
**Tini Rupprecht
Porträtmalerei nach Fotografien
Ende des 19. Jahrhunderts
in München**

Milena Greif

Dissertation
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Milena Greif
aus München

München, den 10. Oktober 2002

Erstgutachter: Frau Prof. Dr. Steffi Roettgen
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Frank Büttner
Tag der mündlichen Prüfung: 26.2.2003

Die Recherche in USA für diese Arbeit wurde durch ein einmonatiges DAAD-Forschungsstipendium ermöglicht.

Mein besonderer Dank gilt: Nikki Taylor, Kate und Mark Petley, Richard Wolf, Helmut Heß und Christine Walter, Rudi Konar, meinen Eltern sowie dem Münchner Stadtmuseum und Frau Dr. Heller von der Von Parish-Kostümbibliothek

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
I. Das Verhältnis von Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert	7
1. Die Diskussion über Malerei auf fotografischer Basis	7
1.1 Die Behandlung des Verhältnisses von Fotografie und Malerei in der kunsthistorischen Literatur	7
1.2 Einschätzung der Verwendung von Fotografie in der Malerei durch die Kunstgeschichte und nach zeitgenössischen Quellen	9
1.3 Die vermeintliche Verheimlichung der Fotografie	11
1.4 Zusammenfassung	14
2. Bedingungen für Malerei nach Fotografie	15
2.1 Erhaltene Bestände	15
2.2 Weshalb Bestände fehlen	16
2.3 Zweierlei Fotografie und ihr Kunstwert	17
2.4 „The Flavour of the Lens“	20
2.5 Die mittelbare und die unmittelbare Wirkung der Fotografie auf die Malerei	23
2.6 „Moderne“ Bildnismalerei mit Fotografie	28
2.7 Zusammenfassung	29
3. Die „rechte Hand des Künstlers“ – der Status der Fotografie im Werkprozess	30
3.1 Die fotografische Skizze	30
3.2 Kritik der Abhängigkeit des Künstlers von der Fotografie	32
3.3 Die Schwierigkeit, nach Fotografien zu malen	33
3.4 Die Verbesserung der Malerei durch die Fotografie	36
3.5 „Synthetischer Realismus“	37
3.6 Zusammenfassung	38
4. Die Ästhetik der Porträtmalerei Ende des 19. Jahrhunderts	39
4.1 Vom Idealismus zum Individualismus	39
4.2 Die Verwissenschaftlichung der Porträtmalerei	41
4.3 Die fehlende Farbigkeit der Fotografie	43
4.4 Momentaufnahme versus Seelenporträt	45
4.5 Die Ähnlichkeit	46
4.6 Zusammenfassung	49
5. Die Wahrnehmung fotografischer Malvorlagen	49
5.1 Abbildungsmodi	49
5.2 Der Bildcharakter fotografischer Malvorlagen	50
5.3 Zusammenfassung	53
II. Die Malerin Tini Rupprecht	55
1. Quellen, Fotografien und Œuvre	55
1.1 Literatur und Quellenlage	55
1.2 Der fotografische Nachlass und der Verbleib des Œuvres	56
2. Werdegang der Malerin	57

2.1	Biographie	57
2.2	Honorare, Auftragslage und Porträtanfragen	58
2.3	Ausstellungstätigkeit und Auszeichnungen	61
2.4	Spezialisierung auf das Porträtfach	63
3.	Tini Rupprecht als Porträtmalerin	64
3.1	Verortung einer „Prunkmalerin“	64
3.2	Tini Rupprechts künstlerische Vorbilder	67
3.3	Historistische Malerei	68
3.3.1	Plagiarismus	71
3.3.2	Die Originalität historistischer Porträtmalerei	73
3.3.3	Historistische Malerei zwischen Kritik und Vereinnahmung	74
3.3.4	Die fotografische Aneignung der Vorbilder	75
3.3.5	Eliminierung des Kontextes am Beispiel des Bildes „Anno 1793“	77
3.4	„Der Geist des Rococo“	79
3.5	Zusammenfassung	80
4.	Tini Rupprechts Verhältnis zur Münchner Porträtmalerei	81
4.1	„Angewandte Kunstgeschichte“ und Porträtmalerei in München	82
4.2	Die Lehrer František Dvořák und Franz Bohumil Doubek	84
4.3	Das Verhältnis zu Franz von Lenbach und Friedrich August von Kaulbach	86
4.4	Tini Rupprechts Status als erfolgreiche Porträtmalerin in München	89
4.5	Tini Rupprechts Urteil über Münchner Malerei	91
4.6	Zusammenfassung	92
5.	Pastellmalerei und Tini Rupprechts Spezialisierung	93
5.1	Pastellmalerei Ende des 19. Jahrhunderts	93
5.2	Die Wiederentdeckung des Pastells in München	94
5.3	Pastelleigenschaften	96
5.4	Eine moderne Technik?	98
5.5	Tini Rupprechts Pastelltechnik	98
5.6	Zusammenfassung	101
Exkurs: Die fotografische Selbstdarstellung der Malerin		102
6.	Tini Rupprechts Porträtauffassung	104
6.1	Das Frauenporträt Ende des 19. Jahrhunderts	104
6.2	Zum Begriff des „Realidealismus“	105
6.3	Vergleich mit Franz von Lenbachs und Friedrich August von Kaulbachs weiblichen Porträts	107
6.4	Porträtauffassung in Fotografie und Malerei	110
6.4.1	Das gemalte und das fotografierte Bildnis	111
6.4.2	Die Dame in Fotografie und Malerei	112
6.4.3	Tini Rupprechts Verständnis der Damenrolle	113
6.4.4	Eine Kronprinzessin in Bildnissen	115
6.4.5	Gruppenbildnis und Bildnishintergrund	116
6.4.6	Männerporträts	117
6.4.7	Historistische Requisite im Kinderbildnis	118
6.5	Zusammenfassung	120

III. Tini Rupprechts Fotografien	123
1. Die Herstellung von Vorlagefotografien und ihre Voraussetzungen	123
1.1 Münchens fotografierende Maler	123
1.2 Tini Rupprechts Fotopraxis	124
1.3 Die Zusammenarbeit mit Fotografen und Gehilfen	127
1.4 Fotonutzung bei Franz von Lenbach und Franz von Stuck	130
1.5 Entwickeln, Abziehen und Vergrößern der Fotografien	131
1.6 Atelierfotografien und die Vermittlung der Porträtkonzeption	132
1.7 Gestaltung der Abzüge	134
1.8 Notizen und Anweisungen auf den Fotografien	135
1.8.1 Anweisungen für Vergrößerungen	136
1.8.2 Maßstabsänderungen	137
1.9 Zusammenfassung	138
2. Künstlerische Arbeit mit Vorlagefotografien	138
2.1 Anzahl der Aufnahmen	138
2.2 Techniken der Übertragung	140
2.2.1 Das Quadratrasternetz	141
2.2.2 Das Abpausen	142
2.2.3 Die „Photopeinture“	143
2.2.4 Die Projektion	144
2.3 Zusammenfassung	147
3. Malpraxis mit Fotografien	147
3.1 Die Fotositzung	148
3.2 Das durch die Fotografie erlangte Bildkonzept	149
3.3 Die Porträtsitzung	152
3.4 Skizzen und Farbnotizen	154
3.5 Die fotografierte Gliederpuppe	156
3.6 Porträtkleidung und Kostümierung	158
3.7 Zusammenfassung	161
4. Gemäldereproduktionen	162
4.1 Reproduktionen unvollendeter Gemälde	163
4.2 Reproduktionen vollendeter Gemälde	165
4.3 Porträtmalerei und fotografische Reproduktion	168
4.4. Zusammenfassung	170
Schluss	171
Literaturverzeichnis – alphabetisch	177
Literaturverzeichnis – systematisch	186
Abbildungsverzeichnis	196
Bildnachweis	201

V. Katalog	202
1. Fotografien zur Gemäldevorbereitung	204
Identifizierte Fotografien zur Gemäldevorbereitung	204
Unidentifizierte Porträtfotografien zur Gemäldevorbereitung	236
2. Pastellgemälde und Zeichnungen	247
In der Von Parish-Kostümbibliothek	247
In Museen und in Privatbesitz	248
3. Gemäldereproduktionen	251
4. Sonstige Fotografien von Modellen und aus dem Atelier	262
5. Sonstiges Atelierinventar	276
6. Schriftlicher Nachlass	277
Abbildungen zum Text	279

„Ich lasse die Gegenstände ruhig auf mich einwirken,
beobachte dann diese Wirkung und bemühe mich,
sie treu und unverfälscht wiederzugeben.
Dies ist das ganze Geheimnis,
was man Genialität zu nennen beliebt. Göthe.
Es kommt aber darauf an wie einem das
wiedergeben gelingt!!“

Tini Rupprecht, Auftragsbuch 1914-1924¹

Einleitung

In München sind außergewöhnlich viele Fotografien erhalten, nach denen Maler im 19. Jahrhundert arbeiteten, insbesondere von den so genannten Malerfürsten Franz von Lenbach und Franz von Stuck. Diese Bestände lassen sich durch den Nachlass der Münchner Pastellporträtmalerin Tini Rupprecht (1867-1956) ergänzen. Er umfasst etwa 700 Reproduktionen, 2700 Privatfotografien und rund 1000 porträtvorbereitende Aufnahmen, womit dieser Bestand mit zu den größten zu rechnen ist, die vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis dato bekannt sind. Die Untersuchung dieses Nachlasses, der von der Verfasserin erstmals durchgesehen und katalogisiert wurde, war der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Der Nachlass ist bislang unpubliziert und wird hier zum ersten Mal vorgestellt. Besonderes Interesse galt bei der Aufarbeitung den Vorlagefotografien der Porträtmalerei, die ein Beispiel für die mediale Entwicklung vom 19. zum 20. Jahrhundert geben. Die Fotografien werden daher von mehreren Perspektiven aus betrachtet: sowohl von der Praxis der Malerin aus als auch vor dem Hintergrund der Anforderungen, die die Porträtmalerei um die Jahrhundertwende bestimmten. Die Einschätzung von Malerei nach Fotografie im 19. Jahrhundert und deren kunsthistorische Aufarbeitung soll zuvor einen Eindruck von der Problematik geben.

Von einer besonderen Qualität der Fotografien, die Maler für ihre Arbeit anfertigten, wusste schon ein Zeitgenosse Tini Rupprechts, der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark zu berichten. Er erhoffte sich von dieser Art von Fotografie sogar eine vorbildhafte Wirkung für die Erzeugnisse der Berufsfotografen. „Es ist bekannt, dass schon jetzt unsere Bildnismaler ganz ausgezeichnete Aufnahmen machen, die aber dem Publikum vorenthalten werden“, schrieb er 1898 in der Jahresgabe des Kunstvereins Hamburg, einem zweibändigen Werk über Bildnismalerei in Hamburg, und fuhr fort:

¹ Auftragsbuch 1914-1924, o. S. [S.1], o. Dat., ca. 1914 (Unterstreichung im Original).

„Eine Reihe von öffentlichen Ausstellungen solcher Bildnisaufnahmen durch grosse Künstler dürfte eins der kräftigsten Mittel sein, zunächst in den größeren Städten im Geschmack des Publikums einen Wandel hervorzurufen. Aber auf solche Ausstellungen ist kaum zu hoffen, da die Künstler ihre Tätigkeit als Photographen noch gern verschweigen.“²

Nicht von ungefähr verwies Lichtwark in diesem Zusammenhang auf den „Geschmack des Publikums“, von dem das Porträt wie keine andere Gattung abhängig ist.

Ein erstarkender Individualismus, der sich gegen den Porträtidealismus der ersten Jahrhunderthälfte durchgesetzt hatte, muss als weiterer Hintergrund der Entwicklung des Porträts um die Jahrhundertwende gesehen werden, ebenso wie das wachsende Selbstbewusstsein bürgerlicher Persönlichkeiten, wie Lichtwark weiter ausführte:

„Eins der Mittel, die wohlhabende Familie wieder zum vollen Bewußtsein ihrer selbst zu bringen, ist die Pflege des Bildnisses. Aber es muss dabei die Absicht vorhanden sein, es als Kunstwerk aufzufassen. Sonst erlangt es keine wirksamere Kraft als die Photographie, ja es wird das Gegenteil der erwünschten Wirkung hervorbringen, wenn ein künstlerisch empfindender Enkel vor dem banalen Bildnis des Gründers der Familie steht.“³

Obwohl Lichtwark als Förderer und Befürworter der Fotografie gilt, befand er sie für ungeeignet, die gesellschaftliche Aufgabe des Porträtbildes zu erfüllen. Die seit der Gründerzeit erstarkte Oberschicht bedurfte des gemalten Porträts, um sich ihrer Stellung zu vergewissern, weshalb sogar von einer „Hochkonjunktur des Porträts“ geschrieben wurde.⁴ Zwischen 1875 und 1914 erlebte das Porträt in der Malerei einen Aufschwung, der auch daran ersichtlich ist, dass sich zahlreiche Maler auf diese Gattung spezialisierten und sehr gut daran verdienten.⁵ Die Porträtmalerei erfuhr folglich Ende des 19. Jahrhunderts keineswegs einen Niedergang, weil sie von der Fotografie verdrängt wurde – dieser Eindruck fand deshalb lange Verbreitung, weil Jakob Burckhardt 1885 diesen verkündet hatte, was ihm bis in die Gegenwart nachgeschrieben wurde:

„Bei der Zeitbedrängnis und Eile, in welcher wir leben, wird das Bildnis im ganzen einem mechanischen Verfahren, der Photographie überlassen. Wir stehen der Porträtmalerei im Grunde schon wie einem historisch abgeschlossenen Ganzen gegenüber.“⁶

² Lichtwark, Alfred: Das Bildnis in Hamburg. Jahressgabe des Kunstvereins zu Hamburg, 2 Bde., Hamburg 1898, S.227f.

³ ebd., S.22.

⁴ Mommsen, Wolfgang: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918, Frankfurt a. M. 1994, S.35.

⁵ McConkey, Kenneth: „Well-bred Contortions, 1880-1918“, in: The British Portrait 1660-1960, Woodbridge 1991, S.353-386.

⁶ Burckhardt, Jacob: „Die Anfänge der neueren Porträtmalerei“, (10. März 1885), in: Jacob Burckhardt. Vorträge 1844-1887, Emil Dürr (Hg.), Basel 1918 (2.Aufl.), S.266.

Carola Muysers hat diese Einschätzung in ihrer Dissertation über „Das bürgerliche Portrait im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900“ bereits korrigiert.⁷ Die Fotografie hatte zwar die Porträtminiatur und die preisgünstigeren Maler verdrängt oder letztere dazu gebracht, auf die Fotografie umzusatteln; im oberen Preissegment nahm die Nachfrage nach repräsentativen Porträts Ende des 19. Jahrhunderts aber noch zu und ein großer Bedarf blieb bestehen. Bis 1941 ging die Nachfrage nach Tini Rupprechts Porträtgemälden nicht oder nur unwesentlich zurück.

Berufsfotografen sahen das Porträt als das „eigentliche Feld“ der Fotografie an und die Fotografie als „in erster Linie eine Porträtierkunst“, da bei dieser zufällige Einflüsse weitgehend ausgeschaltet werden konnten.⁸ Zwischen Fotografie und Porträtfach hatte sich ein besonderes, reziprokes Verhältnis entwickelt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ging dies auch mit der hohen Bewertung von Porträtähnlichkeit einher. Die Fotografie war dabei nicht nur als Vorlage in die Porträtmalerei involviert. Die Nachfrage nach Bildnissen wurde auch mit der Erweckung des Bedürfnisses, sich porträtieren zu lassen, als Wirkung der Fotografie begründet.⁹ Der Fotografie schrieb man sogar zu, einen Aufschwung des Porträtgemäldes dadurch mitbewirkt zu haben, dass sie erstmals den Vergleich ermöglicht habe – der Porträtkunde war nicht mehr genötigt, dem Maler die Auffassung über sein Aussehen zu überlassen, denn er konnte Aufnahmen von sich vorlegen, um zu argumentieren. Schließlich wurde von Zeitgenossen eine Herausforderung und höhere Leistungsbereitschaft des Malers durch die Fotografie konstatiert, da er diese bildnerisch überbieten musste, damit seinem Werk als Kunstwerk Achtung gezollt und das entsprechende Honorar gezahlt wurde. Es hieß: „Die Maschine steigert ihn.“¹⁰

Weshalb hatte aber Lichtwark die Qualität von Fotografien, die von Malern zur Gemäldevorbereitung geschaffen wurden, besonders hervorgehoben? Inwiefern fotografierten Maler anders als Berufsfotografen oder Amateure, wieso unterschieden sich die fotografischen Erzeugnisse ersterer so deutlich von denen aller anderer? Zunächst fotografierten Maler nicht für ein Publikum und nur indirekt für einen Auftraggeber. Bis auf den kleinen, unmittelbar beteiligten Personenkreis, der in die Porträtherstellung involviert

⁷ Muysers, Carola: Das bürgerliche Portrait im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860 – 1900, Hildesheim u.a. 2001, Diss. Univ. Frankfurt a. M. 1997 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd.141).

⁸ Loesch, Fritz: Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber. Berlin 1903, S.4.

⁹ Lichtwark, Alfred: Das Bildnis in Hamburg, Hamburg 1898, S.227f.

¹⁰ Naumann, Friedrich: Form und Farbe, Berlin 1909, S.64.

war, bekam diese Fotografien niemand zu Gesicht. Der Grund dafür liegt in ihrer antizipierten Weiterverarbeitung zu Gemälden. Diese gab Malern als Fotografen einen gestalterischen Spielraum, wie sie kein anderer zeitgenössischer Fotograf hatte. Maler brauchten beim Fotografieren keine Fehler zu fürchten und danach keine Retusche zu bemühen – sie konnten diese durch erneute Aufnahmen oder in der malerischen Umsetzung nach ihrer Vorstellung korrigieren.

Die Einordnung dieser Art von Fotografie muss daher ihrem Stadium zwischen Fotografie und Gemälde gerecht werden. Im Falle der hier zu behandelnden Vorlagenfotografie für Porträtmalerei steht, aufgrund der Forderung von Ähnlichkeit, die Verbindung der Fotografie zur referentiellen Realität im Vergleich zu anderen Gattungen stärker im Vordergrund. Doch spiegelt die fotografische Vorlage die Beugung in Richtung des Gemäldes wider, das auf ihrer Grundlage entstehen sollte. Sie unterliegt also einer Ästhetik, welche die bildnerische Absicht bereits enthält. Die Bezeichnung solcher Vorlagen als „fotografische Skizzen“ in Analogie zu handgezeichneten Skizzen, erscheint zwar problematisch, weil eine Fotografie theoretisch nicht verschiedene Stadien im Prozess der Annäherung an ein Bildsujet durchlaufen kann – eine Fotografie ist im Prinzip immer vollendet. Da jedoch manche Künstlerfotografien eine sehr bestimmte Bildvorstellung bezeugen, während andere sich dieser eher tastend nähern, kann der Begriff Anwendung finden.

Um zu klären, weshalb der Bestand an Fotografien, den Tini Rupprecht hinterließ, bisher nicht bearbeitet wurde, obwohl seine Existenz seit Ende der 1960er Jahre bekannt ist, ist es notwendig, die kunsthistorische Behandlung des Themenkomplexes darzustellen. Die bisherigen Untersuchungen von fotografischen Malvorlagen repräsentieren mittlerweile auch einen Abschnitt kunsthistorischer Forschungsgeschichte. Das Urteil vom Ende der Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts, dass insbesondere Fotografien von Malern schon vollständig untersucht worden seien, wurde, obwohl von Kritikern wie Enno Kaufhold gleich moniert, erst dreißig Jahre später einer Revision unterzogen.

1977 wurde im deutschsprachigen Raum dem Thema „Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute“ durch eine Ausstellung in Zürich erstmals überregionale Beachtung zuteil. Darauf Bezug nehmend, schrieb Dorothy Kosinski, dass diese Ausstellung darin versagt hatte, eine zusammenfassende und gründliche Analyse der Bedeutung der vielen

Gegenüberstellungen von Fotografien mit Gemälden zu liefern.¹¹ Die von Kosinski 1999 kuratierte Ausstellung „The Artist and the Camera“ basierte dagegen darauf, die Fotografie des Künstlers nicht mehr als Platzhalter für Realismus anzusehen, sondern als Bild, das die Ästhetik des gemalten oder skulptierten Werkes seines Schöpfers teilt. Selbst wenn die Künstler des 19. Jahrhunderts die Fotografie primär als „Lieferant von Wirklichkeitsspolien“¹² angesehen haben sollten, kann diese eindimensionale Lesart nicht weiter beibehalten werden. Auch im Verhältnis von Fotografie zur Porträtmalerei kann der fotografischen Aufnahme nicht der Status einer einfachen Vorlage zugewiesen werden, sondern sie ist ebenfalls das Ergebnis eines schöpferischen Vorgangs.¹³ Diese Position hatte der Wiener Kunsthistoriker Heinrich Schwarz schon 1931 vertreten, als er über die Fotografien des Malers David Octavius Hill (1802-1870) schrieb, dass diese den schöpferischen Gestaltungswillen des Künstlers zum Ausdruck brächten.¹⁴ Jedoch konstatierte Schwarz zugleich, dass die Fotografien das schwache malerische Talent Hills stützen mussten und darin sah er auch ihren Entstehungsgrund. Die These, dass Maler fotografierten, um schwache künstlerische Fähigkeiten auszugleichen, und das Phänomen, dass heute Fotografien dem danach gemalten Werk oft vorgezogen werden, soll von Tini Rupprechts Werk ausgehend beispielhaft überprüft werden. Auch dem Schweigen von Seiten der Künstler, das Lichtwerk anspricht, wird nachzugehen sein, da, je nach Einschätzung dessen Ursachen, möglicherweise Vorurteile gegenüber der Fotografie als bildnerisches Medium rückwirkend projiziert werden.

