe* (vgl. Leloir 1992 „sabat“ und Leloir 1994, Tome XII, Tf. 13-14) (s. Vergleichsabbildungen). Der Stecker mit angearbeiteten *compères* (als Steckernachfolger) ist mit einer zentralen Schleife garniert. Das Rockteil ist vorne geschlossen und in große Falten gelegt. wUm den linken Arm und am Rücken entlang geführt ist ein breiter roter Schal aus steifem Stoff. Die Frisur besteht aus einer hoch aufgetürmten, grau gepuderten Perücke, die zur Stirn hin dekorativ arrangiert ist. Dekoriert ist die Haartracht mit Federn, Bandwerk und Perlenschnüren. Perlenohrringe, eine Halskette und Armbändern komplettieren das Ensemble.

Bildnis von Viktor Amadeus, Herzog von Savoyen

Herrenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_254_328

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q12]

1634 [Q14]

112,5 x 91 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 4

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Orden

Viktor Amadeus, Herzog von Savoyen (1587–1637),

Ordine supremo della Santissima Annunziata

Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro

Bezeichnungen

497 (B102; Q47/Bild recto; links unten)

Victorius Amadeus][Dux Sabaudiae aetatis][suae XXXXVIII][MDCXXXIII (Q3/verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Portrait of Victor Amadeus I, Duke of Savoy, Illustration für Ferrero di Lavriano's „Augustae Regiaeque Sabaudae domus arbor gentilitia“, 1701, Radierung, Inv.-Nr. 1873,0510.671, British Museum (London) [Q11; Q12]



Der Dargestellte trägt einen verzierten Schmuckharnisch mit goldenen Ornamenten auf schwarzem Metallgrund. Über die Schultern fällt ein Umlegekragen mit einem breiten Spitzensaum, die spitzenbesetzten Ärmelmanschetten greifen das Muster erneut aus. Am linken Oberarm ist eine Schleife befestigt, wie sie in höfischen Kontexten üblich waren. Als Beinkleid ist eine geschlitzte Ballonhose angedeutet. An einem ebenfalls prachtvollen Hüftgurt ist eine Klingenwaffe befestigt. Den Harnisch zieren zwei Orden: An einer Halsschleife eingehängt ist der „Höchste Orden der heiligsten Verkündung“ (Ordine supremo della Santissima Annunziata) zu sehen und mittig auf dem Brustharnisch ist das Zeichen für den „Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro“ platziert. Der Orden ist zur Hälfte sichtbar: zu erkennen ist ein weiß emailliertes, gold eingefasstes Kleeblattkreuz. Die Haare trägt der Dargestellte halblang und offen, dazu einen Schnurrbart und einen Kinnbart.

Die Orden kennzeichnen den Porträtierten als Großmeister des Annunziaten-Ordens. Das Gemälde zeigt Viktor Amadeus I., Herzog von Savoyen. Zu Lebzeiten erhielt er zwei Ehrenzeichen: den Annunziaten-Orden „Gran maestro dell’ordine supremo della Santissima Annunziata“ und „Gran maestro dell’ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro – nastrino per uniforme ordinaria“. Beide tragen den Wahlspruch des Königshauses Savoyen „FERT“. Das um den Hals getragene Ordensband des „Ordens der heiligsten Verkündung“ bildet den Beginn des Mottos ab („FE“). Darin eingehängt ist das goldene Ordenszeichen mit einer Darstellung der Verkündigung Mariä. Die Ordensdekoration des „Ritterorden der hl. Mauritius und Lazarus“ trägt Viktor Amadeus I. als Gewandschmuck unterhalb des Verkündigungsordens. Die Inschrift stellt ihn als siegreichen Herzog dar, datiert in das Jahr 1634 im Alter von 48 Jahren. Sein Geburtsjahr 1587 verweist jedoch auf das Jahr 1635, in dem er siegreich war, legt man das in der Inschrift angegebene Alter von 48 Jahren zugrunde.

Bildnis eines Kindes im Kleid mit Kanarienvogel und Goldfischglas

Jungenbildnis mit Kanarienvogel und Goldfischglas [Q5]

Inv.-Nr. G_263_337

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q11]

1825–1835 [Q11]

112 x 94,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 4

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Kinder mit Kanarienvogel, 1830/1840, Kreidelithographie, Germanisches Nationalmuseum [Q12] (Ikonographie)

VERGLEICH: Retrato de un Niño (de pie, llevando traje azul con su perro), attr.a Noa North, Escuela americana, 19. Jahrhundert, Öl auf Holz, 78,5 x 63 cm, Fundación Yannick y Ben Jakober, Inv.-No.: 416; aus: Nins 2000, S. 132 [Q11] (Vergleichbar ist die Kinderbekleidung: ein kniebedeckender Überrock, in der Taille mit einem Band geschnürt, eine Knopfleiste, ein unter dem Überrock getragenes Beinkleid bestehend aus einer weißen, wadenlangen weiten Hose, einem herabfallenden Schulterkragen.



Das dargestellte Kind – hier handelt es sich wohl um einen Jungen – trägt eine weiße, bis zu den flachen geschnürten Schuhen reichende weite Hose, welche mit einem bogigen Spitzensaum abschließt. Darüber trägt das Kind ein grünes Kleid, welches die Knie bedeckt. Das bauschig fallende, langärmelige Kleid wird in der Taille durch einen schlichten Gürtel aus dem gleichen Stoff zusammengefasst. Die Hammerkeulenärmel verjüngen sich zum Handgelenk hin. Aus dem weiten Halsausschnitt ragt ein weißer Schulterkragen mit Rüschenbesatz. Die Frisur ist mit einem Seitenscheitel streng zurückgekämmt, in der rechten Hand hält das Kind in der erhobenen Hand einen Kanarienvogel, auf einem Tisch steht ein Goldfischglas, den Hintergrund bildet ein Vorhang und der Ausblick in einen Garten.

Die Zeit des Biedermeiers ist auch die Entstehungszeit einer Form der Kinderkleidung, die sich von der Kleidung der Erwachsenen unterscheidet. Die Jungen trugen erstmals Hosen, darüber kam ein Kleid. Es wurde auch der Matrosenanzug modern, Mitte des 19. Jahrhunderts wurde er zur typischen Kleidung für Knaben aus begüterten Kreisen.

*Bildnis von Ursula von Kiepach, geborene Fechtnerin, Herzogin Anna
Frauenzimmer*



Bildnis von Ursula von Kiebach, geborene Fechtnerin, Herzogin Anna Frauenzimmer

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_264_338

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym
Deutschland [Q14]
1580–1600 [Q11]
98 x 76 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 10
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person

Ursula von Kiebach, geborene Fechtnerin (?)

Bezeichnungen

Ursula von][Kiebach gel][porne Fechtnerin.][Hörzogin Ana][Fravenzimer (B13/Bild recto; links oben)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Heilige Märtyrerin (Hl. Bibiana oder Hl. Lucia?), Matthias Grünewald, um 1475/80–1528, Mischtechnik, 102,2 x 43,7, Inv.-Nr. 2605, Staatliche Kunsthalle (Karlsruhe) [Q12]

VERGLEICH: Sankt Barbara, Simon Novellanus (Zeichner/Inventor), Ägidius Novellanus (Stecher), 1594, Kupfer-

stich, 31,2 x 23,3 cm, Inv.-Nr. WB3, Herzog Anton Ulrich-Museum [Q12] (Vergleichbar ist die Feder als Attribut, wie auch die bogigen Abschlüsse der weiten Ärmel)

VERGLEICH: Sankt Vitus, Nürnberg Chronik, 1493 [Q12] (St. Veit/Vitus gehört zu den 14 Nothelfern. Sein Attribut ist die lange Feder.)

Die Porträtierte präsentiert sich stehend, die rechte Hand auf einem Tisch aufgelegt und im linken Bildfeld durch eine Inschrift bezeichnet, im rechten Bildfeld von einem Vorhang gerahmt. Die rechte Hand hält ein Paar Handschuhe, die linke ein Spitzentuch und eine, in einem roten Schaft steckende, Feder. Sie ist bekleidet mit einem hellgelben Gewand. Das Kleid besteht aus einem enganliegenden und hochgeschlossenen Miederoberteil mit geschlitzten, langen Hängeärmeln, sodass die bauschigen, silbergrauen Unterärmel mit schmaler Spitzenmanschette zur Geltung kommen. Die Schulterwülste sind mit zwei Reihen Zacken geschmückt, der Saum der Hängeärmel weist sowohl einen bogigen Saum als auch einen Saum mit dreieckigen Formen auf. Die Schneppe senkt sich spitz in den Rock, der seitlich in lockere Falten gelegt und leicht aufgebauscht ist. Das Gesicht rahmt eine einfach gelegte Halskrause, die im Nacken leicht aufsteht. Die rotblonden Haare sind am Hinterkopf zusammengefasst und bilden auf dem Scheitel eine Spitze, dessen Form von einem Diadem aufgenommen wird. Als Haarschmuck trägt sie einen Stecker in Blumenform und Creolen mit Perlenanhängern.

In der Inschrift im linken oberen Bildfeld ist die Dargestellte als „Ursula von Kiebach geporne Fechtnerin. Hörzogin Ana Fravenzimer“ gekennzeichnet und gehörte in ihrer Funktion entsprechend als Hofdame zu dem Hofstaat einer adeligen Dame namens Ana. Die Identität der Dargestellten ist bislang nicht bestimmt. Eventuell handelt es um die Hofdame von Anna von Österreich (1573–1598), Erzherzogin von Österreich und spätere Königin von Polen und Schweden. Verschiedene Bildnisse zeigen die Erzherzogin in jungen Jahren in reichen Gewändern, die bis zum Hals geschlossen sind, geschlitzte Ärmel aufweisen und deren Schulterpartien in kleinen, übereinander liegenden Zacken abschließen.

Der in einen schmalen roten Schaft eingesteckte Zweig ähnelt einer Palme, mit der in der christlichen Ikonographie das Martyrium einer Heiligen/eines Heiligen kenntlich gemacht wurde. Der Palmzweig oder auch die Pfauenfeder wurden der Hl. Katharina von Alexandrien, der Hl. Bibiana, der Hl. Lucia und der Hl. Barbara von Nikodemien als Attribut beigegeben. Eine Hl. Ursula mit einem Palmzweig ist jedoch nicht überliefert. In dem vorliegenden Gemälde ist die Palme um das Attribut Buch erweitert. In der Bildtradition wird die Hl. Barbara, eine der 14 Nothelferinnen, oftmals mit rotblondem Haar dargestellt und ähnelt der hier dargestellten Hofdame. Eine größtmögliche Nähe zu dem Lipperheideschen Gemälde ist in dem *Bildnis der Hl. Barbara* von Simon Novellanus aus dem Jahr 1594 zu sehen: es fehlen jedoch die Attribute Turm, Felsen und Schwert. Die Darstellung des Zweiges, die weit fallenden Ärmel und die bogenförmigen Kleidersäume lassen jedoch den Vergleich zu und legen nahe, dass es sich bei dem vorliegenden Gemälde um eine Darstellung der Hofdame Ursula von Kiebach als Hl. Barbara handelt.

Bildnis von Mattias Härl (?) im Alter von 68 Jahren

Herrenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_265_339

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Salzburg (?) [B13]

1770–1790 [Q11]

90 x 72 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 14

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben : 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]**Dargestellte Person/Heraldik**

Matthias Härl (?)

Das Wappenschild ist dreigeteilt (umgekehrte Deichsel): Mittig als gemeine Figur ein Hahn auf silbernem Grund, flankiert auf je einer stilisierten silbernen Blüte auf rotem Grund das Schild überkönt von einem Visierhelm mit einer Helmzier in Form eines Hahns, jeweils einem nach rechts und einem nach links gerichteten Büffelhorn und zwei textilen (?) Elementen.

Bezeichnungen

Sig.e P[...]] [Colmo il Sig.e Mattias] [Härl] [Salisburgo (B13/Bild recto; rechts unten)

MEINES ALTERS] [68 JAHR (B13/Bild recto; rechts oben)



Das Porträt eines Herrn in Rock und Weste ist in ein Oval eingefasst, das Wappen und die Inschrift im Bild rechts oben überschneiden sich mit der Begrenzung des Ovals. Der Dargestellte präsentiert sich mit festem Blick auf den Betrachter, mit der rechten Hand ein Schriftstück haltend. Es ist in italienischer Sprache an einen Signore gerichtet, unterzeichnet mit dem Namen Härl und dem Städtenamen Salzburg (Salisburgo). Die Bekleidung besteht aus einem schwarzen Rock mit hellrotem Innenfutter und einer gleichfarbigen Weste. Beide sind hochgeschlossen und mit silbernen Knöpfen versehen, wie auch der breite Ärmelumschlag des Rocks. Das darunter getragene weiße Hemd ist am Hals und am Handgelenk sichtbar. Die dunklen Haare (Teilerücke?) sind zurückgenommen und kinnlang.

Die Recherche zu einer historischen Person namens Mattias Härl, ergab, dass eine Gasthofbesitzer namens Mattias Härl (auch Hörl, Harl) in Salzburg 1730 bzw. 1774 als Gastgeber belegt ist und den heute noch bestehenden Gasthof „Elefant“ in der Salzburger Altstadt besaß (Angabe von Dr. Peter Kramml, Amtsleiter der Stadt Salzburg, Magistrat, Stadtarchiv und Statistik). Im vorliegenden Bildnis kann es sich durchaus um ein bürgerliches Porträt, ein bürgerliches Wappen und das Bildnis eines Gutshausbesitzers handeln. Das Wappen konnte jedoch bislang nicht mit dem Familiennamen Härl in Verbindung gebracht werden. Möglicherweise handelt es um das Signet des Malers.

Die gemeine Figur des Hahns in dieser Position im Schild kann mit der Salzburger Familie Han (Haan, Hahn) in Verbindung gebracht werden (Vgl. Wappen des Andre Han [Haan, Hahn], Bürger in Salzburg, 1596, Carl von Frey (Salzburg 1826-1896 Berlin), 1880–1869, Inv.-Nr. BIB WAP 0546, Salzburg Museum GmbH), eine Verbindung zwischen Mattias Härl, dem Wappen der Familie Han und dem Elefanten konnte bislang jedoch nicht hergestellt werden.

Bildnis der Johanna Catharina Edlwöck zu Gich

Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_268_342

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Deutschland [Q12]

1667 [Q14; B13]

105 x 79,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 12

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Heraldik

Johanna Catharina Edlwöck zu Gich

Viergeteiltes Schild: Auf 1 und 4 Scheren, 2 und 3 ein Schwan. Zwei bekrönte Spangenhelme. Rechts ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln als Helmzier, links zwei Hörner und mittig eine konische Form bekrönt von einer Kugel und einem kleinen Flügel (?). Das Wappen kann der Adelsfamilie von Giech aus dem fränkischen Raum (Fürstenthum Schwarzenberg) zugeschrieben werden (vgl. Siebmacher 1908 [Schwarzenburgischer Adel], Tf. 6.)

Bezeichnungen

Johanna Catharina Eddwöchlien][geb. v. Giech z.u. Rothenstein][34 Jahre, 1667; B13 (Bild recto, oben links)



Das Bildnis zeigt Johanna Catharina Edlwöck im Alter von 34 Jahren in einem dunklen Obergewand mit reichem Gewandschmuck. Links im Bild wird sie durch eine Inschrift und zwei Familienwappen ausgezeichnet, rechts im Bild von einem Vorhang umrahmt. Sie ist in ein kurzärmeliges dunkles Kleid gekleidet, welches an den Oberarmen, in der Dekolletee-Mitte und an der Hüfte von einem mit kleinen Süßwasserperlen besetzten Brosche in Schleifenform akzentuiert wird. An die Hüftbrosche ist zudem ein Porträtmedaillon angehängt. Schultern und Dekolletee bedeckt ein breiter, liegender Spitzenkragen mit floralen Mustern und einem Abschluss in Form von Perlengirlanden. Das langärmelige weiße Hemd läuft in Spitzenmanschetten aus und wird am Unterarm mit roten Schleifen bauschig abgebunden. Das Rockteil ist vorne offen, der Schlitz wird durch eine Brosche in Schleifenform akzentuiert und gibt den Blick auf einen goldfarbenen Unterrock frei. Die Haare fallen schulterlang in engen Korkenzieherlocken. Als Kopfbedeckung trägt sie eine schwarze Haube und darüber eine bestickte Haube mit einem bogenförmigen Broschenschmuck aus Perlen, sowie einer goldenen Brosche mit Diamanten. Goldene Ohrringe mit Perlen, eine enge goldene Halskette, Perlenarmbänder und Ringe ergänzen den Gewandschmuck.

Die Porträtbrosche an der Hüftkette und der leicht abgespreizte Finger mit einem Ring an der rechten Hand deuten den Kontext einer Eheschließung als Anlass für die Porträtdarstellung an.

Persische Frau in transparenter Oberbekleidung mit einem Trinkgefäß und einer Karaffe

Sitzende Orientalin [Q5]

Inv.-Nr. G_273_347

[Q3; Q5; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

Persien (historische Region) [Q12]

1800–1900 [Q11; Q12]

(?) x 93,5 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 59 [Kassette] [Übergröße]

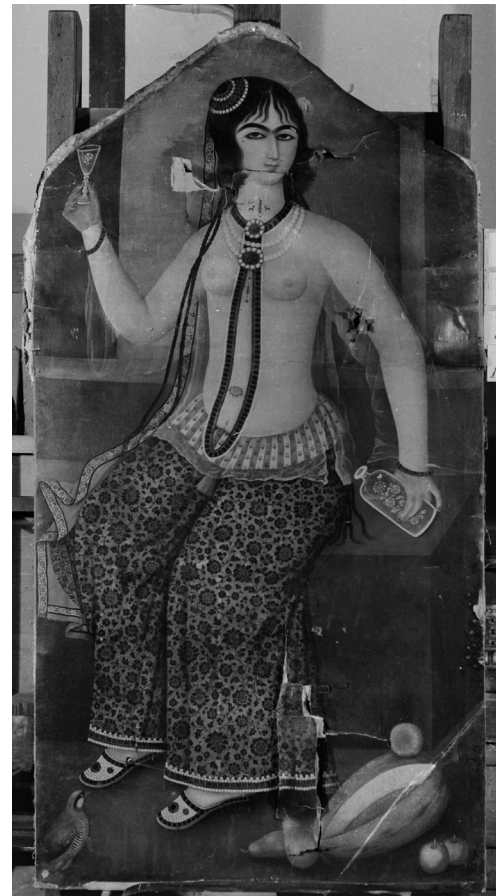
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

Serie: G_272_346; G_278_353; G_279_354;
G_280_355 (s. unten/ von l. nach r.)

Literatur

Ungar 1927, S. 3.



Die auf einem Absatz sitzende junge Frau ist bekleidet mit einem weich fallenden, transparenten und langärmeligen Hemd, welches am Hals und in der vorderen Mitte mit Bordüren und Schmuckbroschen eingefasst ist und damit das Tattoo zwischen den Brüsten und oberhalb des Bauchnabels akzentuiert. Am Rücken ist eine weitere Textilie befestigt, deren Ansatz nicht zu erkennen ist. Die Bein bedeckt eine mit floralen Mustern ornamentierte weit fallende Hose, die über offenen Schuhen, welche an Pantoffeln erinnern, getragen wird. Die Kopfbedeckung besteht aus einer kleinen runden Kappe mit herabhängendem Schleier, die über dem offenen Haar getragen wird. Die rechte erhobene Hand hält ein Glas, die Linke eine mit Blumen verzierte Flasche. Am unteren Bildrand sind Früchte und ein Vogel dargestellt.

Als Typus gehört diese Handakrobatin zu einer Reihe von Frauendarstellungen an persischen Höfen, darunter auch Musikerinnen und Tänzerinnen.



Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach



Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach

Bildnis eines brandenburgischen Kurfürsten [Q5]

Inv.-Nr. G_277_352

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Johann Christian Sperling
(Umfeld von) (?)
Deutschland [Q12]
ca. 1725 [Q11; Q12]
186,0 x 108,0 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
Eigentum von: Franz von Lipperheide
(Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben:
20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person/Orden

Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von
Brandenburg-Ansbach
Königlich Preußischer Hoher Orden
vom Schwarzen Adler

Bezeichnungen

JR [Monogramm] (B13/Bild recto)
277 (B1/Spannrahmen)
L. 196 (B23/Spannrahmen)
200 (B12/200)
131[unterstrichen]][131.[unterstri-
chen] (B63/Spannrahmen)
L 277 (B26/Spannrahmen)
L 277][186 x 108 (B65/Schmuckrah-
men verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Karl Wilhelm Friedrich,
Markgraf von Brandenburg-Ansbach,
Johann Christian Sperling, o. D., Inv.-
Nr. GM 808, Germanisches Natio-
nalmuseum (Nürnberg). In: Höfische
Bildnisse 1996, S. 175 [Q11, Q12]

VERGLEICH: Bildnis des Markgrafen
Karl Wilhelm Friedrich von Branden-
burg-Ansbach (1712-1757) als Erb-
prinz im Alter von 13 Jahren, Johann
Christian Sperling, 1725, Leinwand,
84 x 48 cm, Inv.-Nr. 71 81, Residenz
Ansbach [Q11]"
VERGLEICH: Markgraf Karl Wilhelm
Friedrich von Brandenburg-Ansbach
als 17-Jähriger, Johann Kupetzky,
1729, Öl auf Leinwand, 93 x 74 cm,
Inv.-Nr. 7169, Bayerische Staatsge-
mäldesammlungen (München) [Q11;
Q12]

Das Gemälde im Hochformat zeigt ganzfigurig und lebensgroß einen jungen Herrn in Frontalansicht. Er steht mit in die Hüfte gestützter linker Hand in einem Innenraum und weist mit seiner Rechten auf die Insignien Krone und Ordensband, die auf einem niedrigen Möbelstück mit einem vergoldeten, geschwungenen Fuß und aufliegendem dunkelroten Tuch ruhen. Zu sehen ist ebenfalls ein breites orangefarbenes Ordensband, an welchem ein Kreuz mit Adlern herabhängt, der „Orden des Schwarzen Adlers“. Der Dargestellte trägt eine Kombination aus einem langen, vorne gerade geschnittenen Rock, wie er sich im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts aus dem Justaucorps entwickelt hatte, mit einem Mantel und Umhang. Der kragenlose Justaucorps und Mantel bestehen aus mit Goldfäden durchsponnenem rotem Gewebe (Damast?). Vor leuchtend rotem Grund (Atlas?) steht das reiche florale Muster. Eine Goldstickerei ziert das Justaucorps, sowie die Saumkanten und die weiten Ärmelaufschläge. Am Saum des Schoßteils sind umlaufend und mittig im Schritt goldfarbene Fransen angebracht. Der Ärmelaufschlag ist mit dekorativen Knöpfen (Metall oder umstickt verziert), der Mantel mit rotem glänzenden Textil (Seide?) gefüttert. Der Rock weist verzierte Taschenklappen auf und ist an den Saumkanten mit goldfarbenen Fransen eingefasst. Ab der akzentuierten Taille wird der Justaucorps offen getragen. An den Füßen trägt der Dargestellte schwarze knöchelhohe Schnallenschuhe mit breiter Spitze, kurzem Blatt und hohen Absätzen. Der blaue, samtene Umhang wird auf der rechten Schulter von einer edelsteinbesetzten *Agraffe* gehalten, ist mit Hermelinpelz gefüttert und verbrämt. Um den Hals ist ein weißes Spitzenjabot geschlungen, welches durch eines der Knopflöcher geführt ist und den Eindruck eines Einstecktuches erweckt.

Die Krone im linken unteren Bildrand kann aufgrund des hermelinbesetzten Reifs, den perlenbesetzten Bügeln und dem goldenem Reichsapfel über der flachen roten Mütze als Kurhut eines Kurfürsten identifiziert werden (vgl. Johann Kupezky 2001, S. 196). Die Orden weisen den Dargestellten zudem als Mitglied im Orden des Schwarzen Adlers aus. Das Ordenskreuz als blaues Malteserkreuz trägt im mittleren Rund die Initialen „FR“ für Fredericus Rex – Friedrich den Großen von Preußen – und ist zwischen den Kreuzbalken mit schwarzen gekrönten Adlern versehen. Friedrich der Große hatte den Orden am 17. Januar 1701 gestiftet.

Bildnis einer Frau im Manteau mit Ropa-Ärmeln und Halskrause

Damen-Portrait aus der Familie Strozzi [Q8]; Damenbildnis [Q5]

Inv.-Nr. G_281_356

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Anonym

1600–1625 [Q11]

124 x 96 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 20

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 09.02.1882 [Q8]

Bezeichnungen

L 24 (B7/)

504 (unterstrichen) (B7)

Bezug zu anderen Werken

Konvolut: G_295_370, G_191_265 G_291_366 [Q8;
Q12]

VERGLEICH: Maddalena Strozzi Ne Bardi, unbekannter
Künstler, ca. 1601–1605, Gallerie Uffizie (Florenz).

In: Fotografie, Archiv der Universität der Künste, o.N..
[Q11] (Zuschreibung fraglich)

VERGLEICH: Ritratto di Maddalena Strozzi Bardi,
florentinischer Künstler, um 1600, Palazzo Pitti
(Florenz). In: Caneva/Solinas 2005, Abb. II.39 [Q11]
(Kragen und Manteau weisen Ähnlichkeiten auf und
verweisen zusätzlich auf den italienischen Kontext.)



Das Porträt zeigt eine Dame in einem prachtvollem Manteau mit ornamentaler Goldstickerei auf dunklem Grund. Die Silhouette des Obergewandes führt von den Schultern pyramidenförmig herab. Die Schneppe des hochgeschlossenen Mieders senkt sich tief in den Schoß. Daran setzt ein faltenfreies Rockteil an. Die Ärmel des Manteaus, in der Form von Ropa-Ärmeln, sind vorne offen. Der enganliegende Ärmel des Untergewandes weist goldfarbene Stickereien auf silberfarbenem Grund auf. Den Ärmelabschluss bildet eine schmale Spitzenmanschette. Um den Hals trägt die Dargestellte eine Dreiviertelkrause aus Spitze, die am Hinterkopf hochgestellt ist. Eine Kette aus goldenen Kettengliedern mit gefassten Edelsteinen und Perlen ist um die Hüfte gelegt, folgt der Schneppentaille und wird bis zum Boden fortgeführt. Zwei lange Perlenhalsketten, Perlenarmbänder und Ohrringe mit Tropfenperlen komplettieren das Schmuckensemble. Die Haare fallen in kleinen Locken ins Gesicht und sind am Oberkopf arrangiert und mit einer Blumengarnitur verziert.

Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 9.2.1882 ein Konvolut von insgesamt fünf Gemälden bei dem Händler Carf & Siegal in Cannes (Q8, S. 17). Als weitere Damenporträts aus diesem Konvolut konnten die Gemälde G_295_370, G_281_356 und G_191_265 identifiziert werden. Sie sind in Größe, Format, Art des Keilrahmens, Bildkomposition, Haltung und Darstellungsweise der Damen vergleichbar. Auf der Basis dieser Information kommt ein Bildnis der Maddalena Strozzi Bardi von einem unbekanntem florentinischen Künstler dem Erscheinungsbild des vorliegenden Bildnisses sehr nahe, eine endgültige Identifizierung steht jedoch noch aus.

Bildnis einer Frau im reich verzierten Manteau mit Ropa-Ärmeln



Bildnis einer Frau im reich verzierten Manteau mit Ropa-Ärmeln

Damenportrait mit Krone [Q5]; Damen-Portrait a. d. Familie Strozzi [Q8]

Inv.-Nr. G_291_366

[Q3; Q5; Q10; Q24; Q27]

Werkdaten

Enrico (1799-1870) und Francesco (1808-1889) Gonin (?)
Italien [Q12; Q38]

1800–1900 [Q12; Q38] / 1600–1625 [Q11]

119,3 x 85,2 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 23
Eigentum von: Carf & Siegal (Cannes), bis: 09.02.1882 [Q8, S. 17, Nr. 495]

Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]

Bezeichnungen

291 (B1/Schmuckrahmen recto)

291 (B1/Schmuckrahmen verso)

291 (B1/291)

L. 25 (B7/Spannrahmen)

495 (B7/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

KONVOLUTION: G_295_370, G_281_356, G_191_265 [Q8; Q12]

VERGLEICH: Margherita Gonzaga

(1591–1632), Princess of Mantua, Frans Pourbus d. J., undatiert, Öl auf Leinwand, 92,7 x 69,2 cm, Inv.-Nr.

25.110.21, The Metropolitan Museum of Art (New York) [Q11, Q12]

VERGLEICH: Eleonora Gonzaga (1598-1655) als Kind, Frans d. J. Pourbus, ca. 1603-1604, Öl auf Leinwand, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (Florenz) [Q11] (Vergleichbar ist das Ärmelmuster)

Das hochformatige Gemälde zeigt vor dunklem Grund eine reich bekleidete Dame als Kniestück im Dreiviertelprofil. In der linken, locker herabhängenden, mit einem Edelsteinring geschmückten Hand trägt sie ein spitzengesäumtes weißes Taschentuch. Sie ist mit einem reich verzierten Manteau mit weißer Spitzenkrause und kostbaren Schmuck bekleidet. Der Manteau besteht aus einem Rock und einem Oberteil, dem Mieder, an das Ärmel unter den Ärmelwülsten angenestelt sind. Zusätzlich trägt die Dargestellte ein Kennzeichen der spanischen Mode, die Ropa-Ärmel. Alle Kleidungsstücke sind aus dem gleichen beigefarbenen und an manchen Stellen glänzendem Stoff gefertigt. Das Motiv schwarzer Vögel auf roten Ästen sowie goldfarbenedes Rankenwerk wiederholen sich auf dem Textil. Die Saumkanten sind zusätzlich mit verschlungenen Bändern gekennzeichnet. Das Mieder weist zusätzlich geometrisches Flechtwerk an. Die mehrlagige Halskrause besteht aus einem am Kleidstoff ansetzenden Leinenkragen, versäumt mit Nadelspitze, die in der Form eines filigranen Spitzbogens ausläuft. Das Charakteristikum dieser Nadelspitze sind strenge geometrische Musterelemente, beispielsweise kleine Ziernetze aus quadratischen Formen mit diagonalen Verstrebungen, und ist somit der im frühen 16. Jahrhundert in Italien entstandenen Reticella-Spitze zuzuordnen. Das Mieder ist vorn hochgeschlossen, wattiert und in der Mitte versteift, sodass die weibliche Form negiert wird. Das zur Taille schmaler werdende Mieder endet in einem tiefen Schoß und suggeriert eine lang gestreckte Silhouette. Es läuft in einer oval geschwungenen Schneppe mit geschlitzten Schoßteilen aus. Der mittig mit verschlungenen Bändern verzierte beidseitige Saum verläuft über die gesamte vordere Länge. Die Ärmel sind zum Ellbogen bauschig versteift und am Handgelenk bündig geschlossen. Eng gefältelte Handkragen mit Spitzensaum bilden den Ärmelabschluss. Die darüber liegenden Ropa-Ärmel sind innen ellbogenlang, während die Außenform der nach hinten versteiften Ärmel bis zum Handgelenk reichen. Der obere Teil der Ärmel ist an der Öffnung mit kolbenförmigen Senkelstiften verziert, die sowohl als Ärmelverzierung als auch dem Schließen des Ärmels dienen. Der bodenlange Rock, der mit dem Mieder verbunden ist, fällt beinahe ohne Falten. Um den Hals trägt die Dame eine einreihige Perlenhalskette. Die Mitte des Mieders wird durch eine weitere lange Perlenkette betont, die am Kragen ansetzt und bis zur Schneppe fortgesetzt wird. An Schulter und Ärmelwulst setzen zwei unterschiedlich lange Gliederketten mit aufwendig gestalteten Elementen und Edelsteinen an. Elemente in Vierpassform mit Rubinen wechseln sich mit kleineren Kettengliedern ab. Franz und Frieda von Lipperheide erwarben am 9.2.1882 ein Konvolut von insgesamt fünf Damenbildnissen aus der Familie Strozzi bei dem Händler Carf & Siegal in Cannes (Q8, S. 17). Als weitere Damenporträts aus diesem Konvolut konnten die Gemälde G_295_370, G_281_356 und G_191_265 identifiziert werden. Sie sind in Größe, Format, Art des Keilrahmens, Bildkomposition, Haltung und Darstellungsweise der Damen vergleichbar.

Die Flucht nach Ägypten (Flügelbild eines Marienaltars)

Inv.-Nr. G_317_426

[Q3; Q5; Q24]

Werkdaten

Wolf Huber
 Deutschland [Q12]
 1525–1530 [Strieder 1966, S. 43]
 55,8 x 56,7 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Gemäldegalerie
 Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

PENDANT: Heimsuchung Mariae, Wolf Huber
 (1485–1553), um 1525, Öl auf Lindenholz, 56 x 57,1
 cm [Q12] (Außerdem Aquarelle nach beiden Tafeln
 aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts im Salzburger
 Museum (Standort heute unbekannt). Verkauf 1909
 aus der Lipperheideschen Sammlung an das Bayeri-
 sche Nationalmuseum.)

Literatur

Halm 1909, S. 547-548 (Die Flucht nach Ägypten und
 Die Heimsuchung); Möhle 1936, S. 309-315; Heidrich
 1909, S. 270-271, Taf. 156; Albrecht Altdorfer und
 sein Kreis 1938, Kat.-Nr. 440 (ohne Abb.); Albrecht
 Altdorfer und sein Kreis 1938, Kat.-Nr. 439, Abb. 50



Vor einer Gebirgslandschaft ist ein Paar auf einem Felsplateau dargestellt. Die mit dem Rücken ansichtige Frau sitzt auf einem Esel; ihre Gewandung besteht aus einem langen dunkelblauen Umhang, einem weißen, über die Schultern reichendem und den Kopf bedeckenden Tuch, wie einem auf dem Rücken getragenen roten Hut mit breiter Krempe. Der neben dem Esel laufenden Mann hält die Zügel und hat einen Wanderstab geschultert. Sein rotes Gewand fällt bis zu den Knien, den Kopf bedeckt ein dunkelblauer Schal, der wie ein Turban geschlungen ist.

Der Auktionskatalog 1909 (Gemälde) übertitelt die Heimsuchung Mariä von Huber mit *Bürgerfrauen Anfang des 16. Jahrhunderts* (Kat.-Nr. 5): „Im Vordergrund die Begrüßung der beiden heiligen Frauen. Links zwei Mägde, die eine trägt eine Last auf dem Kopfe. Rechts im Mittelgrund der hl. Joseph. Landschaftliche Szenerie mit Architektur.“

(Die Heimsuchung), Rose 1977, S. 157–158, Abb. 117 (Die Heimsuchung), Abb. 118 und 147 (Die Flucht nach Ägypten); Die Kunst der Donauschule 1965, S. 110 ff, Kat.-Nr. 271, Abb. 14 (Die Flucht nach Ägypten); Morét 1999, S. 12; Gemäldegalerie Berlin 1985, S. 96 (Die Flucht nach Ägypten); Stange 1964, S. 146 ff., Abb. 39 (Die Heimsuchung); Heinzle 1956, Kat.-Nr. 113, Abb. 5 (Die Flucht nach Ägypten); Voss 1909, S. 84 ff. (Die Flucht nach Ägypten); Weinberger 1930, S. 156-157, Abb. 94 (Die Flucht nach Ägypten); Strieder 1966, S. 43 (Die Flucht nach Ägypten)

Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä.

Altarflügel mit 4 Legenden-Szenen, S. Jacob v Compostela [Q6]; Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä. [Q5]

Inv.-Nr. G_318_427

[Q3; Q5; Q10; Q24]

Werkdaten

Konrad Von Friesach (?–1474)
Süddeutschland [Q3; Q12]
ca. 1430 [Q3] / 1440–1450
108,9 x 79,7 cm, Tempera (?) auf Holz (Nadelholz)

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Gitterwand 21
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 31.10.1877–22.06.1892 [Q8]

Dargestellte Person

Jakobus, der Ältere (?–44)

Bezeichnungen

ALTARFLÜGEL][LEGENDE DES HL. JACOB VON
COMPOSTELA][Niederdeutsch (?) um 1430 (B58/
Schmuckrahmen recto)
L7 (B63/Schmuckrahmen verso)
L 318][Konrad von Friesach][Vier Ereignisse aus der]
[Legende d. Hl. Jakobus d. Ä. (B67/Schmuckrahmen
verso)
11 12 53 / 130] (B15/Bild verso)

Literatur

Höfler 1987, S.40 ; Schmitz 1924, S. 41; Stange 1961;
Gemäldegalerie Berlin 1996, Abb. 162



Die Darstellung zeigt vier Ereignisse aus der Legende des heiligen Jakobus des Älteren: 1) Die Enthauptung des Heiligen, 2) Der Leichnam des heiligen Jakob wird nach Spanien gebracht, 3) Der Leichnam wird zur Gräfin Lupa gebracht, 4) Gräfin Lupa bestattet den Leichnam des Heiligen.

In den Berichten aus den Preußischen Kultursammlungen aus dem Jahr 1924 stellt H. Schmitz das Lipperheidesche Gemälde vor und legt die stilistischen Gründe für seine geografische und zeitliche Verortung dar: „Die vorliegende Tafel dagegen vertritt eine um 1430 zuerst in der Bodenseeegend ostwärts anschließenden Alpenvorgebieten aufkommende Richtung auf eigentümlichen Formen- ausdruck, losgelöst von dem schönen Linienzug der Überlieferung. [...]Die Farben der sorgfältig mit Kreide auf Leinwandbezug grundierten Tafel haben durchsichtige Gepräge der mit öligen Substanzen noch wenig durchsetzten Tempera des früheren XV. Jahrhunderts. Aber die lichte, auch in den Schatten durchscheinende Malweise des idealisierenden Stils ist zurückgetreten zugunsten einer schwereren Tönung und nach Modellierung strebenden Behandlung der Schatten. Das Grün und Rot sind lebhaft, ebenso das mit roten Schatten modellierte hellgelbe Gewand des Henkers, während das Blau, z.B. im Gewand des Jakobus, dunkel und trübe ist. Einige Gewänder zeigen goldene gestrichelte Damastmuster. Dies, ebenso wie der mit gefiederten Ranken gepunzte Goldgrund, weist wiederum auf die Malerei der Alpenvorlande um 1430-1450. Eine Zeitbestimmung, die durch die pelzbesetzten gefälteten Knieröcke mit tiefsitzenden Gürteln, die sogenannten Taperte, durch die langen Beinlinge, die Pelzmützen usw. bestätigt wird. Während in dem Kopfe der Heiligen noch ein Nachgang der idealisierenden Strömung sichtbar ist, streben die übrigen viereckigen Köpfe mit den großen Augen nach Charakterisierung. Sie haben auch die untersetzten Figuren des Schönheitsideal des beginnenden XV. Jahrhunderts abgestreift.“ (Schmitz 1924, S. 40 und 41).

Bildnis von Henrica von Wylich zu Rosau



Bildnis von Henrica von Wylich zu Rosau

Inv.-Nr. M_001_430

[Q1; Q14]

Werkdaten

Anonym

1575–1580 [Q11] / 1500–1650 [Q12; Q38] / 01.01.1500–1600 [Q1]
 14,9 x 12,3 cm, Tempera (?) auf Pergament auf Spannrahmen

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 09 [Kassette]
 Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7]

Dargestellte Person/Heraldik

Henrica Von Wylich zu Rosau

Das geschwungene, nach unten spitz zulaufende goldene Schild weist an den Oberseiten jeweils zwei rechteckige Auskragungen und mittig eingerollte Bänder auf. Das silberne Wappenfeld zeigt einen roten Sparren, begleitet von einem Ring gleicher Farbe. Über der rechten Hand, welche bei angewinkeltem Arm nach vorne gestreckt ist, trägt die Figur den heraldischen Bügelhelm. Dieser ist in grauer (heraldisch: stahlfarbener) Farbe mit goldenem Schulterabschluss, mit Visier sowie mit einem Wulst mit Flammenzungen dargestellt. Als

Helmzier erhebt sich das hellgraue Haupt eines Drachens mit geöffnetem rotbezungtem Maul, am Hals ein kleines Wappenschild mit dem bereits bekannten roten Sparren und Ring auf weißem Grund. Seitlich der Krone hängt die Helmdecke in Form eines auf der Außenseite grau und nach innen rot gefärbten Blattwerks (heraldisch: gezaddelt) herab. Das Wappen kann als jenes der Familie Wylich bestimmt werden. [Adelslexikon [Bd. XVI] 2005, S. 434; Robens 1818, S. 293]

Bezeichnungen

1 (B2/Schmuckrahmen verso)
 N 11. [?, schwer leserlich, da zur Hälfte abgeklebt] (B7/Schmuckrahmen verso)
 Stolzenfels zum Rhein 1832 (B45/Schmuckrahmen verso)
 11. (B9/11.)
 17 [?, schwer leserlich, da durch B9 überklebt] (B12/Spannrahmen)
 .v. Willich (B5/Spannrahmen)
 11. (B16 oder B11/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

PENDANT: M_002_431

VERGLEICH: Martin Snellen und Anna Kannengießer, Bartholomäus Bruyn d.J. (zugeschrieben), 1584, Holz, je 135,5 x 64 cm, Kölnisches Stadtmuseum, Köln, [Q11]

VERGLEICH: Bildnis einer Dame (Markgräfin Elisabeth von Ansbach-Bayreuth?), Lucas Cranach der Jüngere, um 1565, 87,5 x 69,3, Alte Pinakothek München [Q11] (Besonders die Form des offenen Obergewandes, die verzierten Schulterwülste, der hochstehende Mantelkragen wie auch der in Rüschen gelegte Hemdabschluss am Hals und den Handgelenken und zuletzt auch das Untergewand sind vergleichbar.)

Die in Frontalansicht dargestellte Dame trägt ein hellgelbes, mit goldfarbenen, parallelen Ziernähten abgesetztes Oberteil, dessen Ärmel sowie die Front mit Knopfleiste und einer Schneppentaille ansichtig ist. Das Mieder ist körpernah geschnitten, die Knopfleiste ist leicht nach links versetzt und unregelmäßig. Als Übergewand trägt sie eine schwarze, ärmellose und vorne offene Oberkleidung (Schaube?)(Rock?) mit Achselstücken. Die gepufften Schulterwülste sowie die Mantelöffnung sind mit goldfarbenen Knöpfen verziert. Die vermutlich bodenlange Oberkleidung schließt am Hals mit einem kurzen Stehkragen ab. Eine kurze, enganliegende Halskrause, in der Ausformung an die Ärmelabschlüsse angelehnt, vervollständigt die Garderobe. Als Kopfbedeckung trägt die Dame eine haarsichtige Haube. Die hier dargestellte das Kinn nicht bedeckende Haube, bei der es sich um eine feines, transparentes Gewebe (Schleiertuch?) handelt, umschliesst den Kopf eng und lässt den Scheitelansatz sowie beidseitig an der Stirn gekraustes dunkelbraunes Haar hervortreten. Am Oberkopf scheint die Haube mit Spitze abzuschließen, die wiederum mit sieben einzelnen goldfarbenen eingefassten roten Edelsteinen (Rubine?) verziert ist. Die Haube wird von einem breiten, hellbraunen Haarband gehalten, welches hinter den Ohren im Nacken zusammenläuft. Der Schmuck besteht aus einem, über dem Stehkragen getragenen, perlen- und edelsteinbesetzten Halsband mit Kreuzpendant, einer dreifach gelegten Gliederkette, die durch einen Kettengürtel ergänzt wird, sowie edelsteinbesetzten Goldringen an der linken Hand.

Bildnis von Henrica von Wylich zu Rosau

Vor ihrer linken Hüfte hält sie mit der Hand des angewinkelten linken Arms das Wappenschild, welches auf einer schmalen, grünen Fläche am vorderen Bildrand aufsteht.

Das Wappen kennzeichnet die Porträtierte als ein Mitglied der Familie Wylich. Das Gemälde ist als Pendant zur Darstellung des Raitz von Frenz (M_002_431) (Vgl. Prinz 2015) zu verstehen. Die Dargestellte kann in Verbindung mit der Identifizierung des Person Raitz von Frenz als Henrika von Wylich-Rosau bestimmt werden (vgl. Prinz 2015).

Zu zeitspezifischen Kleidermerkmalen in diesem Bildnis gehört die Haube. Für das Reich Nürnberg sind solcherlei spitzenverzierte Hauben, hier Steuchlein genannt, zum Ausgang des 16. Jahrhunderts anhand von Hausbüchern bildlich und schriftlich nachgewiesen. Zander-Seidel belegt dies mit dem Nachweis aus dem Mendelschen Hausbuch der Zwölfbrüderstiftungen: „Gegen Ende des 16. Jahrhunderts finden sich ‚ausgenähte‘ Steuchlein sowie mit ‚durchsichtigen Mödelein‘ oder Spitzen versehene Stücke“ (Zander-Seidel 1990, S. 109). Ein weiteres Merkmal sind die Kettengürtel aus Metallgliedern, die in den 1560er Jahren parallel zu den gängigen textilen Gürtel verwendet wurden (vgl. Zander-Seidel 1990, S. 144). Interessant ist die Abwesenheit einer Pelzverbrämung, die dekorativ und ständisch signifikant ist. Hinsichtlich der Bestimmung der Bekleidung kann eine Darstellung von Trachten Klever Bürger aus der Zeit um 1580 hilfreich sein, welche dem Trachtenbuch des Abraham Bruyn zugehört (Land im Mittelpunkt 1985, S. 97).

Die Kleidung in den vorliegenden Ehepaarbildnissen ist malerisch diffus ausgeführt und lässt auf einen ebenso diffuses Verständnis der Bekleidung schließen, die, wie hier vermutet wird, ihr Vorbild in einem großformatigen Bildnis hat.



Bildnis von Franz I., König von Frankreich

Inv.-Nr. M_009_438

[Q1; Q2; Q11; Q24]

Werkdaten

Joos van Cleve (Kopie nach)
(Frühere Zuschreibung: Joos van Cleve (1485–1540)
1530 [Q14]
17,4 x 13,3 cm, Öl auf rotem Metall (Kupfer)

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 05 / 1 [Kassette / Tableau]
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7]

Dargestellte Person/Heraldik/Orden

Franz I., Frankreich, König (1494–1547)

Bezeichnungen

9 (B2/Bild verso)
N . 423. (B11/Bild verso)
FRANCISCUS J. GALLIAE REX. HB [HB gibt ggf. die
Signatur an] (B13/Bild recto)
HB (B13/HB)
1530 (B13/Bild recto)

Literatur

Berckenhagen 1965, S. 12-14



Das Brustbild zeigt Franz I., König von Frankreich, und stellt ihn in einem roten, vom schmalen Halskragen ausgehenden gerüschten Obergewand dar, welches auf der Brust mittig offen ist und den Blick auf das weiße Hemd gewährt. Der pelzverbrämte Kragen (eines Mantels?) liegt locker auf den Schultern. Den Kopf bedeckt ein schräg sitzendes Barett mit Perlenverzierungen und einer geschwungenen weißen Feder, die um das Barett geführt wird.

Bildnis von Heinrich Friedrich zu Hohenlohe-Langenburg

Junger Edelmann in Schoßwams [Q1]

Inv.-Nr. M_013_442

[Q1; Q2; Q24]

Werkdaten

Joachim Georg Creuzfelder (1622–1702) (?)