Obwohl in der vorliegenden Arbeit der Behandlung des Verhältnisses von Fotografie und Malerei der größere Raum zugestanden wird, sollen die Bedingungen, denen das gemalte Werk unterlag, nicht unberücksichtigt bleiben. Der fotografische Nachlass führte zur Frage nach den historischen Voraussetzungen und dem künstlerischen Umfeld, in dem sich Tini Rupprecht zur Malerin heranbildete, sowie nach dem daraus resultierenden Porträtbegriff, dem sie anhing. Die Fotografie bildete in diesem Fall eine Brücke zur konservativen Prunkporträtmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die in der Literatur bislang kaum Beachtung gefunden hat. Die Beschäftigung mit der Auftragsmalerei dieser Zeit handelt auch von einer Veränderung des Status des Malers, der in diesem Bereich vom Künstlergenie zum Künstlergeschäftsmann tendiert. Tini Rupprecht zitierte zwar noch – wie eingangs

¹¹ Kosinski, Dorothy: *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Ausst.kat. Dallas 1999, S.9 u. S.23, Anm.45.

¹² Billeter, Erika: „Fotografische Technik und Malerei im Dialog“, in: *Technik und Kunst*. Dietmar Gudermann (Hg.), Düsseldorf 1994 (Technik und Kultur, Bd.7), S.104.

¹³ McPherson, Heather: *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge 2001, S.9.

wiedergegeben – Goethe und mochte seiner Umschreibung von künstlerischer Genialität auch noch anhängen, doch war sie so frei, ihm ihre praktische Erfahrung entgegenzuhalten.

¹⁴ Schwarz, Heinrich: David Octavius Hill – Der Meister der Photographie, Leipzig 1931, S.13, 15f.

I. Das Verhältnis von Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert

1. Die Diskussion über Malerei auf fotografischer Basis

Die Existenz eines fotografischen Nachlasses von Tini Rupprecht war seit über dreißig Jahren bekannt, dennoch blieb er unbearbeitet. Die erste Erwähnung ihrer Fotografien fiel zusammen mit einer Art kunsthistorischer Hausse des Themenkomplexes Malerei nach Fotografie Anfang der Siebzigerjahre, die verhältnismäßig schnell wieder abebbte und bis in die Gegenwart, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf monographische Betrachtungen beschränkt blieb. Ehe Tini Rupprechts Fotografien zum Anlass genommen werden, bisherige Forschungsergebnisse darzustellen, soll daher gezeigt werden, welcher Stellenwert der Thematik beigemessen wurde und wird.

1.1 Die Behandlung des Verhältnisses von Fotografie und Malerei in der kunsthistorischen Literatur

Anfang der Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts regte unter Kunsthistorikern der Kurator der Galerie des Belvedere in Wien, Heinrich Schwarz (1894-1974), erstmals eine Diskussion über die Beeinflussung der Malerei durch die Fotografie an. Seine Publikation „David Octavius Hill – Der Meister der Photographie“ von 1931 gilt als erste kunsthistorische Bearbeitung des Verhältnisses von Malerei und Fotografie.¹⁵ 1949 fasste Schwarz seinen Ansatz in dem Artikel „Art and Photography: Forerunners and Influences“ zusammen.¹⁶ Erst 1964 und 1968 erschienen die für das Thema maßgeblichen Bücher von Van Deren Coke¹⁷ und Aaron Scharf¹⁸ in englischer Sprache. Beide rekurrten trotz des zeitlichen Abstands auf Schwarz,

¹⁵ Scharf, Aaron: Art and Photography, London 1969 (1. Ausg. 1968), S.VII, siehe dazu auch: Faber, Monika: „Heinrich Schwarz. Die Entdeckung der Naturwissenschaft und technischen Apparate durch die Kunstgeschichtsschreibung“, in: Fotografie & Geschichte. Dieter Mayer-Gürr (Hg.) Timm Starl zum 60. Geburtstag, Marburg 2000, S.51-57.

¹⁶ Schwarz, Heinrich: „Art and Photography: Forerunners and Influences“, in: Magazine of Art, Bd.42, Nr.7, 11/1949, S.252-256. In der gleichen Ausgabe des Magazine of Art wurde auch ein Artikel von Beaumont Newhall zu dem Thema abgedruckt: „The Daguerreotype and the Painter“, S.249-251. Schwarz' Artikel war aus einem Vortrag hervorgegangen (siehe dazu: Schwarz, Heinrich: „Kunst und Photographie. Ein Vortrag von 1932“, in: Rundbrief Fotografie, Heft 11, Jg. 4, 1984, S.5-18).

¹⁷ Coke, Van Deren: The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol, Albuquerque 1972 (überarb. u. erw. Aufl., 1. Aufl. 1964), begleitet ursprünglich von einer Wanderausstellung mit 80 Werken, vorbereitet durch den Artikel: Coke, Van Deren: „Camera and Canvas“, in: Art in America, Nr.3, New York 1961, S.68-73.

¹⁸ Aaron Scharf: Art and Photography, London 1969. Voraus ging der mit dem französischen Sammler André Jammes gemeinsam verfasste Artikel: „Le réalisme de la photographie et la réaction des peintres“, in: Art de France, 1964, S.174-189.

behandelten allerdings für das 19. Jahrhundert vorrangig Amerika, England und Frankreich. Das gleiche gilt für Peter Galassi und Kirk Varnedoe, die sich in ihren Publikationen dem Themenkomplex über Darstellungskonventionen in der Malerei näherten.¹⁹ Von französischer Seite widmete Jean Adhémar in der Pariser Bibliothèque Nationale 1955 dem Thema erstmals eine kleine Ausstellung.²⁰ Françoise Heilbruns ausführliche Zusammenfassung für das Lexikon „Petit Larousse de la peinture“ von 1979 bietet noch immer den besten Überblick über „Malerei und Fotografie“.²¹

Im deutschsprachigen Raum untersuchte 1966 als erster Otto Stelzer den Sachverhalt.²² 1968 wurde Joseph Adolf Schmoll gen. Eisenwerth durch den Fund des Stuck'schen Fotonachlasses auf das Thema aufmerksam.²³ Er stellte ein Jahr später einige Aufnahmen daraus zusammen mit Fotografien von Lenbach in einer Ausstellung mit dem Titel „Photographische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck“ in Essen vor.²⁴ 1970 konzipierte er die Ausstellungen „Malerei und Fotografie“ in München und 1977 „Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute“ mit Erika Billeter in Zürich. Das Katalogbuch zu letztgenannter Ausstellung gleichen Titels galt bald als Standardwerk.²⁵ Darin schrieb Erika Billeter aber, dass der damalige Stand der Literatur bereits eine so vollständige Übersicht über nach Fotografien arbeitende Maler liefere, dass diese schon nicht mehr im Zentrum ihres Interesses stünden.²⁶

Der Verdienst der Zürcher Ausstellung, das Thema in Europa erstmals in großem Stil aufgeworfen zu haben, kann nicht geschmälert werden; jedoch muss darauf verwiesen werden, dass sie aufgrund von oberflächlichen Urteilen, voreiligen Schlüssen und

¹⁹ Galassi, Peter: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Ausst.kat. New York 1981, und Varnedoe, Kirk: „The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered“, in: *Art in America*, Bd.68, Nr.1, Jan. 1980, S.66-78.

²⁰ Adhémar, Jean: *Une vision nouvelle*, Ausst.kat. Paris 1955.

²¹ Heilbrun, Françoise: „Photographie et peinture“, in: *Petit Larousse de la peinture*, Michel Laclotte (Hg.), 2.Bd., Paris 1979, S. 1428-1434. Ferner ist zu nennen: Vignau, André: *Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours*, Paris 1963.

²² Stelzer, Otto: *Kunst und Fotografie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München 1966.

²³ In der Rückschau wies J.A. Schmoll gen. Eisenwerth darauf hin, dass ihn das Thema schon früher beschäftigte und zwar ab 1951 im Zusammenhang mit den Fotografien von Otto Steinert (Auer, Anna: *Fotografie im Gespräch*, Passau 2001, S.264).

²⁴ *Photographische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck*, Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., Steinert, Otto (Hg.), Ausst.kat. Essen 1969. Dem folgten zahlreiche Aufsätze, die meist in jeweils monographischen Katalogen veröffentlicht, und die in „Vom Sinn der Photographie. Texte aus den Jahren 1952-1980“, München 1980, zusammengefasst sind.

²⁵ Brière, Valerie: „La memorable exposition photo-peinture au Kunsthaus de Zurich en 1977“, in: *Critique*, 8/9, Bd.XLI, Nr.459-460, Paris 1985, S.857-859.

²⁶ Billeter, Erika: *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, Ausst.kat. Zürich 1977, S.7. Das Urteil übernahm Heinz Gebhardt in seinem Buch *Königlich Bayerische Photographie* (München 1978, S.295): „Die Zusammenhänge zwischen Malerei und Fotografie sind weitgehend erforscht“.

unangemessener Methodik in Kritik geriet, die vor allem Enno Kaufhold 1978 formulierte.²⁷ 1986 ging Kaufhold mit seiner Dissertation unter dem Titel „Bilder des Übergangs“ das Thema Fotografie-Malerei wieder an, diesmal von der Warte der Kunstfotografie aus.²⁸ Davon abgesehen ist die Behandlung des Komplexes Malerei-Fotografie, soweit er Kunst vor 1960 betrifft, im deutschsprachigen Raum seit 1977 auf Monographien beschränkt geblieben.²⁹ Beispiele dafür sind der Aufsatz „Lenbach und die Fotografie“ (1987) und der Katalog „Franz von Stuck und die Fotografie“ (1996), um die für München wichtigste Literatur anzuführen. An dieser war J. A. Schmoll gen. Eisenwerth maßgeblich beteiligt.³⁰ Erst 1999 versuchte Dorothy Kosinski mit dem Buch „The Artist and the Camera“ und der Wanderausstellung gleichen Titels, den monographischen Ansatz wieder zu überwinden durch die Untersuchung mehrerer symbolistischer Künstler die mit Fotografie arbeiteten, sowohl Maler als auch Bildhauer.³¹

1.2 Einschätzung der Verwendung von Fotografie in der Malerei durch die Kunstgeschichte und nach zeitgenössischen Quellen

In der kunsthistorischen Literatur wurde immer wieder beteuert, Kunst des 19. Jahrhunderts könne nicht betrachtet werden, wenn dabei die Fotografie nicht gebührend berücksichtigt oder sogar ins Zentrum der Betrachtung gestellt werden würde.³² Malerei betreffend besteht der

²⁷ Kaufhold, Enno: „Fotografie ‚und‘ Kunst“, in: kritische berichte, 6. Jg., Heft 1/2, 1978, S.31-47; Siegfried Wichmann über die Ausstellung: „Die vielen Vermutungen und hypothetischen Äußerungen des Kataloges lassen erkennen, daß die Themenstellung ganz allgemein überfordert war, zumal die Einzelmeister mit ihrem Œuvre nicht in die richtige Relation zur Photographie gebracht wurden.“ (in: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973, S.183). Dorothy Kosinski wies 1999 erneut auf das Versäumnis der Ausstellung hin, „eine zusammenfassende und gründliche Analyse der Bedeutung der vielen Gegenüberstellungen zu liefern“ (Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999, S.23).

²⁸ Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs, Marburg 1986.

²⁹ Als bedingte Ausnahme davon ist die von Erika Billeter kuratierte Ausstellung „Skulptur im Lichte der Photographie, 1850-1990“ zu nennen (1997/98 in Duisburg), da sie als späte Folge der Zürcher Ausstellung von 1977 anzusehen ist, wo der Themenkomplex Fotografie-Bildhauerei erstmals aufgeworfen wurde.

³⁰ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: „Lenbach und die Photographie“, in: Franz von Lenbach (1836-1904), Rosel Gollek u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1986/87, S.63-97, sowie ders.: „Photographische Studien zur Malerei Franz von Stucks“, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.16-26. Außerdem gibt es monographische Abhandlungen der Fotografien von Munch, von Hodler, von Degas, von Eakins, von Picasso usw. Zuletzt wurden die Fotografien des Wiener Porträtdarstellers Ferdinand Schmutzers gefunden und publiziert: Ferdinand Schmutzer. Das unbekannte fotografische Werk, Ausst.kat. Wien 2001/02.

³¹ Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999.

³² Beispielsweise Hans Gerhard Evers: „Wenn die Kunstgeschichte eine Geschichte des Sehens ist, und die Kulturgeschichte eine Geschichte der Fakten, durch die das Bewußtsein der Menschen geformt wird, dann hat die Photographie nicht eine Erwähnung am Anfang oder am Ende eines Buches über die Kunst des 19. Jahrhunderts zu beanspruchen, sondern die Mitte des ganzen Buches.“ (in: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967, [Kunst der Welt, Bd.21], S.123). Eine ähnliche Aussage hatte bereits Alfred Lichtwark getroffen: „Wenn eine künftige Geschichtsschreibung, die die Tatsachen kennt, von der

Konsens, dass fast jeder Künstler des 19. Jahrhunderts Fotografien in Gebrauch hatte, Porträtmaler insbesondere. Auf den genauen Umfang mag sich allerdings niemand genau festlegen, da für den Nachweis die Bestände fehlen:

„Nur der lückenhafte Bestand an erhaltenen photographischen Dokumenten, (...) hindert uns zu sagen: Alle haben mit Photographien gearbeitet und alle Bildnisse, bei denen innerer oder äußerer Auftrag eine besondere Treue erforderten, basieren neben direkten freihändigen Studien auch auf Photographien.“³³

Dass es schwierig ist, in der Gegenwart über das Ausmaß fotografisch vorbereiteter Malerei der Vergangenheit ein Urteil zu treffen, ist folglich zunächst rein quantitativ begründet. Noch immer sind zu wenig Fotografien bekannt, erhalten oder publiziert, mit denen Künstler arbeiteten oder die sich Bildern zuordnen lassen. Das Urteil aus den späten Siebzigerjahren, dass dieses Thema dennoch weitgehend erforscht sei, war einer weiteren Bearbeitung zudem nicht förderlich.

Beurteilt man den Sachverhalt nicht nach den erhaltenen Beständen, sondern anhand von zeitgenössischen Sekundärquellen, erhält man den Eindruck, dass Malerei nach Fotografien vor allem seit der Einführung der Trockenplatte Anfang der 1880er Jahre Usus war. Sowohl in Schriften der Ästhetik, der Kunstgeschichte als auch in Aussagen von Praktikern scheint die Überzeugung durch, dass Fotografien spätestens seit diesem Zeitpunkt ein wesentlicher Bestandteil künstlerischer Arbeit geworden waren. 1882 legte man in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ den Grund dafür dar:

„Dem Künstler spart der fotografische Apparat manche mühevollte Stunde, er ersetzt ihm das Skizzenbuch bis zu einem gewissen Grade, ja er gibt ihm Material in die Hand, von einer solchen Fülle, Wahrhaftigkeit und Lebhaftigkeit, wie es sonst der eiserne Fleiß, das größte Genie nicht einheimen konnte.“³⁴

Der Münchner Akademieprofessor Karl Raupp erklärte 1889 ebenda, „nichtfotografierende Künstler“ seien bereits in der Minderheit³⁵ und in seinem „Katechismus der Malerei“ von 1891 schrieb er, man fände in Ausstellungen „auf jeder dritten Leinwand die Lehre der Photographie angewendet“³⁶. Die englische Zeitschrift „The Studio“ stimmte in einem Beitrag von 1893 damit überein:

Malerei des neunzehnten Jahrhunderts handelt, so wird sie der Photographie ein ausführliches Kapitel zu widmen haben, das die Jahrzehnte von 1840 bis zum Ende des Jahrhunderts umfaßt.“ (zit. nach: Baranow, Sonja von: „Franz von Lenbach und die Fotografie“, in: Die Kunst, Heft 12, 1986, S.913).

³³ Hans M. Schmidt zitiert Schmoll gen. Eisenwerth in: „Gemalte und photographierte Bildnisse des 19. Jahrhunderts. Notizen zu einer Wechselbeziehung“, in: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie, Klaus Honnef (Hg.), Ausst.kat. Bonn 1982, S.114-129.

³⁴ Anon., in: Die Kunst für Alle, 8.Jg., 1882/83, München, S.267.

³⁵ Raupp, Karl: „Die Fotografie in der modernen Kunst“, in: Die Kunst für Alle, Heft 21, 1.8.1889, S.326.

³⁶ Raupp, Karl: Katechismus der Malerei, Leipzig 1891, S.138.

„Die Kamera ist heute ein mehr oder wenig bekanntes Stück der Ausrüstung des Künstlers“.³⁷

Die zeitgenössischen Zeugnisse, die den Zuspruch zur Fotografie widerspiegeln, stehen aber in der Tat in einem eigentümlichen Missverhältnis zu den spärlichen Äußerungen von Seiten der Künstler und zu den verhältnismäßig wenigen Fotonachlässen, die erhalten sind, und die oft von zweitklassigen Malern stammen. Worauf dies zurückzuführen sein könnte, soll erörtert werden.

1.3 Die vermeintliche Verheimlichung der Fotografie

Joseph Adolf Schmoll gen. Eisenwerth bewertete das Schweigen der Künstler über ihre fotografische Praxis damit, dass im 19. Jahrhundert Vorurteile gegen die künstlerische Nutzung der Fotografie aus „Grundsätzen der normativen Ästhetik des Idealismus“ geherrscht hätten, weshalb die Technik zwar unbekümmert verwendet wurde, aber seit Degas‘ und Manets Generation, also seit Ende der 1850er Jahre, heimlich.³⁸ Noch 1999 schrieb er: „Photohilfe für Malerei galt lange als suspekt, als unkünstlerischer, unzulässiger Trick, eines wahren Künstlers unwürdig“.³⁹ Dieser Einschätzung hat bereits 1973 Siegfried Wichmann⁴⁰ widersprochen und Enno Kaufhold hat anlässlich der Ausstellung von 1977 zahlreiche zeitgenössische Zitate aufgeführt, um diese These zu widerlegen.⁴¹ Ken Jacobson stellte 1996

³⁷ „The Camera. Is it a Friend or Foe of Art? Opinions of many eminent Artists“, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Bd.1, London 1893, S.96.

³⁸ Z. B. in: Billeter, Erika: Malerei und Fotografie im Dialog von 1840 bis heute, Ausst.kat. Zürich 1977, S.9, S.13. In dem Aufsatz über „Lenbach und die Photographie von 1840“ nahm Schmoll Stellung zur Kritik an seinem Befund: „S. Wichmann und E. Kaufhold stießen sich in ihren Büchern an dem vom Verf. gelegentlich verwendeten Begriff ‚normative Ästhetik‘, als sei dieser von ihm erfunden. Jeder Kenner der Philosophischen Ästhetik weiß, daß es sich um einen gebräuchlichen Begriff dieser Disziplin handelt. Normen sind in der Philosophie Wertsetzungen, die normative Ästhetik geht in ihren Urteilen von solchen Wertnormen aus, die besonders im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine bestimmende Rolle spielten.“ Heute auf diesen Disput angesprochen, schrieb Enno Kaufhold (Brief vom 14.2.2002 an d. Verf.): „Mich hat auch weniger der Begriff der ‚normativen Ästhetik‘ interessiert – wann hat sich jemals eine Gesellschaft, oder ein Teil von ihr nach den Kriterien von Philosophen verhalten? Mich hat vielmehr damals überrascht, wie viele publizierten Stellen ich gefunden habe, in denen öffentlich über Lenbachs Praxis des Gebrauchs von Fotografien geschrieben wurde und die Schmolls Ansichten widerlegen. (...) Aus heutiger Sicht habe ich weniger Zweifel denn je, dass es mit dem Beginn der Fotografie zu einer permanenten Dialogsituation zwischen den alten bildnerischen Medien und den neuen technischen gekommen ist. Was ich Schmoll konzediere, ist der geradezu ideologisch von Seiten der traditionellen Medien geführte ‚Kampf‘ gegen die Fotografie als neues bildnerisches Medium und die lange währenden Vorbehalte, technische Bilder als künstlerische Artikulationen anzuerkennen.“

³⁹ Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf: „Zur Kunstgeschichte der Photographie“, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Bd.1, München 1999, S.376f.