Deutschland [Q12]

1647 [Q14]

16,6 x 12,2 cm, Öl auf silberfarbenem Metall

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 03 / 1 [Kassette / Tableau]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7]**Dargestellte Person**Heinrich Friedrich von Hohenlohe-Langenburg
(1625–1699)**Bezeichnungen**

13 (B2/Bild verso)

1.6.4.7.][Henry Fridezic Comte][de Holax s [Fridezic
alternativ Frideric; Holax alternativ Holar oder Holac;
freistehendes s diagonal durchgestrichen] (B25/Bild
verso)

N° 210 (B12/Schmuckrahmen verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH/Familie: G_172_412



Das etwa postkartengroße Porträt zeigt einen jungen Mann als Hüftbild. Er trägt schulterlanges gelocktes Haar, das durch einen Mittelscheitel geteilt das schmale Gesicht rahmt. Charakteristisch sind die klar konturierten Augenbrauen über tief liegenden Augen und die über einen langen geraden Nasenrücken spitz zulaufende Nase. Ein eingeritzter Schriftzug auf der Rückseite der Tafel: „1.6.4.7. Henry Frideric Comte de Holac“ läßt darauf schließen, dass es sich bei dem Porträtierten um Heinrich Friedrich zu Hohenlohe-Langenburg (1624–1699) handelt (Zu den Brüdern Joachim Albrecht und Heinrich Friedrich vgl. Hohenlohe 1995, S. 22–24).

Bildnis einer Cisterzienserin von Port-Royal mit einem weißen Skapulier und rotem Kreuz

Ordensfrau (Philippinerinnen in Rom?) [Q49]

Inv.-Nr. M_013_602

[Q49]

Werkdaten

Anonym

1647–1670 [Wietz 1821, S. 194-196]

6,7 x 5,4 cm, Aquarell auf Elfenbein

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 01 / 2 [Kassette / Tableau]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Dargestellte Person

Äbtissin Angélique Arnauld (?) oder Schwester Jacqueline Pascal (?)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Portrait de Jacqueline Pascal, soeur de Blaise, devenue soeur Sainte-Euphémie [Q11]

VERGLEICH: ‚Portrait de mère Marie-Angélique Arnauld, dite la Mère Angélique, et de sa soeur de Jeanne Arnauld, dite la Mère Agnès, Philippe de Champagne (d’après)‘ [Q11]

VERGLEICH: Cisterzienserin von Portroyal im Chorkleid. In: Wietz, J. K. (1821): Abbildungen sämtlicher geistlichen Orden männlich- und weiblichen Geschlechts in der katholischen Kirche. Prag: Sommer, Taf. XLVI, Fig. 2 [Q11]



Die Ordensfrau trägt ein weißes Rochett, darüber ein weißes, meist bodenlanges Skapulier mit einem roten Kreuz auf der Brust, dazu einen schwarzer Schleier.

Die ursprüngliche Zuschreibung zu dem Orden der Philippinerinnen kann nicht aufrecht erhalten werden: Die Beschreibung des Habit der Philippinerinnen in Rom lautet wie folgt: „Sie tragen einen schwarzen Rock, darüber ein weißes, mit einem kurzen weißen Strick gegürtetes Rochetto [Rochett, Anm. d. V.] mit ganz kurzen weiten Aermeln, einem schwarzen weißgefütterten Schleier, ein von den Wangen abstehendes, frei herabhängendes Vortuch und ein Kreuz mitten auf der Brust.“ (Biedenfeld 1837, S. 209 [Die Philippinerinnen zu Rom]). Eine weitere Quelle (Wietz 1821, S. 163) bezeichnet das Kreuz auf der Brust jedoch als schwarz und schließt hiermit die Philippinerinnen aus. Stattdessen ist anzunehmen, dass die dargestellte Ordensfrau aus dem Zisterzienserorden von Port-Royal südlich von Versailles stammt. Ihr Habit wird folgendermaßen beschrieben: „1647 gab der Großvikar zu Paris im Namen des Erzbischofs den Klosterfrauen das neue Ordensgewand, welches sich vorzüglich durch ein weißes Skapulier mit einem roten Kreuze auf der Brust von dem der Cisterzienserinnen unterschied. Die Novizinnen sind ganz weiß, die Layenschwestern aber schwarz.“ (Wietz 1821, S. 194). 1627 stellte Papst Urban VIII. das neue, von Maria de Medici gestiftete Kloster Portroyal unter die Gerichtsbarkeit des Erzbischofs. In Folge wurden die Äbtissin Marie-Angélique Arnauld oder Jacqueline Pascal porträtiert, sodass eine der beiden als die in der vorliegenden Miniatur Dargestellte in Frage kommt.

Bildnis eines Herrn im Wams mit Schulterkragen

Ovales Miniaturporträt eines Herrn mit grauen, langen gelockten Haaren und Schnäuzer [Q1]

Inv.-Nr. M_023_448

[Q1; B2]

Werkdaten

Anonym

1640–1660 [Q11]

ca. 8,3 x 6,9 cm, Öl auf Schildpatt

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 03 / 2 [Kassette / Tableau]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7]**Bezeichnungen**

23 (B2/Bild verso)

836 (B3/Bild verso)



Das Bildnis zeigt einen Herrn in einem Wams aus silbrig schimmerndem Obermaterial, verziert mit floralen Elementen in den Farben Rot, Gelb und Grün. Die vordere Mitte ist mit einer Knopfleiste und goldfarbenen Spitzenbordüren besetzt, die sich an den Schulter- und Ärmelnähten wiederholt. Ein Umlegekragen, der vorne geschnürt wird und deren Bänder in Dolden enden, bedeckt den Hals. Die graue Haartracht, eine Perücke, fällt auf die Schultern und zwei rote Schleifen zieren jeweils eine Strähne am unteren Ende. Der Bart besteht aus einem Oberlippen- und einem Kinnbart.

Bildnis einer Frau in Empirekleid und Augsburger Bockelhaube

Porträt einer Dame mit bayerischer (Münchener?) Riegelhaube u. dunklem, hochtailliertem Kleid [Q49]

Inv.-Nr. M_023_624

[Q49]

Werkdaten

Anonym

ca. 1810 [Q11]

55 x 47 cm, Aquarell auf Elfenbein

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 01 / 6 [Kassette / Tableau]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q8]

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: M_023_625 [Q11]

VERGLEICH: Bürgerfrauen von Augsburg, Lithographie. In Lipowsky 1830, Heft 2, Blatt V. [Q11]



Die Dargestellte trägt ein dunkles, hoch geschlossenes und hoch tailliertes Biedermeierkleid, darüber eine weiße, schmale Halskrause und eine goldfarbene Kette um den Hals. Die weiteren Schmuckelemente bestehen aus einer zweifachen goldenen Perlenkette mit einem Kreuz-Pendant und kleinen goldfarbenen Kreolen mit einem gefassten blauen Stein, der von weißen Steinen umrahmt wird. Den Kopf bedeckt eine goldfarbene Haube, vermutlich die Augsburger Bockelhaube, die nicht wie die Münchener Riegelhaube am Hinterkopf ansetzt, sondern den Oberkopf rundum bedeckt und mit einer kleinen Schnebbe am Mittelscheitel in die Stirn ragt. Am Hinterkopf ist ein großer, seitlich abstehenden ebenfalls goldfarbener Schleifenbesatz befestigt. Das Gewebe der Haube besteht üblicherweise aus Goldlahn, Goldfäden, Draht und Klöppelspitze, die Schleife mit Muschelborten wird auf eine Pappe aufgezogen und der Stoff gerafft. Der weiße Spitzenvorstoß ist steif und weit aufgefächert.

Zwei Zeitschienen (18. und 19. Jahrhundert) sind hier vereint; das moderne Empirekleid wird kontrastiert mit einer braven, gescheitelten Frisur und einer „ehrwürdigen Bockelhaube“ (Lipowsky 1830, 2. Heft, S.2.)

Die Augsburger katholische Tracht beinhaltete die Augsburger Riegelhaube, während den Evangelischen die Augsburger Bockelhaube zustand. Die Bockelhaube wurde auch noch zu biedermeierlichen Kleidungsformen getragen (z.B. Stadtmuseum Günzburg, Porträt einer Frau mit biedermeierlicher Frisur und Keulenärmeln).

*Bildnis von Philippine Welser, Ehefrau von Erzherzog Ferdinand II.
von Habsburg*



Bildnis von Philippine Welser, Ehefrau von Erzherzog Ferdinand II. von Habsburg

Dame mit kleinem Barett [Q1]

Inv.-Nr. M_048_460

[Q1; Q2; Q11; Q24]

Werkdaten

Anonym
1570–1590 [Q11]
28,5 x 21,0 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 13 / 1 [Kassette / Tableau]
Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9]
Steiner (Innsbruck), bis: 25.07.1889 [Q8, S. 21]

Dargestellte Person

Philippine Weser (1527–1580)

Bezeichnungen

48 (B2/Bild verso)
v. Valdern_[...] (B5/Bild verso)

Bezug zu anderen Werken

PENDANT: Verlust (?) [Q8, S. 21] (Möglicherweise gab es zu diesem Bildnis ein Pendant. Franz und Frieda von Lipperheide erwarben zwei Bildnisse von Erzherzog Ferdinand bei zwei Händlern in Innsbruck. 1 Portrait Erzherzog Ferdinand, erworben 1889 bei Pollak oder Steiner, beide Innsbruck.

Q8, S. 21)

VERGLEICH: Philippine Welser, unbekannt, um 1565–1570, Schloß Matzen (Brixlegg) (im Besitz von Franz von Lipperheide. Vgl. dazu: Boeheim 1894, Abb. 8. [Q12] (Dieses Bild wurde laut Begleittext in Boeheim „zu Köln erworben“ und war bislang unbekannt und unpubliziert.)

VERGLEICH: Philippine Welser, de Lyon Corneille (1500–1575) (?), Francois Clouet (Art von) (tätig um 1540–1573 in Paris), Öl auf Holz, 28 x 19cm, 1600–1650, Sammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. M.018 [Q12] (Ebenfalls in Boeheim abgebildet. Die Datierung der Veste Coburg auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ist jedoch fragwürdig)

VERGLEICH: Christine Welser, unbekannt (Maler), unbekannt (Stecher), um 1565, Schloß Matzen (Brixlegg) (im Besitz von Franz von Lipperheide. In: Boeheim 1894, Abb. 12. [Q12] (Dieses Werk war im Besitz von Lipperheides und ist in Boeheim 1894 abgebildet, einer Biographie von Christine Welser, die in den Erwer-

bungsjahren publiziert wurde und mit diesen Autorin Franz von Lipperheide wegen der Abbildung und dem Zugang zum Werk in Kontakt gestanden haben muss.

Eventuell verweist der Reiseausgabenbuch-Eintrag auf dieses Bildnis. Der Begleittext besagt, dass das Bildnis in Innsbruck erworben wurde.)

VERGLEICH: Philippine Welser, wife of Ferdinand II Habsburg, Radierung (und Kupferstich), 1600–1700, 28,4 x 17,1 cm, Wellcome Collection (London)

Die im Dreiviertelprofil Dargestellte wendet den Blick dem Betrachter zu. Sie trägt ein hochgeschlossenes, stark tailliertes Kleid mit kurzen Puffärmeln aus rotem Samt und goldenen Bordüren. Den Hals bedeckt eine enganliegende weiße Kröse; unterhalb der Puffärmel sind weiße enganliegende Blusenärmel und darüber eine transparente Textilie angedeutet. Um den Hals ist eine dreifache Perlenkette gelegt. Den Kopf bedeckt ein schwarzes, mit einer umlaufenden Perlenkette und Goldstickereien verziertes Barett, welches seit den 1560er Jahren bereits die süddeutsche (Nürnberger) Bildnis-Tracht dominierte. Der Hutboden wölbt sich leicht nach oben; vermutlich handelt es sich noch um eine weiche oder halbsteife Barettform. Vier kleine Federn zieren den Rand des Barettts. Das rötlich-blonde Haar wird umfangen von einem Haarnetz mit kleinem Blumenornament.

Die Nürnberger Kleiderordnung von 1568 hatte die Ausgestaltung der Kopfbedeckung bereits thematisiert (vgl. Zander-Seidel 1990, S. 132).

Bildnis einer Frau mit zwei Begleiterinnen

Ganzfigurenporträt einer Edeldame in spanischer Tracht mit zwei dunkel gekleideten Begleiterinnen [Q1]

Inv.-Nr. M_122_505

[Q1; Q2; Q11; Q24]

Werkdaten

Monogrammist LH (?)

Venedig (?) [Q1]

1550–1650 [Q1]

mind. 17,2 x 12,9 cm, Öl auf rotem Metall, Kupfer (?)

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 24 [Kassette]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7]

Bezeichnungen

122 (B2/Rückseitenschutz)

GENTILDO, CUE VA , A SPASO][CONLA TESTA]

[CAMERIERA [erster Teil schlecht erhalten] (B13/Bild recto)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Trachtenbuch. Darinnen viller Voelckher vund Nationen Claidung, Unbekannt, 1580, Bl. 49, Lipperheidesche Kostümbibliothek - Sammlung Modebild, Inv.-Nr. Aa20 [Q12]



Die zentrale Figur, ein Mädchen oder eine junge Frau, trägt ein die Schultern und die Brust bedeckendes weißes Tuch mit goldfarbener Saumkante, welches in den Rock eingesteckt wird. Das Oberteil erscheint im Verhältnis zu dem Rockteil verkürzt und leugnet eine weibliche Brust. Die hohe Taille wird durch ein schwarz-goldenes Schnürband akzentuiert. Tief an der Schulter setzt ein Ärmel an, der an der Schulter einen aufstehenden flügelartigen Spitzenbesatz mit Goldzierde hat. Die Ärmel schließen am Handgelenk eng mit einem Ärmelumschlag und einem Spitzensaum ab. Der faltenreiche Rock aus grünem Obermaterial ist bodenlang und weit geschnitten. Am Saum sowie in der vorderen Mitte ist er mit einer breiten Spitzenborten verziert. Die Dame steht vermutlich auf Stelzpantoffeln, sodass ihre Begleiterinnen, auf deren Arme sie sich stützt, unweigerlich kleiner erscheinen. Die Haare sind offen und werden unterhalb der Ohren zusammengenommen. Eine Blumenzier ist angedeutet. Die beiden Begleiterinnen tragen eine ähnliche Bekleidung, jedoch in Schwarz mit weißem Brusttuch, außerdem ein Obergewand mit bodenlangen, weit offenen Ärmeln.

Bildnis einer Frau in Leinenhemd, Rock und Schürze

Orientalisch gekleidete Dame [Q1]

Inv.-Nr. M_128_512

[Q1; Q2; Q11; Q24]

Werkdaten

Anonym

1800–1900 [Q1]

29,3 x 22,7 cm, Öl auf Leinwand

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 28 [Kassette]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7]

Bezeichnungen

128 (B2/Spannrahmen)

398 (B5/Spannrahmen)

319. (B9/319.)

M 128 [schwer leserlich] (B1/Bild verso)

L. 60. (B12/Spannrahmen)

15 u (B14/Spannrahmen)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Mädchen aus Alvito (Neapel), Carl Emil Doepler, 1875, kolorierte Zeichnung, für: Blätter für Kostümkunde, 1877 (2. Aufl.), Bd. 1, Bl. 10, Inv.-Nr. Lipp HdZ.5253 - Hzl 211,2, Lipperheidesche Kostümbibliothek (Berlin), [Q11; Q12] (Vorzeichnung)

VERGLEICH: Donna di Capri. In: Usi e Costumi di Napoli e Contorni (Bourcard 1853 [Bd. 1]). [Q11]

VERGLEICH: Mädchen aus Alvito (Neapel), Carl Emil



Das Werk stellt eine junge Frau auf einem Felsen sitzend dar, zu ihren Füßen ein Hund. Den rechten Arm auf ein tönernes Gefäß gelehnt, vermittelt es den Eindruck einer jungen Frau, die im Begriff ist Wasser zu holen. Der Rock ist aus braunem Tuch und bodenlang. Die unbedeckten Schuhspitzen werden in einem vergleichbaren Blatt als einfache Ledersandalen beschrieben. Eine dunkelblaue Schürze mit zwei breiten, bestickten Querbordüren fällt vorne über den Rock. Der Ohrschmuck besteht aus goldfarbenen Creolen mit eingehängter Perle. Die Beschreibung eine ähnliches Motivs liest sich in den „Blättern für Kostümkunde“ wie folgt: „Das Haupt unserer Figur ist beschattet von jenem malerisch geordnetem Kopftuche, welches, an den unteren Enden mit eingewebten, durchbrochenen Einsätzen verziert und mit geknüpften Fransen versehen, in schweren Falten auf Schultern und Rücken herabfällt. Ein weites, mit durchbrochenen Einsätzen an der Brust und den weitmaschigen Oberärmeln verziertes Hemd wird von einem farbigen, oft goldbordierten Mieder umschlossen, an welchem sich schmale, meist rothe Achselbänder mit zierlichen Bandrosetten befinden“ (Blätter für Kostümkunde 1877 [2. Aufl.], Bd. 1, Bl. 10 u. S. 29).

Doepler, 1875, Stich: A. Weger. In: Blätter für Kostümkunde, 1877 (2. Aufl.), Bd. 1, Bl. 10 [Q12; Q11]

VERGLEICH: Sitzende Frau am Felsen mit Wasserkrug (o. T.), Anonym, Aquarell, Blatt 5. In: Italienische Volkstrachten, Aquarelle unterschiedlichen Formats gebunden, um 1830, Lipperheidesche Kostümbibliothek - Sammlung Modebild, Signatur: Lipp OZ 166, Ja 36 [Q11]

Bildnis eines Mädchens in Straubinger Tracht im Lehnstuhl

Straubingerin (Defregger 1983, S. 320); Straubingerin [Q1]

Inv.-Nr. M_171_553

[Q1; Q2; Q24]

Werkdaten

Franz von Defregger (1835–1921)
 Bayern [Q11]
 vor 1875 [Q11] / 1888 [Q14]
 29,8 x 22,7 cm, Öl auf Holz

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 11 / 1 [Kassette / Tableau]
 Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis:
 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7;
 Defregger 1983, S. 28]

Bezeichnungen

171 (B2/Bild verso)
 Franz von Defregger. 1888.][Straubingerin. (B5/Bild
 verso)

Bezug zu anderen Werken

VERGLEICH: Bauernmädchen aus der Umgebung von
 Straubing (Niederbayern), Franz von Defregger nach
 ebd., *Blätter für Kostümkunde*, 1891, Bd. 4, Bl. 246
 [Q12]

Literatur

Defregger 1983, S. 320 u. S. 28 ; Ludwig 1982,
 S. 1884f. ; *Blätter für Kostümkunde*, 1891, Bd. 4, Bl.
 246



In der Darstellung des sitzenden Mädchens scheint ein vielfach verwendetes reales Modell oder ein Mädchentypus hervorzutreten. So verzeichnet Hans-Peter Defregger ein „Sitzendes Mädchen“ (Archivbild, nach 1900, S. 379), welches in den Proportionen und in der Zeichnung des Gesichts dem Mädchen im Straubinger Kostüm ähnelt (Defregger 1983). Auch scheinen viele Mädchenbilder auf ein und denselben Typus von jungem Mädchen zurückzugehen. Einen Großteil der Bildnisse machen jedoch Bruststücke aus, in der Darstellung des sitzenden Mädchens in Straubinger Tracht kommt jedoch die Bekleidung ganz zur Geltung.

Franz von Defreggers Ölbild wurde als Vorbild für die gleichnamige Illustration in den *Blättern für Kostümkunde* genutzt. Die umfangreiche Beschreibung erfolgte durch I. Amer (vgl. Amer 1891, S. 70–72). Der Kostenaufwand einer solchen Tracht sei mit mehr als 1.800 Gulden anzusetzen, hauptsächlich machten die Metallgehänge dies so kostbar (vgl. Amer 1891, S. 72).

Das Gemälde beschreibe, so Amer, einen „früheren“, bis zum Anfang der 1870er Jahre charakteristischen, Zustand. So sei in der Illustration Defreggers eine historische Bestandsaufnahme zu sehen, eine Erinnerung, die mit dem Ziel angefertigt wurde, einen historischen Zustand zu überliefern (vgl. Amer 1891, S. 72).

Über das vorliegende Gemälde schreibt Hans-Peter Defregger: Die Werke befanden „sich unter 600 ähnlichen Gemälden, die der Freiherr, ein leidenschaftlicher Sammler von Trachten und allen damit zusammenhängenden Gebieten, im Laufe seines Lebens zusammengetragen hat“ (Defregger 1983, S. 28). Er schreibt weiter: „Da sich im Nachlaß Defreggers kein Hinweis auf diese Bilder findet, ist anzunehmen, daß sie als Gefälligkeit für einen Freund oder guten Bekannten angefertigt wurden“ (Defregger 1983, S. 28).

Bildnis von Clarice Strozzi

Profilbüste der Clarissa Strozzi [Q1]

Inv.-Nr. P_24_073

[Q1; Q2; Q10; Q24]

Werkdaten

Anonym

1800–1900 [Q1]

30,5 x 22,4 cm, Wachsrelief; Wachs getönt und bemalt, mit eingelassenen Perlen und hellblauen Halb-, Edel- oder Glassteinen, montiert auf eine Schieferplatte

Standort/Provenienz

GG/SMB, Depot 3 Regal 45 [Kassette]

Eigentum von: Franz von Lipperheide (Berlin), bis: 1892 [Q9], erworben: 20.11.1878–24.04.1888 [Q7]

Dargestellte Person

Clarice di Piero de' Medici-Strozzi (1493–1528)

Bezeichnungen

CLARICE STROZZI (B13/Bild recto)

M 998 (B36/Bild verso)



Als Oberbekleidung trägt die Dargestellte einen glatt fallenden ärmellosen Umhang, darunter ein Mieder mit steifem Stecker, im Dekolletee mit einem schmalen Spitzenkragen gesäumt. Die Ärmel haben ein kleinformatisches geometrisches Muster. Die im Profil dargestellte junge Frau trägt ihr Haar mit einem Mittelscheitel und kurzen Stirnlocken. Das lange Haar wird am Hinterkopf zusammenfasst, der Haarstrang wird mit Perlenbändern geschmückt um den Hinterkopf gelegt, das Ende fällt hinten lockig herab. Eine Strähne wird wellenartig über das Ohr nach vorne in das Gesicht geführt. Hochgesteckte Frisuren und ein offenes Rückendekolletee betonen eine lange Nackenlinie, ein auch durch die schlichte und harmonisch fließende Kleidung unterstrichenen Element.



Abkürzungen

GG	Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
GSTA	Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz, Berlin
KB	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
KB-FOTO	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Museum Fotografie
KB-LIPP	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek - Sammlung Modebild
KB-ARCH	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Sammlung Architektur
LAB	Landesarchiv Berlin
o. D.	ohne Datum/Datierung
o. J.	ohne Jahr
o. P.	ohne Paginierung
o. V.	ohne Verfasser
o.r./u.l.	oben rechts/unten links (etc.)
r/v	recto/verso
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
V&A	Victoria & Albert Museum, London
Online	Wenn nicht anders vermerkt, wurden alle Web-Links am 02.02.2022 letztmalig geprüft.
ZA	Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv
ZI	Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Literaturverzeichnis

Ackerman 2007

Ackerman, Evelyn (2007): *Costume is the Key. Seventeenth Century Miniature Portraits with Overlays*. In: Dress, Columbus, Costume Society of America, Jg. 34, S. 61–77.

Adelslexikon 1978

Deutsches Adelsarchiv e.V. (Hrsg.) (1978): *Genealogisches Handbuch des Adels*. Jg. IV (67), G-Har. Limburg a. d. Lahn.

Albrecht Altdorfer und sein Kreis 1938

Buchner, Ernst (1938): *Albrecht Altdorfer und sein Kreis: Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers*. München: Bayer. Staatsgemäldesammlung.

Amer 1891

Amer, I. (1891): *Bauernmädchen aus der Umgebung von Straubing, Niederbaiern*. In: Blätter für Kostümkunde, Jg. 4, S. 69–72.

Andermann 2003

Andermann, Kurt (2003): *Hohenlohe*. In: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, S. 603–621, *Residenzenforschung*. Ostfildern: Thorbecke.

Anderson 1996

Anderson, Jaynie (1996): *The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli*. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Jg. 38, Beih., S. 107–119.

Angelmaier 2012

Angelmaier, Ursula (2012): *Die Abendmahlsgemälde von Joachim Georg Creuzfelder in Ingelfingen und Langenburg*. In: Württembergisch-Franken: Jahrbuch/ hrsg. vom Historischen Verein für Württembergisch-Franken, Jg. 96, S. 131–140.

Antike Helme 1988

Pflug, Hermann (1988): *Antike Helme: eine Ausstellung aus Anlaß des 13. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie in Berlin*. Mainz: Verl. des Röm.-German. Zentralmuseums.

Archiv Buchwesen 1983

Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V. (Hrsg.) (1983): *Archiv für Geschichte des Buchwesens*. Frankfurt a. Main: Buchhändler-Vereinigung.

Arenhövel/Schreiber 1982

Arenhövel, Willmuth/Schreiber, Christa (1982): *Eisen statt Gold: preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Sammlungen*. Museum Burg Linn Krefeld 24.9.–31.10.1982, Schloß Charlottenburg Berlin, 21.11.1982–9.1.1983]. Berlin: Arenhövel.

Aretin 1854

Aretin, Karl Maria von (1854): *Alterthümer und Kunst-Denkmale des bayerischen Herrscher-Hauses. Hrsg. auf ... Befehl ... Königs Maximilian II.* München: Cotta in Komm.

Ashelford 1996

Ashelford, Jane (1996): *The art of dress: clothes and society, 1500–1914*, Andreas Einsiedel (Hrsg.). London: National Trust.

Augspurgische Kleidertracht 1720

o. V. (1720): *Augspurgische Kleider-Tracht*. [Augsburg]: verlegt von Philipp David Danner.

Auktion Heberle 1882 (Sammlung Paul)

o. V. (1882): *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de Monsieur Johannes Paul a Hambourg. 16.-24.10.1882*. Köln: Heberle.

Auktion Helbing 1904 (Kunstsammlungen Hefner-Alteneck)

Helbing, Hugo (Hrsg.) (1904): *Kunstsammlungen des verewigten Herrn Geheimrats Dr. Jakob von Hefner-Alteneck ...: Kupferstiche - Holzschnitte - Lithographien - Bücher von Hefner-Alteneck. Versteigerung am 6. Juni u. ff. Tage 1904*. München: Helbing. Jg. II.

Auktion Helbing 1904 (Rüstungen Hefner-Alteneck)

Helbing, Hugo (1904): *Rüstungen - Waffen - Antiquitäten - Ölgemälde alter Meister - Pergamentmalereien - Aquarelle und Handzeichnungen von Hans Mielich, Nicolas Lagneau etc., Kunstsammlungen des verewigten Herrn Geheimrats Dr. Jakob von Hefner-Alteneck ... / unter der Leitung des Hugo Helbing; 1*. München: Helbing.

Auktion Helbing 1909 (Ölgemälde Lipperheide)

Helbing, Hugo (1909): *Ölgemälde alter Meister, hauptsächlich Familienbildnisse von großem Interesse für die Geschichte des Kostüms der bürgerlichen, der Zeremonial- und Militärtracht, wichtig für die Entwicklung der Spitze, des Geschmeides und des Kopfputzes: Auktion in München in der Galerie Helbing ... 26. November 1909*. München:

Auktion Helbing 1909 (Textilien Lipperheide)

Helbing, Hugo (1909): *Textilien: frühchristliche (koptische) Webereien, Weiß-Stickereien des 15.-18. Jahrhunderts in Kreuz-, Flecht- und Stielstich, Leinendurchbruch und Klöppel ..., Arbeiten in Gold, Silber, Nadelmalerei und Applikation vom 16.-18. Jahrhundert ...; Antependien des 15. Jahrhunderts, Gobelins des 17. Jahrhunderts und orientalische Teppiche, 25. Oktober bis 30. Oktober 1909*, München.

Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide)

Helbing, Hugo (1909): *Waffen: Rüstungen und Rüstungsteile - Helme - Schilde - Blankwaffen - Schusswaffen - Fahnen - Pferdeausrüstung - Jagdutensilien; Divers und Orientalia; 24. und 25. November 1909*.

Auktion Helbing 1933 (Antiquitäten Lipperheide)

Helbing, Hugo (Hrsg.) (1933): *Antiquitäten, alte Möbel, Orientteppiche, Kunst- und Einrichtungsgegenstände, Gemälde alter und moderner Meister*. München: Helbing.

Bartel/Ancke 2004

Bartel, Elisabeth/Ancke, Gundula (2004): *Die Königliche Eisen-Giesserei zu Berlin 1804–1874: die Sammlung preußischer Eisenkunstguß in der Stiftung Stadtmuseum Berlin*. Berlin: Stiftung Stadtmuseum.

Baumgartl/Lauterbach/Otto 1993

Baumgartl, Edgar/Lauterbach, Gabriele/Otto, Kornelius (1993): *Maler in Franken: Leben und Werk von Künstlern aus fünf Jahrhunderten*. Nürnberg: Spätlese-Verl.

Becksmann/Lisner 1967

Lisner, Margrit/Becksmann, Rüdiger (Hrsg.) (1967): *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*. München [u.a.]: Dt. Kunstverl.

Beeg/Lechner 1890–1891

Lechner, Hedwig/Beeg, Gunda (1891): *Die Anfertigung der Kinder-Garderobe*. Berlin: Lipperheide.

Beeg/Lechner 1891

Lechner, Hedwig/Beeg, Gunda (1891²): *Die Anfertigung der Leib- und Hauswäsche*. Berlin: Lipperheide.

Beeg/Lechner 1897

Lechner, Hedwig/Beeg, Gunda (1897): *Anleitung zur Schneiderei von Damenkleidern*. Berlin: Lipperheide.

Belting/Kruse 1994

Belting, Hans/Kruse, Christiane (1994): *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer.

Berckenhagen 1965

Berckenhagen, Ekhart (1965): *Ein von Joos van Cleve signiertes (?) Porträt König Franz' I.* In: Berliner Museen. Berichte aus den ehemaligen preussischen Kunstsammlungen, Jg. XV (NF), 2, S. 12–14.

Berckenhagen 1974

Berckenhagen, Ekhart (1974): *Von Schinkel bis Mies van der Rohe: zeichnerische Entwürfe europäischer Baumeister, Raum- und Formgestalter 1789–1969*. Katalog zur Ausstellung; Kunstbibliothek Berlin 1974, Neue Sammlung München 1975, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1975. Berlin.

Berckenhagen 1975

Berckenhagen, Ekhart (1975): *Die Kunstbibliothek Berlin*. , S. 21–32.

Berlins Museen 1994

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Peter (Hrsg.) (1994): *Berlins Museen: Geschichte und Zukunft*. München [u.a.]: Dt. Kunstverl.

Beyer 1972

Beyer, Victor (1972): *Un castrum dolori de Frédéric Brentel. Musée des beaux Arts de Strasbourg*. In: Revue du Louvre: la revue des musées de France, Bd. 22, Nr. 4–5, S. 315–316.

Bild vom Kind 2015

Paetz-Schieck, Annette/Bergemann, Uta-Christiane (Hrsg.) (2015): *Das Bild vom Kind im Spiegel seiner Kleidung: von prähistorischer Zeit bis zur Gegenwart*. Regensburg: Schnell & Steiner.

Black 2013

Black, Sandy (Hrsg.) (2013): *The handbook of fashion studies*. London [u.a.]: Bloomsbury.

Blackman 2015

Blackman, Cally (2015): *A portrait of fashion: six centuries of dress at the National Portrait Gallery*. London: National Portrait Gallery Publications.

Blätter für Kostümkunde 1874–1891

Lipperheide, Franz von/Heyden, August von (Hrsg.) (1874): *Blätter für Kostümkunde: historische und Volks-Trachten*. Berlin: Lipperheide. (1) 1874–(4) 1891.

Blauert/Bähr/Zscharnt 2009

Blauert, Elke/Bähr, Astrid/Zscharnt, Ute (Hrsg.) (2009): *Neues Museum: Architektur, Sammlung, Geschichte*. Berlin: Nicolai.

Bock 1996

Bock, Henning (1996): *Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.

Bodart 2011

Bodart, Diane (2011): *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*. Paris: CTHS.

Bode/Dohme 1883

Bode, Wilhelm von/Dohme, Robert (1883): *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Jg. 4, S. 119–151.

Bode 1914

Bode, Wilhelm von (1914): *Von der Kunst des Sammelns und von den Berliner Privatsammlern*. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 29, Nr. 2. Online unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1584/> (21.10.2019).

Bode 1922

Bode, Wilhelm von (1922): *Die älteren Privatsammlungen in Berlin und die Bildung neuer Sammlungen nach dem Kriege 1870*. In: *Der Kunstwanderer*, Jg. 4, Nr. August/September, S. 7–8, 30–32 und 539–540.

Bode 1930

Bode, Wilhelm von (1930): *Mein Leben*. Berlin: Reckendorf.

Bode/Stettiner 1899

Bode, Wilhelm von/Stettiner, Richard (1899): *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz: veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft; 20. Mai bis 3. Juli 1898*. Berlin: G. Grote.

Boeheim 1894

Boeheim, Wendelin (1894): *Philippine Welser: eine Schilderung ihres Lebens und ihres Charakters*. Innsbruck: Museum Ferdinandum.

Borkopp 1999

Borkopp, Birgit (1999): *Die Textil- und Kostümsammlung des Bayerischen Nationalmuseums - Überlegungen und Pläne zu ihrer Präsentation*. In: *Waffen- und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Jg. 2, S. 129–134.

Borkopp-Restle 2002

Borkopp-Restle, Birgitt (2002): *Textile Schätze aus Renaissance und Barock: aus den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums; mit grossen Freuden, Triumph und Köstlichkeit*. München: Bayer. Nationalmuseum.

Borkopp-Restle 2003

Borkopp-Restle, Birgit (2003): *Kavaliere in Wams und Spitzenkragen. Bemerkungen zum Kostüm in den Zeichnungen Valentin Wagners*. Darmstadt: Hess. Landesmuseum. In: Valentin Wagner: (um 1610–1655); ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg; Aufsätze und Werkkatalog ; S. 111–118. Darmstadt: Hess. Landesmuseum.

Bosse 1649

Bosse, Abraham (1649): *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies*.

Bott 1992

Bott, Gerhard (1992): *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg - ein nationales Museum?* In: Marie-Louise von Plessen (Hrsg.), *Die Nation und ihre Museen*, S. 169–181. Frankfurt a. Main [u.a.]: Campus-Verl.

Bottini 1988

Bottini, Angelo (1988): *Antike Helme: Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin*. Mainz: Verl. d. Röm.-German. Zentralmuseums.

Bourcard 1853

Bourcard, Francesco de (1853): *Usi costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti: Opera diretta*. Jg. 1.

Bräunlein 2012

Bräunlein, Peter J. (2012): *Material Turn*. In: *Dinge Des Wissens. Die Sammlungen, Museen Und Gärten Der Universität Göttingen*. S. 30–44. Göttingen: Wallstein Verlag.

Brand 2004

Brand, Joachim (2004): *Zur Geschichte der Bibliotheken der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Brand 2013

Brand, Joachim (2013): *Gleichgeschaltet und ausquartiert: die Kunstbibliothek 1933–1945*. In: *Zwischen Politik und Kunst: die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, S. 233–252.

Brand/Schulze-Alt cappenberg 2012

Brand, Joachim/Schulze-Alt cappenberg, Hein-Th. (2012): *Curt Glaser und die Staatlichen Museen*. In: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Jg. XLVIII, S. 368–387.

Brandl-Risi 2013

Brandl-Risi, Bettina (2013): *BilderSzenen: tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. [u.a.]: Rombach.

Bröhan 1995

Bröhan, Margit (1995): *Franz Skarbina*. Berlin: Ars Nicolai.

Brons/Folmer 2002

Brons, Marianne/Folmer, Jorgen (2002): *Kunstnere født før 1876*. Kopenhagen: Statens Museum for Kunst.

Brown 1996

Brown, David Alan (1996): *Bode and Berenson: Berlin and Boston*. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Jg. 38, Beih., S. 101–106.

Brucker/Haid 1747

Haid, Johann Jakob/Brucker, Johann Jakob (1747): *Ehrentempel der Deutschen Gelehrsamkeit, in welchem die Bildnisse gelehrter, und um die schönen und philologischen Wissenschaften verdienster Männer unter den Deutschen aus dem XV. XVI. und XVII. Jahrhunderte aufgestellt, und ihre Geschichte, Verdienste und Merckwürdigkeiten entworfen sind*. Augspurg: Haid.

Brückner 2003

Brückner, Wolfgang (2003): *Marianischer Kult und Ikonographie im 19. Jahrhundert. Himmelblaue Immaculata - Handgestus und Strahlensymbolik - Wundertätige Medaille und Bildverbreitung - Hinterglasmotiv*. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, S. 35–64.

Bruhn 1923

Bruhn, Wolfgang (1923): *Die Literatur der Mode*. In: Styl: Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens, Jg. Heft 5/6, Nr. Jg. 2, S. 184.

Bruhn 1926

Bruhn, Wolfgang (1926): *Das Modenbild*. Bielefeld [u.a.]: Velhagen & Klasing.

Bruhn 1928

Bruhn, Wolfgang (1928): *Das Frauenkleid in Mode und Malerei vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart: im ehemaligen Staatlichen Kunstgewerbe-Museum, Berlin*. Berlin:

Bruhn 1933

Bruhn, Wolfgang (1933): *Moden-Almanach: Modenbilder aus 4 Jahrhunderten; 1500–1900*. Köln: Haus Neuerburg.

Bruhn/Skarbina 1938

Skarbina, Helmut/Bruhn, Wolfgang (1938): *Kostüm und Mode: Eine bunte Fibel*. Bamberg: Staackmann.

Bruhn/Tilke 1941

Bruhn, Wolfgang/Tilke, Max (1941): *Das Kostümwerk: eine Geschichte des Kostüms aller Zeiten und Völker vom Altertum bis zur Neuzeit einschließlich der Volkstrachten Europas und der Trachten der außereuropäischen Länder*. Berlin: Wasmuth.

Brutscher/Jedding-Gesterling 1988

Jedding-Gesterling, Maria/Hurschmann, Rolf (Hrsg.) (1988): *Die Frisur: eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart; veranschaulicht an Kunstobjekten der Sammlung Schwarzkopf und internationaler Museen*. Hamburg: Schwarzkopf.

Buddensieg/Düwell/Sembach 1987 (2)

Buddensieg, Tilmann/Düwell, Kurt/Sembach, Klaus-Jürgen (Hrsg.) (1987): *Wissenschaften in Berlin*, Begleitbände zur Ausstellung „Der Kongreß Denkt“, 1987, Bd. 2 „Disziplinen“, Berlin: Mann.

Buddensieg/Düwell/Sembach 1987 (3)

Buddensieg, Tilmann/Düwell, Kurt/Sembach, Klaus-Jürgen (Hrsg.) (1987): *Wissenschaften in Berlin*, Begleitbände zur Ausstellung „Der Kongreß Denkt“, 1987, Bd. 3 „Gedanken“, Berlin: Mann.

Bulst/Lüttenberg/Priever 2002

Lüttenberg, Thomas/Bulst, Neithard/Priever, Andreas (2002): *Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch*. In: *saeculum*, Jg. 53/I, , S. 21 ff..

Burckhardt 1860

Burckhardt, Jacob (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*. Basel: Schweighauser.

Burckhardt 2000

Burckhardt, Jacob (2000): *Das Porträt in der Malerei. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, aus dem Nachlaß von Jacob Burckhardt*. München; Basel: Schwabe-Verl.; Beck. Stella von Boch (Hrsg.).

Burde 2016

Burde, Julia (2016): *Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung*. Berlin: Theater der Zeit. In: *Kostümbild*, S. 106–189, Lektionen. Berlin: Theater der Zeit.

Bürmann 1890

Bürmann, Fritz (1890): *Hundertfünfzehn Jahre Kostüm-Geschichte in Modenbildern*. In: *Modenwelt*. Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der „Modenwelt“ 1865–1890, S. 75–158.

Bury 1982

Bury, Shirley (1982): *Jewellery Gallery: summary catalogue*. London: Victoria and Albert Museum.

Campbell 2014

Campbell, Lorne (2014): *The sixteenth century Netherlandish paintings, with French Paintings before 1600*. London: National Gallery Company.

Caneva/Solinas 2005

Caneva, Caterina/Solinas, Francesco (2005): *Maria de' Medici (1573–1642): una principessa fiorentina sul trono di Francia*. Livorno: Sillabe.

CHIC! 2016

Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hrsg.) (2016): *CHIC!: Mode im 17. Jahrhundert : der Bestand im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt vom 15. Juli 2016 bis 16. Oktober 2016. Regensburg: Schnell Steiner.

Christensen 1940

Christensen, Sigrid Flamand (1940): *Kongedragterne fra 17. og 18. aarhundrede: de danske kongers kronologiske samling paa Rosenborg*. København: Munksgaard i komm.

Ciappori 1857

Ciappori, Claudius (1857): *Les arts somptuaires: histoire du costume et de l'ameublement et les arts et industries qui s'y rattachent*. Paris: Hangard-Maugé.

Class Distinctions 2015

Baer, Ronni/Nierop, Henk F. K. van (2015): *Class distinctions: dutch painting in the age of Rembrandt and Vermeer*. Boston, Mass.: MFA Publ., Museum of Fine Arts.

Colomer 2014

Colomer, José Luis (2014): *Spanish fashion at the courts of early modern Europe*. Madrid: CEEH - Centro des Estudios Europa Hispánica.

Cook 1905

Cook, Herbert (1905): *The True Portrait of Laura de' Dianti by Titian*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Jg. 7, Nr. 30, S. 449–455.

Cooper 2012

Cooper, Tarnya (2012): *Citizen portrait: portrait painting and the urban elite of Tudor and Jacobean England and Wales*. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press.

Cranach im Gotischen Haus 2015

Savelsberg, Wolfgang Heinrich/Cranach, Lucas (2015): *Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz*, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz. München: Hirmer.

Cullen 1987

Cullen, Michael S. (1987): *Die kriegsbedingte Auslagerung und Rückführung der Berliner Museums-, Bibliotheks- und Archivbestände*. In: *Wissenschaften in Berlin: Begleitbände zur Ausstellung „Der Kongreß Denkt“*, 1987, hrsg. von Tilman Buddensieg u.a., Bd. 3 "Gedanken", S. 144–151, Berlin: Mann.

Cumming 1989

Cumming, Valerie (1989): *Royal dress: the image and the reality, 1580 to the present day*. New York: Holmes & Meier.

Cumming 1998

Cumming, Valerie (1998): *Understanding Fashion History*. In: *Fashion Theory. Methodology*, Special Issue, Jg. 2, Nr. 4.

Cust 1913–1914

Cust, Lionel (1913): *Marcus Gheeraerts*. In: The Volume of the Walpole Society, Jg. 3, S. 9–45.

Davanzo Poli 1998

Davanzo Poli, Doretta (1998): *Il merletto veneziano*. Novara: Ist. Geografico De Agostini.

Davidson 2019

Davidson, Hilary (2019): *The Embodied Turn: Making and Remaking Dress as an Academic Practice*. In: Fashion Theory, The Making Turn, Jg. 23, Nr. 3, S. 1–34.

Die Kunst der Donauschule 1965

Wutzel, Otto (1965): *Die Kunst der Donauschule: 1490–1540*, Ausstellung des Landes Oberösterreich, Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz, 14. Mai bis 17. Oktober 1965. Linz: OÖ. Landesverl.

Diers 2010

Diers, Michael (2010): *Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim*. Berlin: Mann. In: In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, S. 273–294, Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte. Berlin: Mann.

Dinge des Wissens 2012

Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.) (2012): *Dinge des Wissens: die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen*. Göttingen: Wallstein-Verlag.

Doege 1916

Doege, Heinrich (1916): *Führer durch die Ausstellung 200 Jahre Kleiderkunst 1700–1900 im Ermelerhaus, Breite Strasse Nr. 11., Nov. 1916–Januar 1917*. Berlin: Elsner.

Doege 1925

Doege, Heinrich (1925): *Die Freiherrlich von Lipperheide'sche Kostümbibliothek zu Berlin*. In: Theaterwissenschaftliche Blätter: Fachorgan für d. Wissenschaft, Kunst, Technik u. Kultur d. Theaters, Jg. 1, S. 7–8.

Dohna 2013

Dohna, Lothar Graf zu (2013): *Die Dohnas und ihre Häuser: Profil einer europäischen Adelsfamilie*. Göttingen: Wallstein-Verlag.

Donath 1911

Donath, Adolph (1911): *Psychologie des Kunstsammelns: mit 50 Abbildungen im Text*. Berlin: Schmidt.

Donath 1929

Donath, Adolph (1929): *Der Berliner Kaufmann als Kunstfreund*. Berlin: Hobbing.

Fouquet-Plümacher/Kawaletz 1996

Doris Fouquet-Plümacher/Liselotte Kawaletz (1996): *Die Reimersche Gemäldesammlung: Geschichte einer grossen Berliner Bildersammlung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Jg. 38, S. 77–110.

Ducos 2009

Ducos, Blaise (2009): *El Retrato de dona Maria de Medicis por Frans Pourbus el Joven*. In: Buletina, Jg. 5, S. 109–137.

Duller 1847

Duller, Eduard (1847): *Das deutsche Volk in seinen Mundarten, Sitten, Gebräuchen, Festen und Trachten: mit 50 kolorirten Bildern*. Leipzig: Wigand.

Eichberger 2005

Eichberger, Dagmar (Hrsg.) (2005): *Women of distinction: Margaret of York & Margaret of Austria*. Leuven [u.a.]: Davidsfonds.

Eichberger 2016

Eichberger, Dagmar (2016): *Branding. Porträtkunst und Visualisierungsstrategien am Beispiel Margaretes von Österreich, Regentin der Burgundischen Niederlande*. In: Das Porträt als kulturelle Praxis. Reihe: Transformationen des Visuellen. Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 108–119.

Eichhorn-Johannsen/Rasche 2013

Eichhorn-Johannsen, Maren/Rasche, Adelheid (Hrsg.) (2013): *25.000 years of jewelry: from the collections of the Staatliche Museen zu Berlin*. Munich [u.a.]: Prestel.

Eikelmann 2006

Eikelmann, Renate (2006): *Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005: 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*. München: Hirmer.

Engel 2018

Engel, Sabine (2018): *Tizians Porträt der Laura Dianti. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident*. In: Ikonische Grenzverläufe, Jg. 7, Nr. 28, S. 111–145.

Engelbrecht 1739

Engelbrecht, Martin (1739): *La Mode d'Augsbourg*. A[ugusta] V[indelicorum]: Engelbrecht.

Erduman-Çalış 2008

Erduman-Çalış, Deniz (2008): *Tulpen, Kaftane und Levnî: höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. München: Hirmer.

Evans 1989

Evans, Joan (1989): *A history of jewellery: 1100–1870*. London: Faber & Faber.

Evers 1993

Evers, Bernd (1993): *Von der Vorlage zur Kunst. Aus der Geschichte der Kunstbibliothek (Teil 1)*. In: Museumsjournal: Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, Jg. 7, Nr. 4, S. 8–12.

Evers 2004

Evers, Bernd (2004): *Kunstbibliothek*. Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz. In: Kulturschätze - verlagert und vermißt: eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende, S. 32–34. Berlin.

Ewald 1898

Ewald, E. (1898): *Instruktion für die Lehrer an der Unterrichts-Anstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museum*. Berlin: Königliches Kunstgewerbe-Museum.

Falke 1867

Falke, Jakob von (1867): *Das Programm des „Deutschen Kunst- und Gewerbemuseums“ zu Berlin*. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 2, S. 49–51.

Falke 1871

Falke, Jakob von (1871): *Die Kunst im Hause: geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien ueber die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. Wien: Carl Gerold's Sohn.