⁴⁰ „Für den Maler und seine Zeit gab es keine ‚Normative Ästhetik‘; dieser geschraubte Begriff ist willkürlich der Lenbachzeit als Wunschbild auferlegt worden. Erst nach der Jahrhundertwende wurde eine Kritik laut, die sich in eine bestimmte Richtung des ‚Normativen‘ erstreckte.“ (Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973, S.190).

⁴¹ Kaufhold, Enno: „Fotografie ‚und‘ Kunst“, in: kritische berichte, 6.Jg., Heft 1/2, 1978, S.31-47.

fest, dass gerade ab den 1890er Jahren sogar oft offen eingestanden wurde, in welchem Umfang Künstler Fotografien verwendeten.⁴²

Dennoch blieb der Eindruck eines schamvoll verborgenen Umgangs mit der Fotografie bestehen und wurde Schmol gen. Eisenwerth häufig nachgeschrieben, ebenso wie der unterschwellig attestierte Mangel an Maltalent, ein Urteil, das schon bei Schwarz zu finden war und im Zürcher Katalog von 1977 wiederholt wurde.⁴³ Fund und Offenlegung von Fotografien, die Künstler verwendet hatten, wurden dadurch gleichbedeutend mit der Enthüllung einer vorgetäuschten Kunstfertigkeit. „Es ist schon ein Schock“⁴⁴ wurde 1969 als Reaktion auf die erste Ausstellung von Lenbachs und Stucks Fotografien geschrieben. Die Einsicht, dass selbst Lenbachs berühmteste Porträtgemälde auf der Grundlage von Fotografien entstanden waren, wurde als beklemmend empfunden. Die unterstellte Verheimlichung in Verbindung mit der Diagnose mangelhaften Talents waren dem Interesse an nach Fotografien malenden Künstlern nicht eben förderlich.

Es erscheint notwendig zu fragen, welche anderen Gründe dafür verantwortlich gewesen sein könnten, dass Künstler ihre Fotografien ihren Werken nicht offen nebenan stellten, oder auch nicht ausstellen wollten, wie Alfred Lichtwark bedauernd zur Kenntnis genommen hatte.⁴⁵

Wenn Julius Raphaels als Zeitzeuge beobachtete, dass Maler die Geringschätzung ihrer Werke fürchteten, wenn diese ihre Verwendung von Fotografien offen legten, dann kann dies auch auf ein zu erwartendes Unverständnis von Seiten des Publikums zurückgeführt werden.⁴⁶

Hector MacLean gab eindeutig einer Furcht vor dem Rückzug potentieller Käufer die Schuld daran.⁴⁷ Dies rührte daher, dass Fotografien vierzig Jahre nach ihrer Erfindung schon als sehr billig und leicht erhältlich galten. Ein technisierter Produktionsprozess war zudem von der Industrie her als kostenmindernd bekannt im Gegensatz zu reiner Handarbeit und der Herstellung von Unikaten. Für nach Fotografien malende Künstler bestand die Gefahr, dass ihr Honorar daraufhin nicht mehr gerechtfertigt erschien. Repressiv, so Kaufhold, war das

⁴² Étude d'après Nature. 19th Century Photographs in Relation to Art. Artists' Studies, Works of Art, Portraits of Artists, Mixed Media. Catalogue by Ken Jacobson, Essays by Anthony Hamber, Ken Jacobson. Ken u. Jenny Jacobson (Hg.), Essex 1996, S.5.

⁴³ In Billeter, Erika: Malerei und Fotografie im Dialog von 1840 bis heute, Ausst.kat. Zürich 1977, S.7 ist beispielsweise auch die Rede von „Maler[n], die es nicht nötig gehabt hätten“, zu fotografieren.

⁴⁴ Anon.: „Das Gemälde nach der Fotografie. Wie Franz von Lenbach und Franz von Stuck zur Fotografie standen. Ein aufschlußreicher Einblick“, in: Der Kunsthandel, 4.4.1969, 61.Jg., S.23.

⁴⁵ Lichtwark, Alfred: Das Bildnis in Hamburg, Hamburg 1898, S.227f. Mittlerweile weiß man, dass Edgar Degas seine Aufnahmen bei seinem Fotofachhändler 1895 ausgestellt hat (Vogt, Marion: Zwischen Ornament und Natur, Hildesheim 2000, S.162).

⁴⁶ Raphaels, Julius: Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899, S.7.

⁴⁷ MacLean, Hector: Photography for Artists, London 1896, S.14: „they have a notion (...) that they would lose caste with the picture-purchasing public, should it become known that they resort to the prosaic photograph“.

öffentliche Kunstverständnis nur dem gegenüber, der künstlerischer Fotograf sein wollte, da der Fotografie kein Kunstwert zugesprochen wurde.⁴⁸ Gemälde mit Vorlagen ohne Kunstwert in Verbindung zu bringen, muss ebenfalls als problematisch erschienen sein.

Als Beleg für die heimliche Anwendung von Fotografie war auch angeführt worden, dass Lenbach Modelle heimlich ablichtete.⁴⁹ Dies entsprach aber einer bekannten Praxis, um einen natürlichen Ausdruck einzufangen, solange sich das Modell nicht beobachtet fühlte.⁵⁰ Die meisten Auftraggeber Lenbachs und Rupprechts nahmen jedoch sichtlich bewusst an der fotografischen Inszenierung teil; es ist aber möglich, dass sie tatsächlich nicht wussten, wann genau der Auslöser betätigt wurde.⁵¹

Maler hätten sich bei entsprechender „Heimlichtuerei“ auch davor hüten müssen, fotografische Vorlagen aus der Hand zu geben. In Tini Rupprechts Besitz fanden sich aber, neben den Aufnahmen, die sie von Franz von Lenbach erhalten hatte, auch Aufnahmen von Franz von Stuck, die dessen Tochter Mary als Torrero mit Hedda Kaulbach zeigen.⁵² Schmoll gen. Eisenwerth führte selbst mehrere Briefstellen an, in denen sich Porträtkunden bei Lenbach für Fotografien bedankten.⁵³

Es gab selbstverständlich auch Gegner der künstlerischen Fotonutzung, doch deren Kritik betraf vor allem eine unreflektierte Verwertung von Fotografien. Rudolf Eitelberger von Edelberg schrieb 1884, trotz gewisser Vorbehalte:

„Der photographische Apparat, der Apparat für Herstellung von Vergrößerungsbildern, sowie der Apparat für Momentbilder haben im besten Falle den Vortheil, dass die Künstler durch dieselben auf Erscheinungen im Leben aufmerksam werden, die sonst dem Künstler leicht entgehen können.“⁵⁴

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth war davon ausgegangen, dass die Fotografie verheimlicht wurde, weil man ihrer Verwendung einen Einfluss auf die Malerei unterstellte, der an diese gestellte Erwartungen zuwiderlief. Diese Haltung dauert bis in die Gegenwart an, wenn zum Beispiel Christian Lenz schreibt, dass die Fotografie Wilhelm Leibl zu illusionistischer

⁴⁸ Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.70.

⁴⁹ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.82.

⁵⁰ MacLean, Hector: Photography for Artists, London 1896, S.104: „the best results are obtained when the sitter is unknowingly photographed, by which I do not imply without consent“.

⁵¹ Hector MacLean empfahl beispielsweise pneumatische, im Raum versteckte oder Fußauslöser, damit die Modelle nicht merken, wann abgedrückt wurde. (MacLean, Hector: Photography for Artists, London 1896, S.102f.) Diese wurden auch von Berufsfotografen insbesondere für die Aufnahme von Kindern benutzt (s. Eder, Joseph Maria: Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft, Halle a. S. 1886 (2. gänzl. umgearb. Auflage, 1. Aufl. 1884), S.45.

⁵² Verso beschriftet: „Photos von Ollo, die Lenbach mir schenkte 9/98“ (Kat.nr. 4.49).

⁵³ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.82.

⁵⁴ Eitelberger von Edelberg, Rudolf: Gesammelte kunsthistorische Schriften, 3.Bd., Wien 1884, S.291.

Malerei verleitet habe.⁵⁵ Werner Hofmann führte kleinteiligen Naturalismus und Theatralik, stilgeschichtlichen Exkurs und Bestandsaufnahme auf von der Fotografie genährten, übermäßigen Bildkonsum zurück.⁵⁶ Zeitgenössische Ästhetiker wägten Vor- und Nachteile der Verwendung von Fotovorlagen ab, wie das Zitat von Hermann Popp von 1900 belegt:

„Ganz so schlimm ist der Einfluss der Photographie für die Malerei nun nicht geworden und, wenn man auch gewisse Schäden nicht leugnen kann, so muss man doch auch wieder mancher Vorteile gedenken. So viel ist sicher – ein wirklicher Künstler, der sein Handwerk von Grund aus versteht und mit künstlerischem Geist und Takt arbeitet, wird bei Zuhilfenahme der Photographie niemals Nachteile erfahren.“⁵⁷

1.4 Zusammenfassung

Tatsache ist, dass sich einige Begründungen dafür finden lassen, weshalb sich Maler die Fotografie nicht auf ihr Schild schrieben. Dass Künstler mit Fotografien nicht an die Öffentlichkeit gingen, hatte vor allem praktische Gründe. Ein Einfluss auf die Bildkunst wurde unter Zeitgenossen ebenfalls diskutiert, ohne dass dabei eine negativ eingestellte Haltung überwog. Vorurteile gegenüber künstlerischer Arbeit nach Fotografien bestanden unter Zeitgenossen durchaus, doch betrafen diese die Art und Weise der Umsetzung von Fotografien, während eine völlig ablehnende Haltung eher selten war. Wie noch zu zeigen sein wird, richtete sich insbesondere die ästhetische Theorie der Porträtmalerei im Angesichte der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu aus.

Im Zuge der kunsthistorischen Erforschung des Themenkomplexes wurden nach Fotografien malende Künstler unwillkürlich als tendenziell untalentierte und als ihre Praxis verheimlichend vorgestellt, das Publikum reagierte schockiert. Erst später machte sich ein Umschwung bemerkbar, der, durch die Behandlung von Fotografien und Gemälden als gleichwertige Bildmedien, die Frage nach Genie und Kunstwert hintanstellte zugunsten von neuen Erkenntnissen über deren Zusammenhang als bildnerische Gattungen.

⁵⁵ In: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Czjymmek, Götz, Lenz, Christian (Hg.), Ausst.kat. München/ Köln 1994, S.72. Auch für Lenbach kam er zu einem negativen Urteil: dieser habe „eigentlich nur noch Photographien gemalt und konnte deshalb so erfolgreich werden, weil er die Genauigkeit der Photographie mit malerischem Schwung verband, so daß die Auftraggeber wie das breite Publikum die Illusion erhielten, bei diesen Bildnissen handle es sich um Kunstwerke.“

⁵⁶ Hofmann, Werner: Das Irdene Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960, S.385f.

⁵⁷ Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.96.

2. Bedingungen für Malerei nach Fotografie

2.1 Erhaltene Bestände

Wie selbstverständlich Maler mit Fotografien umgingen, kann anhand des Umfangs der erhaltenen Nachlässe zumindest geschätzt werden. Dieser reicht bei Porträtmalern von den über 13000 Negativen und Positiven bei Lenbach bis hin zu rund 1000 Abzügen von Stuck. Die 2001 wieder entdeckten Fotografien des Wiener Porträtdarstellers Ferdinand Schmutzers (1870-1928) stellen ein weiteres umfassendes Konvolut mit etwa 3000 Negativen und 370 Abzügen dar, das die Gebräuchlichkeit der Fotografie gerade im Porträtfach weiter untermauert.⁵⁸

Tini Rupprechts Nachlass erscheint besonders wertvoll, weil er nicht nur verhältnismäßig umfangreich ist, sondern auch alle Schattierungen fotografischer Praxis vor Augen führt: Von dem mit Sicherheit nicht vollständigen Bestand dienten etwa 1000 Fotografien der Vorbereitung von Porträts;⁵⁹ außerdem enthält er Gemäldereproduktionen für Archiv-, Werbe- und kommerzielle Zwecke; Sammelfotografien von Kunstwerken und sonstiger Motive; rund 2700 Privatfotografien und Atelierporträtfotografien von fremder Hand; ferner einige Negative aus Glas oder aus Zellulose, mit, aber auch ohne die dazugehörigen Abzüge. Ulrich Pohlmann merkte an, dass vor allem Fotobestände von weniger bekannten, dekorativen Malern der zweiten Riege erhalten blieben.⁶⁰ Zu diesen kann auch Tini Rupprecht gezählt werden. Es gilt dabei zu bedenken, dass sowohl diese Künstlerin wie auch viele andere heute als zweitrangig angesehene Künstler zu ihrer Zeit die finanziell erfolgreichereren waren, weshalb man deren Ateliermaterial eher für Wert befunden haben mag, es aufzuheben.

⁵⁸ Ferdinand Schmutzer. Das unbekannte fotografische Werk, Ausst.kat. Wien 2001/02. Beispielsweise ist bekannt, dass Camille Corot oder Hans Thoma über große Bestände an Fotografien verfügten, doch sind diese nicht erhalten.

⁵⁹ Nachdem nicht für jedes Porträt Fotografien vorhanden sind, und da sich der Umfang pro Porträt von etwa ein bis zwanzig Fotografien stark unterscheidet, ist der Bestand nicht komplett; die ursprüngliche Menge war vermutlich zwei- bis dreifach so groß.

⁶⁰ Ulrich Pohlmann: „Another Nature; or, Arsenal of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900“, in: Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999, S.43.

2.2 Weshalb Bestände fehlen

Künstler selbst oder deren Verwandte wünschten, die fotografischen Spuren der Genese ihrer Werke beseitigt zu wissen.⁶¹ Thomas Eakins' Frau hielt beispielsweise Nachforschungen in diese Richtung zurück, indem sie stets über die Arbeitsweise ihres Mannes beteuerte: „He disliked working from a photograph“, was mittlerweile als unkorrekt nachgewiesen werden konnte.⁶² Zwischen Tini Rupprechts Fotografien befand sich ein Zettel mit der Notiz „Nach meinem Tode verbrennen“. Dass diesem Wunsch niemand Folge leistete, ist nur auf den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zurückzuführen. Die Malerin verließ München 1939 Hals über Kopf und musste das Inventar ihres Ateliers dort lassen.

Scham für die Verwendung von Fotografien war bei den Künstlern nicht der Grund für den Wunsch nach Nichtbeachtung oder Zerstörung ihrer Fotokonvolute. Sie wollten schlichtweg nur die Ergebnisse ihrer Arbeit gelten lassen und deshalb den jeweiligen Weg dorthin nicht offengelegt sehen.⁶³ Peter Galassi hat darauf hingewiesen, dass sich im 19. Jahrhundert die Einschätzung entwickelte, Skizzen als privat und nur Gemälde als öffentlich anzusehen.⁶⁴ Nachlässe wurden daher nicht bevorzugt zerstört, wenn sie Fotografien enthielten, sondern dies war auch für herkömmliches Skizzenmaterial üblich. Von Hans von Marées wurde beispielsweise berichtet, dass er Skizzen eigenhändig „stossweise“ verbrannte:

„Zeichnungen, sagte er, sind nur für den Künstler selbst da, und allenfalls für diejenigen, die er an seinem inneren Prozesse teilnehmen lassen will. Die Alten würden sich dafür bedanken, wenn sie wüssten, dass man die ihren aufgehoben hat, um alle möglichen irrigen Schlüsse daraus zu ziehen.“⁶⁵

Ulrich Pohlmann hat darauf hingewiesen, dass Künstler mit Fotografien deshalb besonders sorglos umgingen, weil sie diese nur als „visuelle Stütze“, als so genanntes „aide-mémoire“,

⁶¹ Edward Munch etwa ordnete die Vernichtung seines Arbeitsmaterials testamentarisch an, weshalb nur 30 Fotografien von ihm erhalten sind (Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: „Munchs photographische Studien“, in: Vom Sinn der Photographie, München 1980, S.37).

⁶² Fairbrother, Trevor: „Philadelphia, Paris and New York. Thomas Eakins“, in: The Burlington Magazine, März 2002, Vol.CXLIV, Nr.1188, S.193.

⁶³ Auf Aufforderung war Lenbach durchaus bereit, seine Aufnahmen zu zeigen und sie mit dem danach ausgeführten Gemälde vergleichen zu lassen, wie der Publizist Franz Wolter berichtete: „Es war interessant, als der Meister einmal bei einem Damenbildnis, an dem er gerade malte, auf meinen Wunsch die hierzu benützten photographischen Abzüge zeigte, die auf einer Pappe, in verschiedenen, kaum merklich differenzierenden Stellungen aufgenommen, nebeneinander geklebt waren. Da sah ich erst, wie wenig eigentlich das Gemälde mit diesen Photos gemeinsam hatte. Das war ja in Konzeption, Bewegung und namentlich im Ausdruck des Kopfes etwas ganz anderes.“ (zit. nach Baranow, Sonja von: „Franz von Lenbach und die Fotografie“, in: Die Kunst, Heft 12, 1986, S.914).

⁶⁴ Galassi, Peter: Before Photography, New York 1981, S.20.

also als eine Gedächtnishilfe ansahen.⁶⁶ Große Glasplattennegative konnten zudem nicht adäquat aufbewahrt werden.⁶⁷ Dies ist ein weiterer Grund ihrer Zerstörung bzw. dafür, dass sie verloren gingen oder aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes weggeworfen wurden. Tini Rupprecht notierte am 19.9.1925 in ihr Tagebuch: „Atelier – Platten sortiert, 300-400 weggetan“, und als sie 1938 ihr Atelier räumte: „Platten durchgesehen und viele zum zerschlagen weg“⁶⁸. Für Degas fotografisches Werk wird vermutet, dass es seine Erben, die 1917 sein Atelier ausräumten, deshalb nicht aufhoben, weil es ihnen aufgrund des experimentellen Charakters seiner Aufnahmen als missglückt erschienen sein musste.⁶⁹ Dass sich die fotografische Vorarbeit rückwirkend wie eine Arbeit im Verborgenen ausnimmt, geht darauf zurück, dass Künstler einerseits nicht die Kontrolle über ihr Arbeitsmaterial verlieren wollten und sie andererseits ihre Gemälde für wichtiger als die Dokumentation ihrer Praxis erachteten – das Gemälde allein, als Endergebnis, zählte schließlich vor dem Publikum.

2.3 Zweierlei Fotografie und ihr Kunstwert

Künstler behandelten die Fotografie nie so diskret, wie es aus heutiger Sicht erscheinen mag, und sie vernichteten ihre Aufnahmen auch nicht deshalb, weil sie sie verheimlichen wollten. Bei Lenbach lag die Methode seit Ende der Achtzigerjahre offen und wurde in der Literatur diskutiert, obwohl einschränkend darauf hingewiesen werden muss, dass Lenbach gegenüber seinem Biographen Wilhelm Wyl die Fotografie nicht erwähnte.⁷⁰ Karl Hahn stellte die

⁶⁵ Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.105.

⁶⁶ Ulrich Pohlmann: „Another Nature; or, Arsenal of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900“, in: Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999, S.43f.

⁶⁷ Lenbachs Glasnegative sind durch die schlechte Lagerung insbesondere von Schimmelfraß bedroht. Sowohl bei Lenbach als auch bei Stuck lagerten die Negative bzw. die Positive lange unbeachtet in deren Münchner Häusern, bis sie zufällig entdeckt wurden.

⁶⁸ Agenda 1938, Eintrag vom 15.10.1938.

⁶⁹ Vogt, Marion: Zwischen Ornament und Natur. Edgar Degas als Maler und Photograph, Hildesheim u.a. 2000, Diss. Univ. Saarbrücken 1996 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd.134), S.133. Von Degas sind nur 40 Fotografien erhalten.

⁷⁰ Wyl, Wilhelm (eigentl. Wilhelm Ritter von Wymetal): Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen, Stuttgart 1904. Kaufhold hat zahlreiche Stellen aus Lenbachs zeitgenössischer Literatur gesammelt, um zu zeigen, dass dessen Fotografien dennoch offen diskutiert wurden. 1899 erschien sogar die Anleitung, „Wie man solche Effecte in der Photographie erhalten kann, wie sie Lenbachs Portraits zeigen“. (Raphaels, Julius: Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899, S.13). Das früheste Zitat, das Kaufhold für Lenbachs Fotonutzung anführte, datiert auf 1893 und stammt von Richard Muther (Kaufhold, Enno: „Fotografie ‚und‘ Kunst“, in: kritische berichte, 6. Jg., Heft 1/2, 1978, S.31-47). Karl Raupp erwähnte schon 1889 Lenbachs Fotovorlagen in: „Die Photographie in der modernen Kunst“, in: Die Kunst für Alle, Heft 21, 1.8.1889, S.325.