Ferino-Pagden 1996

Ferino-Pagden, Sylvia (1996): *Immagini del sentire: i cinque sensi nell' arte*. Milano: Leonardo Arte.

Fest der Malerei 2005

Baumgärtel, Bettina/Bürger, Kathrin (2005): *Ein Fest der Malerei: die niederländischen und flämischen Gemälde des 16.–18. Jahrhunderts*; Bestandskatalog der Gemäldesammlung Museum Kunst-Palast - Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf. Leipzig: Seemann.

Festschrift 1881

Klinkott, Manfred (1881): *Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin: Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*. Berlin: Frölich & Kaufmann.

Field 2017

Field, Emma (2017): *The Wardrobe Goods of Anna of Denmark, Queen Consort of Scotland and England (1574–1619)*. In: *Costume. The journal of the Costume Society*, Jg. 51, Nr. 1, S. 3–27.

Fischel 1904

Fischel, Oskar (1904): *Tizian: des Meisters Gemälde in 230 Abb.* Stuttgart: Dt.Verl.-Anst.

Fischel 1912

Fischel, Oskar (1912): *Galerie der Moden: Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber; Oktober 1912*. Berlin: Ascher.

Forschler-Tarrasch 2002

Forschler-Tarrasch, Anne (2002): *Leonhard Posch: Porträtmodelleur und Bildhauer; 1750–1831; mit einem Verzeichnis seiner Werke und deren Vervielfältigungen in Eisen- und Bronzeuß, Porzellan und Gips*. Berlin: Arenhövel.

Forsyth 2013

Forsyth, Hazel (2013): *The Cheapside Hoard - London's lost jewels*. London: Wilson.

Frank 1994

Frank, Dieter Robert (1994): *Der Martin-Gropius-Bau und sein Umfeld*. München [u.a.]: Dt. Kunstverl. In: *Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.), Berlins Museen: Geschichte und Zukunft*, S. 221–230. München [u.a.]: Dt. Kunstverl.

Frederiksborg Museum 1978

Eller, Povl (1978): *Frederiksborg Museum: Führer mit Abbildungen*, Elisabeth Henningsen (Hrsg.). Hillerød: Nationalhistor. Museum im Schloß Frederiksborg.

Friedländer 1919

Friedländer, Max J. (1919): *Über das Kunstsammeln*. In: *Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen*, Jg. I, S. 1–2.

Friedländer 1972

Friedländer, Max J. (1972): *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*. In: *Early Netherlandish painting / Max J. Friedländer*, Jg. 1. Leyden: Sijthoff.

Fuchs 1933a

Fuchs, Ludwig F. (1933): *Auktionsvorberichte. Hugo Helbing, München*. Jg. 7, Nr. 8, S. 1.

Fuchs 1933b

Fuchs, Ludwig F. (1933): *Preisberichte. Hugo Helbing, München*. Jg. 7, Nr. 12, S. 5.

Führer Bayerisches Nationalmuseum 1908

o. V. (1908): *Führer durch das Bayerische Nationalmuseum in München*. München: Verl. des Bayer. Nationalmuseums.

Führer Kunstgewerbe 1872

Lessing, Julius (1872): *Führer durch die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königl. Zeughaus: Berlin, September–Oktober 1872*. Berlin: Weiss.

Führer Kunstgewerbemuseum 1907

Kunstgewerbemuseum Berlin (Hrsg.) (1907): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*. Berlin: G. Reimer.

Gaetgens 1992

Gaetgens, Thomas W. (1992): *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich: zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*. München: Dt. Kunstverl.

Gaetgens/Schuster 1996

Gaetgens, Thomas W./Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.) (1996): *Kennerschaft: Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*, Jg. 38. Berlin.

„Galerie Helbing“ - Auktionen für die Welt 2016

Hopp, Meike/Steinke, Melida (2016): *„Galerie Helbing“ - Auktionen für die Welt: eine Ausstellung anlässlich der Schenkung von annotierten Katalogen des Auktionshauses Hugo Helbing an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, 27. April bis 24. August 2016.

Ganz/Rimmele 2012

Ganz, David/Rimmele, Marius (Hrsg.) (2012): *Kleider machen Bilder: vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*. Emsdetten [u.a.]: Ed. Imorde.

García Serrano 2015

García Serrano, Rafael (2015): *La moda española en el Siglo de Oro: Museo de Santa Cruz -Toledo, 25 de marzo–14 de junio de 2015*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Geiringer 1936

Geiringer, Karl (1936): *Hugo Wolf and Frida von Lipperheide: Some Unpublished Letters*. In: *The Musical Times*, Jg. 77, Nr. 1122, S. 701–702.

Geismeyer 1961

Geismeyer, Irene (1961): *Gemäldegalerie*, In: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz* (1)1957–(31)1991, Jg. 3/4, S. 163.

Geismeyer 1979

Geismeyer, Irene (1979): *Gemäldegalerie*. In: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz*, Jg. 19, S. 199–201.

Geismeyer 1999

Geismeyer, Irene (1999): *Dokumentation des Fremdbesitzes. Gemäldegalerie: Verzeichnis der in der Galerie eingelagerten Bilder unbekannter Herkunft*. Berlin: Nationalgalerie.

Gerkan/Gronemeyer 2016

Gerkan, Florence von/Gronemeyer, Nicole (Hrsg.) (2016): *Kostümbild*. Berlin: Theater der Zeit.

Gemäldegalerie Berlin 1985

Bock, Henning (1985): *Gemäldegalerie Berlin: Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke*. Berlin: Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz.

Gemäldegalerie Berlin 1996

Bock, Henning/Grosshans, Rainald/Gemäldegalerie. (1996): *Gemäldegalerie Berlin 2*. Berlin: Nicolai.

Gewebe-Sammlung 1900ff.

Lessing, Julius (1900): *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museums*, 11 Bände. Berlin: Wasmuth.

Gibbs-Smith 1936

Gibbs-Smith, Charles Harvard (1936): *Costume: an index to the more important material in the library, with annotations & shelfmarks, together with a guide to other documentary material in the museum*. Bd. 2. London.

Glaser 1992

Glaser, Hubert (1992): „...ein Bayerisch historisches Museum im weitesten Sinne des Wortes...“. In: *Die Nation und ihre Museen*, S. 182–190. Frankfurt a. Main [u.a.]: Campus-Verl.

Goffen 1997

Goffen, Rona (1997): *Titian's women*. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.

Grabowski/Winter 2010

Grabowski, Jörn/Winter, Petra (2010): *Kunst recherchieren: 50 Jahre Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin*. Berlin: Dt. Kunstverl. [u.a.].

Grabowski/Winter 2013

Grabowski, Jörn/Winter, Petra (2013): *Zwischen Politik und Kunst: die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*. Köln [u.a.]: Böhlau.

Graff-Höfgen 1983

Graff-Höfgen, Gisela (1983): *Die Spitze: ein Lexikon zur Spitzenkunde*. München: Callwey.

Grasberger 1964

Wolf, Hugo/Grasberger, Franz (Hrsg.) (1964): *Briefe an Melanie Köchert/ Hugo Wolf*. Tutzing: H. Schneider.

Grimm 1860

Grimm, Herman (1860): *Leben Michelangelo's*. Hannover: Rümpler.

Grimm/Grimm o. J.

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (o. J.): *Wörterbuchnetz - Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21. Online: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>.

Grosse Berliner Kunstausstellung 1901

Grosse Berliner Kunstausstellung (Hrsg.) (1901): *Grosse Berliner Kunstausstellung vom 4. Mai bis 29. September im Landes-Ausstell-Gebäude am Lehrter Bahnhof*.

Große Berliner Kunst-Ausstellung 1906

o. V. (1906): *Officieller Katalog der Großen Berliner Kunst-Ausstellung*. Berlin; Stuttgart; Leipzig: Union Dt. Verl.-Ges..

Grosshans 1980

Grosshans, Rainald (1980): *Maerten van Heemskerck: die Gemälde*. Berlin: Boettcher.

Guelfi Camajani 1990

Guelfi Camajani, Piero (1990): *Dizionario araldico*. Hoepli.

Gründler 1980

Gründler, Johannes (1980): *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.: Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst*, Niederösterreichische Landesausstellung; Stift Melk, 29. März bis 2. November 1980. Wien: Amt d. Niederösterreich. Landesreg., Abt. 3/2, Kulturabteilung.

Grünenwald 1953/54

Grünenwald, Elisabeth (1953): *Schloß Kirchberg an der Jagst*. In: *Württembergisch Franken*, Jg. 28/29, S. 178–224.

Guerrieri Borsoi 2004

Guerrieri Borsoi, Maria Barbara (2004): *Gli Strozzi a Roma: mercanti e collezionisti nel Sei e Settecento*. Roma: Fondazione Marco Besso.

de Günther/Zitzlsperger 2018

de Günther, Sabine/Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.) (2018): *Signs and symbols: dress at the intersection between image and realia*. Berlin: De Gruyter.

Guppenberger 1889

Guppenberger, Lambert (1889): *Oberösterreich und Salzburg. Zur Volkskunde Oberösterreichs*. In: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, S. 119–171, Vol. 6. Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder.

Defregger 2020

Assmann, Peter/Scholz, Peter (Hrsg.) (2020): *Franz von Defregger: Defregger: Mythos - Missbrauch - Moderne*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. München.

Dürer, Cranach, Holbein 2011

Haag, Sabine (Hrsg.) (2011): *Dürer, Cranach, Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*; eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München: Hirmer.

Haase 2002

Haase, Birgit (2002): *Fiktion und Realität: Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets Femmes au jardin*, Weimar.

Hackenbroch 1979

Hackenbroch, Yvonne (1979): *Renaissance jewellery*. München: Beck.

Häkel- und Strickmuster 1897

o. V. (1897): *Häkel- und Strickmuster der Modenwelt*. Berlin: Lipperheide.

Haid/Brucker 1747

Haid, Johann Jakob/Brucker, Johann Jakob (1747): *Ehrentempel der Deutschen Gelehrsamkeit, in welchem die Bildnisse gelehrter, und um die schönen und philologischen Wissenschaften verdienster Männer unter den Deutschen aus dem XV. XVI. und XVII. Jahrhunderte aufgestellt, und ihre Geschichte, Verdienste und Merckwürdigkeiten entworfen sind*. Augspurg: Haid.

Halm 1909

Halm, Philipp Maria (1909): *Ein unbekanntes Gemälde Wolf Hubers*. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jg. 12, S. 547–548.

Hand 2004

Hand, John Oliver (2004): *Joos van Cleve: the complete paintings*. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press.

Hardenberg/Hardenberg 1970

Hardenberg, Hans-Adolf von/Hardenberg, Alexandra von (1970): *Stammtafeln der Grafen und Freiherrn von Hardenberg 1139–1970*. Göttingen: Göttinger Tageblatt.

Hartenstein 2006

Hartenstein, Helga (2006): *Systematik für Spitzen und Stickereien - Sächsische Landesstelle für Museumswesen*.

Hartmannus 1675

Hartmannus, Johann Ludovicus (1675): *Alamode-Teuffel: Nach der heutige Hoffarth in Kleydern/ Haaren/ Schmincken/ Entblösenc. Mannigfaltigkeit und Abscheulichkeit: Der Entschuldigung Nichtigkeit und Abstellung Nothwendigkeit*. Rothenburg: von Millenau.

Hayward 1986

Hayward, John (1986): *The Arnold Lulls Book of Jewels and the Court Jewellers of Queen Anne of Denmark*. In: *Archaeologia*, Jg. 2, Vol. 108, January 1986, S. 227–237.

Hearn 1995

Hearn, Karen (1995): *Dynasties: painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630*. London: Tate Publ. Tate Gallery.

Hearn/Jones 2002

Hearn, Karen/Jones, Rica (2002): *Marcus Gheeraerts II: Elizabethan Artist*. London: Tate Publishing.

Hefner-Alteneck 1840

Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1840): *Trachten des christlichen Mittelalters: nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen*. Frankfurt a. Main: Keller.

Hefner-Alteneck 1879

Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1879): *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des Achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen. Verbesserte und vermehrte Auflage*. Jg. 1–10. Frankfurt a. Main: Keller.

Hefner-Alteneck 1890

Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1890): *Deutsche Goldschmiede-Werke des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt a. Main: Keller.

Hefner-Alteneck 1899

Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1899): *Lebens-Erinnerungen*. München.

Hefner-Alteneck 1903

Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1903): *Waffen, ein Beitrag zur historischen Waffenkunde vom Beginn des Mittelalters bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt a. Main: Keller.

Heiden 1904

Heiden, Max (1904): *Handwörterbuch der textilkunde aller zeiten und völker für studierende, fabrikanten, kaufleute, sammler und zeichner der gewebe, stickereien, spitzen, teppiche und dergl., sowie für schule und haus*. Stuttgart, F. Enke.

Heidrich 1909

Heidrich, Ernst (1909): *Die alt-deutsche Malerei: 200 Nachbildungen*. Jena: Diederichs.

Heierli 1924

Heierli, Julie (1922): *Die Volkstrachten der Schweiz*. Erlenbach-Zürich: Rentsch.

Hein 2009

Hein, Jørgen (2009): *The treasure collection at Rosenborg Castle: the inventories of 1696 and 1718; royal heritage and collecting in Denmark-Norway 1500 - 1900*. København: Museum Tusulanum Press.

Heinzle 1956

Heinzle, Erwin (1953): *Wolf Huber: um 1485–1553*. Innsbruck: Wagner.

Hettling 2000

Hettling, Manfred (2000): *Bürgerliche Kultur - Bürgerlichkeit als kulturelles System*. In: Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums: eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs, S. 319–339. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Heyden 1889

Heyden, August von (1889): *Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homers bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts*. Leipzig: Seemann.

Heyden 1896

Heyden, August von (1896): *Ein Jahrhundert der Mode: 1796–1896; Trachtenpavillon der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896*. Berlin: Bacher.

Hiller von Gaertringen 2009

Hiller von Gaertringen, Hans Georg (2009): *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern - Kirche, Hof und Stadtkultur*. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri - St. Marien. Berlin [u.a.]: Dt. Kunstverl.

Hinz 1974

Hinz, Bertold (1974): *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Veröffentlichung des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte an der Universität Marburg, Lahn, Bd. 19, S. 139–218.

Hirschbiegel/Paravicini/Wettlaufer 2003

Paravicini, Werner/Hirschbiegel, Jan/Wettlaufer, Jörg (2003): *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich*. Ostfildern: Thorbecke.

Hirschfelder 2014

Hirschfelder, Dagmar (2014): *Rezeption und Fortleben der holländischen Tronie bei Denner, Fragonard, Tiepolo und ihren Zeitgenossen*. In: *Tronies: das Gesicht in der Frühen Neuzeit*, S. 47–64.

Hirschfelder/Krempel 2014

Hirschfelder, Dagmar/Krempel, Leon (2014): *Tronies: das Gesicht in der frühen Neuzeit*. Berlin: Mann.

Hochreiter 1994

Hochreiter, Walter (1994): *Vom Musentempel zum Lernort: zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914*. Darmstadt: Wiss. Buchges.

Hoede 2010

Hoede, Monika (2010): *Kleiderordnung und Kleiderwirklichkeit im 18. Jahrhundert in Bayerisch-Schwaben*. In: *Die süddeutsche Textillandschaft: Geschichte und Erinnerung von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*. Hrsg. tim, Staatliches Textil- und Industriemuseum, S. 378–393, Franconia. Augsburg: Wißner.

Höfische Bildnisse 1966

Börsch-Supan, Helmut/Kühn, Margarete (1966): *Höfische Bildnisse des Spätbarock; Ausstellung vom 15.9. bis 30.10.1966 im Schloß Charlottenburg*. Berlin: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten.

Höfler 1987

Höfler, Janez (1987): *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten: (1420–1500)*. Klagenfurt: Verl. Geschichtsverein für Kärnten.

Hohenlohe 1995

Panter, Armin/Neesen, Claudia/Cämmerer, Bernhard (Hrsg.) (1995): *Hohenlohe: das Kirchberger Kunstkabinett im 17. Jahrhundert*. Sigmaringen: Thorbecke.

Hoins/Mallinckrodt 2015

Hoins, Katharina/Mallinckrodt, Felicitas von (Hrsg.) (2015): *Macht, Wissen, Teilhabe: Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript.

Hölz 2002

Hölz, Christoph (2002): *Schön und gut: Positionen des Gestaltens seit 1850*, Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins e.V. / Bayerischer Kunstgewerbe-Verein, Bd. 32, München.

Höß 1996

Höß, Irmgard (1996): *Das Jugendbildnis Georg Spalatin von Lucas Cranach d. Ä. 1509**. In: *Archiv für Reformationsgeschichte - Archive for Reformation History*, Jg. 87, S. 400–404.

Hotho 1842

Hotho, Heinrich Gustav (1842): *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei: eine öffentliche Vorlesung, an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Berlin: Simion.

Hottenroth 1896

Hottenroth, Friedrich (1896): *Handbuch der deutschen Tracht*. Stuttgart: Weise.

Illustrierte Frauenzeitung 1874–1911

Lipperheide, Franz von (Hrsg.) (1874): *Illustrierte Frauenzeitung: Ausgabe der Modenwelt mit Unterhaltungsblatt*. Berlin, Wien, Paris: Lipperheide.

Iran-Kunst und Kultur 2021

Franke, Ute, Sarikhani Sandmann Ina, Weber, Stefan (Hrsg.) (2021): *Iran - Kunst und Kultur aus fünf Jahrtausenden*, Berlin.

I volti del potere 2002

Caneva, Caterina (2002): *I volti del potere: la ritrattistica di Corte nella Firenze granducale*. Firenze: Giunti.

In Mode 2015

Zander-Seidel, Jutta (Hrsg.) (2015): *In Mode: Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg) vom 3. Dezember 2015 bis 6. März 2016. Nürnberg: Verl. des Germanischen Nationalmuseums.

Iselin 2012

Iselin, Regula (2012): *Die Gestaltung der Dinge: außereuropäische Kulturgüter und Designgeschichte*, Berlin.

Jacquemin 1863

Jacquemin, Raphaël (1863): *Iconographie générale et méthodique du costume du IVe au XIXe siècle (315–1815): Médaille à l'Exposition Universelle de 1867; Collection gravée à l'eau forte d'après des documents authentiques & inédits*. Paris: Bourlonton Paris Auteur Paris Nadaud.

Jaeger 1992

Jaeger, Friedrich (1992): *Geschichte des Historismus: eine Einführung*. München: Beck.

Jahn 1817

Jahn, Friedrich Ludwig (1817): *Deutsches Volksthum*. Leipzig: Rein.

Jahres-Bericht/Unterrichtsanstalt des K. Kunstgewerbe-Museums 1906

o. V. (1906): *Jahres-Bericht. General-Verwaltung der Königlichen Museen, Unterrichtsanstalt des K. Kunstgewerbe-Museums / Kunstgewerbemuseum Berlin / Unterrichtsanstalt. - Berlin, 1886–1912. Schuljahr 1905/1906* .

Jenss 2016

Jenss, Heike (Hrsg.) (2016): *Fashion studies: research methods, sites, and practices*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.

Jessen (Jarno) 1912

Jessen, Jarno/ Caecilie Seler-Sachs (Hrsg.) (1912): *Die Sammlerinnen auf der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“, Berlin im März 1912: Plaudereien und Bilder*. Berlin: Unger.

Jessen 1900a

Jessen, Peter (1900): *Amtliche Berichte: Freiherrlich von Lipperheidesche Sammlung für Kostümwissenschaft*. In: *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen*, Jg. 21, Sp. XV–XVII.

Jessen 1900b

Jessen, Peter (1900): *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen: Schenkungen/Zugänge*. In: *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen*, Jg. 21, Sp. LXXXIX–LXXX.

Jessen 1900c

Jessen, Peter (1900): *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen: Schenkungen/Zugänge*. In: *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen*, Jg. 22, Sp. XXXVI–XL.

Jessen 1901

Jessen, Peter (1901): *Schenkungen/Zugänge*. In: *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen*, Jg. 22, Sp. LXXXIII–LXXXV.

Jessen 1908

Jessen, Peter (1908): *Die Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbilder in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museum*. In: *Amtliche Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen*, Jg. 29, Nr. 4, Sp. 95–102.

Jessen/Lenz 1909

Jessen, Peter/Lenz, Georg (1909): *Weberei und Stickerei*. Berlin: Reimer.

Jessen 1921

Jessen, Peter (1921): *Eine öffentliche Kunstbibliothek in Berlin: den Freunden und Gönnern des Kunstgewerbe-Museums zugeeignet*. Leipzig: Emil Herrmann sen.

Jessen 1923a

Jessen, Peter (1923): *Die Literatur der Mode*. In: *Styl: Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens*, Heft 1, Jg. 2, S. 30–31.

Jessen 1923b

Jessen, Peter (1923): *Die Literatur der Mode*. In: *Styl: Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens*, Heft 2, Jg. 2, S. 67.

Jessen 1923c

Jessen, Peter (1923): *Die Literatur der Mode*. In: *Styl: Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens*, Heft 3, Jg. 2, S. 107.

Jessen 1923d

Jessen, Peter (1923): *Die Literatur der Mode*. In: *Styl: Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens*, Heft 4, Jg. 2, S. 140.

Jessen 1923e

Jessen, Peter (1923): *Von Trachten und Moden*. In: *Das deutsche Buch*, Jg. 3, S. 316–320.

Jessen 1924

Jessen, Peter (1924): *Die staatliche Kunstbibliothek <vormals Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums> in Berlin*. Berlin: v. Holten.

Joachimides 1995

Joachimides, Alexis (1995): *Museumsinszenierungen: zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums; die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*. Dresden [u.a.]: Verl. der Kunst.

Joachimides 2001

Joachimides, Alexis (2001): *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Dresden: Verl. der Kunst.

Johann Kupezky 2001

Safarik, Eduard A. u. a. (Hrsg.) (2001): *Johann Kupezky: (1666–1740); ein Meister des Barockporträts*; Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 10. November 2001 bis 3. Februar 2002. Aachen: Museen der Stadt Aachen [u.a.].

Jöckel 2018

Jöckel, David (2018): *Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologie bildlicher Stereotypisierung Ikonische Grenzverläufe*, *Image* 07/28 (2018), S. 255–273.

Junker 1994

Junker, Almut (1994): *Bürgerliche Kinderkleidung und Kinderbildnisse 1750–1900: Textilsammlung*. Frankfurt a. Main.

Justi 1899

Justi, Carl (1899): *Laura de' Dianti*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Jg. 20, S. 183–192.

Kammel/Bär 2012

Kammel, Frank Matthias/Bär, Frank P. (2012): *Germanisches Nationalmuseum: Führer durch die Sammlungen*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.

Kangal 2000

Kangal, Selmin (2000): *The Sultan's portrait: picturing the House of Osman*. Istanbul: Türkiye İş Bankası.

Katalog Kostümbibliothek 1896–1905

Lipperheide, Franz von (1896): *Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek*. Berlin: Lipperheide.

Kathke 1997

Kathke, Petra (1997): *Porträt und Accessoire: eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*. Berlin: Reimer.

Kaufmann/Walter 1996

Kaufmann, Gerhard/Walter, Karin (1996): *Die schöne Vierländerin: eine Tracht wird zum Symbol; Ausstellung vom 7. August bis 17. November 1996*. Hamburg: Altonaer Museum.

Keller-Drescher 2003a

Keller-Drescher, Lioba (2003): *Die Ordnung der Kleider: ländliche Mode in Württemberg 1750–1850*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

Keller-Drescher 2003b

Keller-Drescher, Lioba (2003): *Nach der Natur gemalt oder abgekupfert? Bilder und Vorbilder ländlicher Kleidung. Das Beispiel Württemberg*. In: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde: Organ des Vereins für Historische Waffenkunde, Jg. II, S. 131–150.

Kemperdick 2011

Kemperdick, Stephan (2011): *Vor Dürer. Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei*. In: Dürer, Cranach, Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500, S. 49–78. München: Hirmer.

Kessel 2017

Kessel, Elsje van (2017): *The lives of paintings: presence, agency and likeness in Venetian art of the sixteenth century*. Boston: De Gruyter.

Kiesling 1912

Kiesling, A. W. (1912): *Die Porträts-Sammlung in der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek des Königl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin*. In: Vierteljahrsschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde, S. 25–128. Berlin.

Kiesling 1913

Kiesling, A. W. (1913): *Die Porträts-Sammlung in der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek des Königl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin*. In: Vierteljahrsschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde, S. 19–128. Berlin.

Kleiderwechsel 2002

Zander-Seidel, Jutta (2002): *Kleiderwechsel: Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.

Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg 1730

o. V. 1730¹ (1924): *Kleidungs-Arten in der Stadt Augspurg ...*, Neudruck 1924. Berlin: Freundeskreis d. Bibl. d. Kunstgewerbe-Museums.

Klonk 2010

Klonk, Charlotte (2010): *Angespannte Verhältnisse. Universitätsprofessoren und ihre Kollegen an Berliner Museen um 1900*. In: In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, S. 191–206. Berlin: Mann.

Koch 1953

Koch, Carl (1953): *Die Berliner Museen: Wilhelm von Bode zum Gedächtnis*. Berlin: Mann.

Köhler 1980

Köhler, Christa Elise (1980): *Die Museumsbibliothek an der Spree. Zur Geschichte der Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin von 1830–1949*. In: *Forschungen und Berichte* (1)1957–(31)1991, Jg. 21, S. 451–472.

Kompa-Elxnat 2019

Kompa-Elxnat, Alrun (2019): *Die Selbstdarstellung der Familie Barberini in postpontificaler Zeit (1644–1738)*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin.

Kraatz 1989

Kraatz, Anne (1989): *Die Kunst der Spitze: textiles Filigran*. Frankfurt a. Main: Propyläen.

Kranz 2004

Kranz, Annette (2004): *Christoph Amberger - Bildnismaler zu Augsburg: städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*. Regensburg: Schnell Steiner.

Krems/Ruby 2016

Krems, Eva-Bettina/Ruby, Sigrid (2016): *Das Porträt als kulturelle Praxis*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Kretschmer 1870

Kretschmer, Albert (1870): *Deutsche Volkstrachten: Orig.-Zeichn. mit erklärendem Text*. Leipzig: Bach.

Kriebel 2015

Kriebel, Sandra (2015): *Renaissance-Ausstellungen aus Privatbesitz in Berlin und München um 1900*. In: *Kunsttexte.de*, Nr. 3, S. 1–28.

Krieger 1996

Krieger, Martin (1996): *Die Ansbacher Hofmaler des 17. und 18. Jahrhunderts*. Ansbach: Selbstverlag des Historischen Vereins Für Mittelfranken.

Kugler 1842

Kugler, Franz (1842): *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Ebner Seubert.

Kühnel-Kunze 1958

Kühnel-Kunze, Irene (1958): *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem*. Berlin: Staatl. Museen.

Kühnel-Kunze 1962

Kühnel-Kunze, Irene (1962): *Zwei weitere Bildnisse von Hans Plattner*. In: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen, N.F., XII, S. 12–14.

Kühnel-Kunze 1984

Kühnel-Kunze, Irene (1984): *Bergung - Evakuierung - Rückführung: die Berliner Museen in den Jahren 1939–1959*. Berlin: Mann.

Kleine Prinzen 2003

Vu, Yannick (2003): *Kleine Prinzen: Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick und Ben Jakob*; 3. Oktober 2003–4. Januar 2004, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Ostfildern: Hatje Cantz.

Kuhrau 2005

Kuhrau, Sven (2005): *Der Kunstsammler im Kaiserreich: Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*. Kiel: Ludwig.

Kuhrau 2006

Kuhrau, Sven (2006): *Privatsammler und Museen im kaiserzeitlichen Berlin*. In: Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften: Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., Vol. 34, S. 17–32. Marburg: Jonas Verlag.

Kunst in der Bibliothek 1994

Kunst in der Bibliothek (1994): *Kunst in der Bibliothek. Zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen*. Berlin: Akad.-Verlag.

Kunstschatze aus Hohenlohe 2015

Beckmann, Inke (2015): *Kunstschatze aus Hohenlohe*. Sonderausstellung im Landesmuseum Württemberg vom 13. Juni - 23. August 2015. Ulm, Donau: Süddeutsche V.-G.

Künzel 1995

Künzel, Friedrich (1995): *Verzeichnis des schriftlichen Nachlasses von Wilhelm von Bode*. Jörn Grabowski (Hrsg.). Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Kybalová/Herbenová/Lamarová 1981

Kybalová, Ludmila/Herbenová, Olga/Lamarová, Milena (1981): *Das große Bilderlexikon der Mode: vom Altertum zur Gegenwart*. Dresden: Verl. d. Kunst.

Lahrkamp 1997

Lahrkamp, Helmut (1997): *Dreißigjähriger Krieg, Westfälischer Frieden: eine Darstellung der Jahre 1618–1648 mit Bildern und Dokumenten*. Münster: Aschendorf.

Lanckorońska 1965

Lanckorońska, Maria (1965): *Wandteppiche für eine Fürstin: die historische Persönlichkeit der „Dame mit dem Einhorn“*. Frankfurt a. Main: Scheffler.

Lechevallier-Chevignard 1877

Lechevallier-Chevignard, Edmond (1877): *Costumes historiques des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Librairie d'Architecture de A. Lévy.

Lechner 1891

Lechner, Hedwig (1891): *Die Anfertigung der Damen-Garderobe*. Berlin: Lipperheide.

Lehmann/Schauerte 2004

Lehmann, Klaus-Dieter/Schauerte, Günther (Hrsg.) (2004): *Kulturschätze - verlagert und vermisst: eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende*. Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Lehnert 2013

Lehnert, Gertrud (2013): *Mode: Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: Transcript-Verl.

Leloir 1992

Leloir, Maurice (1992): *Dictionnaire du costume: et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*. Paris: Gründ.

Leloir 1994

Leloir, Maurice/Lavedan, Henri (Hrsg.) (1933): *Histoire du costume de l'antiquité à 1914: Ouvrage publié sous la direction*. Tome XII. Paris: Ernst.

Leopold Iklé 2002

Wanner-JeanRichard, Anne/Gächter-Weber, Marianne (2002): *Leopold Iklé: ein leidenschaftlicher Sammler*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Textilmuseum St. Gallen. Sankt Gallen: Textilmuseum.

Lessing 1897

Lessing, Julius (1897): *Frieda Lipperheide*. In: *Der Bär: illustrierte Wochenschrift für vaterländische Geschichte*, Jg. 23, S. 499–502.

Lessing 1899

Lessing, Julius (1899): *Antiquitäten: ein offener Brief an die Frauen*. In: *Deutsche Rundschau*, Jg. 25, Nr. 10, S. 74–85.

Ley 2000

Ley, Andreas (2000): *Hüte, Hüte, Hüte ...: von Kopf bis Hut; Kopfbedeckungen aus der Sammlung des Modemuseums im Münchner Stadtmuseum vom 18. Jahrhundert bis 2000*. Wolfratshausen: Ed. Minerva.

Lipowsky 1830

Lipowsky, Felix Joseph (1830): *Sammlung Bayrischer National-Costüme*. München, Hermann & Barth.

Lipp/Längle 1984

Lipp, Franz C./Längle, Elisabeth (Hrsg.) (1984): *Tracht in Österreich: Geschichte und Gegenwart*. Wien: Brandstätter.

Lipp 1980

Lipp, Franz C. (1980): *Goldhaube und Kopftuch*. Linz: OLV-Buchverl.

Lipperheide 1870/71

Lipperheide, Franz von (1870/71): *Lieder zu Schutz und Trutz: Gaben dt. Dichter aus d. Zeit d. Krieges im Jahr 1870*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide 1896 (Probedrucke)

Lipperheide, Franz von (1896): *Antike Helme: Probedruck der hauptsächlicheren Abbildungen*. München: Mühlthaler's Kgl. Hof-Buchdruckerei.

Lipperheide 1901

Lipperheide, Franz von (1901): *Die Verlags-Schleuderei im Modenzeitungs-Geschäft*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide 1907

Lipperheide, Franz von (1907): *Spruchwörterbuch: Sammlung deutscher und fremder Sinnsprüche, Wahlsprüche, Inschriften an Haus und Gerät, Grabsprüche, Sprichwörter, Aphorismen, Epigramme ... nach den Leitworten, sowie geschichtlich geordnet*. Leipzig: Dörner.

Lipperheide/Skarbina 1885

Lipperheide, Franz von/Skarbina, Franz (1885): *Mustersammlung von Holzschnitten aus englischen, nordamerikanischen, französischen und deutschen Blättern*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide (Frieda) 1883

Lipperheide, Frieda von (1883): *Muster altdeutscher Leinenstickerei, 1. Sammlung*. Jg. 1.

Lipperheide (Frieda) 1886

Lipperheide, Frieda von (1886): *Muster altitalienischer Leinenstickerei, 1. Sammlung*.

Lipperheide (Frieda) 1889

Lipperheide, Frieda von (1889): *Muster altdeutscher Leinenstickerei, 2. Sammlung*. Jg. 2.

Lipperheide (Frieda) 1890

Lipperheide, Frieda von (1890): *Decorative Kunst Stickerei 1. Aufnäh-Arbeit*. Berlin: Lipperheide. Franz Lipperheide (Hrsg.).

Lipperheide (Frieda) 1892

Lipperheide, Frieda von (1892): *Muster altitalienischer Leinenstickerei, 2. Sammlung*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide (Frieda) 1895

Lipperheide, Frieda von (1895): *Decorative Kunst Stickerei, 2. Leinenstickerei*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide (Frieda) 1896a

Lipperheide, Frieda von (1896): *Decorative Kunst Stickerei 3. Goldstickerei, 4. Plattstickerei, 5. Netzstickerei*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide (Frieda) 1896b

Lipperheide, Frieda von (Hrsg.) (1896b): *Häusliche Kunst*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide (Frieda) 1898

Lipperheide, Frieda von (1898): *Das Spitzenklöppeln. Nachgelassene Werk, mit einer Einleitung von Max Heiden*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide/Dorn 1886

Lipperheide, Frieda von/Dorn, Anna (1886): *Die Webe-Arbeit mit dem Handapparat*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide (Frieda)/Lessing 1878–[1893]

Lipperheide, Frieda von/Lessing, Julius (1878–[1893]): *Muster altdeutscher Leinenstickerei, 3. und 4. Sammlung (Julius Lessing)*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheide (Frieda)/Marggraff 1886

Lipperheide, Frieda von/Marggraff, Clara (1886): *Die Smyrna-Arbeit*. Berlin: Lipperheide.

Lipperheidesche Kostümbibliothek 1956

Rave, Paul Ortwin/Nienholdt, Eva (1956): *Ausstellung der Lipperheideschen Kostümbibliothek*, 30. Juli bis 31. Oktober 1956 Berlin-Charlottenburg. Berlin: Ehemals Staatl. Museen, Kunstbibliothek.

Locher 2010

Locher, Hubert (2010): *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*. München [u.a.]: Fink.

Löcher 1967

Löcher, Kurt (1967): *Nürnberger Bildnisse nach 1520*. In: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, S. 115–124. München [u.a.]: Dt. Kunstverl.

Löcher 1999

Löcher, Kurt (1999): *Barthel Beham: ein Maler aus dem Dürerkreis*. München [u.a.]: Dt. Kunstverl.

Löhneysen 1987

Löhneysen, Wolfgang Frhr. von (1987): *Kunstgeschichte*. In: Wissenschaften in Berlin: Begleitbände zur Ausstellung „Der Kongreß Denkt“, 1987, Tilman Buddensieg u.a. (Hrsg.), Bd. 2 „Disziplinen“, S. 117–122, Berlin: Mann.

Lommel/Bauer 1836

Lommel, Georg/Bauer, Gottlieb J. (1836): *Das Königreich Bayern in seinen acht Kreisen*. Nürnberg: Schubert.

Loschek/Wolter 2011

Loschek, Ingrid/Wolter, Gundula (2011): *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. Stuttgart: Reclam.

Ludwig 1982

Ludwig, Horst (1982): *Zwei „Defregger“ in der Berliner Kunstbibliothek*. In: *Weltkunst*, Jg. 13, Nr. 52, S. 1884–1885.

Lutz 1925

Lutz, F.A. (1925): *Die Lipperheidesche Kostümbibliothek*. In: Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Jg. 1, S. 313–316.

Manovich 2015

Manovich, Lev (2015): *Data Science and Digital Art History*. In: International Journal for Digital Art History, Nr. 1, S. 13–35.

Maria Theresia 1717–1780

Iby, Elfriede u. a. (2017): *Maria Theresia 1717–1780: Strategin, Mutter, Reformerin*, Sonderausstellung „300 Jahre Maria Theresia, Strategin - Mutter - Reformerin“. Eine Ausstellung an vier Standorten: Schloss Hof, Schloss Niederweiden, Hofmobiliendepot - Möbel Museum Wien, Kaiserliche Wagenburg Wien, 15. März bis 29. November 2017.

McNeil 2009

McNeil, Peter (2009): *Fashion: critical and primary sources*. Oxford [u.a.]: Berg.

McNeil 2010

McNeil, Peter (2010): *Conference Report: "The Future of Fashion Studies"*. In: Fashion theory: the journal of dress, body & culture, Nr. 1, S. 105–110.

Meighörner 2016

Meighörner, Wolfgang (2016): *Nur Gesichter?: Porträts der Renaissance*, Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum vom 13. Mai bis 28. August 2016. Innsbruck: Alpina Druck.

Meißner 2008

Meißner, Günter (Hrsg.) (2008): *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Gomez de Fonseca - Gordon. München [u.a.]: Saur.

Mellbye-Hansen 1990

Mellbye-Hansen, Preben (1990): *De danske kronjuveler*. København: Rosenborg.

Mensger 2013

Mensger, Ariane (2013): *Die Scheidung zwischen Kopie und Original in der früheren kennerschaftlichen Literatur*. In: The challenge of the object (Abt. 1), Pt. 1, Jg. 1, S. 115–119.

Mentges 2015

Mentges, Gabriele (2015): *Mode als Objekt der Wissenschaften und der Wissensgeschichte*. Bielefeld: Transcript-Verl. In: Die Medialität der Mode: Kleidung als kulturelle Praxis: Perspektiven für eine Modewissenschaft, S. 73–85. Bielefeld: Transcript.

Mercurj 1845

Mercurj, Paul (1845): *Costumes historiques des XIIIe, XIVe et XVe siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture*. Paris: Goupil et Vibert.

Merseburger 2018

Merseburger, Maria (2018): *Gemalte Gewandung im Florentiner Quattrocento* Dissertationsschrift. Online: <https://doi.org/10.18452/18687>.

Meyer/Savoy 2014

Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte (2014): *The museum is open: towards a transnational history of museums 1750–1940*. Berlin [u.a.]: De Gruyter.

Michaelis 2012

Michaelis, Rainer/Stehr, Ute (2012): *Die Miniaturen des 18. Jahrhunderts: kritischer Bestandskatalog*. Bönen: Kettler.

Miller 1972

Miller, Norbert (1972): *Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und ‚tableaux vivants‘ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts*. In: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, S. 106–130, Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), 1968–1979. Frankfurt a. Main: Klostermann.

Modenwelt 1865/66–1936

Verlag Lipperheide (Hrsg.) (1865): *Die Modenwelt. Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*. Berlin: Lipperheide; Ullstein.

Modenwelt 1890 (25 Jahre)

Lipperheide, Franz von/Lipperheide, Frieda von (1890): *Modenwelt. Zum fünfundsingzigjährigen Bestehen der „Modenwelt“ 1865–1890*. Berlin: Lipperheide.

Möhle 1936

Möhle, Hans (1936): *Wolfgang Huber*. In: *Pantheon*, Jg. 18, S. 309–315.

Morét 1999

Morét, Stefan (1999): *Wolf Hubers Flucht nach Ägypten. Ein Bild aus der Gemäldesammlung Franz Lipperheides*. In: *Die Kultur der Kleider: zum hundertjährigen Bestehen der Lipperheideschen Kostümbibliothek*, S. 12–22. Berlin.

Motte-Haber 1972

Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.) (1972): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a. Main: Klostermann.

Müller/De Jongh 1978

Müller, Wolfgang J./Jongh, Eddy (1978): *Die Sprache der Bilder: Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*; Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig vom 6. September - 5. November 1978. Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

Mundt 1974

Mundt, Barbara (1974): *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. München: Prestel.

Mundt 1992

Mundt, Barbara (1992): *125 Jahre Kunstgewerbemuseum. Konzepte, Bauten und Menschen für eine Sammlung (1867–1939)*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Jg. 34, S. 173–184.

Mundt 2018

Mundt, Barbara (2018): *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie: Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Köln: Böhlau Köln.

Mützel 1922

Mützel, Hans (1922): *Das Modenmuseum des Verbandes der Deutschen Modeindustrie in Berlin*. In: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde: Organ des Vereins für Historische Waffenkunde, Jg. 9 (26), S. 108–113.

Neer 2005

Neer, R. (2005): *Connoisseurship and the Stakes of Style*. In: Critical Inquiry, Nr. 1, S. 1–26. Chicago: University of Chicago Press.

Neubecker 1985

Neubecker, Otfried (1985): *Großes Wappen-Bilder-Lexikon der bürgerlichen Geschlechter Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*. München: Battenberg.

Nicklas/Pollen 2015

Nicklas, Charlotte/Pollen, Annebella (Hrsg.) (2015): *Dress history: new directions in theory and practice*. London: Bloomsbury Academic.

Nicolaisen 2014

Nicolaisen, Jan (2014): *Theatralische Identitäten? Zu zwei Tronies von Jan Lievens im Museum der bildenden Künste Leipzig*. In: Dagmar Hirschfelder und Leon Krempel (Hrsg.), *Tronies: das Gesicht in der frühen Neuzeit*, S. 89–96. Berlin: Mann.

Nienholdt 1961a

Nienholdt, Eva (1961): *Neuerwerbungen der Lipperheideschen Kostümbibliothek*. In: Berliner Museen. Berichte aus den ehemaligen preussischen Kunstsammlungen, Jg. XI (NF), 2, S. 52–56.

Nienholdt 1961b

Nienholdt, Eva (1961): *Kostümkunde. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann.

Nienholdt 1961c

Nienholdt, Eva (1961): *Führer „Roß und Reiter“: Kunstbibliothek*. Berlin: Ehemals Staatl. Museen.

Nienholdt 1962

Nienholdt, Eva (1962): *Kostüme des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Brevier*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann.

Nienholdt/Wagner 1965

Nienholdt, Eva/Wagner, Gretel (1965): *Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek*. Berlin: Mann.

Nordenfalk 1985

Nordenfalk, Carl (1985): *The Five Senses in Flemish art before 1600*, Cavalli-Björkmann (Hrsg.). Stockholm: Stockholm Nationalmuseum.

Nünning/Nünning 2003

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2003): *Konzepte der Kulturwissenschaften: theoretische Grundlagen - Ansätze - Perspektiven*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Nürnbergische Kleider Arten 1669

o. V. (1669): *Nürnbergische Kleider Arten*. Nürnberg: Kramer.

Oberösterreich und Salzburg 1889

Guppenberger, Lambert (1889): *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Oberösterreich und Salzburg*. Wien: Hölder, Dr. und Verl. der Kaiserl.-Königl. Hof- und Staatsdr.

Oidtman 1921

Oidtman, Ernst (1921): *Ältere Stammreihe und ältere Siegel des Geschlechts Raitz von Frentz*. Bonn: Rhenania-Verl.

Opitz 1975

Opitz, Sieglinde (1975): *Die praktische Bedeutung öffentlicher und privater Sammlungen: gezeigt am Beispiel der Kostümbibliothek Lipperheide in Berlin*, Mönchengladbach, 1975.

Ort 2003

Ort, Claus-Michael (2003): *Kulturbegriffe und Kulturtheorien*. In: *Konzepte der Kulturwissenschaften: theoretische Grundlagen - Ansätze - Perspektiven*, S. 19–33. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Ortenburg/Prömper 1991

Ortenburg, Georg/Prömper, Ingo (1991): *Die preussisch-deutsche Uniformen von 1640–1918*. München: Orbis-Verl.

o. V. 1890

o. V. (1890): *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen*. In: *Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben*, Jg. 4, S. 365.

Paggi Colussi 1999

Paggi Colussi, Carla/Cambiaso Peirano (1999): *Nobili intrecci: la collezione di merletti della Marchesa Viola Cambiaso Peirano*. Napoli: Ed. d'Arte.

Paul 1993

Paul, Barbara (1993): „Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften“: *Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museum, Kunsthandel und Privatsammlertum*. In: *kritische berichte*, Jg. 3, S. 41–64.

Peltzer 1926

Peltzer, Rudolf Arthur (1926): *Nicolas Neufchatel und seine Nürnberger Bildnisse*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Nr. NF 3, S. 187–231.

Pérez Sánchez/Orihuela 1990

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio/Orihuela, Mercedes (1990): *Inventario general de pinturas*. Madrid: Museo del Prado.

Petrascheck-Heim 1966

Petrascheck-Heim, Ingeborg (1966): *Die Sprache der Kleidung: Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform*. Wien: Verl. Notring der wissenschaftl. Verbände Österreichs.

Pfisterer 2011

Pfisterer, Ulrich (Hrsg.) (2011): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart: Metzler.

Phillips 2000

Phillips, Clare (2000): *Jewels and jewellery*. Ian Thomas (Hrsg.). London: V & A Publ.

Pietsch 2010

Pietsch, Johannes (2010): *Kleider machen Bürger - Kölner Gewänder des 17. Jahrhunderts in ihrer Materialität*. In: *Die süddeutsche Textillandschaft: Geschichte und Erinnerung von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*, S. 355–377. Augsburg: Wißner.

Plank 1985

Plank, Sieglinde (1985): *Trachten aus Mittelfranken: eine Bild- u. Textdokumentation aus d. Raum Ansbach, Gunzenhausen, Heilsbronn, Schwabach, Roth*. Schwabach: Geschichts- u. Heimatverein.

Plessen 1992

Plessen, Marie-Louise von (Hrsg.) (1992): *Die Nation und ihre Museen*. Frankfurt a. Main [u.a.]: Campus-Verl.

Pointon 2013

Pointon, Marcia (2013): *Portrayal: and the search for identity*. London: Reaktion Books.

Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs 1976

Heinz, Günther/Schütz, Karl/Demus, Klaus (1976): *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800: Katalog der Gemäldegalerie*. Wien: Kunsthist. Museum.

Post 1910

Post, Paul (1910): *Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350 bis 1475: ein Rekonstruktionsversuch auf Grund der zeitgenössischen Darstellungen*. Berlin: Hermann.

Poyiadji-Richter 2019

Poyiadji-Richter, Elena (2019): *Unveiling the Secrets of a Royal Portrait*. In: *The Secrets of a Royal Portrait*, E. Poyiadji-Richter (Hrsg.), S. 15–36.

Prange 2004

Prange, Regine (2004): *Die Geburt der Kunstgeschichte: philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln: Deubner.

Pretzell 1959

Pretzell, Lothar (1959): *Das Kunstgutlager Schloss Celle: 1945 bis 1958*. Celle: Pohl.

Prinz 2015

Prinz, Felix (2015): *Recherche zu ausgewählten Objekten der von Lipperheideschen Gemäldesammlung*. Unpublizierte Recherche im Auftrag des Exzellenzclusters Bild Wissen Gestaltung.

Prodinger/Heinisch 1983

Prodinger, Friederike/Heinisch, Reinhard Rudolf (Hrsg.) (1983): *Gewand und Stand: Kostüm- und Trachtenbilder der Kuenburg-Sammlung*. Salzburg [u.a.]: Residenz-Verl.