Aufnahmen, die er für Lenbach gemacht hatte, aber sogar aus, nachdem er sie vergrößert und kunstfotografisch überarbeitet hatte.⁷¹

Die Diskrepanz, die zwischen dem praktischen Zuspruch zur Fotografie und deren theoretischer Beurteilung durch Künstler herrschte, wie sie unter anderem von Stuck überliefert ist,⁷² lässt sich auf die damalige zwifache Anschauung von Fotografien zurückführen. Nach Charles H. Caffin (1901) war die Unterscheidung zwischen Gebrauchs- versus ästhetischer Fotografie gängig, wobei die Kunstfotografie eigentlich noch als dritte Art hinzuzuzählen wäre. Hierzu ist der Amerikaner Frank Eugene (1865-1936) zu erwähnen, der 1886-1894 an der Münchner Kunstakademie als Maler ausgebildet wurde, jedoch auf Kunstfotografie umschwenkte, nachdem er seine Malvorlagen 1899 in New York ausgestellt hatte. Doch zeigte auch er diese nicht unredigiert, sondern bearbeitete die Negativplatten zuvor mit einer Radiernadel. So brachte er die Malerei auf ungewöhnliche Weise ein.⁷³ Weil für Maler das ästhetische Ziel aber allein im Gemälde lag, sahen sie ihre Arbeitsaufnahmen weder als künstlerisch wertvoll noch als erwähnenswert an und hätten sie ebenso wenig ausgestellt, wie Skizzen.⁷⁴ Fotografien wurde ein Kunstwert noch geradeheraus abgesprochen.⁷⁵ Dem Künstler bedeuteten sie ebenso wenig ein Kunstwerk, sondern ein der Anschauung dienendes Mittel. Stellvertretend für diese Haltung seien hier Hermann Esswein und Ernst Neumann 1902 in „Die Kunst für Alle“ zitiert:

„Schafft er [der Künstler] mit Hilfe der Photographie und gelingt es ihm, bei diesem Schaffen über den naturalistischen Formtatsachen zu stehen, so wird sein Werk genau denselben Kunstwert haben, als wenn er es nach dem lebenden Modell geschaffen hätte, ohne an diesem gleichsam hängen geblieben zu sein. Eine nach dem lebenden Modell geschaffene Arbeit darf keine abgezeichnete Modellpose sein, eine Darstellung mit Zuhilfenahme der Photographie keine abgezeichnete Photographie. Mit anderen Worten:

⁷¹ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.84. Hahn stellte 1900 16 lebensgroße Aufnahmen, darunter die Porträts von Bismarck, Moltke, Leo XIII., Prinz Ludwig von Bayern und ein „Kind von Prof. Lenbach“ aus, alle 80 cm hoch. (Allgemeine Photographen-Zeitung, München, Februar 1900, S.437). Obwohl davon keine Abbildungen erhalten sind, müssen die Fotografien dieser prominenten Modelle bei oder für Lenbach entstanden sein und muss auch den zeitgenössischen Betrachtern dieser Zusammenhang eingeleuchtet haben.

⁷² Stuck äußerte, dass eine Fotografie kein Kunstwerk und kein Original sein kann. (in: „Der Kunstwerth der Photographie...‘ Eine Umfrage von Gut Licht! aus dem Jahr 1896“, in: Fotogeschichte, Jg. 15, Heft 58, 1995, S.51-54. Auszugsweise Wiedergabe aus „Gut Licht!“, Jahrbuch und Almanach für Photographen und Kunstliebhaber, Unter Mitwirkung namhafter Fachgenossen herausgegeben von Hermann Schnauss, 1.Jg., Dresden 1869, S.113-136).

⁷³ Frank Eugene. The Dream of Beauty. Ulrich Pohlmann (Hg.), Ausst.kat. München 1995/1996

⁷⁴ Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999, S.16.

⁷⁵ 1874 versuchte beispielsweise Julius Lange (in „Vom Kunstwert. Zwei Vorträge“ [von 1874], Zürich u.a. 1925, S.31) ein Urteil über den Kunstwert in der Unterscheidung zur Fotografie zu fällen.

Die Photographie tritt zum lebenden Modell, zur Natur überhaupt als gleichwertiger Kunstrohstoff hinzu.“⁷⁶

Diese Sichtweise setzte sich in der Gegenwart in modifizierter Form fort, etwa indem Jo-Anne Birnie Dansker schrieb, dass Stucks „Photographien in erster Linie als Arbeitsmittel (...) zu betrachten sind – weniger als autonome photographische Kunstwerke“.⁷⁷ Und doch schätzten Zeitgenossen die Fotografien von Künstlern besonders, weil sie verhältnismäßig frei von ästhetischen Zwängen eine besondere Qualität erreichen konnten. Richard Muther fand zum Beispiel schon 1899/1900, dass Lenbachs Ölbilder „Umschreibungen – oft verschlechterte – eines genialen Lichtbildes“ waren.⁷⁸ Für Tini Rupprechts Pastellgemälde ließe sich das gleiche Urteil fällen, obwohl ihre Aufnahmen vergleichsweise stärker in Bezug auf das Gemälde und in größerer Abhängigkeit davon entstanden sind.

In der Gegenwart überwiegt aber, besonders im Zusammenhang mit Salonmalerei, die Wertschätzung der Fotografie. Fotografische Vorlagen werden als eine, dem nach ihm ausgeführten Gemälde überlegene, weil freiere Bildform gepriesen. Daraus resultiert ein Verbiegen des historischen Verhältnisses, wie es sich auch für Skizzen feststellen lässt. Diese Tendenz besteht, seit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bisher Studien dienende Techniken wie das Aquarell und auch die Pastellkreide aufgewertet wurden.⁷⁹ Schon zuvor galt die freihändige Skizze als unmittelbarer Niederschlag künstlerischen Talents und hatte für das Porträt die Konsequenz, dass man glaubte, darin besser als im „übertünchten“ Gemälde das Charakterbild des Dargestellten sehen zu können.⁸⁰ Beim Vergleich wurden deshalb die vorbereitenden Arbeiten, Skizzen wie Fotografien, dem allzu dichten Endergebnis vorgezogen, und auch bei Tini Rupprecht ist man dazu versucht. Stattdessen müssen aber alle Bildstufen als „künstlerische Artikulationen“ (Kaufhold)⁸¹ angesehen werden. Fotografien, die der Gemäldevorbereitung dienen, dürfen aus diesem Grund auch nicht unterschätzt werden. Sie sind nicht nur „Kunstrohstoff“ oder ein Derivat des künstlerischen Prozesses, sondern sie

⁷⁶ Esswein, Hermann, Neumann, Ernst: „Die Bedeutung der Photographie für den Bildenden Künstler“, in: Die Kunst für Alle, XVIII, 1.11.1902, S.61f.

⁷⁷ In: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.13.

⁷⁸ Zit. nach Kaufhold, Enno: „Fotografie ‚und‘ Kunst“, in: kritische berichte, 6.Jg., Heft 1/2, 1978, S.39.

⁷⁹ Pilgrim, Diane H.: „The Revival of Pastels in Nineteenth-Century America: The Society of Painters in Pastel“, in: The American Art Journal, 10, 1978, 2, S.43.

⁸⁰ Porträt. Preimesberger, Rudolf u.a. (Hg.), Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2), S.407. Der Begriff der Unmittelbarkeit geht auf Hegel zurück.

⁸¹ Brief vom 14.2.2002 an die Verfasserin.

zeigen ihn auch, wie schon Heinrich Schwarz schrieb: „Der Aufnahme geht ein künstlerischer Prozess voraus, einer, den die Kamera sichtbar machen kann.“⁸²

2.4 „The Flavour of the Lens“⁸³

Die Bemerkung, ein Gemälde sähe fotografisch aus, ist so häufig zu finden, dass sich die Frage stellt: Lässt sich Gemälden eine fotografische Entstehungsgrundlage nachweisen, auch wenn die als Vorlage dienenden Aufnahmen nicht erhalten oder bekannt sind? Schon 1900 formulierte Hermann Popp die gleiche Frage:

„Wenn wir uns die Frage vorlegen: macht ein mit Hilfe der Photographie hergestelltes Gemälde einen abweichenden Eindruck von einem solchen, das ohne dieses Hilfsmittel zu Stande kam?, so müssen wir sagen, wir wissen es nicht; denn ohne, dass uns vorher gesagt wird, diesem Bild stand der Apparat, die Photographie zur Seite, merken wir überhaupt nicht, dass mechanische Kräfte im Spiel waren. Ein abweichender Eindruck, der durch das Gemälde an sich hervorgebracht würde, besteht also nicht. Sind wir aber vorher in Kenntnis gesetzt, hier wurde die Photographie benutzt, so kann es immerhin vorkommen, dass der eine oder andere dadurch in seinem Urteil gestört wird und es lieber sähe, wenn das Bild nur aus reiner Handarbeit entstanden wäre.“⁸⁴

Hätte man bei Tini Rupprecht den Fotonachlass nicht gefunden, hätte man ihren Gemälden die fotografische Vorarbeit nicht ansehen können? Obwohl Van Deren Coke feststellte, dass einem Gemälde eine Fotovorlage nicht nachgewiesen werden kann, solange sie nicht vorliegt, bezichtigte er Aktbilder von Courbet doch einmal des „Flavour of the Lens“. Von dieser Umschreibung ausgehend soll untersucht werden, worin diese Ahnung besteht, und ob es möglich ist, Gemälden eine fotografisch-optische, also nicht rein retinal empfangene Entstehungsgrundlage nachzuweisen.

Es herrschte schon früh die Überzeugung, das „Fotografische“ eines Gemäldes lasse sich an stilistischen oder formalen Merkmalen ablesen. 1861 bemerkte Théophile Gautier vor Gemälden von Charles Nègre, dass man „an den Details, an der mathematischen Projektion der Schatten sieht, dass die Daguerreotypie sein Mitarbeiter ist.“⁸⁵ Womit er zwar richtig lag, Nègre jedoch Kalotypien verwendete, die für ihre durch Unschärfe hervorgerufene Detailarmut charakteristisch sind, wodurch sie sich von Daguerreotypien diametral

⁸² Art and Photography: Forerunners and Influences. Selected Essays by Heinrich Schwarz, William E. Parker (Hg.), Chicago u.a. 1985, S.94.

⁸³ Coke, Van Deren: The Painter and the Photograph, Albuquerque 1972, S.12.

⁸⁴ Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.96.

⁸⁵ Scharf, Aaron, Jammes, André: „Le réalisme de la photographie et la réaction des peintres“, in: Art de France, 1964, S.178.

unterscheiden. 1894 schrieb George Moore dennoch in „Modern Painting“, wie sichtbar die Fotovorlage in Lenbachs Gemälden sei.⁸⁶ Der Porträtmaler Hubertus von Herkomer hat Lenbachs Aufnahmen angeblich an den „fotografischen Augen“ auf den Gemälden wiedererkannt.⁸⁷ Doch kannte er wahrscheinlich auch die Vorlagen, nachdem sie von Carl Hahn schon öffentlich ausgestellt wurden. Herkomer verwendete zudem selbst Fotovorlagen für Porträts.

Der Kunsthistoriker Hermann Beenken bezeichnete 1944 Lenbachs „Familienbildnis“ von 1903 als das „fotografischste“, das er je gesehen habe, angeblich lange bevor die entsprechende Aufnahme durch Schmoll gen. Eisenwerth wieder entdeckt wurde (Abb.1).⁸⁸ Bereits 1905 war aber in Adolf Rosenbergs Lenbach-Monographie nicht das Gemälde, sondern die Fotografie, nach der es entstanden war, abgedruckt worden.⁸⁹ Fotografisch ist dieses Ölbild in erster Linie vom Motiv her:⁹⁰ die Familie duckt sich für die Selbstauslöseraufnahme zusammen, ihr Oberhaupt ist geschwind ins Bild geeilt. Es ist bemerkenswert, dass Lenbach auch das den Hintergrund notdürftig verdeckende, schlichte Leintuch auf dem Gemälde beibehielt, worauf Marina Vaizey hinwies.⁹¹ Üblicherweise stellte dieses einen behelfsmäßigen Platzhalter für den späteren Gemäldehintergrund dar, diente der Aufhellung und war für das Ausblenden des Interieurs typisch. Auch Tini Rupprecht verwendete es, um die Modelle vom Hintergrund zu isolieren und deren Umriss freizustellen. Im Bild ersetzte sie diesen Platzhalter aber stets durch eine Fantasielandschaft oder durch einen dunklen Hintergrund. Für sie war es auch nicht in Frage gekommen, den durchaus sehr dekorativ wirkenden Gobelin, vor dem sie Personen ablichtete, als solchen in die Malerei zu übertragen. Selbst dort, wo sie sein Muster beibehielt, wird er nicht als der ursprüngliche Prospekt der Fotografie evident, wie beispielsweise im Porträt des Erich de Bouché (s. Abb. 53a,b).

Das Lenbach'sche Familienporträt wirkt im Vergleich dazu tatsächlich wie ein Bekenntnis zur Fotografie. Sind jedoch keine motivischen Hinweise im Bild enthalten, kann von

⁸⁶ Coke, Van Deren: *The Painter and the Photograph*, Albuquerque 1972, S.15.

⁸⁷ ebd.

⁸⁸ Billeter, Erika: „Malerei und Fotografie im Dialog, Vortrag anlässlich der Ausstellung im Kunsthaus Zürich (1978)“, in: dies., *Essays zu Kunst und Fotografie von 1965 bis heute*, Bern 1999, S.152, zitierte Hermann Beenkens Aussage von 1944: dass es sich um „das fotografierteste Gruppenporträt handelt, das je gemalt worden ist“. Seine Herkunft von der Fotografie hat sich mittlerweile so eingepreßt, dass Sonja von Baranow den Bildtitel in „Selbstbildnis mit Familie vor der Kamera“ erweiterte. (dies.: „Franz von Lenbach und die Fotografie“, in: *Die Kunst*, Heft 12, 1986, S.917).

⁸⁹ Rosenberg, Adolf: *Lenbach*, Bielefeld u.a. 1905, S.127.

⁹⁰ Zu diesem Ergebnis kommt auch Anna Auer, in: Ferdinand Schmutzer. *Das unbekannte fotografische Werk*, Ausst.kat. Wien 2001/02, S.8.

fotografischer Wirkung nur mit Vorbehalt gesprochen werden. Zeitgenössische Aussagen sind keine Indikatoren dafür, ob in Gemälden die fotografischen Vorlagen als wie durchscheinend wahrgenommen wurden. Dass sogar Skulpturen als Fotografien bezeichnet wurden, wenn sie herabgewürdigt werden sollten, beispielsweise durch Rodin – „Eine dürftige Art die Natur abzuphotographieren, der Trick dessen, der Gipsformen macht, keine echte Plastik“⁹² –, relativiert solche Befunde. „Fotografisch“ wurde alles genannt, was zu naturalistisch oder vom Sujet her zu banal, zu realistisch erschien. Wurden in der Malerei hässlich oder beliebig wirkende Ansichten gezeigt, war schnell von „photographischer ‚Häßlichkeit‘“⁹³ die Rede. Kirk Varnedoe warnte davor, fotografische Effekte in der Malerei rückwirkend zu orten. Treffe man in der Gegenwart das Urteil, dass etwas fotografisch aussehe, entspringe dies häufig einer falschen Vorstellung von der Fotografien des 19. Jahrhunderts. Zudem sähen Bilder fotografisch aus, die entstanden seien, noch ehe es die Fotografie gab.⁹⁴ Muthers und Herkomers zeitgenössische Verweise auf die fotografische Wirkung von Lenbachs Bildnissen deuten aber darauf hin, dass weniger eine formal parallele Erscheinung, denn eine gleiche bildnerische Absicht gemeint war. Lenbachs Konzentration auf die Augen und das Gesicht, zu dessen Gunsten er die weitere Ausarbeitung des Bildes vernachlässigte, hat eine auffallende Parallele in der aus der naturalistischen Fotografie kommenden Überzeugung, dass ein Bild der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit entsprechend konzipiert werden müsse.⁹⁵ Diese physiologische Erkenntnis durch Hermann von Helmholtz meinten Kunstfotografen rückwirkend auch an Werken von Rembrandt und von Frans Hals feststellen zu können. Die Begrenzung des Gesichtsfeldes, das den Menschen nur im Zentrum fokussierte Gegenstände scharf wahrnehmen lässt, wurde in der Fotografie mittels künstlich erzeugter Unschärfe umgesetzt. Das Bemühen, der Perzeption des Betrachters gerecht zu werden, wurde von Kunstfotografen daraufhin zur Bemühung umgedeutet, einen Eindruck von Wirklichkeit zu erzeugen. Es hat den Anschein, als ob Lenbach diesen Befund, der ja für die menschliche Wahrnehmung von Gemälden wie für Fotografien gleichermaßen gilt, in die Malerei zu übertragen versuchte. Schließlich hatte er sogar mit Helmholtz persönlich

⁹¹ Vaizey, Marina: *The Artist as Photographer*, London 1982, S.28.

⁹² Zit. nach Grunefeld, Frederic V.: *Rodin. Eine Biographie*, Berlin 1993, S.118.

⁹³ Hamann, Richard, Hermand, Jost: *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, Bd.2: *Naturalismus*, Berlin 1959, S.302.

⁹⁴ Varnedoe, Kirk: „The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered“, in: *Art in America*, Bd.68, Nr.1, Jan. 1980, S.70.

⁹⁵ Das Prinzip der Unschärfe wurde für die Fotografie von Peter Henry Emerson in seinem 1889 erschienen Buch „*Naturalistic Photography for Students of the Art*“ propagiert und von Kunstfotografen wie beispielsweise

gesprächen und ihn auch gemalt.⁹⁶ Die Beobachtung Ransom Taylors vor Pastellgemälden Tini Rupprechts, dass die „die Strichführung konzentrisch von außen nach innen verfeinernd und verdeutlichend“⁹⁷ anlegt sei, geht mit diesem visuellen Konzept konform. Doch konzentrierte sie sich auch deshalb auf die Ausarbeitung der Köpfe, weil diese die für die Porträtähnlichkeit ausschlaggebende Partie des Bildes war, der die des Körpers ihrer Auffassung nach untergeordnet war.

Weder im 19. Jahrhundert noch heute gibt das Urteil „fotografisch“ Aufschluss darüber, ob tatsächlich mit eben solchen Vorlagen gearbeitet wurde, sondern nur über die jeweilige Vorstellung des Betrachters von dem, was für ihn „das Fotografische“ repräsentiert. Darüber hinaus lässt es – wie die historischen Urteile auch – auf Merkmale schließen, die dem Naturalismus eher zugeneigt waren. Christian Lenz nannte diese „illusionistische Tendenzen“ und gab verstärkte Detailmalerei und rückläufige Abstraktion in der Zeichnung als Kennzeichen an.⁹⁸ Ob diese aber darauf zurückzuführen sind, dass Maler „fotografisch“ zu sehen bemüht waren, also der Fotografie nacheiferten, oder ob sie Rückschlüsse auf die Verwendung von Vorlagen zulassen, mittels denen Maler neue Details und Darstellungsweisen für die Malerei erst entdeckt – ob also der Einfluss unmittelbar oder mittelbar erfolgte, soll eigens dargelegt werden.

2.5 Die mittelbare und die unmittelbare Wirkung der Fotografie auf die Malerei

Die These, dass Malerei und Fotografie einer gleichen bildnerischen Vorstellung folgten, führte Heinrich Schwarz auf eine Tendenz zu einer „ähnlichen Sehweise“ zurück als ein Ergebnis des gemeinsamen Geistes der Zeit.⁹⁹ Jean Adhémar hat 1955 in dem Ausstellungskatalog „Un siècle de vision nouvelle“ ebenfalls von einer „gleichen

Hugo Erfurth aufgenommen. (Hugo Erfurth 1874-1948. Photographie zwischen Tradition und Moderne, Bodo von Dewitz u.a. [Hg.], Ausst.kat. Köln 1992, S.37).

⁹⁶ Mehl, Sonja: Franz von Lenbach, München 1980, S.34. Siehe zur Intention der Porträtmalerei Franz von Lenbachs auch den Aufsatz von Carola Mysers: „Physiology and Photography: The Evolution of Franz von Lenbach's Portraiture“, in: Nineteenth-Century Art Worldwide, Bd.2, Nr.1, Herbst 2002, http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_02/articles/muys.html, zuletzt aufgerufen am 13.5.2003. Sie bringt Lenbachs Herangehensweise mit der Theodor Piderits Publikation „Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik“ von 1867 in Verbindung.

⁹⁷ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.51.

⁹⁸ Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Czjymmek, Götz, Lenz, Christian (Hg.), Ausst.kat. München/ Köln 1994, S.72.

⁹⁹ Schwarz, Heinrich, in: Magazine of Art, Bd.42, Nr.7, 11/1949, S.255.

Gestimmtheit“ durch die „Allgewalt des Zeitgeistes“¹⁰⁰ gesprochen, desgleichen später Schmoll gen. Eisenwerth. Dieser Befund entspricht auch der Aussage des impressionistischen Malers Theodore Robinson, der 1893 nicht erklären konnte, warum er nach Fotografien arbeitete: „Ich weiß einfach nicht, warum ich es tue (...); es liegt in der Luft“.¹⁰¹ Hans Gerhard Evers lieferte die Begründung dafür: Seiner Ansicht nach zeichnete im 19. Jahrhundert die Fotografie für den Glauben an eine einzige gültige und richtige Wirklichkeit verantwortlich, während andere Darstellungsweisen nunmehr als willkürlich oder falsch angesehen wurden.¹⁰² Enno Kaufhold befand den „Begriff des Zeitgeistes für eine differenzierte, kritische Analyse untauglich“¹⁰³, und dass sich stattdessen die gegenseitige Beeinflussung von Fotografie und Malerei als Bildmedien viel direkter vollzog. Es soll daher versucht werden, zwischen der mittelbaren Ausstrahlung fotografischer Bildwerke auf die Malerei im Gegensatz zur unmittelbaren Übernahme fotografischer Charakteristika zu unterscheiden. Anders gefragt: Ahmten Maler Fotografien nach, weil deren Wirklichkeitsdarstellung für sie maßgeblich geworden war, oder übernahmen sie von ihren fotografischen Vorlagen Merkmale, weil sie zu ihrer künstlerischen Absicht kongruent verliefen? Im ersten Falle müsste eine Veränderung der Seh- bzw. der formal-bildnerischen Konventionen der Darstellung verantwortlich gemacht werden.¹⁰⁴ Fotografien wären dann benutzt worden, weil ihr Aussehen für Gemälde vorbildhaft war. Im zweiten Falle muss dagegen die Überzeugung von der absoluten Überlegenheit der Malerei und einer genuin künstlerischen Wirklichkeitssicht weiter bestanden haben.

Peter Galassi und Kirk Varnedoe verneinten beide, dass die Fotografie die Veränderung der bildnerischen Darstellungskonvention der Malerei des 19. Jahrhunderts auslöste. Stattdessen habe eine, bereits im 18. Jahrhundert einsetzende Veränderung und deren kontinuierliche Fortentwicklung in der Malerei zu neuartigen Wahrnehmungstendenzen geführt. Dieselbe habe, parallel dazu, die Zeit für die Erfindung der Fotografie reif gemacht.¹⁰⁵

Fotografische Merkmale, die man in der Malerei wiederzuerkennen glaubt, und die immer wieder zur Identifizierung fotografischer Malerei genannt werden, wie Ausschnitt, zufälliger

¹⁰⁰ zit. nach: Billeter, Erika: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Ausst.kat. Zürich 1977, S.221f.

¹⁰¹ Coke, Van Deren: „Camera and Canvas“, in: Art in America, Nr.3, New York 1961, S.73.

¹⁰² Evers, H. G.: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967, S.125.

¹⁰³ Kaufhold, Enno: „Fotografie ‚und‘ Kunst“, in: kritische berichte, 6.Jg., Heft 1/2, 1978, S.33.

¹⁰⁴ Heilbrun, Françoise, in: Petit Larousse de la peinture, Paris 1979, S.1428.

¹⁰⁵ Galassi, Peter: Before Photography, New York 1981 und Varnedoe, Kirk: „The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered“, in: Art in America, Bd.68, Nr.1, Jan. 1980, S.66-78. Varnedoe widerlegte ausdrücklich die Darstellungen bei Scharf und Coke.

Betrachterstandpunkt, vereinzelte Figuren oder kompositorische Brüche,¹⁰⁶ sind nach Galassi allesamt auf eine malerische Tradition rückführbar. Kompositorische Bildmuster und deren synthetische Konzeption auf einen Betrachterstandpunkt hin seien beispielsweise schon Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend vernachlässigt oder ganz aufgegeben worden.¹⁰⁷ Das würde bedeuten, dass Maler fotografische Vorlagen nutzten, weil deren Art der Darstellung ihren eigenen bildnerischen Absichten entsprach. Varnedoe befand jedoch, dass Fotografien des 19. Jahrhunderts bis auf wenige Ausnahmen dazu noch viel zu konventionell ausfielen, wodurch sie gar keine Vorbildfunktion einnehmen konnten, was er an Bildern von Degas veranschaulichte. Tatsächlich sind oben genannte fotografische Charakteristika wie die außergewöhnliche Perspektive oder Ausschnitthaftigkeit zwar auf Bildern von Degas zu finden, nicht aber in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, da Fotografen ja stets um die Nachahmung der althergebrachten Kompositionsschemata der Malerei bemüht waren.¹⁰⁸ Nachdem Degas aber selbst viel fotografierte und mit der Fotografie experimentierte, könnte für ihn doch gelten, dass er der Fotografie seiner Zeit voraus war.

Die Wirkung der Fotografie auf die Malerei hatte 1893 die Umfrage unter Künstlern in der englischen Zeitschrift für bildende und angewandte Kunst „The Studio“ zum Gegenstand, die ein wichtiges „Stimmungsbarometer“ der Zeit darstellt:¹⁰⁹ „The Camera. Is it a Friend or Foe of Art?“¹¹⁰ Die Kunst der letzten fünfzig Jahre sollte, wie es dort hieß, nicht ohne Berücksichtigung des „mechanical artist“ beurteilt werden, weshalb man fragte: „Ob die automatische Erinnerung der Linse die Konvention der Naturdarstellung durch den Künstler verändert hat?“, und: „Haben die Künstler die akzeptierten Konventionen verändert, seit Fotografie ein Teil der unbewussten Erziehung des Alltags wurde?“¹¹¹ Der Herausgeber Gleeson White verwies darauf, dass selbst Künstler, die die Verwendung der Kamera

¹⁰⁶ so beispielsweise aufgezählt in: Hamann, Richard, Hermand, Jost: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.2: Naturalismus, Berlin 1959, S.303.

¹⁰⁷ Galassi, Peter: Before Photography, New York 1981, S.18f.

¹⁰⁸ Das Paradebeispiel ist das Porträtmalerei des Vicomte Lepic mit Töchtern mit dem Titel „Place de la Concorde“ von Edgar Degas (ca. 1875), das noch immer als offensichtlich nach einer „Momentfotografie“ entstanden oder von einer solchen angeregt gilt, obwohl bislang keine entsprechenden Fotografien vorgelegt werden konnten. Zur Begründung dienen die angeschnittenen Figuren und die unakademische Komposition. (Vogt, Marion: Zwischen Ornament und Natur, Hildesheim u.a. 2000, S.136).

¹⁰⁹ Kemp betont den Wert dieser Quelle als „Stimmungsbarometer, das ein breiteres Meinungsspektrum widerspiegelt, als es die offizielle Theorie normalerweise verarbeitet.“ (Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1999 [1.Ausg. 1980], S.190.).

¹¹⁰ „The Camera. Is it a Friend or Foe of Art? Opinions of Many Eminent Artists (by the editor [Gleeson White, (1851-1898)])“, in: The Studio, London 1893, S.96-102.

¹¹¹ ebd., S.96.

verweigerten, durch ihre Scheu vor dem Vergleich den „Gesetzen des Tyranns“ genauso ausgeliefert waren, wie deren Befürworter.¹¹²

White beurteilte die Verhältnisse sehr differenziert: Von früheren, nichtfotografischen Veränderungen der Darstellungskonvention wisse man durchaus, aber die neuere, „moderne“ Malerei sei zweifellos von der Kamera stark beeinflusst.¹¹³ Wenige Jahre später, 1899, kam Julius Raphaels in seinem Handbuch „Photographie für Maler“ zum selben Ergebnis: „Es gibt aber eine Anzahl von Erscheinungen in der Kunst, die ausschliesslich auf den Einfluß der Photographie zurückgeführt werden können“. An erster Stelle nannte er „Das Sehen“.¹¹⁴ Demzufolge existierte parallel zur Sehweise, die mit der Fotografie die Wurzeln teilte, ein Entwicklungsstrang, der mit der Fotografie doch eng zusammenhing, und zwar nicht nur dort, wo sie als Vorlage diente, sondern als Vorbild für die Art, wie man die Dinge anschauen wollte. Das bedeutete jedoch nicht, dass man in der Malerei Fotografien kopierte und Gemälde wie Fotografien aussehen sollten. Lenbach wollte beispielsweise nicht, dass man die Vorlagefotografie durch seine Gemälde durchscheinen sehen sollte, sondern er schätzte die Möglichkeit und die ästhetische Wirkung hoch ein, mittels der Fotografie den transitorischen Augenblick des lebhaften Ausdrucks einfangen zu können. Das fotografische Sehen empfand er als reizvoll, was auch der Grund dafür ist, warum er so viele Aufnahmen machte. Diesen Reiz des Fotografischen versuchte er der Malerei einzuverleiben. Doch musste er damit ästhetisch scheitern, da sich die Ölmalerei aufgrund der langwierigen technischen Übertragung – die er deshalb vernachlässigte – und wegen ihres gediegenen Ausdrucks nicht dazu eignete.

Kaufhold bemerkte, dass manche Gemälde sogar „fotografischer als Fotos“ wirkten.¹¹⁵ Fotografen jubilierten hingegen, wenn Maler ihre Fotografien angeblich irrtümlich für Gemäldeproduktionen hielten.¹¹⁶ Dieses Phänomen der Täuschung setzte sich darin fort, dass Kaulbachs Monograph Klaus Zimmermanns bei einigen Bildern, die ihm nur noch als Reproduktionen vorlagen, nach eigener Aussage schlecht entscheiden konnte, ob sie Gemälde

¹¹² ebd., S.97. Dt. Fassung in Auszügen bei Kemp, Wolfgang, Theorie der Fotografie, Bd.1, München 1980. Die zuletzt zitierte Stelle wurde dort ausgelassen.

¹¹³ ebd., S.96.

¹¹⁴ Raphaels, Julius: Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899, S.5.

¹¹⁵ Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.22.

¹¹⁶ „verstanden sie [die Fotografen, Anm. d. Verf.] Motive zu finden, die sich für eine ‚malerische Formulierung‘ eigneten, und zwar in so hohem Masse, dass z. B. bedeutende Maler allen Ernstes ihre Bilder für Reproduktionen nach Gemälden hielten.“ (Matthies-Masuren, F.: „Betrachtungen über Photographie und Kunst“, in: Photographische Rundschau, XVI. Jg., Halle a. S. 1902, S.184).

oder Fotografien zeigten.¹¹⁷ Umgekehrt heißt das aber nicht, dass es ausgeschlossen war, mit fotografischer Hilfe Gemälde zu malen, die so aussehen, als ob sie ohne solche Vorarbeit entstanden sind. Ausschlaggebend war, ob der Maler die fotografische Vision als erstrebenswert empfand. In jedem Fall musste er über ausreichende zeichnerische Fähigkeiten verfügen, um seine Vorstellung umsetzen zu können. In einem Artikel in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ wurde 1882/83 auf diese Voraussetzung hingewiesen:

„Das Material (...) kann nur von einem Künstler, der die Natur auch aus eigener Arbeit von Grund aus studiert hat, wirklich künstlerisch verwertet werden (...); nur ein Künstler kann der fotografischen Platte den Geist einhauchen, der ihr zu einer künstlerischen Auferstehung verhilft.“¹¹⁸

Der anonyme Autor warnte davor, dass jüngere Künstler Fotografien bereits abmalen würden, anstatt sie künstlerisch umzusetzen respektive zu übersetzen. Eine Warnung, auf die man in zeitgenössischen Quellen häufiger stößt; etwa auch bei Raphaels, der befürchtete, das Zeichnen könne verlernt werden, da die Fotografie nicht dazu motiviere, ihre so vollständig wirkende Darstellung noch einmal zeichnerisch zu erarbeiten.¹¹⁹

Für Tini Rupprechts Gemälde muss man zu dem Schluss kommen, dass sie, obwohl sie auf einer solchen Grundlage entstanden sind, nicht fotografisch wirken. Dies nicht, weil die Malerin einer anderen Auffassung von Malerei folgte, sondern weil sie ihre Porträts dezidiert vom fotografischen Eindruck wegrückte. Bereits die Aufnahmen komponierte sie schon in Hinsicht auf das danach zu fertigende Gemälde. Sie suchte keinen momenthaften, sondern einen bestimmten Ausdruck bei ihren Modellen, und trug die Gemäldekonzepktion bereits in die Fotografie hinein. Sie ließ sich nicht von den Produkten der Kamera überraschen oder zu neuartigen Lösungen anregen, sondern nutzte die Kamera als ein Mittel dazu, ihre eigene bildliche Vorstellung zu visualisieren. Sobald sie die Konturen der Vorlage übertragen hatte, malte sie mit der Absicht, das Bild von der Fotografie wegzuentwickeln. Es sollte weder wie ein bestimmter Augenblick noch wie ein Ausschnitt aus der Realität wirken. Sowohl durch den illusionistischen Hintergrund als auch durch das große Format rückte sie es von dem weg, was eine Fotografie verkörperte. Selbst der massive Prunkrahmen könnte als Gegenposition zur äußeren Erscheinungsform der Fotografie ausgelegt werden. Für Tini Rupprecht war die Fotografie in erster Linie eine praktische Angelegenheit, die sie in Ort und Zeit der

¹¹⁷ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.33.

¹¹⁸ in: Die Kunst für Alle, 8.Jg., 1882/83, München, S.267.

¹¹⁹ Raphaels, Julius: Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899, S.9.

Ausführung flexibler machte, was bei ihren zahlreichen auswärtigen Aufträgen von Bedeutung war.

2.6 „Moderne“ Bildnismalerei mit Fotografie

Vor dem Hintergrund anderer Tendenzen der Malerei des 19. Jahrhunderts erscheint Tini Rupprechts Werk sehr unzeitgemäß, obwohl dies freilich ein beabsichtigtes Kennzeichen historistischer Prunkporträtmalerei ist. Hier soll dennoch gefragt werden, ob der Erfolg Tini Rupprechts so anachronistisch aussehender Bilder mit deren fotografischer Entstehungsgrundlage zusammenhängen könnte. Wurden ihre Porträts deshalb so lange nachgefragt, weil man gewiss war, dass sie auf technisch modernster Grundlage basierten? Zu einer Zeit, als eine Gesellschaftsschicht Ton angehend wurde, die aufwändig gerahmte Reproduktionen als Surrogat an die Stelle des Originals treten ließ, ja sogar bevorzugte und dafür Preise wie für Originale zu zahlen bereit war,¹²⁰ muss bedacht werden, dass ein nach der modernsten Technik gemaltes Porträt eventuell höher geschätzt oder höher bezahlt wurde, als ein Porträt, das durch konventionelle Handarbeit entstand. Tini Rupprechts Porträtkunden haben es scheinbar als selbstverständlich angesehen, dass ihnen die Malerin zur ersten Sitzung als Fotografin gegenüber trat. Hermann Popp schilderte 1900 die Kamera als ein Ausrüstungsgegenstand des finanziell erfolgreichen Porträtmalers:

„Dass der Portraitist als Geschäftsmann heute wohl numerisch vorherrscht, ist wohl ausser Zweifel, denn für ihn gibt es ein Hilfsmittel, ohne das er mit seiner Kunst von vornherein am Ende wäre. Dieses Hilfsmittel ist die Photographie, wodurch zugleich das Geheimnis des eminenten Erfolges dieser Bildnismalerei offenbar ist.“¹²¹

Hatte Tini Rupprecht Erfolg und konnte sie ihre Arbeiten deshalb so teuer verkaufen, weil sie als „technisch ausgebildete[r], zeitgemäß schaffender Künstler“¹²² galt?

1857 formulierte der Archäologe Heinrich Brunn Voraussetzungen, die ein gelungenes Porträt erfüllen müsse. Eine seiner drei Bedingungen für ein Porträt, das eine bloße Kopie übertrifft, lautete: Dass das Werk unter den, durch die zeitbedingten materiellen Gegebenheiten bestimmten Vorbedingungen geschaffen werden muss.¹²³ Die Fotografie ließe sich als eine

¹²⁰ Heß, Helmut, Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München 1999, S.187, S.191.

¹²¹ Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.48.

¹²² Esswein, Hermann, Neumann, Ernst, in: Die Kunst für Alle, XVIII, 1.11.1902, S.61.

¹²³ Lohmann-Siems, Isa: Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur, Hamburg 1972, Diss. Univ. Hamburg 1972, S.15.

solche Gegebenheit verstehen. Der französische Kunstkritiker Gaston Tissandier schrieb beispielsweise (ca. 1878):

„Es ist sicher, dass heutzutage kein Maler, wie es auch immer um sein Talent bestellt sein mag, versuchen würde, ein Porträt zu malen, ohne gute fotografische Abbilder seines Modells zu haben“.¹²⁴

Er ging also nicht davon aus, dass mit der Fotografie mangelndes Zeichentalent oder sonstiges Unvermögen kompensiert wurde, sondern setzte die Verwendung von Fotografien wie einen Standard für Porträtmalerei voraus.¹²⁵ Als entscheidende Fähigkeit des Porträtisten wurde es demnach gewertet, das fotografische Abbild in ein Gemälde zu übertragen.¹²⁶

2.7 Zusammenfassung

Gezeigt wurde, dass und wie von Zeitgenossen die Beeinflussung der Malerei durch die Fotografie diskutiert wurde. Zwei Punkte sind hervorzuheben: Maler, die nach Fotografien arbeiteten, schufen dadurch nicht unbedingt Gemälde, die fotografisch aussehen oder formale Anleihen aufweisen. Die Vorstellung von fotografischen Charakteristika entspricht der Fotografie des 19. Jahrhunderts nur selten. Der „Flavour of the Lens“ basiert oft auf solch einer Fehlannahme oder auf Voreingenommenheit, wenn bekannt ist, dass ein Maler fotografierte. Die Wirklichkeitssicht des Malers und dessen Fähigkeit, diese zu organisieren, wurde als der Fotografie immer noch überlegen angesehen.

Für die Porträtmalerei, bei der die Ähnlichkeit des Darzustellenden im Bild von höchster Wichtigkeit ist, erscheint es nur konsequent, dass die Fotografie in den Schaffensprozess eingebunden wurde. Nachdem die Fotografie aber nicht als „Platzhalter für Realismus“¹²⁷ angesehen wurde, sondern als ein Bild von dem Status einer Studie, die es weiter zu verarbeiten galt, konnte deren Kopie nicht angestrebt werden, ebenso wenig wie ein Gemälde als Kopie einer Skizze angesehen wurde.

¹²⁴ Schwarz, Heinrich, in: Magazine of Art, Bd.42, Nr.7, 11/1949, S.252.

¹²⁵ Der Grafiker Winslow Homer (1836-1910) wurde, wie Van Deren Coke schrieb, ausdrücklich dazu angehalten, nach Fotografien zu arbeiten, weil sein Auftraggeber die modernste Technik verwendet wissen wollte (in: ders.: „Camera and Canvas“, in: Art in America, Nr.3, New York 1961, S.71).

¹²⁶ Coke, Van Deren: The Painter and the Photograph, Albuquerque 1972, S.45.

¹²⁷ Galassi, Peter: Before Photography, New York 1981, S.12.

3. Die „rechte Hand des Künstlers“¹²⁸ – der Status der Fotografie im Werkprozess

Der Münchner Akademieprofessor Karl Raupp kam 1889 in dem Artikel „Die Photographie in der modernen Kunst“ zu dem Schluss, dass die fotografischen Studien, die der Handel anbot, dem Maler den Fotoapparat förmlich aufgedrängt hatten. So „unentbehrlich und nützlich“ sich diese erwiesen hatten, so „einleuchtend und praktisch“ erschien es ihm, Aufnahmen selbst anzufertigen.¹²⁹ Der Künstler musste Fotograf werden, um auch seine Vorlagen nach seinen Vorstellungen fertigen zu können. Raupp bezeichnete daraufhin den Fotoapparat als die „rechte Hand des Künstlers“. Aus Fotografien, die in allen Phasen der Arbeit herangezogen würden, werde das Kunstwerk zusammengesetzt. Die Rolle, die die Fotografie im Werkprozess spielte, soll nun festgestellt werden.

3.1 Die fotografische Skizze

Es erscheint problematisch, Vorlagefotografien als fotografische Skizzen zu bezeichnen, denn eine Fotografie ermöglicht nicht wie eine Skizze, sich einem Gegenstand in einer sukzessiven Entwicklung anzunähern. Die Fotografie ist immer vollendet. Zu unterscheiden ist aber, dass manche Künstlerfotografien das anvisierte Gemälde schon sehr konkret repräsentieren (die von Tini Rupprecht), während andere wie diesem eher tastend angenähert erscheinen (die von Franz von Lenbach).

Prima Idea, Skizze, Studie und Vorzeichnung dienen der Vorbereitung eines Gemäldes. Nach der traditionellen Vorstellung entwickelt sich mit der fortschreitenden Konzeption die Vorarbeit von der mit wenigen Strichen angelegten ersten Idee und über Kompositionsüberlegungen hin bis zur Ausarbeitung von einzelnen Details.

Durch die Fotografie geriet die Ausführung der Bildidee mit deren zeichnerischer Entwicklung in Konflikt. Auf die vage Skizze der ersten Idee folgte durch die Fotografie ein in allen Einzelheiten präzise ausgeführtes Abbild.¹³⁰ Dieses enthielt zudem schon die Detailstudie, die durch Vergrößerung gleichsam herausgehoben werden konnte. Die gezeichnete Skizze und die Studie wurden in der Bildentwicklung der Fotografie nachgereicht, wodurch sich eine Abhängigkeit der Zeichnung von der Fotografie ergab. Was in der Fotografie bildnerisch funktionierte, konnte nicht immer in die Zeichnung übertragen,

¹²⁸ Raupp, Karl: „Die Fotografie in der modernen Kunst“, in: Die Kunst für Alle, Heft 21, 1.8.1889, S.326.