Racinet 1888

Racinet, A. (1888): *Le Costume historique: cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu; avec des notices explicatives et une étude historique; Types principaux du vêtement et de la parure rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et ...*, Jg. 1–5, Paris: Firmin-Didot.

Rasche 1994

Rasche, Adelheid (1994): *Wege zur Mode. Die Lipperheidesche Kostümbibliothek*. Berlin: Akad.-Verl. In: *Kunst in der Bibliothek: zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen*, S. 252–259. Berlin: Akad.-Verl.

Rasche 1995a

Rasche, Adelheid (1995): *Franz von Lipperheide (1838–1906): Sammler und Kunstförderer*. In: *Museumsjournal: Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam*, Jg. 9, Nr. 1, S. 37–39.

Rasche 1995b

Rasche, Adelheid (1995): *Ein Modemuseum in Berlin?: zur Geschichte einer verlorenen Kostümsammlung*. In: *Museumsjournal: Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam*, Jg. 9, Nr. 3, S. 15–18.

Rasche 1995c

Rasche, Adelheid (1995): *Peter Jessen, der Berliner Verein Mode-Museum und der Verband der deutschen Mode-Industrie, 1916 bis 1925*. In: *Waffen- und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Jg. 3., Nr. 37, S. 65–92.

Rasche 1999a

Rasche, Adelheid (Hrsg.) (1999): *Die Kultur der Kleider: zum hundertjährigen Bestehen der Lipperheideschen Kostümbibliothek*. Berlin: SMPK, Kunstbibliothek.

Rasche 1999b

Rasche, Adelheid (1999): *Frieda Lipperheide: 1840–1896; ein Leben für Textilkunst und Mode im 19. Jahrhundert*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.

Rave 1955

Rave, Paul Ortwin (1955): *Die Kunstbibliothek. Eine Einführung*. Berlin.

Rave 1957

Rave, Paul Ortwin (1957): *Die Kunstbibliothek: eine Einführung für ihre Benutzer*. Berlin-Charlottenburg.

Reitlinger 1961

Reitlinger, Gerald (1961): *The economics of taste: The rise and fall of picture prices 1760–1960*. London: Barrie and Rockliff.

Renaissance am Rhein 2010

Büren, Guido (2010): *Renaissance am Rhein*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Reynolds 2013

Reynolds, Anna (2013): *In fine style: the art of Tudor and Stuart fashion*. London: Royal Collection Trust.

Rheden 1897

Rheden, Klaus von (1897): *Aus der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek zu Berlin*. In: Zeitschrift für Bücherfreunde: Monatsh. für Bibliophilie u. verwandte Interessen; Organ d. Gesellschaft d. Bibliophilen, d. Deutschen Buchgewerbekünstler u. d. Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, Jg. 1, S. 150–162.

Ridikül! 2003

Rasche, Adelheid/Wolter, Gundula (Hrsg.) (2003): *Ridikül!: Mode in der Karikatur 1600 bis 1900*. Ausstellung der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, vom 5. Dezember 2003 bis 15. Februar 2004. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.

Ridolfi 1648

Ridolfi, Carlo (1648): *Le meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, Jg. 1., GiuseppeLuison Vedova (Hrsg.). Padova: Cartallier.

Riello 2011

Riello, Giorgio (2011): *The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion*. In: Journal of Aesthetics & Culture, Jg. 3, DOI: 10.3402/jac.v3i0.8865.

Riello/McNeil 2010

Riello, Giorgio/McNeil, Peter (Hrsg.) (2010): *The fashion history reader: global perspectives*. Abingdon [u.a.]: Routledge.

Ritter 2014

Ritter, Henning (2014): *Die Wiederkehr der Wunderkammer: über Kunst und Künstler*. München: Hanser Berlin.

Robens 1818

Robens, Arnold (1818): *Der Ritterbürtige Landständische Adel des Großherzogthums Niederrhein : Dargest. in Wapen u. Abstammungen*. Aachen: Jg. 2.

Rocamora/Smelik 2016

Rocamora, Agnès/Smelik, Anneke (Hrsg.) (2016): *Thinking through fashion: a guide to key theorists*. London: I.B. Tauris.

Rose 1977

Rose, Patricia Anne (1977): *Wolf Huber studies: Aspects of renaissance thought and practice in Danube School painting*. New York [usw]: Garland Publishing.

Rosenbaum 2007

Rosenbaum, Sandra L. (Hrsg.) (2007): *Seventeenth Century Miniature Portraits with Costume Overlays. Questions and Some Answers. Research to Date*. In: Costume - design and decoration: ICOMs' Costume Committee; proceedings from the 58th annual conference, 9–13th October, 2006, Copenhagen, Denmark and Lund, Sweden, S. 52–57. Gylling: Narayana Press.

Rosenhagen 1934

Rosenhagen, Hans (1934): *Kunstsammlung Rudolf Mosse, Berlin*. Berlin.

Rothkirch-Trach 1984

Rothkirch-Trach, Johann Dorotheus Achatz Ferdinand von (1984): *Die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin zwischen 1866 und 1933: eine Studie zur Kunstentwicklung in Deutschland*. Dissertation (Bonn, Univ., Phil. Fak.).

Royal Persian paintings 1998

Diba, Layla S./Robinson, Basil W. (Hrsg.) (1998): *Royal Persian paintings: the Qajar epoch, 1785–1925*. London: Tauris.

Rückert/Segelken 1995

Rückert, Claudia/Segelken, Barbara (1995): *Im Kampf gegen den Ungeschmack. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung*. In: Museumsinszenierungen: zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums; die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, S. 108–121. Dresden [u.a.]: Verl. der Kunst.

Rumpf 1917

Rumpf, Fritz (1917): *Ausstellungsbericht*. In: Die Dame: ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack, Jg. 6, Nr. 44, S. 9–11.

Saalmann 2014

Saalmann, Timo (2014): *Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959*. Berlin: De Gruyter.

Said 2010

Said, Edward W.: *Orientalismus*, S. Fischer Wissenschaft, (2 Aufl.) Frankfurt am Main.

Sarrazin/Schultze 1906

Sarrazin, Otto/Schultze, Otto (1906): *Der Neubau der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin*. In: Zentralblatt der Bauverwaltung: Nachrichten d. Reichs- u. Staatsbehörden, S. 296–298; 311–314.

Saß/Steinhaus 2018

Saß, Marco/Steinhaus, Henry (2018): *Quartier Latin: Berlins legendärer Musikladen 1970–1989*. Berlin: L H Verlag.

Scarisbrick 1986

Scarisbrick, Diana (1986): *Anne of Denmark's jewellery: the old and the new*. In: Apolle, The Magazine of the Arts, Jg. 123, S. 228–236.

Scarisbrick 1991

Scarisbrick, Diana (1991): *Anne of Denmark's Jewellery Inventory*. In: Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity, Jg. 109, S. 193–238.

Scarisbrick 1994

Scarisbrick, Diana (1994): *Jewellery in Britain 1066–1837. A Documentary, Social, Literary and Artistic Survey*. Wilby: Russel.

Scarisbrick 1995

Scarisbrick, Diana (1995): *Tudor and Jacobean jewellery*. London: Tate Publ..

Scarisbrick 2011

Scarisbrick, Diana (2011): *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*. London: Thames & Hudson.

Schaefer 1911

Schaefer, Emil (1911): *Bildnisse der Caterina Cornaro*. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jg. 4, Nr. 1, S. 12–19.

Schaeffer 1914

Schaeffer, Emil (1914): *Von Bildern und Menschen der Renaissance*. Berlin: Bard.

Schasler 1856

Schasler, Max (1856): *Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin: ein praktisches Handbuch zum Besuch des Königlichen Schlosses, des Palais vom Hochseligen Könige, der sämtlichen öffentlichen Galerien, Sammlungen, Kunstateliers u.s.f.*. Berlin: Nicolai.

Schauerte 2004

Schauerte, Günther (2004): *Die Staatlichen Museen*. In: Kulturschätze - verlagert und vermisst: eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende, S. 11–15. Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Schinkel/Beuth 1821

Schinkel, Karl Friedrich/Beuth, Christian (1821): *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*. Berlin.

Schmarsow 1891

Schmarsow, August (1891): *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen*. Berlin: Reimer.

Schmidt 1979 (1902)

Schmidt, Rudolph (1979 [1902¹]): *Deutsche Buchhändler, deutsche Buchdrucker: Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes*, 6 Bd., Nachdruck der Ausgabe 1902–1908.

Schmidt 2009

Schmidt, Sabrina (2009): *Von „anatomischen Wundern“ und „lebenden Kuriositäten“: Eine volkskundliche Untersuchung zum Umgang mit körperlicher Normabweichung seit dem 18. Jahrhundert am Beispiel der Abnormitätenschauen* (Magisterarbeit). Mainz.

Schmitz 1924

Schmitz, H. (1924): *Ein Oberdeutscher Meister um 1440 in der Lipperheide-Bibliothek*. In: Berliner Museen, Jg. 45, Nr. 2, S. 40–42.

Schmitz 1940

Schmitz, Hermann (1940): *Die Staatliche Kunstbibliothek in Berlin: ihre Gliederung, ihre Bestände und neuen Zugänge; zugleich eine Einführung für die Benutzer*. Berlin.

Schmuck 2016

Schmuck, Carolin (2016): *Hut ab! Betrachtungen zur Ambivalenz der Kopfbedeckungen*. In: *Tracht im Blick: die Oberpfalz packt aus*, S. 247–251, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Schnaase 1843

Schnaase, Carl (1843): *Geschichte der bildenden Künste*. Düsseldorf: Buddeus.

Schneider 1990

Schneider, Erich (1990): *Conrad Geiger: Ein fränkischer Maler am Ende des Alten Reiches 1751–1808: Monographie und Werkverzeichnis*. Nürnberg: Spätlese-Verlag.

Schommers 2016

Schommers, Annette (2016): *Schmuck im Porträt. Hans Mielichs „Cleinoter conterfeyt“ für Herzog Albrecht V. von Bayern und seine Gemahlin Anna von Österreich*. In: *Nur Gesichter?: Porträts der Renaissance: Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum vom 13. Mai bis 28. August 2016*, S. 40–58. Innsbruck: Alpina Druck.

Schröder 1905

Schröder, Bruno (1905): *Die Freiherrlich von Lipperheidesche Helmsammlung in den königlichen Museen zu Berlin*. In: *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*. Mit dem Beiblatt *Archäologischer Anzeiger*, Jg. 20, S. 15–30.

Schulz 1983

Schulz, Werner (1983): *Kunstgewerbemuseum Berlin: Geschichte, Wiederaufbau, Neuerwerbungen; 1867–1945, 1945–1962, 1963–1983*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.

Schumm 1965

Schumm, Karl (1965): *Joachim Georg Creuzfelder (1622–1702), Maler in Pfedelbach, als hohenohe'scher Kartograph*. In: *Württembergisch-Franken: Jahrbuch / hrsg. vom Historischen Verein für Württembergisch-Franken*, Jg. 49, S. 59–65.

Schwarz-und-Weiss-Ausstellung 1886

o. V. (1886): *Schwarz-und-Weiss-Ausstellung: Permanente Ausstellung des Berliner Künstler-Vereins*. Berlin.

Schweers 2010

Schweers, Simone (2010): *Kunstgeschichte und (Aus-)Bildung? Das Studium vor Originalen 1810–1910*. In: *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte*, S. 147–157. Berlin: Mann.

Seipel 1992

Seipel, Hubert (1992): *Zur Geschichte des Kunsthistorischen Museums Wien*. In: *Die Nation und ihre Museen*, S. 55–68. Frankfurt a. Main [u.a.]: Campus-Verl.

Selheim 2005

Selheim, Claudia (2005): *Die Entdeckung der Tracht um 1900: die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum; Bestandskatalog*. Nürnberg: Verl. des Germanischen Nationalmuseums.

Selheim 2010

Selheim, Claudia (2010): *Bildzitate und die Musealisierung der Tracht - Ein Beispiel aus der Sammlung Kling des Germanischen Nationalmuseums*. In: *Die süddeutsche Textillandschaft: Geschichte und Erinnerung von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*, S. 395–411. Augsburg: Wißner.

Semper 1852

Semper, Gottfried (1852): *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls; bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, London, den 11. October 1851*. Braunschweig: Vieweg.

Sera 1879

Sera, Domenico (1879): *Opera nova composta per Domenico da Sera detto il Franciosino: dove si insegna a tutte le nobili & leggiadre giovanette di lavorare di ogni sorte di punti: cusire: recamare ... Vinegia 1546: Pagan*. Venezia: F. Ongania.

Sframeli 2003

Sframeli, Maria (2003): *I gioielli dei Medici: dal vero e in ritratto*. Livorno: Sillabe.

Siebmacher 1701 (Meissen)

Siebmacher, Johann (Hrsg.) (1701): *Erneuert und Vermehrtes Wappen-Buch in 6 Theilen nebst einem Anhang*. Nürnberg.

Siebmacher 1857 (Tirol)

Siebmacher, Johann/Hefner, Otto Titan (Hrsg.) (1857): *Der Adel der gefürsteten Grafschaft Tirol*. Nürnberg: Bauer & Raspe.

Siebmacher 1879 (Kärtner Adel)

Siebmacher, Johann (1879): *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch. Der Kaerntner Adel*. Nürnberg: Bauer & Raspe.

Siebmacher 1883 (Salzburg)

Siebmacher, Johann/Hefner, Otto Titan (Hrsg.) (1883): *Der Salzburgerische Adel*. Nürnberg: Bauer & Raspe.

Siebmacher 1885 (Sachsen)

Siebmacher, Johann/Hefner, Otto Titan (Hrsg.) (1884): *Ausgestorbener preußischer Adel: Provinz Sachsen (exl. der Altmark)*. Nürnberg: Bauer & Raspe.

Siebmacher 1908 (Schwarzenburgischer Adel)

Siebmacher, Johann (1908): *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch. Ausgestorbener Adel der Fürstenthümer Schwarzburg, zugleich als Entwurf eines Lexicons des früheren Schwarzenburgischen Adels*. Nürnberg: Bauer & Raspe.

Siebmacher 1911 (Bayern)

Siebmacher, Johann/ Otto Titan von Hefner (Hrsg.) (1911): *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch. Abgestorbener Bayerischer Adel*. Jg. 6. Nürnberg: Bauer & Raspe.

Simmel 1905

Simmel, Georg (1905): *Philosophie der Mode*. Berlin: Pan-Verl.

Smith 1990

Smith, J. C. (1990): *Netherlandish Artists and Art in Renaissance Nuremberg*. In: Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art, Jg. 20 (2/3), S. 153–167.

Stahl 1915

Stahl, Fritz (1915): *Deutsche Form: die Eigenwerdung der deutschen Modeindustrie eine nationale und wirtschaftliche Notwendigkeit*. Berlin: Wasmuth.

Stammtafeln von Hardenberg

o. Verf. (o. J.): *Stammtafeln der Grafen und Freiherren von Hardenberg, 1139–1970*. Online: <https://www.familysearch.org/library/books/records/item/282543-redirection>.

Stange 1958

Stange, Alfred (1958): *Eine Kreuzigungstafel von Konrad von Friesach*. In: Das Münster, Jg. 11, S. 103–104.

Stange 1961

Stange, Alfred (1961): *Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*. Bd. 11. München [u.a.]: Dt. Kunstverlag.

Stange 1961

Stange, Alfred (1964): *Malerei der Donauschule*. München: Bruckmann.

Stockhausen 2000

Stockhausen, Tilmann (2000): *Gemäldegalerie Berlin: die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904*. Berlin: Nicolai.

Stolleis 1977

Stolleis, Karen (1977): *Die Gewänder aus der Lauinger Fürstengruft*. München: Dt. Kunstverl.

Strehlau 2019

Strehlau, Agnes (2019): *Ein Herzogspaar à la mode. Zwei Wachsfigurinen aus der Kunstkammer von Schloss Friedenstein*. In: Netzwerk Mode Textil : Jahrbuch. S. 6–19, Netzwerk Mode Textil : Jahrbuch. Augsburg: Wißner-Verlag.

Strieder 1951

Strieder, Peter (1951): Ein Porträtist des Nürnberger Patriziats. In: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Jahresbericht, Jg. 96, S. 17–22.

Strieder 1956

Strieder, Peter (1956): *Zur Nürnberger Bildniskunst des 16. Jahrhunderts*. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Jg. 3, Nr. VII, S. 120–137.

Strieder 1966

Strieder, Peter (1966): *Deutsche Malerei der Renaissance: 2 Teile in einem Band*. Königstein im Taunus: Langewiesche.

Strieder 1993

Strieder, Peter (1993): *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*. Königstein im Taunus: Langewiesche.

Strong 1969

Strong, Roy C. (1969): *The English Icon. Elizabethan and Jacobean Portraiture*. London: Paul Mellon Foundation for British Art.

Sturz in die Welt 2008

Philipp, Michael/Bodnár, Szilvia/Westheider, Ortrud (2008): *Sturz in die Welt: die Kunst des Manierismus in Europa*, Ausstellung im Bucerius-Kunst-Forum, 15. November 2008 bis 11. Januar 2009. München: Hirmer.

Suckale 2000

Suckale, Robert (2000): *150 Jahre Kunstgeschichte: zwischen Dienstleistung und hochschulgemässer Profilierung*. In: 1799–1999: von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin, Geschichte und Zukunft; Ausstellung der Technischen Universität Berlin, S. 78–83.

Syndikus/Rogge 2013

Syndikus, Candida/Rogge, Sabine (2013): *Caterina Cornaro: last queen of Cyprus and daughter of Venice*. International conference, Venice, 16 - 18 September 2010.

Taylor 1998

Taylor, Lou (1998): *Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History*. In: *Fashion Theory*, Jg. 2, Nr. 4, S. 337–358.

Taylor 2004

Taylor, Lou (2004): *Establishing dress history*. Manchester [u.a.]: Manchester Univ. Press.

Taylor 2013

Taylor, Lou (2013): *Fashion and Dress History: Theoretical and Methodological Approaches*. In: *The handbook of fashion studies*, S. 23–43. London [u.a.]: Bloomsbury.

The Sultan's portrait 2000

Kangal, Selmin (2000): *The Sultan's portrait: picturing the House of Osman*. Istanbul: Türkiye İş Bankası.

Tenue correcte exigée 2016

Musée des Arts Décoratifs (2016): *Tenue correcte exigée: quand le vêtement fait scandale: exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, du 1er décembre 2016 au 23 avril 2017*. Paris: Musée des Arts Décoratifs.

Thiel 1976

Thiel, Pieter J. J. van (1976): *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: a completely illustrated catalogue*. Amsterdam: Rijksmuseum.

Thiel 1987

van Thiel, Pieter J. J. (1987): „*Poor Parents, Rich Children*“ and „*Family Saying Grace*“: *Two Related Aspects of the Iconography of Late Sixteenth and Seventeenth-Century Dutch Domestic Morality*. In: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Jg. 17, Nr. 2/3, S. 90–149.

Tilke 1923

Tilke, Max (1923): *Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe*. Berlin: Wasmuth.

Thornton 1965

Thornton, Peter (1965): *Baroque and Rococo silks*. London: Faber & Faber.

Tizian, Die Dame in Weiß 2010

Henning, Andreas (Hrsg.) (2010): *Tizian, Die Dame in Weiß: Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes*. Dresden: Sandstein.

Tracht oder Mode 2018

Bergemann, Uta-Christian (2018): *Tracht oder Mode: die europäische Sammlung Paul Prött im Deutschen Textilmuseum Krefeld*. Mainz am Rhein: Nünnerich-Asmus Verlag & Media.

Trauth 2009

Trauth, Nina (2009): *Maske und Person: Orientalismus im Porträt des Barock*. Berlin [u.a.]: Dt. Kunstverl.

Tuchel/Schattenfroh 1988

Tuchel, Johannes/Schattenfroh, Reinhold (1988): *Zentrale des Terrors: Prinz-Albrecht-Str. 8; das Hauptquartier der Gestapo*. Frankfurt a. Main: Büchergilde Gutenberg.

Tulpen, Kaftane und Levnî 2008

Erduman-Çalış, Deniz (2008): *Tulpen, Kaftane und Levnî: höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul*. München: Hirmer.

Ungar 1927

Ungar, Hermann (1927): *Kleine Lügen. Dialog zwischen Eheleuten*. In: Die Dame: ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack, Jg. 55, Nr. 1, S. 2–3.

Varieté und Revue 1999

Rasche, Adelheid/Stange, Heike (1999): *Varieté und Revue: der Kostümbildner und Kostümsammler William Budzinski; 1875–1950*. Berlin: SMPK.

Vecellio 1592

Vecellio, Cesare (1592): *Habiti Antichi, Et Moderni di tutto il Mondo*. Venetia: Sessa.

Verneuerte Kleider-Ordnung 1657

o. V. (1657): *Verneuerte Kleider-Ordnung/ und Verbot der Hoffart: Eines Wol-Edlen/ Gestrengen/ und Hochweisen Rahts der Stadt Nürnberg/ was unter ihrer Burgerschaft/ Innwohnern/ Unterthanen und Verwandten/ jedem in seinem Stand/ von Manns- und Weibs-Personen/ in Bekleidungen zugelassen und verboten ist*. Nürnberg: Endter.

Verneute Ordnung 1618

o. V. (1618): *Verneute Ordnung und Verbott der Hoffart. Eines Edlen/ Ehrnvesten und Weisen Raths/ der Statt Nürnberg/ was unter ihrer Burgerschaft/ Inwohnern/ Unterthanen und Verwanthen/ jedem in seinem Standt/ von Manns und Weibspersonen/ in Bekleidungen zugelassen und verbotten wird.* Nürnberg: Scherff.

Verzeichnis von Kunst- und Literaturwerken 1814

o. V. (1814): *Verzeichnis von Kunst- und Literaturwerken welche zum Besten Verwundeter öffentlich ausgestellt und dargelegt, zum Theil auch geschenkt und käuflich sind.* Berlin.

Villermont 1892

Villermont, Marie (1892): *Histoire de la coiffure féminine.* Paris: Renouard.

Vinciolo 1594

Vinciolo, Frederic (1594): *Les singuliers et nouveaux povtraicts, dv seignevr Drederic de Vinciolo Venitien, pour toutes sortes d'ouurages de Lingerie.* Paris.

Vischer 1879

Vischer, Theodor Friedrich (1879): *Mode und Cynismus: Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe,* Stuttgart, 1879.

Vogtherr 1995

Vogtherr, Christoph Martin (1995): *Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830.* In: *Museumsinszenierungen: zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums; die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*, S. 38–50. Dresden [u.a.]: Verl. der Kunst.

Voigt 1824

Voigt, Johannes (1824): *Beiträge zur Geschichte der Familie von Auerswald aus urkundlichen Quellen.* Königsberg.

Volk 1992

Volk, Peter (1992): *Das Bayerische Nationalmuseum in München – Konstanz und Wandel.* In: *Die Nation und ihre Museen*, S. 191–199. Frankfurt a. Main [u.a.]: Campus-Verl.

Vom Böndl zur Goldhaube 1990

Svoboda, Christa/Baumgartner, Sieglinde (1990): *Vom Böndl zur Goldhaube: die Haubensammlung des Salzburger Museums.* Sonderausstellung des Salzburger Museums Carolino Augusteum, Volkskundemuseum im Monatsschlössl, Hellbrunn bei Salzburg, 9. Juni bis 14. Oktober 1990. Salzburg: Salzburger Museum Carolino-Augusteum.

Von mehr als einer Welt 2012

Wullen, Moritz/Lailach, Michael/Völlnagel, Jörg (2012): *Von mehr als einer Welt: die Künste der Aufklärung.* Petersberg: Imhof [u.a.].

Vorbilder-Hefte 1888–1905

Lessing, Julius (Hrsg.) (1888–1905): *Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum.* Berlin: Wasmuth.

Voss 1909

Voss, Hermann (1909): *Ein unbekanntes Gemälde Wolf Hubers in der von Lipperheideschen Kostümbibliothek*. In: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Jg. 4, Nr. 1909, Sp. 85–88.