¹²⁹ Raupp, Karl, in: Die Kunst für Alle, Heft 21, 1.8.1889, S.325.

nachträglich aber auch nicht wesentlich verändert werden. Erwies sich etwa eine Stellung in der Zeichnung als ungünstig, mussten erneut Aufnahmen gemacht werden.

Deshalb musste schon die erste Skizze in Hinblick auf die Fotografie, und die Fotografie in Vorausschau auf das Gemälde entworfen werden. In der Art von Porträtmalerei wie Tini Rupprecht sie praktizierte, wurde die Komposition vorab skizziert, aber erst bei der Ausarbeitung im Gemälde rückerstattet. Zwischen der ersten Skizze bis zur Ausführung des Gemälde wurde jede Figur einzeln bearbeitet. Tini Rupprecht fertigte beispielsweise für das Gruppenporträt der Gräfin Lily Franken-Sierdorpff und ihren drei Kindern fünf Kohleskizzen an, die die Komposition vorbereiteten (s. Abb. 57a-e). Dann fotografierte sie aber dazu verschiedene Posen, – weil sich die Entwürfe beim Fotografieren als ungeeignet oder als nicht umsetzbar herausstellten –, wofür sie die Personen jeweils einzeln aufnahm und einzeln malte. Nur ein einziges Mal, wie sie in ihrem Tagebuch festhielt, hatte sich die Gruppe auch in realiter in ihrem Atelier zusammengefunden: „Lily Siersdorpff mit den 3 Kindern da – zum letzten u. einzigen Mal alle zusammen“.¹³¹

Lenbach zeichnete nach einer überlieferten Aussage vor der Aufnahme:

„Ich habe die Figur, und so mache ich es immer, zuerst nach der Natur aufgezeichnet und dann die Bewegungen photographieren lassen; man muß mit Hilfe der Natur hinzudichten.“¹³²

Dass ihn der Eindruck von Bewegung interessierte, verweist wieder auf sein Anliegen, dass er die Fotografie verwendete, um Bilder zu erhalten, die er auf herkömmliche Weise nicht hätte einfangen können. Hermine Hanel bezeugte für Lenbach aber die umgekehrte Reihenfolge seiner Vorgehensweise:

„Da er schon einige photographische Aufnahmen gemacht hat, ist er sich über die Stellung klar und mit wenigen sicheren Strichen wirft er mein Profil mit der Kreide auf den Karton.“¹³³

Franz von Stuck und Max Slevogt skizzierten ebenfalls vor der ersten Aufnahme die Bildidee,¹³⁴ und es wirkt plausibel, dass dies die übliche Reihenfolge war: Skizze der Prima Idea – Fotografie – Kopie der Konturen – Umsetzung des Gemäldes. Lenbach ließ sich aber manchmal erst durch die Fotografie zu einer Bildidee anregen und auch Tini Rupprecht hat sich in der Entscheidungsfindung von den ersten Abzügen leiten lassen. Indem sie die

¹³⁰ Der Fotografie wurde der Status eines „Abbildes“ in der Kunst eigentlich nicht zugestanden (s. Kap. I.4.2).

¹³¹ Agenda 1928, Eintrag vom 18.2.1928.

¹³² Baranow, Sonja von, in: Die Kunst, Heft 12, 1986, S.916.

¹³³ Hanel, Hermine: Die Geschichte meiner Jugend, Leipzig 1930, S.162. Die Sitzung hatte 1900 stattgefunden.

¹³⁴ Billeter, Erika: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Ausst.kat. Zürich 1977, S.177.

Konturen des Kopfes immer zuerst auf eine kleine Leinwand übertrug und diesen vollständig ausarbeitete, ehe sie zum großen Format übergang, holte sie die zeichnerische Erarbeitung gewissermaßen nach. So übte sie das Bild nachträglich ein (s. Abb. 13b).

Ein aufschlussreiches Zeichen ist der Hintergrund der Fotografie. Den fotografierten Gobelinhintergrund mit Landschaftsdarstellung, den Tini Rupprecht häufig verwendete, und der auf der Aufnahme als Platzhalter für die Bildidee zu lesen ist, verwandelte sie im gemalten Bild in eine illusionistische Landschaft mit kompositorischer Funktion (s. Kap. II.6.4.5). Tini Rupprechts Repertoire war in dieser Hinsicht arm an Variation. Sie beschränkte sich im Gemälde auf einen Landschafts- oder auf einen dunklen, diffusen Farbhintergrund. Der Gobelin oder das aufgespannte Leintuch weisen auf Überlegungen vor der Aufnahme hin, auf eine Vorstellung vom Bild vor dem geistigen Auge des Fotomalers, die sich aber in der Fotografie den Hintergrund betreffend nur andeuten ließ. Bei der Durchsicht der Lenbach'schen Negative fällt auf, dass dieser hinter den Porträtierten oft auf einer Staffelei eine Leinwand mit abstrakten Farbspuren postierte, als ob er diese Fläche als Platzhalter für den Hintergrund im gemalten Bild zwar andeuten, aber möglichst noch keine formale Richtung vorgeben wollte. Dass ein Hintergrund, von der Verbesserung des Kontrastes durch helle Flächen abgesehen, ganz hätte fortbleiben können, wurde als unvereinbar mit den Vorüberlegungen empfunden. Ehler W. Grashoff bezeichnete dieses Phänomen als ein „Vorverlegen des Schaffensprozesses durch Dekoration und Modelle“.¹³⁵ Die Fotografie nahm folglich nicht die Stelle der Skizze ein, sondern trat mit dieser in ein Wechselspiel im Prozess der Annäherung an eine ursprüngliche, zeitlich davor liegende Bildidee.

3.2 Kritik der Abhängigkeit des Künstlers von der Fotografie

Lenbach verwahrte sich gegen Vorbehalte:

„Man wirft mir vor, daß ich mich der Photographie bediene... warum soll ich die wertvolle Hilfe nicht benutzen? Ich lasse verschiedene Aufnahmen machen, ich weiß dann das erste Mal, in welcher Beleuchtung, in welchem Kleid, ich mein Modell malen will, und erspare ihm und mir ermüdende Sitzungen.“¹³⁶

Winfried Ranke diagnostizierte aber, dass Lenbach eigentlich sein mangelhaftes oder ungenügend ausgebildetes Zeichentalent durch die Fotografie zu kompensieren versuchte.¹³⁷

¹³⁵ Grashoff, Ehler W.: Kamera und Kunst. Formgestaltung in Photographie und Malerei, Frankfurt a. M. 1931, S.16.

¹³⁶ Baranow, Sonja von, in: Die Kunst, Heft 12, 1986, S.916.

¹³⁷ in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.54.

Die Warnung, dass der Maler das Zeichnen nicht verlernen dürfe, wenn er fotografiert, war schon unter Lenbachs Zeitgenossen verbreitet. Bis in die Gegenwart wird immer wieder der Zeichnung die alleinige Fähigkeit zugesprochen, einen Gegenstand ganzheitlich erfassen zu können. Deshalb verwarf beispielsweise Heinz Buddemeier die Fotografie zugunsten der Zeichnung; seiner Ansicht nach könne nur der Zeichner in Wesensmerkmale eindringen und nur die Zeichnung gebe demnach Auskunft über künstlerisches Talent.¹³⁸ Dies entspricht zugleich der idealistischen Sichtweise vom Genie, das in der unmittelbaren Tätigkeit augenscheinlich wird.¹³⁹

Porträtmaler des späten 19. Jahrhunderts waren im Vergleich dazu pragmatischer eingestellt. Es war nicht nachvollziehbar, warum man auf die Fotografie aus freien Stücken verzichten sollte, solange man sie in ein Gemälde umarbeitete und solange man das Modell zusätzlich nach dem Leben studierte (s. Kap. III.3.3). Als Rechtfertigung den Kunden gegenüber konnte für die Verwendung von Fotovorlagen allein die Zeitersparnis gelten, welche der zeitgenössischen Vorstellung von fortschrittlicher Porträtmalerei entgegenkam.¹⁴⁰ Fotografien entbanden zudem von der Ortsabhängigkeit, was auch als moderner Zug verstanden werden konnte. Die Zeitökonomie betraf nur das Modellsitzen und beschleunigte nicht den Malvorgang. Im Gegenteil wurde dieser noch komplexer, da der Maler die Anfertigung von maßstabsgerechten Vergrößerungen und Ausschnitten zusätzlich erbringen musste. Wenn er diese an einen Gehilfen delegierte, gab er damit einen Teil seiner Kontrolle ab. Bei ungeeigneten Vorlagen hatte er keinen Spielraum, das Motiv nachträglich zu verändern, konnte sich aber mit Gliederpuppe und bezahlten Modellen helfen. Verfolgt man das Prozedere der Porträtherstellung mit Fotografie bis ins Detail, entsteht der Eindruck, dass sie die Arbeit verkomplizierte, anstatt sie zu erleichtern oder dem untalentierten Maler entgegen zu kommen (s. Kap. III.3.).

3.3 Die Schwierigkeit, nach Fotografien zu malen

Aus heutiger Sicht wird das Malen nach Fotografien und das Abpausen gering geschätzt, weil es als enorme Erleichterung bei der Anlage der Vorzeichnung angesehen wird, fast als mechanischer Vorgang. In der kunsthistorischen Literatur herrscht die Vorstellung, dass

¹³⁸ Buddemeier, Heinz: Das Foto, Reinbek bei Hamburg 1981, S.172.

¹³⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik, Teil I u. II, Stuttgart 1971 [nach der zweiten Auflage von H.G. Hotho (1842, 1. Ausg. 1835)], S.400.

¹⁴⁰ McConkey, Kenneth, in: The British Portrait 1660-1960, Woodbridge 1991, S.365.

Lenbach mittels der Fotografie vor allem bezweckte, seine Porträtproduktion zu maximieren. Von einem „skurrilen Anarbeiten gegen die Fotografie“ war die Rede.¹⁴¹ Sowohl Lenbach als auch seine Frau Charlotte von Hornstein gaben aber an, dass Fotovorlagen die Porträtmalerei erschwerten, ja sogar, dass sie ohne leichter zu bewerkstelligen gewesen wäre:

„Die Bestimmtheit der Lenbachschen Form und die oft unfaßbare Unsicherheit der fotografischen Form sind aber so schwer zu vereinen, dass die Kunst, mit der Fotografie zu malen, schwerer war, als die, ohne sie fertig zu werden.“¹⁴²

Das rührte daher, dass zusätzliche Modellsitzungen üblich waren und dann mit der Vorzeichnung abgestimmt werden mussten. Ohne Modell war es aber noch schwieriger: Als Tini Rupprecht 1941 bei dem posthumen Porträt von Günther Schmitt zunächst niemanden finden konnte, der ihr saß, schrieb sie: „Komme mit Malen nicht vorwärts – weil ohne richtiges Modell“. Zuvor hatte sie „noch eine kl. Skizze von Sch. gemacht. Kann mich noch nicht zu Copie entschließen.“ Erst als die Skizze saß, ging sie das finale Bild an. Ergänzend zur Atelierfotografie des Kopfes hatte sie „einige Photos v. Mary in Sporthemdenkragen gemacht (für Schmitt)“, und Mary, ihre Jungfer, ist ihr auch „für Hals u. Sportschmied Modell gesessen“, was für ein Männerporträt denkbar ungeeignet war: „Mary besehen, aber ihr Hals ist zu zart, als daß ich ihn zum Sch. Hals brauchen könnte.“¹⁴³

Das berühmteste Beispiel für eine einmalige Lösung dieses Konfliktes, der sich beim Malen nach einer Atelierporträtfotografie einstellen konnte, ist das Porträtmalerei der Prinzessin Pauline von Metternich, welches Edgar Degas nach einer „Carte de Visite“ malte (Abb. 2a,b). Die Herstellung der Carte de Visite ließ sich der französische Atelierfotograf André Adolphe Eugène Disdéri 1854 patentieren. Seine Erfindung bestand darin, mit einer einzigen Platte acht bis zwölf Aufnahmen mit einem Standardformat von je circa 9x6 cm gleichzeitig anzufertigen.¹⁴⁴ Für den Preis einer großen konnte man fortan mindestens acht kleine Aufnahmen kaufen – ein riesiger Geschäftserfolg für Disdéri.

Von einem Ausschnitt eines solch winzigen Schwarzweiß-Abzugs eines ganzfigurigen Doppelporträts von etwa 1860 fertigte Degas um 1865 ein Ölporträt im Format 40x28,8 cm

¹⁴¹ Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.20 u. 66.

¹⁴² Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S. 64, Zitat nach Charlotte, gen. Lolo von Lenbach. Von Franz von Lenbach ist zudem folgende Briefpassage erhalten: „nach Fotografien zu malen ist dreifach so schwierig und langwierig als nach Natur“, (ebd. zitiert).

¹⁴³ Agenda 1941, Einträge vom 18.-19.1., 22.1., 24.1., 29.1. u. 1.2.1941.

¹⁴⁴ Newhall, Beaumont: Die Geschichte der Photographie, München 1998 (5. erw. Ausg. München; 1.Ausg. 1937), S.66. Das genaue Format der Aufnahme beträgt 5,8x9,4cm auf einem Karton von 6,3x10,2mm. (Maas, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben, Köln 1977, S.68).

an, eine mehr als zwanzigfache Vergrößerung.¹⁴⁵ Da er nur die Prinzessin, und diese nur halbfigurig malte, ist das Maßstabsverhältnis der Vorlage zum Gemälde extrem. Elisabeth C. Childs hat in „The Artist and the Camera“ die Carte de Visite dem Porträt zur Seite gestellt, was jedoch einen ganz falschen Eindruck vermittelt, da beide Bilder fast gleich groß und beide schwarz-weiß abgedruckt wurden.¹⁴⁶ Das tatsächliche Größenverhältnis lässt sich in einer Abbildung nicht wiedergeben, so winzig wäre die Fotografie neben dem Gemälde. Die Prinzessin Metternich hat auf der Carte de Visite-Fotografie den Arm bei ihrem Gemahl untergehakt, wodurch nur ihre Hand, nicht aber ihr Arm zu sehen ist. Anstatt ihren linken Arm auf dem Gemälde etwa durch zusätzliche Modellstudien zu rekonstruieren, hat Degas ihn konsequent weggelassen. Als Hintergrund wählte er ein fein ziseliertes Tapetenmuster, das auf einer so kleinen Aufnahme nicht einmal darstellbar gewesen wäre, selbst wenn der Fotograf eine solche als Prospekt gewählt hätte. Andererseits behielt Degas die fotografische Unschärfe im Gemälde bei, das Gesicht wirkt verschwommen und konturlos, die Kleidung ist sehr flüchtig angedeutet. Childs wies darauf hin, dass Degas mit der freien Umsetzung seine Unabhängigkeit von der Vorlage unter Beweis stellen wollte. Er war jedenfalls offensichtlich nicht bereit, die fotografischen Fehler durch die Malerei zu korrigieren, und so wie er sie transkribierte, entwickeln diese einen eigenen Reiz. Die gelbe Farbgebung von Hintergrund und Kleid rücken das Ölbild von der Erscheinung einer Fotografie weit weg; kennt man jedoch die fotografische Vorlage, kommt man nicht umhin, diese so zu deuten, als habe Degas die fotografische Monochromie in Gelb konterkariert.

Kirk Varnedoe schrieb, dass Bilder von Degas fotografisch aussehen und es doch nicht sind; in diesem Fall kehrt sich das Verhältnis jedoch um.¹⁴⁷ Dieses Porträt Degas‘ ging nachweislich von einer fotografischen Vorlage aus, hielt das Versprechen von Malerei nach Fotografie – nämlich korrigierend und retouchierend einzugreifen – aber absichtlich nicht ein. Im Gegensatz zur Lenbach’schen „Bestimmtheit der Form“ nahm sich Degas die Freiheit, auch in der Malerei nicht nachzubessern, von Hintergrund und Farbigkeit abgesehen. Lenbachs Unsicherheit wird an diesem Beispiel anschaulich. Die Schwierigkeit nach

¹⁴⁵ Das Ölbildnis der Fürstin Pauline von Metternich befindet sich in der National Gallery, London, die Fotografie von Disdéri in der Bibliothèque Nationale, Paris (s. Kat.nr.94 u. 95, in: *Un siècle de vision nouvelle*, Ausst.kat. Paris 1955). Die Datierung von Gemälde und Fotografie schwanken je nach Quelle um ein bis zwei Jahre. Degas karikierte einmal auch eine Porträtaufnahme von Disdéri, indem er eine der konventionellen Posen zeichnete und diese mit „Disdéri photog.“ signierte. (Vogt, Marion: *Zwischen Ornament und Natur. Edgar Degas als Maler und Photograph*, Hildesheim u.a. 2000, S.130).

¹⁴⁶ Childs, Elizabeth C.: „Habits of the Eye: Degas, Photography, and Modes of Vision“, in: Kosinski, Dorothy: *The Artist and the Camera*, Ausst.kat. Dallas 1999, S.74.

Fotografien zu malen bedeutete, dass der Maler alles, was auf einer Fotografie fehlte, freihändig hinzufügen, rückerstatten musste. Es galt, Modelle hinzuzuziehen und diese zusätzlich zu fotografieren, also einen Aufwand zu betreiben, wie ihn Tini Rupprecht stets befolgte, Lenbach aber scheinbar scheute.

Das ungleiche Größenverhältnis zwischen Aufnahme und Gemälde konnte mittels großformatigen Negativen und Vergrößerungen bewältigt werden, obwohl dadurch die „Bestimmtheit der Form“ litt. Probleme gab es, wenn Aufnahmen zu dunkel oder überbelichtet, unscharf oder angeschnitten waren, denn dann trat die Zeichnung nicht heraus – was die Fotografie nicht zeigte, musste nachträglich herbeifabuliert werden. Modelle für Hand und Hals und die Gliederpuppe waren zwar hilfreich, war aber das Gesicht in Zeichnung oder Ausdruck misslungen, kam nur eine erneute Sitzung mit dem Kunden in Frage. Fehlstellen aus der Fotografie wortwörtlich in die Malerei zu übertragen, wurde nicht toleriert und Degas' Porträt blieb ein Einzelfall, der deshalb möglich war, weil es keine Auftragsarbeit war.¹⁴⁸ Was Degas jedoch als Freiraum und als Spiel mit dem visuellen Angebot der Fotografie wahrgenommen hatte, wurde Auftragsmalern wie Franz von Lenbach und Tini Rupprecht zur Hürde.

3.4 Die Verbesserung der Malerei durch die Fotografie

Von der Vorstellung, die fotografische Vorlage durch die Umsetzung in die Malerei korrigieren zu müssen, lässt sich das zeitgenössische Urteil unterscheiden, dem gemäß die Fotografie zu einer qualitativen Verbesserung der Malerei geführt habe. Dies wurde schon früh diagnostiziert, beispielsweise von Samuel F.B. Morse (1791-1872):

„Das Publikum wird durch die Fotografie mit korrekter Perspektive und Proportion vertrauter werden und den Unterschied zwischen professionellen und ungeübten Arbeiten besser erkennen.“¹⁴⁹

Sowohl Rezipienten als auch Künstler hätten demnach erst durch die Fotografie vergleichendes Sehen gelernt. Henry Tuckerman äußerte sich 1867 dahingehend, dass die Fotografie die Mittelmäßigkeit aus der amerikanischen Malerei vertrieben habe, insbesondere im Porträtfach, weil nur erstklassige Porträtisten durch den nunmehr ermöglichten Vergleich

¹⁴⁷ Varnedoe, Kirk, in: Art in America, Bd.68, Nr.1, Jan. 1980, S.69; Heilbrun, Françoise, in: Petit Larousse de la peinture, Bd.2, Paris 1979, S.1430.

¹⁴⁸ Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf: „Zur Kunstgeschichte der Photographie“, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Bd.1, München 1999, S.373.

¹⁴⁹ Coke, Van Deren: „Camera and Canvas“, in: Art in America, Nr.3, New York 1961, S.68.

ermuntert worden seien.¹⁵⁰ Kaufhold zitierte Ludwig Pfau, der 1877 erklärte, Maler hätten neben technischem auch ideellen Nutzen aus der Kamera gezogen, weil sie eine „heilsame Wirkung auf die ästhetische Konzeption“ ausübe.¹⁵¹ Bedenken gegenüber etwaigen negativen Folgen sah man Anfang der Achtzigerjahre bereits ausgeräumt: „Diese Zeiten sind vorüber.“¹⁵²

Auch in der Porträtmalerei sollte die Fotografie mehr als ein Hilfsmittel sein und sich auf die Darstellung positiv auswirken. „Das Sehen der Maler erfuhr eine auf keine andere Art zu erreichende Kontrolle, stilistische Manieren verschwanden,“¹⁵³ befand Georg Voß 1889 in „Die Kunst für Alle“ und erwartete insbesondere vom Schnellverschluss des Objektivs, der zu der Zeit noch verhältnismäßig neu war, dass er in Zukunft erst in der Fotografie und dann in der Porträtmalerei „gekünstelte Stellungen vermeiden hilft“.¹⁵⁴ Diese waren bisher, den Gebrüder Goncourt zufolge, den zu langen und zahlreichen Sitzungen zuzuschreiben.¹⁵⁵ Raphaels betonte, das es gerade beim Porträt notwendig sei – und mit Hilfe der Fotografie erst möglich –, es „in einem Zuge“ zu malen, um einen frischen Eindruck einzufangen.¹⁵⁶ Als weitere positive Effekte nannte Raphaels eine zunehmende Wertschätzung der Zeichnung sowie eine Befreiung der Kunst von solchen Porträtisten, die nur den Preis drückten, ohne dafür Leistung zu erbringen.¹⁵⁷

3.5 „Synthetischer Realismus“¹⁵⁸

Für die Umsetzung von Fotografien in die Malerei, wie sie 1978 für den Genremaler Carl Bantzer in einer Ausstellung erstmals detailliert vorgestellt wurde, hatte man den Begriff des „synthetischen Realismus“ getroffen. Winfried Ranke befand den Begriff als für die Kunstwissenschaft untauglich, obwohl dieser sehr gut widerspiegelt, dass der Maler nicht von einem homogenen Naturvorbild ausging, sondern mit zahlreichen Derivaten unterschiedlicher

¹⁵⁰ Coke, Van Deren: *The Painter and the Photograph*, Albuquerque 1972, S.22.

¹⁵¹ Kaufhold, Enno: *Bilder des Übergangs*, Marburg 1986, S.14f.

¹⁵² In „Die Kunst für Alle“ konstatierte man den Meinungsumschwung: „ob nicht durch die Photographie (...) ein gewisser Umschwung in der Kunst sich geltend gemacht habe, der nicht zu ihrem Vorteil gereiche. (...) Diese Zeiten sind vorüber.“ (*Die Kunst für Alle*, 8.Jg., 1882/83, München, S.267).

¹⁵³ Voß, Georg: „Die Augenblicksphotographie und die Künstler“, in: *Die Kunst für Alle*, IV.Jg., Heft 9, 1.2.1889, S.149.

¹⁵⁴ ebd., S.151.

¹⁵⁵ André Vigneau: *Une brève Histoire de l' Art de Niepce à nos jours*, Paris 1963, S.82: „une sorte de mortification morne, provenant des longues et nombreuses séances exigées par le consciencieux portraitiste“.

¹⁵⁶ Raphaels, Julius: *Photographie für Maler*, Leipzig u.a. 1899, S.8.

¹⁵⁷ ebd., S.6.

¹⁵⁸ Carl Bantzer 1857-1941. *Foto/Zeichnung/Gemälde. Synthetischer Realismus*, Ausst.kat. Marburg 1977.

Realitätsebenen hantierte und in deren Konzertierung seine eigentliche Leistung sah.¹⁵⁹ Ulrich Pohlmann zitierte in diesem Zusammenhang Max Liebermann, der den „Wirklichkeitssinn“ des Künstlers verteidigte und darauf hinwies, dass ein Künstler nicht seinen Stoff erfinden müsse, sondern einzig und allein dessen Ausführung.¹⁶⁰

Ein Foto durch ein Gemälde förmlich „durchscheinen“ sehen zu glauben bedeutet meist, einer falschen Vorstellung von Fotografie aufzusitzen: der Idee vom fotografischen Idealfall, gestochen scharf, detailgenau, exakt ausgeleuchtet und maßstabsgerecht. Solch ein extremer Naturalismus wurde nur dann erreicht, wenn der Maler die Fotografie nachbesserte und korrigierte. Das Gegenteil von der idealen Fotografie war auch bei Tini Rupprecht der Fall. Im Maßstab des Gemäldes verfügte sie nur über Vergrößerungen von Details: des Gesichts, der Hände, manchmal der Füße. Diese musste sie erst in eine maßstabsgerechte Übertragung der kleinformatischen Gesamtansicht einsetzen und noch mit den Farb- und Kompositionsskizzen abgleichen. Die derart facettierte Figur des Darzustellenden musste sie auf der Leinwand wieder zusammenfügen, um sie schließlich noch in eine Fantasie-Umgebung einzusetzen. Eine Synthese ergab sich dabei weniger im Sinne einer Verdichtung, sondern das Resultat war eine Rekonstruktion.

3.6 Zusammenfassung

Die Fotografische Vorlage hat den Werkprozess nicht vereinfacht; reizvoll war das Spiel mit den Effekten einer Aufnahme nur für den, der nicht von den Erwartungen eines Auftraggebers abhing. Notwendig war eine reflektierte Einstellung zur Fotografie, eine genaue Einschätzung von dem, was sie für die Porträtmalerei einbrachte, und in welchen Bereichen man sich nicht auf sie allein verlassen durfte. Zeichnerische Fähigkeiten wurden in diesem Zusammenhang explizit gefordert und sogar eine bessere Anerkennung derselben erwartet. Auch wenn die Kamera wie bei Tini Rupprecht nur als Mittel zum Zweck diente, hatte sie doch einen Einfluss auf die Bildstruktur und auf bildnerische Entscheidungen, und dies war auch den Zeitgenossen bewusst und wurde, wenn vielleicht auch nicht in der breiten Öffentlichkeit, so doch in den Fachorganen diskutiert.

¹⁵⁹ Ranke, Winfried: „Die Marburger Bantzer-Ausstellung“, in: kritische berichte, 6.Jg., Heft 1/2, 1978, S.48.

¹⁶⁰ Pohlmann, Ulrich: „Eine andere Natur. Das Fotoarchiv des Künstlers von Barbizon bis Gerhard Richter“, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd.1, München 1999, S.436.

4. Die Ästhetik der Porträtmalerei Ende des 19. Jahrhunderts

Die Fotografie hat die Kunsttheorie des Porträts angestoßen und beschleunigt.¹⁶¹ Die Porträtmalerei war Ende des 19. Jahrhunderts von der Vorstellung bestimmt, sie baue auf dem naturgetreuen Abbild auf. Deshalb wurde der Fotografie ein berechtigter Platz im Ablauf der bildnerischen Annäherung zugestanden. Das Moment der Ähnlichkeit als bildnerisches Problem verband das fotografierte und das gemalte Bildnis ebenso wie die Notwendigkeit, das Konterfei über das Momenthafte zu erheben.

4.1 Vom Idealismus zum Individualismus

Verfolgt man in Kommentaren zur Ästhetik die Diskussion darüber, was ein Porträtgemälde Ende des 19. Jahrhunderts leisten sollte, kommt man zu dem Ergebnis, dass der klassische Idealismus für das Porträtfach in der Theorie weitgehend verworfen war. Der Künstler und Philosoph Paul Kraemer, der 1900 über Bildnismalerei promovierte, schalt die noch dem Idealismus anhängende Fraktion mit der Bemerkung:

„Die realistische Wahrheit, der sie aus dem Wege gehen wollen, ist die rücksichtlose Wiedergabe der Photographie, die höhere Wahrheit der Kunst, für die sie sich erwärmen, ist ihnen die Retouche des Photographen.“¹⁶²

Als Negativbeispiel idealistischer Porträtmalerei führte er die Schönheitengalerie von Joseph Stieler an, die „leeren Fanatismus und geistlosen Schematismus“ auszeichne, „[a]lles unerträgliche Puppengesichter, die sich gerade durch die Haarfarbe unterscheiden“.¹⁶³ Stattdessen bewertete Kraemer andere Gesichtspunkte als maßgeblich, die sich als dem Individualismus zugeneigt bezeichnen lassen. Ein Porträt sollte nun ein getreues Bildnis einer Persönlichkeit liefern, indem deren innere Lebenswelt im Äußeren gespiegelt aufscheinen sollte. Dies sei durch eine Verdichtung aller Eigenschaften zu erreichen, einem Konzentrat der charakterlichen Regungen dieser Person in einem bedeutungsvollen Moment.¹⁶⁴ Es ergab

¹⁶¹ Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I, München 1999, S.43.

¹⁶² Kraemer, Paul: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung. Eine ästhetische Studie, Diss. Univ. Jena 1900, S.27.

¹⁶³ ebd., S.26. Der Münchner Porträtmaler Joseph Stieler malte von 1827 bis 1850 für König Ludwig I. weibliche Schönheiten. Die Gemälde befinden sich heute im südlichen Pavillon in Schloss Nymphenburg.

¹⁶⁴ s. z.B. Kirchbach, Wolfgang: „Über die Ähnlichkeit von Bildnissen“, in: Die Kunst für Alle, IV.Jg., Heft 9, 1.2.1889, S.129. Kirchbach argumentierte, indem er sechs Porträtfotografien eines Freundes miteinander verglich, die innerhalb von drei Jahren von verschiedenen Fotografen aufgenommen wurden.

sich eine neue Idealvorstellung vom Porträtbild, das „eine Analyse und eine Synthese der leiblichen, geistigen und seelischen Eigenschaften eines Menschen“ sein sollte.¹⁶⁵

Die Fotografie hatte ungebeten einen Gegenentwurf zur künstlerischen Bildauffassung des Porträts geliefert. Aufgrund desselben Bildgegenstandes sahen sich sowohl Praktiker als auch Theoretiker dazu gezwungen, sich mit der fotografischen Erscheinung auseinander zu setzen, trotzdem dieser kein Kunstwert beigemessen wurde. Nachdem die individualistische Vorstellung davon, was ein Porträt beinhalten sollte, die naturgetreue Ansicht miteinschloss, wurde anhand von Fotografien zu bestimmen versucht, wie die Malerei diese übertreffen könne. Es wurden für die Porträtmalerei Wertigkeiten bestimmt, welche die Fotografie, aufgrund ihrer zeitlichen, materiellen und farblichen Restriktionen, nicht erfüllte. Immer in Abgrenzung zur und in Abwägung der Fotografie, gab man jedoch dem gemalten Porträt im Extremfall nur noch aufgrund seiner „Konzentration und Zusammenfassung im Bilde“¹⁶⁶ den Vorzug gegenüber der Fotografie. Max Dessoir wählte das Ölbild nur noch „wegen seiner größeren Dauerhaftigkeit“.¹⁶⁷

Diese rein materielle Kluft, die zwischen Fotografie und Porträt bestand, beschäftigte in der Regel die Ästhetiker – im Gegensatz zu Malern und Auftraggebern – nicht, da sie sich auf die Bedingungen der Bildwerdung des Gegenstandes konzentrierten. Dabei war der Vorbehalt verbreitet, dass die „speckigen“ Photographieen“¹⁶⁸ für repräsentative Zwecke versagten, weil sie rein vom Material her zu wenig Substanz mitbrachten. Künstler waren sich dieser Tatsache bewusst, dass eine Fotografie das Gemälde an der Wand nicht abzulösen vermochte, wie der Münchner Maler Hans Flüggen noch 1938 gesagt haben wollte: Ein Porträtfoto hänge man nicht auf, und falls doch, dann habe man immer „den geheimen Wunsch, statt des Photos ein gutes Bildnis zu besitzen“.¹⁶⁹

Tini Rupprecht kannte Hans Flüggen und in den Zwanzigerjahren gehörte er zu ihrem Bekanntenkreis, sie schanzte ihm auch kleinere Aufträge zu.¹⁷⁰ Einmal bezeichnete sie ihn als einen „Idealisten“ sowie als „anständig“ aber „nicht praktisch“, wahrscheinlich, weil er sich auch ihr gegenüber gegen Malerei nach Fotografien äußerte, wie in seinem „Traktat über

¹⁶⁵ Rößler, Arthur: Schwarze Fahnen. Ein Künstlertotentanz, Wien u.a. 1922, S.26.

¹⁶⁶ Kraemer, Paul: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung, Jena 1900, S.34.

¹⁶⁷ Dessoir, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S.413.

¹⁶⁸ Knille, Otto: Wollen und Können in der Malerei, Berlin 1897, S.97 [Schreibweise im Original].

¹⁶⁹ Flüggen, Hans: Traktat über Kunst u. Photographie, München 1938, S.28.

¹⁷⁰ Tini Rupprecht kannte Flüggen (1875-1942) persönlich. Am 28.9.1923 notierte sie in ihr Tagebuch: „Abends bei Ollo Maler Flüggen u. Dr. Streicher da. Zwei Idealisten, anständige Männer aber nicht praktisch.“ und am 21.7.1942: „Eben in den ‚Münchnern‘ gelesen, daß Hans Flüggen gestorben, der Maler, er war auch immer ein neidiger College!“

Kunst und Photographie“ ausgiebig ausgeführt. Er schloss das Malen nach Fotografien mit der Begründung kategorisch aus, dass der Maler sich damit dem Zufall auslieferte und über ein oberflächliches Betasten nicht hinauskäme. Wie gezeigt werden soll, hing er damit einer Auffassung an, die in der Ästhetik als bereits überholt angesehen wurde, die aber noch in der Gegenwart Anhänger findet.¹⁷¹

4.2 Die Verwissenschaftlichung der Porträtmalerei

Lenbach war als Gründer der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“ ein wichtiger Propagandist der Idee, dass Kunst, sollte sie modern sein, den „Wissenschaften, die in erfreulichem, ununterbrochenem Aufsteigen begriffen sind“, nacheifern müsse.¹⁷²

„Der Künstler ist Naturwissenschaftler geworden (...). Die Wissenschaft erfindet daher zur Verschärfung des Sehens Instrumente und Apparate, unter denen der photographische – namentlich der Momentapparat für die Malerei – eine bedeutende Rolle spielt.“¹⁷³

Die Lehre der Porträtästhetik wurde als „Zweig der äusseren Psychophysik“ zugeteilt.¹⁷⁴ So wie Bewegungsabläufe im 19. Jahrhundert durch die Chronografie erstmals in ihre einzelnen Bestandteile aufgefächert und aneinandergereiht werden konnten, so wurde der Malvorgang in sukzessiv empfangene Einzelbilder unterteilt. Zwischen das Ur- und das Abbild trat das „Gesichts-“ und das „Erinnerungs-“ oder „Nachbild“, also das Bild, das der Künstler wahrnahm sowie dessen Abbildung in seinem Geiste. Von ausschlaggebender Bedeutung für den physiologisch-psychologisch Vorgang des Malens fand man dabei den „Ausdruck des Gesichtsbildes“¹⁷⁵ bzw. das „seelische Moment“¹⁷⁶, welches als einzige – weil nicht messbare – rein ästhetische Komponente gewissermaßen übrig blieb. Man wies nun der Fotografie eine Position im Vorgang der künstlerischen Erfassung zu: sie wurde eingegliedert als materielle Ergänzung des „Erinnerungsbildes“, welches sie aber zu ersetzen nicht im Stande war, da die bildnerische Erfassung des Urbildes den Weg über das Gesichtsbild nehmen musste, um

¹⁷¹ Buddemeier, Heinz: Das Foto, Reinbek bei Hamburg 1981.

¹⁷² Aus Lenbachs Rede Ende September 1893 beim 1. Kongress der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“ (Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.5).

¹⁷³ Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.95.

¹⁷⁴ ebd., S.6.

¹⁷⁵ Fiedler, Conrad: Schriften über Kunst. Marbach, Hans (Hg.), Leipzig 1896, darin: „Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit“, 1887, S.249.

¹⁷⁶ Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.82.

geistig verarbeitet werden zu können.¹⁷⁷ Schmoll gen. Eisenwerth zitierte in diesem Zusammenhang Friedrich Theodor Vischer aus „Das Schöne in der Kunst“¹⁷⁸:

„Diesen geistigen Akt (des Malers) kann eine Maschine nicht vollziehen. Will der Künstler die Wahrheit eines Gesichts, so kann er sie nicht in diesem einen Augenblicke darauf schwebend finden, sondern er muß sie nach und nach erforschen und aus einer Mehrzahl von Eindrücken destillieren...“¹⁷⁹

Der Maler sollte das „Erinnerungsbild“ also aus einer Vielzahl von Eindrücken zu einer einzigen gültigen Annäherung verschmelzen, weshalb er nicht schlicht nach einer einzelnen Fotografie und nicht ganz ohne Modell arbeiten durfte. Es wurde schon vermutet, dass Lenbach explizit auf diese Forderung mit der Methode reagierte, eine große Anzahl von Aufnahmen auf einem Karton nebeneinander zu montieren, um so diese Vielzahl von Facetten für sein gemaltes Endergebnis zu kumulieren und die zeitliche Beschränktheit auszumerzen.¹⁸⁰ Lenbach gewann allerdings durch seine Methode kein „Substrat“ der Fotoserien, da ihm meist doch nur eine einzige Aufnahme als Vorlage diente. Wie bereits gezeigt wurde, ging es ihm eher um das Gegenteil.

Der Porträtdarsteller Karl Stauffer-Bern (1857-1891) folgte in einem Brief der ästhetischen Konzeption des Erinnerungsbildes, als er schrieb,

„...mein Gedächtnis ist auch so gut, daß mir bei einer mechanischen Nachbildung der Natur, auch einer etwas mangelhaften, das wirkliche Vorbild so lebhaft vor die Augen tritt, daß ich nicht die Photogr. sehe, sondern das, was sie darstellt.“¹⁸¹

Er glaubte, die geistige Verarbeitung von einer Fotografie ausgehend rückerstatten zu können. Dies zweifelte Conrad Fiedler an, der einwarf, dass man zwar glauben könnte, die Fotografie sei zur Wiedergabe das zuverlässigste Mittel, doch sei sie nicht im Stande, das „Gesichtsbild“ auch nur annähernd mitzutransportieren, unfähig, ein Äquivalent zur geistigen Verarbeitung des empfangenen Eindrucks vom Gegenstand zu schaffen. Daraus resultiere ein Unterschied zwischen Erinnerungsbild und Fotografie, weil letztere kein getreues Abbild eines Gegenstandes sein könne:

„Wer aber meint, dass die Photographie dieses Gesichtsbild in der untrüglichen Weise liefere, weil wohl das Auge, nicht aber eine Maschine irren könne, der muss von der Voraussetzung ausgehen, dass der Vorgang, durch den im menschlichen Auge und Gehirn

¹⁷⁷ ebd., S.49.

¹⁷⁸ „Das Schöne in der Kunst“ wurde erst nach Vischers Tod 1898 von seinem Sohn Robert herausgegeben.

¹⁷⁹ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.65.

¹⁸⁰ Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Münster 1991, Diss. Köln 1986, (Form & Interesse, Bd.34), S.73.

¹⁸¹ In einem Brief an P. Halm, o. Dat., zit. nach Schmoll gen. Eisenwerth, J.A, in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.69.

das Gesichtsbild entsteht, ganz dem gleiche, durch den im photographischen Apparat das photographische Produkt zu stande kommt; eine Voraussetzung, die im Ernste niemand machen kann.“¹⁸²

Wenn ein Künstler nur nach einer Fotografie eines Gegenstandes malte, anstatt direkt vor dem Gegenstand selbst, dann fiel er gewissermaßen auf eine Fälschung des Gegenstandes herein und trug diese auch in die Malerei hinein. Conrad Fiedler ging von einer geistigen Verarbeitung des Gegenstandes im Moment seiner Wahrnehmung aus. Dagegen setzte Wilhelm Trübner in seinem Buch „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“¹⁸³ die entscheidende geistige Leistung erst im Moment der Verarbeitung der Abbildung zu einem Gemälde an, wodurch der Künstler sehr wohl nach einer Fotografie bzw. nach der Fotografie als Erinnerungsbild arbeiten konnte. Trübner ging sogar so weit, einem Werk, das nach einer Fotografie getreu ausgeführt wurde, Kunstwert zuzugestehen:

„Die Kopie nach der Photographie ist bereits ein Werk der Kunst und der Verfertiger gilt nicht als reproduzierender, sondern als freier Künstler.“¹⁸⁴

Das kreative Moment rückte damit auf der zeitlichen Achse des Vorgangs weiter nach vorne und die Ausführung des Gemäldes war demnach die maßgebliche Aufgabe des Künstlers. Tini Rupprecht hatte Trübners kunsttheoretische Publikation 1898 gleich nach Erscheinen gelesen und beurteilte sie als ein „ausgezeichnetes Bücherl“¹⁸⁵. Ihre Überzeugung stimmte wohl mit dessen Anschauung überein, nicht nur, weil Trübner der erfahrenere Künstler war, mit dem sie außer mit Lenbach in freundschaftlichem Kontakt stand, sondern auch, weil Trübner eine weiträumig angelegte Absolution für die Arbeit mit fotografischen Vorlagen erteilte. Für Tini Rupprecht lag das künstlerische Problem dementsprechend nicht in der Vorarbeit und auch nicht in der Art der Vorlage, sondern im Gemälde.

4.3 Die fehlende Farbigkeit der Fotografie

Die Fotografie lieferte kein Spiegelbild der Natur. Deshalb wurde sie dem Erinnerungsbild und nicht dem Gesichtsbild, erst recht nicht dem Urbild zugeordnet. Ein deutlicher Mangel, aufgrund dessen sie nicht die Dienste eines Spiegels erfüllen konnte, war die fehlende

¹⁸² Fiedler, Conrad: „Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit“ (1887), in: Schriften über Kunst, Hans Marbach (Hg.), Leipzig 1896, S.249.

¹⁸³ Trübner, Wilhelm: Die Verwirrung der Kunstbegriffe, Frankfurt a. M. 1898.

¹⁸⁴ ebd., S.44.