Waagen 1843

Waagen, Gustav Friedrich (1843): *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*. Leipzig: Brockhaus.

Waffen- und Kostümkunde 1897–1899

Verein für Historische Waffenkunde (Hrsg.) (1897–1899): *Geschenke*. In: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde: Organ des Vereins für Historische Waffenkunde, Jg. 1, S. 29.

Waffen- und Kostümkunde 1900–1902

Verein für Historische Waffenkunde (Hrsg.) (1900–1902): *Vereins Nachrichten*. In: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde: Organ des Vereins für Historische Waffenkunde, Jg. 2, S. 358.

Waffen- und Kostümkunde 1906–1908

Stradonitz, Stephan Kekule von (1906–1908): *Nachruf*. In: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde: Organ des Vereins für Historische Waffenkunde, Jg. 5, S. 159–160.

Wagner 1964

Wagner, Gretel (1964): *Der Sammler Lipperheide*. In: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Jg. 3, Nr. 65, S. 140–147.

Wagner 1999

Wagner, Gretel (1999): *Kostümforschung im 19. Jahrhundert: Franz Lipperheides „Blätter für Kostümkunde“*. Berlin. In: Die Kultur der Kleider. Zum hundertjährigen Bestehen der Lipperheideschen Kostümbibliothek, 1999, S. 88–106. Berlin: SMPK, Kunstbibliothek.

Wagner 1977

Wagner, Gretel (1977): *The Lipperheide Costume Library*. In: Art libraries journal/ Zeitschrift für Kunstbibliotheken/ Revue de bibliothèques d'art, Jg. 2, Nr. 2, S. 31–35.

Wagner 2006

Wagner, Rita (2006): *Kölnischer Bildersaal: die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschließlich der Sammlung Porz und des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds*. Köln: Kölnisches Stadtmuseum, Werner Schäfke (Hrsg.).

Walgrave 1977

Walgrave, Jan (1977): *De Mode in Rubens' tijd: tentoonstelling Provinciaal Museum Sterckshof, Deurne, 25 juni-18 september, 1977*. Antwerpen.

Warschaw 2017

Warschaw, Olivia (2017): *Researching fashion studies: A brief historiography*. In: Art Libraries Journal, Jg. 42, Nr. 1, S. 2–6.

Watelet 1959

Watelet, Jean (1959): *L'orient dans l'art français, 1650–1800*. In: Etudes d'Art. Publiées par le Musée national des Beaux-Arts d'Alger, Jg. 14, S. S. 7–159.

Werche 2001

Werche, Bettina (2001): *Die altniederländischen und flämischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Weimar: Böhlau.

Weid 2016

Weid, Inge (2016): *Quellen zur Kleiderforschung in der Oberpfalz. Bildliche Darstellungen und Schriftquellen*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet. In: Tracht im Blick: die Oberpfalz packt aus. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Oberpfalz, S. 12–29., Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Weißbrich 2018

Weißbrich, Thomas (2018): *The King's Old Clothes. The Uniforms of Frederick II of Prussia as Objects for Collection, Display and Study*. In: de Günter, Sabine/Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.) (2018): *Signs and symbols: dress at the intersection between image and realia*. Berlin: De Gruyter.

Weinberger 1930

Weinberger, Martin (1930): *Wolfgang Huber*. Leipzig: Insel-Verl.

Wenrich 2015

Wenrich, Rainer (2015): *Die Medialität der Mode: Kleidung als kulturelle Praxis: Perspektiven für eine Modewissenschaft*. Bielefeld: Transcript-Verlag.

Wethey 1971

Wethey, Harold E. (1971): *The portraits*. London: Phaidon Press.

Weyl-Liew 1842

Weyl-Liew, L. (1842): *Der Führer durch die Kunstsammlungen Berlins*, Jg. 1–8. Berlin: Oehmigke. Online unter: <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ178552305> (21.10.2019).

Wieser 1894

Wieser, Franz R. von (1894): *Die Freiherrlich von Lipperheide'sche Sammlung antiker Bronzen*. Berlin: Lipperheide.

Will 1764

Will, Georg Andreas (1764): *Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen. in welchem so seltnen als merkwürdige Schau- und Geld-Münzen sauber in Kupfer gestochen, beschrieben und aus der Geschichte erläutert worden ... Erster [-Vierter] Theil*. Altdorf: In Commission zu haben in Nürnberg bey Georg Peter Monath.

Winzinger 1979

Winzinger, Franz (1979): *Wolf Huber (Textband)*. München [u.a.]: Hirmer.

Wunder 2015

Wunder, Amanda (2015): *Women's Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the Guardainfante*. In: *Renaissance Quarterly*, Jg. 68, Nr. 1, S. 133–186.

Y (Rainer) 1999

Y, Rainer (1999): *Planungen für die Neuaufstellung der Kostümsammlung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart*. In: *Waffen- und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Jg. 2, S. 135–140.

Zander-Seidel 1990

Zander-Seidel, Jutta (1990): *Textiler Hausrat: Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650*. München: Deutscher Kunstverlag.

Zander-Seidel 1999

Zander-Seidel, Jutta (1999): *Innovative Ausstellungskonzepte*. In: *Waffen- und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, Jg. 2, S. 121–128.

Zedler 1735

Zedler, Johann Heinrich (1735): *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Halle; Leipzig.

Zeitschrift für Bücherfreunde 1901/1902

Zobeltitz, Hanns von (Hrsg.) (1901): *Chronik der Bibliotheken*. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde: Monatsh. für Bibliophilie u. verwandte Interessen; Organ d. Gesellschaft d. Bibliophilen, d. Deutschen Buchgewerbekünstler u. d. Wiener Bibliophilen-Gesellschaft*, Jg. 5, Nr. 2.

Zitzlsperger 2002

Zitzlsperger, Philipp (2002): *Gianlorenzo Bernini, die Papst- und Herrscherporträts: zum Verhältnis von Bildnis und Macht*. Hirmer, München.

Zitzlsperger 2008

Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.) (2008): *Kleidung im Bild: zur Ikonologie dargestellter Gewandung*, *Textile studies*. Emsdetten.

Zitzlsperger 2015

Zitzlsperger, Philipp (2015): *Zwischen „Lesbarkeit“ und „Unlesbarkeit“ der Kleider-Codes. Zur bildlichen Repräsentation unauthentischer Kleidung*. In: *Die Medialität der Mode: Kleidung als kulturelle Praxis: Perspektiven für eine Modewissenschaft*, S. 89–107. Bielefeld: Transcript-Verlag.

Zobeltitz 1906

Zobeltitz, Hanns von (1906): *Franz Freiherr von Lipperheide*. In: *Illustrierte Frauenzeitung: Ausgabe der Modenwelt mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 33, Nr. 18.

Zoppino 1878

Zoppino, Nicolò (1878): *Esemplario di lauori: doue le tenere fanciulle & altre donne nobile potranno facilmente imparare il modo & ordine di lauorare: cusire: raccammare: finalmente far tutte quelle gentilezze et lodeuili opere*. Ferdinando Ongania (Hrsg.). Venezia: F. Ongania.

Abbildungsverzeichnis

Die fotografischen Aufnahmen der Sammlungswerke im Textteil und Sammlungskatalog entstanden im Rahmen des Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung* mit Fördermitteln der DFG (2013–2016) und im Rahmen des Projekts *Restaging Fashion* mit Mitteln des BMBF in der Förderlinie eHeritage (2020–2023). Die Reproduktionen von Schwarz-Weiß-Negativen oder Positiven entstanden in dem DFG-geförderten Projekt. Die Aufnahmen wurden entweder von den Projektmitarbeitenden oder durch die von ihnen beauftragten Fotografen gefertigt. Wenn nicht anders gekennzeichnet, sind die Werke im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild (CC-Lizenz: BY-NC-SA).

- Abb. 1: Porträt Franz von Lipperheide, 1906, Autotypie
Grafische Sammlung, Blattsammlungen der ehemaligen Bibliothek des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler
- Abb. 2: Porträt Frieda Lipperheide, Adèle, 1875, Fotografie, Carte de Visite
Deutsche Digitale Bibliothek
- Abb. 3: Deutsche Frau in Sonntagstracht, August von Heyden, 1887
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 4: Christian IV. (um 1625), Franz Skarbina, 1887
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 5: Christian IV. (um 1630), Franz Skarbina, 1887
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 6: Christian IV. (um 1630)
In: Flamand Christensen-1960, Abb. 18
- Abb. 7: Christian IV. (um 1640), Franz Skarbina, 1887
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 8: Christian IV. (um 1640)
In: Flamand Christensen-1960, Abb. 17
- Abb. 9: Friedrich der Grosse in bürgerlicher Kleidung, Franz Skarbina, um 1780
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 10: Vorzeichnung: Friedrich der Grosse in bürgerlicher Kleidung, Franz Skarbina, um 1780
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 11: Isabella Clara Eugenia, Jean Lulvès, 1877
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 12: Bildnis einer sitzenden Frau im Leinenhemd, Rock und Schürze (M_128_512)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 13: Mädchen aus dem Alvito, Carl Emil Doepler, 1875
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 14: Sitzende Frau am Felsen mit Wasserkrug, Anonym, Aquarell
Foto: Sabine de Günther
- Abb. 15: Oberösterreichischer Bauer, Alois Greil, 1877
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 16: Spitzhut (sog. Jodlhut) Oberösterreich, Hartkriehen, 1. Drittel des 17. Jahrhunderts und Halskrause, gefälteltes Leinen, 1. Hälfte des 17. Jahrhundert
Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz)
- Abb. 17: Stefan Fadinger, Unbekannter Künstler, 2. Viertel .17. Jahrhundert
Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz)
- Abb. 18: Stefan Fadinger, Unbekannter Künstler, Öl auf Leinwand, 18. Jahrhundert
Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz)
- Abb. 19: Museumsdokumentation ca. 1963/1970, Frau aus dem Traunviertel um Kremsmünster, ca. 1625/ Mann aus dem Haus-ruckviertel um St. Agatha-Waizenkirchen, ca. 1625 mit Originalstücken des Oberösterreichischen Landesmuseums, Schlossmuseum (Linz), o. Inv.-Nr., Sammlung Volkskunde
Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz)
- Abb. 20: Altes Etikett mit Rauten/Punkten (B9)
Foto: Sabine de Günther
- Abb. 21: Bildkarte zu G_176_415 (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 22: Bildkarte zu einem nicht erhaltenen Gemälde (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 23: Bildkarte zu einem Gemälde aus dem Besitz der Eheleute von Lipperheide (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 24: Laura dei Dianti, Tiziano Vecellio, ca. 1523–1525
Gemeinfrei

- Abb. 25: Bildkarte zu der Inventarnummer 563 (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 26: Bildkarte zu der Inventarnummer 256 (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 27: Bildkarte zu der Inventarnummer 629 (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 28: Bildkarte zu der Inventarnummer 613 (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 29: Bildkarte zu der Inventarnummer 629 (Q45)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 30: Auktion Helbing 1909 (Waffen Lipperheide), Los-Nr. 34–35, Tf. VIII und Nr. 32, 36–38, Tf. IX
Gemeinfrei
- Abb. 31: Flucht nach Ägypten (G_317_426)
Foto: Christoph Schmidt
- Abb. 32: Auktionsvorberichte
In: Fuchs 1933a, S. 1
- Abb. 33: Lesesaal der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums, Prinz-Albrecht-Straße, 1906
Foto: SMB
- Abb. 34: Bildnis von Anna, Königin von England (G_134_209)
Foto: Volker Schneider
- Abb. 35: Bildnis einer Frau im reich verzierten Manteau mit Ropa-Ärmeln (G_291_366)
Foto: Volker Schneider
- Abb. 36: Bildnis der Ursula von Kiepach, geborene Fechtnerin, Herzogin Anna Frauenzimmer (G_264_338)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 37: Bildnis einer Frau mit Schnebbe und Spitzenkragen (G_003_079)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 38: Bildnis einer Frau mit zwei Begleiterinnen (M_122_505)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 39: Bildnis von Josph II. als Kind in einer Husarenuniform (G_092_166)
Reproduktion: Dietmar Katz, Foto: SMB
- Abb. 40: Bildnis von Kyrillos Kontares, Patriarch von Konstantinopel (G_142_217)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 41: Bildnis eines Sultans mit Turban und pelzverbrämten Kaftan (G_113_188)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 42: Bildnis von Fath Ali Schah, König der Kadscharen-Dynastie (G_278_353)
Reproduktion: Dietmar Katz, Foto: SMB
- Abb. 43: Bildnis eines Herrn im Ornat des Sultans Mahmud I. (G_146_221)
Dietmar Katz
- Abb. 44: Heiliger Thimo von Salzburg, Erzbischof von Salzburg (?) (G_102_176_A)/ Heiliger Florian von Lorch (G_102_176_B)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 45: Vier Ereignisse aus der Legende des Hl. Jacobus d. Ä. (G_318_427)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 46: Reiterschlacht (G_093_167)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 47: Arme Eltern, reiche Kinder (G_117_192)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 48: Bildnis von Cecilia Gonzaga als Maria Magdalena mit dem Salbgefäß (G_176_415)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 49: Cecilia Gonzaga, Antonio di Puccio Pisano (Pisanello), 1447, Bronzeguss
Gemeinfrei
- Abb. 50: Maria Magdalena, Jan van Scorel, ca. 1530
Gemeinfrei
- Abb. 51: Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne (G_172_412)
Foto: Volker Schneider
- Abb. 52: Bäuerliches Paar im Gespräch mit einer Wasserverkäuferin (M_109_494)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 53: Tracht der Knoblauchs Bäuerinnen um Nürnberg (nach der Natur gezeichnet), unbekannt, Juni 1825, Tusche auf Papier
Foto: Sabine de Günther
- Abb. 54: Verso: Kopfstudie in Grafit
Foto: Sabine de Günther
- Abb. 55: Bauersleute aus der Gegend von Nürnberg, I.M. Hermann (Verleger)
In: Lipowsky (ca.) 1830, Blatt 23
- Abb. 56: Zwei Mädchen in vierländischer Tracht (M_108_493)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 57: Vierlanden, Carl Koch, 02.04.1862
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 58: Vierlanden (Halbtrauer), Carl Koch, 05.04.1862
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 59: Bildnis eines zwergenhaften Herrn mit überdimensioniertem Hut (M_156_539)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht

- Abb. 60: Modisches Bild einer Frau mit schleifengeschmückter Capote und Bart (M_101_489)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 61: Modisches Bild einer Frau mit schleifengeschmückter Capote und Bart (M_101_489)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 62: Bildnis einer Frau mit Spitzendekolleté und Perlenhalskette (M_025_449)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 63: Wechselbildnis, unbekannt (Niederlande oder England), ca. 1650
In: Tenue correcte exigée 2016, S. 84–85
- Abb. 64: Bildnis einer Frau mit Schäferinnenstab und Federkopfschmuck (G_270_344)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 65: Bildnis einer adeligen Frau als Kriegsgöttin "Bellona" (G_008_084)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 66: Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach, Detail (G_277_352)
Foto: Sabine de Günther
- Abb. 67: Bildnis der Sophia Hedwig, Herzogin von Pommern-Wolgast (und Braunschweig Wolfenbüttel) (?) (G_128_203)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 68: Bildnis eines Mädchens mit einer Lockenfrisur „a corna“ (G_190_264)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 69: Bildnis eines Herrn im Frack und Jabot (G_110_185)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 70: Bildnis einer sitzenden Frau im Kleid und Turmfrisur (G_296_425)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 71: Bildnis eines Mädchen im geschnürten Mieder und Schnebbentaille (M_045_017)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 72: Bildnis einer Frau mit schwarzer Haube und Blume in der Hand (M_013_595)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 73: Bildnis von Giulia Casale (G_035_110)
Foto: Volker Schneider
- Abb. 74: Bildnis einer Frau mit Leinenhaube (G_094_168)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 75: Bildnis von Hans-Joachim von Zieten (G_097_171)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 76: Bildnis von Philipp IV, König von Spanien (G_300_374)
Foto: Dietmar Katz
- Abb. 77: Bildnis von König Franz I. von Frankreich (M_009_438)
Foto: Felice Fornabaio, Sabine de Günther, Anne Leicht
- Abb. 78: Raumansicht der Ausstellung: 200 Jahre Kleiderkunst, Berliner Illustrationsgesellschaft (Foto), 1916
Reproduktion: Dietmar Katz, Foto: unbekannt
- Abb. 79: Herrenanzug des 18. Jahrhunderts (Incroyable, Weiss-Blau gestreifter Frack, quergestreifte weiße Atlasweste, weißes Bein-
kleid (1790)
In: 200 Jahre Kleiderkunst, 1916
- Abb. 80: Lesesaal der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Prinz-Albrecht-Straße, 1906
Foto: unbekannt (SMB)
- Abb. 81: Grundriss der Unterrichtsanstalt, koloriert der Bereich der Gemäldehängung
In: Sarrazin-Schultze 1906
- Abb. 82: Geheimes Staatspolizeihauptamt in dem Gebäude Prinz Albrecht Straße/Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums,
1933
Bundesarchiv, Inv.-Nr. 183-R97512, CC-BY-SA 3.0, Foto: unbekannt
- Abb. 83: Auszug der Bibliothek aus der Prinz-Albrecht-Straße, 1934
Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv 2.6./00616, Foto: unbekannt
- Abb. 84: Untergeschoß des Martin-Gropius-Baus, nach 1934. Im Bild die Gemälde: G_241_315; G_019_095; G_108_183, G_034_109,
G_102_176_A und G_102_176_B
Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv 2.6./00616, Foto: unbekannt
- Abb. 85: Bildnis eines Mitglieds der Nürnberger Familie Mülleg (G_xx6_400)
Reproduktion: Dietmar Katz, Foto: SMB
- Abb. 86: Bildnis einer Frau im Reifrock und Medicikragen in einem Interieur (G_029_105)
Reproduktion: Dietmar Katz, Foto: SMB
- Abb. 87: Pflügender Bauer (G_299_373)
Reproduktion: Dietmar Katz, Foto: SMB
- Abb. 88: Blütensymphonie (G_198_001)
Reproduktion: Dietmar Katz, Foto: SMB
- Abb. 89: Bildnis von Kaspar von Auerswald (G_000_583)
Foto: Sabine de Günther
- Abb. 90: Bildnis von Maria von Auerswalde, geborene von Amsdorf (G_000_582)
Foto: Sabine de Günther

Zusammenfassung/Summary

Die über 600 Gemälde, Miniaturen und Reliefplastiken umfassende Sammlung des Berliner Verlegerehepaars Franz und Frieda von Lipperheide ist Teil eines umfangreichen und einzigartigen Quellenkonvoluts, welches die unterschiedlichen ständischen, regionalen und geschlechterspezifischen Ausformungen von Mode, Tracht und Kostüm und ihrer Zeichenhaftigkeit abbildet. Die Werke der Sammlung, visuelle Zeugnisse europäischer und außereuropäischer Kleidermoden aus der Zeit von ca. 1430 bis 1900, changieren zwischen künstlerischen Entwürfen und dokumentarischen Zeugnissen. Sie waren erstmals 1906 als Teil der „Lipperheideschen Kostümbibliothek“, einer Schenkung von Franz und Frieda von Lipperheide an das Kunstgewerbemuseum Berlin, für die Öffentlichkeit zugänglich, seit 1934 jedoch ohne Domizil, später geteilt und deponiert. Der erstmaligen Aufarbeitung von Genese und Geschichte der Sammlung, ihrem Kontext als Wissensspeicher für die verlegerischer Tätigkeit der Eheleute, dem ursprünglichen Umfang – die private Sammlung umfasste Textilien, Bildzeugnisse, Textquellen und Sekundärliteratur –, der Sammlungsstrategie und dem Quellenverständnis widmet sich die vorliegende Arbeit. Im Kontext des 19. Jahrhunderts, zeitgenössischer Museumsgründungen und einer kunstgewerblichen Neuausrichtung, repräsentiert die Gemäldesammlung den methodischen Ansatz einer frühen Kostümgeschichtsschreibung.

The collection of the Berlin publishers Franz and Frieda von Lipperheide, comprising more than 600 paintings, miniatures and reliefs, is part of an extensive and unique compendium of sources depicting the various forms of fashion, traditional costume and dress, referencing their specifics to social class, region and gender. As visual evidence of European and non-European dress fashions from around 1430 to 1900, the pieces in the collection alternate between artistic designs and documentary evidence. They were first made accessible to the public in 1906 as part of the Lipperheide Costume Library, donated to the Berlin Museum of Decorative Arts by Franz and Frieda von Lipperheide. Since 1934, however, they have been without a residence, and were later divided up and deposited. The present study is the first complete analysis of the collection, looking at its origin and history, its context as a repository of knowledge for the spouses' publishing activities, its original scope, its strategy and the conception of sources. Furthermore, it highlights the original scope of the private collection, which comprised textiles, pictorial evidence, text sources and secondary literature. In the context of the 19th century, informed by museum foundations and a rebirth of the arts and crafts, the Lipperheide collection of paintings represents a methodological approach of an early costume historiography.

Dank

Den Fortgang dieser Arbeit haben zahlreiche Menschen wohlwollend begleitet. Mein ausgesprochen großer Dank gilt Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger und Prof. Dr. Dorothee Haffner, auf deren fachliche und menschliche Unterstützung ich immer zählen konnte. Darüber hinaus danke ich dem Direktor der Kunstbibliothek Prof. Dr. Moritz Wullen und Dr. Adelheid Rasche, ehemals Sammlungsleiterin der Lipperheideschen Kostümbibliothek, heute am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, ohne deren Anregung die Sammlung nicht zu einem Forschungsgegenstand geworden wäre. Den Initiatoren des Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung* Prof. Dr. Horst Bredekamp und Prof. Dr. Wolfgang Schäffner bin ich sehr dankbar für die Möglichkeiten, die in diesem forschungsfördernden Umfeld entstanden sind. Dort geknüpft Netzwerke und Freundschaften führen den Geist des Clusters fort.

Für die fachliche Unterstützung danke ich den Mitarbeitenden der Staatlichen Museen Berlin. Am Zentralarchiv der Staatlichen Museen versorgte mich Beate Ebelt-Borchert uneingeschränkt mit Archivalien und Bildmaterial. Die Lipperheidesche Kostümbibliothek im Besonderen war und ist ein von dem Forschergeist der Stifter beseelter und von mir geschätzter Arbeitsort. Darüberhinaus haben die fachlichen Anregungen all jener Museumsmitarbeitenden in nationalen und internationalen Sammlungen, die auf meine Anfragen bereitwillig Auskunft erteilten, meine Objektrecherchen bereichert. Einen ganz besonderen Dank möchte ich den Trachtenberater_innen aus dem süddeutschen Raum aussprechen, die ihre Expertise bereitwillig teilten. Stellvertretend seien hier Monika Hoede, Alexander Wandinger und Katrin Weber genannt. Zum Gelingen der Arbeit trugen in entscheidendem Maß die fachlichen Anregungen und der freundschaftliche Beistand von Dr. Gundula Wolter bei.

Bei Dr. Stefan Ulrich und Dr. Sven Bingert bedanke ich mich für die Datenmigration vom Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung* an die Gesellschaft für wissenschaftliche Datenverarbeitung mbH Göttingen. Das Layout für den Sammlungskatalog verantwortete Birgit Osterhage, die dynamische Zusammenführung von xml-Daten und Indesign Lars Mucha; Notfallanker für Indesign war Simona Koch. Sie sind Helden im gestalterischen und informatischen Kosmos.

Abschließend sei all jenen Wegbegleitern gedankt, die durch ihren freundschaftlichen Geist zum Durchhalten anspornten. Genannt seien hier zuvorderst Dr. Christina Thomson, Dr. Martin Schmidt, Theo Böll und Dr. Maria Keil. Mein großer Dank gilt Euch!

Zuletzt danke ich von Herzen meinen Eltern, deren Unterstützung und Vertrauen diese Arbeit überhaupt erst ermöglicht haben. Ihnen ist die vorliegende Arbeit gewidmet.