¹⁸⁵ Agenda 1898, o. Dat., o. S.; [Seite 99] „Briefe von Trübner, daß er mich in Wiesbaden besuchte, an dem Tag meiner Abreise. Noch weitere Karten u. Briefe von ihm. Sein ausgezeichnetes Bücherl gelesen ,Verwirrung der Kunstbegriffe.““

Farbigkeit. Von Beginn an hatte man die monochrome Einschränkung der Fotografie moniert. In der Londoner Zeitschrift „Spectator“ hielt man schon 1842 fest, dass „die exquisite Präzision der fotogenischen Zeichnung (...) die Abwesenheit von Farbe nicht wett machen [kann]“.¹⁸⁶ Farbigkeit war ein beliebtes letztes Gegenargument, wenn der Fotografie zunächst scheinbar Gerechtigkeit widerfahren sollte. Wäre die Fotografie in Farbe schon möglich, und würde man sie dann neben ein Gemälde stellen, dann wäre der Unterschied aber erst recht deutlich, prophezeite Kraemer:

„Sollen wir abwarten, bis eine farbige zur Täuschung naturgetreue Photographie die Unterscheidung von Kunststück und Kunstwerk auch für das Porträt lehrt?“¹⁸⁷

Wilhelm Trübner nahm diesbezüglich wieder eine kontroverse Haltung ein, da er fand,

„Würde es möglich sein, auch die Farben der Natur photographisch wiederzugeben, so wäre das absolute Spiegelbild der Natur erreicht.“¹⁸⁸

Die Notwendigkeit zu dessen Verarbeitung durch den Künstler sah freilich auch er als gegeben an.

Die fehlende Farbe provoziere in der Fotografie aber doch einen ganz falschen Natureindruck, weshalb sie nicht einmal ähnlich sein könne, wandte sich Wolfgang Kirchbach 1889 in „Die Kunst für Alle“ gegen diese Einschätzung der Fotografie.¹⁸⁹ Als farbige Fotografien endlich erzeugt werden konnten, hieß es, dass gerade der Farbfotografie das malerische „Schweben im Licht- und Farbenreich“¹⁹⁰ am allerwenigsten zugänglich sei. Im Gegenzug wurde mit einer Replik auf diese Beurteilung der Malerei ein Kuckucksei ins Nest gelegt: Ein anonymes englischer Kunstkritiker schrieb 1899, die Gemälde der französischen Schule seien „nichts anderes (...), als kolorierte Fotografien, von Eleganz entblößt, von expressivem Wert, ohne Leben, geschaffen ohne Vorstellungsvermögen“.¹⁹¹ Nach dem schon angeführten Artikel in „The Studio“ von 1893 zu urteilen, handelte es sich bei diesem Vorwurf offenbar um eine gebräuchliche Redewendung: Wenn Gemälde als kolorierte Fotografien bezeichnet wurden,

¹⁸⁶ Scharf, Aaron, Jammes, André: „Le réalisme de la photographie et la réaction des peintres“, in: Art de France, 1964, S.177.

¹⁸⁷ Kraemer, Paul: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung, Jena 1900, S.18.

¹⁸⁸ Trübner, Wilhelm: Die Verwirrung der Kunstbegriffe, Frankfurt a. M. 1898, S.42.

¹⁸⁹ Kirchbach, Wolfgang: „Über die Ähnlichkeit von Bildnissen“, in: Die Kunst für Alle, IV.Jg., Heft 9, 1.2.1889, S.132f. Kirchbach fand es unmöglich, ein Porträt in Farbe nach monochromen Fotovorlagen zu malen. Im nächsten Atemzug beurteilte er aber Lenbachs Moltke-Bildnis als positives Gegenbeispiel, scheinbar nicht ahnend, dass es auf einer Fotovorlage basierte: „ich selbst aber war vor einiger Zeit geradezu überrascht, als ich den General-Feldmarschall (...) sah, wie erstaunlich richtig nach meinem Gefühl auch in dieser Hinsicht Lenbach das Wesentliche getroffen hat.“

¹⁹⁰ Buschor, Ernst: Bildnisstufen, München 1949, S.22.

¹⁹¹ Photograms of the Year, London 1899, S.37f., zitiert nach: Scharf, Aaron, Jammes, André: „Le réalisme de la photographie et la réaction des peintres“, in: Art de France, 1964, S.188.

gab dies lediglich – wie die als fotografisch deklarierte Malerei auch – Auskunft über die rigide Art der Wahrnehmung des betreffenden Künstlers, sagte aber nichts über eine bestehende Fotopraxis aus.¹⁹²

Aaron Scharf führte eine gesteigerte Subjektivität der Farbverwendung in der Malerei auf eine Betonung der Unabhängigkeit der künstlerischen Leistung von der Fotografie zurück.¹⁹³

Nachdem Tini Rupprecht zusätzlich zu Kompositionsskizzen Farbskizzen anfertigte, kam bei ihr durch die Verwendung von Fotografien der Farbstudie besonderes Gewicht zu. Sie benötigte diese, da ihr die Fotografien darüber keine Auskunft erteilten und Farbtöne in der schwarzweißen Aufnahme falsch erscheinen konnten.

Erst die so genannte panchromatische Fotografie gab das gesamte Farbenspektrum in den schwarzweißen Tonwerten richtig wieder.¹⁹⁴ Über den Farbton lieferte auch diese keine Information. Der nach Fotografien malende Künstler benötigte daher zusätzliche Farbstudien, wobei er dem Lokalkolorit aufgrund dieser Diskrepanz weniger zwingend folgen musste. Für eine vom Vorbild abweichende Farbgebung hatte Tini Rupprecht aber kein Verständnis. Als sie 1931 Auftraggeber mehrmals bat, das Inkarnat eines Porträts nachträglich zu verändern, kam sie dem zwar nach, schrieb aber: „Herr u. Frau Consul Girardet im Atelier. An ihrem [Porträt] – nochmal corrigiert – es wird allmählich ganz verpatzt werden. Soll die Lippen blau weiß malen!! – u. das Gesicht ganz farblos“, und schließlich: „Wie eine Wasserleiche. Aber Herr Girardet – wollte es so – ohne jede Farbe!!“.¹⁹⁵

4.4 Momentaufnahme versus Seelenporträt

Die „Momentaufnahme“ wurde als ein integraler Bestandteil im Ablauf der Malerei angesehen. Darauf deuten Aussagen in der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ wie jene von 1891: „Der Hang nach ‚Natur‘ hat als ein neues dominierendes Element die ‚Momentaufnahme‘ in unsre Malerei gebracht“¹⁹⁶. Mit einer Momentaufnahme war nicht

¹⁹² Bastien Lepage wird als ein Vertreter dieser Malerei in der Art einer „kolorierten Fotografie“ genannt: „ob der Künstler die Linse tatsächlich verwendete oder nicht ist nicht ausschlaggebend, er sah die Natur mit dem gleichgültigen Auge der Kamera und notierte Fakt um Fakt, Detail um Detail, auf die gleiche mechanische Vorgehensweise.“ („The Camera. Is it a Friend or Foe of Art? Opinions of Many eminent Artists“, in: The Studio, Bd.1, London 1893, S.96.

¹⁹³ Aaron Scharf: Art and Photography, London 1969, S.51.

¹⁹⁴ Gautrand, Jean-Claude: „Spontanes Fotografieren. Schnappschüsse und Momentaufnahmen“, in: Neue Geschichte der Fotografie, Michel Frizot (Hg.), Köln 1998, S.234.

¹⁹⁵ Agenda 1931, Einträge vom 10.10. u. 31.10.1931.

¹⁹⁶ H. M. [Henriette Mendelsohn]: „Der junge Künstler von ehedem und heut“, in: Die Kunst für Alle, Heft 17, 1891, S.267.

notwendigerweise eine Fotografie gemeint, sondern ein einzelner augenblicklicher Eindruck, ein „Nachbild“, das sich in Form einer Fotografie materialisieren konnte. Das gemalte Porträt, dass darauf nicht beschränkt sein durfte, wurde daher als eine Verdichtung von Einzelbildern oder -eindrücken angesehen.

Fotografieren wurde deshalb nahe gelegt, für ein Porträt mehrere Aufnahmen verschiedenen Gemütsausdrucks auf eine Platte übereinander zu blenden, um so die Fotografie von ihrer zeitlichen Fessel zu befreien und zur wirklichen Kunst zu erheben.¹⁹⁷ Die Faszination früherer Fotografien, für die das Modell durch die Dauer der Belichtungszeit noch dazu gezwungen war, längere Zeit still zu halten, wurde mit einer dabei unbeabsichtigt zustande gekommenen Synthese des Ausdrucks erklärt.¹⁹⁸

Für die Malerei galt jedoch zusätzlich, dass der Künstler in das Porträt etwas eigenes hineinbringen musste, einen Mehrwert. Der Künstler müsse, erläuterte Kraemer diese Haltung, dem fotografischen „état de chose“ den „état d'âme“ rückerstatten oder hinzufügen, und aus diesem Grunde gehöre die Malerei einer ganz anderen Kategorie an als die Fotografie, wodurch er sich einer Art Umdeutung der idealistischen Auffassung wieder annäherte.¹⁹⁹ Die vage Angabe über das seelische Moment oder das „Innenporträt“ galt fortan in der Literatur über Porträtästhetik und konnte noch 1949 bei Ernst Buschor nachgelesen werden, doch immer in Verbindung mit der Warnung, dass eine gute Fotografie einem schlechten Porträtmalerei vorzuziehen sei.²⁰⁰

4.5 Die Ähnlichkeit

Die Porträtmalerei kennzeichnet ein referentielles Nahverhältnis zum Gegenstand der Darstellung, welches für die Fotografie gleichermaßen gilt.²⁰¹ Beim Porträt konzentriert sich dieses auf den Begriff der Ähnlichkeit, auf das intuitive Wiedererkennen der dargestellten

¹⁹⁷ Sterne, Carus [Pseudonym f. Ernst Krause]: Natur und Kunst. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Kunst, Berlin 1891, S.348.

¹⁹⁸ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“ (1931), in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M., 1963, S.52. Benjamin zitierte Emil Orlik: „Die Synthese des Ausdrucks, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, sagt Orlik von der frühen Photographie, ist der Hauptgrund, weshalb diese Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich guten gezeichneten oder gemalten Bildnissen eine eindringlichere und länger andauernde Wirkung auf den Beschauer ausüben als neuere Photographien.“ Emil Orlik veröffentlichte 1924 den Aufsatz „Über Photographie“ in dem Band „Kleine Aufsätze“. Er hat selbst seit etwa 1917 fotografiert und Fotografien für seine künstlerische Arbeit hinzugezogen (Niemann, Bodo: „Orlik als Photograph“ in: Emil Orlik. Leben und Werk 1870-1932, Prag, Wien, Berlin. Eugen Otto (Hg.), Wien 1997, S.59-66).

¹⁹⁹ Kraemer, Paul: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung, Jena 1900, S.44.

²⁰⁰ Buschor, Ernst: Bildnisstufen, München 1949, S.22.

Person, noch ehe das Augenmerk auf eine Interpretation gelegt wird. Wilhelm Waetzoldt lehnte die Ähnlichkeit als Beurteilungsmerkmal für das Porträt ab, weil es sich um einen außerästhetischen Wert handle. Doch hieß dies, nicht mit dem Publikum zu rechnen, und auch Waetzoldt kannte das schlimmste Laienurteil: „das Porträt ist nicht ähnlich!“.²⁰² Nach Rudolf Eitelberger von Edelberg verlangte das Publikum beim Porträt in erster Linie spiegelbildhafte Ähnlichkeit, der es den Kunstwert hintan stelle. Das Publikum glaube, so Eitelberger weiter,

„dass im Grunde der photographische Apparat ein Porträt viel besser hervorbringen könne, als ein Künstler, weil der Künstler sich nicht gewissermaßen mit der Natur in einen Wettstreit einlassen könne, welche in dem photographischen Apparate der geheimnisvoll wirkende Genius ist.“²⁰³

Bei dieser Aussage spielte aber noch die Faszination für den Detailreichtum im Verhältnis zur vergleichsweise kurzen Zeitspanne der Belichtung eine Rolle, was mit dem frühen Datum dieser Aussage von 1864 in Verbindung zu bringen ist.

Lenbach, so Schmoll gen. Eisenwerth, sei von der Notwendigkeit überzeugt gewesen, Bildnistreue zu garantieren. Mit der Fotografie habe er sie sicher gestellt.²⁰⁴ Dass es jedoch nicht primär um Ähnlichkeit ging, sondern um eine besonders vorteilhafte Darstellung, wusste Julius von Schlosser:

„Was verlangt denn das Publikum von den Künstlern? Die sogenannte Ähnlichkeit, einen höchst unbestimmten Begriff, der uns oft zur Verzweiflung bringt, um so mehr, als er sich mit der Forderung nach der Schönheit (...) zu verschwistern pflegt. Es handelt sich also um die – für einen bestimmten Umkreis – möglichst vorteilhafte Repräsentation des betreffenden Gutmanns oder Gutweibes. Das ist auch das alte Klagelied intelligenter Photographen.“²⁰⁵

Von einem Maler wie Wilhelm Leibl, der Fotografien zwar für kleinfigurige Bilder, für seine frühen Porträts aber, soweit bekannt, nicht hinzuzog, ist überliefert, dass einige seine Auftraggeber ihr von ihm geschaffenes Konterfei nicht ähnlich genug fanden.²⁰⁶ Indem sie

²⁰¹ Böhme, Gernot: „Ist ein Foto realistisch?“, in: ders.: Theorie des Bildes, München 1999, S.115.

²⁰² Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908, S.69 u. S.73.

²⁰³ Eitelberger von Edelberg, Rudolf: Gesammelte kunsthistorische Schriften. 3.Bd., Wien 1884, S.195. Die Datierung auf 1864 ergibt sich dadurch, dass diesem Text ein Kommentar zur Entwicklung zwanzig Jahre später folgt.

²⁰⁴ Billeter, Erika: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Ausst.kat. Zürich 1977, S.175.

²⁰⁵ Schlosser, Julius von: „Gespräch von der Bildniskunst“, in: Österreichische Rundschau VI, April 1906, S.503, u. Lohmann-Siems, Isa: Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur, Hamburg 1972, Diss. Univ. Hamburg 1972, S.22.

²⁰⁶ Von der Entstehung des Bildnis der Mina Gedon (1896) ist ein detaillierter Bericht durch die Dargestellte überliefert. Da die Sitzungen drei Monate lang vor dem Modell stattfanden, war die Fotografie wohl unbeteiligt. Nach Abschluss des Bildes hörte die Dargestellte „aber ganz gerne, wenn man es nicht für absolut ähnlich hielt, sondern offen sagte, dass das Modell hübscher sei, denn ich gefiel mir nicht sehr auf diesem Bilde“. Auf der Ausstellung im Münchner Glaspalast, so Mina Gedon weiter, hatten „namentlich diejenigen, die mich kannten,

ihren Unmut darüber äußerten, wurde auch Leibl von der Fotografie eingeholt. Bei Tini Rupprecht finden sich dagegen oft wertschätzende Bemerkungen ihrer Auftraggeber betreffend der Ähnlichkeit, zum Beispiel in einem Brief von Marie von Rumänien an die Künstlerin vom 10.06.1901:

„The picture is splendid, I find... the head [is] very like, as much as one can judge... of oneself, I only always think you make me prettier than I am.“²⁰⁷

Julius von Schlosser beurteilte 1906 die Forderung nach Ähnlichkeit im Porträt auch deshalb als unangemessen, da, wie die Aussage der Kronprinzessin illustriert, der Betroffene diese nicht selbst beurteilen könne. Zudem werde eine gewisse Verschönerung vorausgesetzt. Der Zwiespalt zwischen Ähnlichkeit im Sinne von Naturnachahmung und der Forderung nach Schönheit wurzelte noch in der idealistischen Kunsttheorie der ersten Hälfte des 19.

Jahrhunderts. Laut Georg Wilhelm Friedrich Hegel in den „Vorlesungen über die Ästhetik“ (1835) würde reine Nachahmung der Natur diese nicht übertreffen, ein künstlerischer Wert wäre folglich hinfällig, das Porträt „bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich“.²⁰⁸

Gustav Theodor Fechner ging in der „Vorschule der Ästhetik“ aber schon so weit, der referentiellen Leistung der Bildnismalerei mit Misstrauen zu begegnen:

„Wirklich ziehen wir die Photographie, bei der wir wissen, woran wir sind, dem Bilde vor, bei dem wir das nie recht wissen können; und es möchte wünschenswert sein, zum besten Bilde von einer uns interessierenden Persönlichkeit noch eine gute Photographie derselben zu haben.“²⁰⁹

Tini Rupprecht handelte vor diesem Hintergrund mit ihrer Konzeption der Porträtähnlichkeit doch im Sinne des Idealismus, aber nicht als überzeugte Idealistin, sondern als Opponentin gegen den fotografischen Naturalismus, gegen die bloße Naturnachahmung ohne Mehrwert; sie transkribierte die Fotografie, insbesondere das Gesicht zwar konturgetreu auf ihre Leinwand, aber nur, um sie dann durch die Umsetzung zu bearbeiten sowie durch die Vereinigung mit der Vorbildhaftigkeit Alter Meister inhaltlich aufzufüllen.

an der Ähnlichkeit zu kritteeln“. In: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Czymbek, Götz, Lenz, Christian (Hg.), Ausst.kat. München/ Köln 1994, S.240.

²⁰⁷ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.74.

²⁰⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik, Teil I u. II, Stuttgart 1971 [nach der zweiten Auflage von H.G. Hotho (1842, 1.Ausg. 1835)], S.92.

²⁰⁹ zit. nach Kraemer, Paul: Beitrag zum Problem der Porträt-darstellung, Jena 1900, S.11. Fechner ging noch weiter: „Man sieht mitunter photographische Bilder, die es abgesehen von manchen technischen Unvollkommenheiten der Photographie mit dem besten Porträt aufnehmen können.“ Ebenso Rudolf Eitelberger von Edelberg, der 1864 warnte: „Gute Photographien mögen Porträte ersetzen, die auf den Rang eines Kunstwerkes keinen Anspruch haben.“ (in: Gesammelte kunsthistorische Schriften, 3.Bd, Wien 1884, S.194 u. 198, mit einem Kommentar „20 Jahre später“, daher die Datierung des Zitats).

4.6 Zusammenfassung

Das Problem der Ähnlichkeit und die Frage nach dem zeitlichen Geltungsbereich teilten Fotografie und Malerei. Die Fotografie wurde auf eine Ansicht und auf einen Moment festgelegt, das Porträtmalerei sollte viele Ansichten kumulieren, zeitlich unbeschränkt sein und auch die seelische Komponente einbringen. Angesichts dieser ideellen, schwierig umsetzbaren Maximen für die Malerei, schien man in der Theorie vielfach die Fotografie schon vorzuziehen, ohne sich über deren fehlenden Kunstwert zu bekümmern. In der Porträtmalerei hieß es daraufhin, Stellung zur Fotografie zu beziehen. Was manchmal wie eine, als nicht mehr notwendig empfundene Nachbildung eines bereits vorliegenden Bildes erscheint, lässt sich als Befragung der Fotografie auf ihr Verhältnis zur Porträtleistung verstehen. Mit großem Aufwand wollte man sie übertreffen. Letztlich sorgte für die Überlegenheit der Malerei weniger deren ideellen als deren materielle und dekorative Qualitäten – das Format, die Farbsubstanz, der Rahmen sowie das ihr inhärente Versprechen, wertvoll und von Dauer zu sein. Die Fotografie war dagegen Beurteilungsstandard und Vergleichsmaßstab für die Malerei geworden.²¹⁰

5. Die Wahrnehmung fotografischer Malvorlagen

5.1 Abbildungsmodi

Die Divergenz zwischen Bildhintergrund und -vordergrund, das die Prunkporträtmalerei doppelbödig erscheinen lässt, wurde bereits angesprochen. Das gleiche Phänomen existiert in der Atelierfotografie. Michael Charlesworth hat in seinem Aufsatz „Staging by Photocollage“²¹¹ Atelierporträtfotografien untersucht, auf denen gemalte Prospekte, die meist Landschaften zeigen, als Hintergrund dienten (s. Abb. 18a). Deren oft stümperhafter Illusionismus erscheint dem heutigen Betrachter als unbegreiflich störend für die Lebhaftigkeit der Fotografie. Charlesworth kam aber zu dem Ergebnis, dass für Zeitgenossen gerade das Gegenteil der Fall war und wies nach, dass mit den Hintergründen eine illusionistische Täuschung gar nicht intendiert war. Dazu zitierte er den piktorialistischen

²¹⁰ Coke, Van Deren: *The Painter and the Photograph*, Albuquerque 1972, S.1.

Fotografen Henry Peach Robinson, der 1855 in „The Studio and what to do in it“ den Sachverhalt erklärte: Damit das fotografierte Bildnis besonders lebensnah wirke, müsse die Wirkung des Hintergrundes die vordere Bildebene kontrastieren und dürfe deshalb gerade nicht die „geballte Kraft der Natur“ besitzen.

Erich Stenger führte die „Erfindung“, ein Gemälde oder eine Zeichnung als Bildnishintergrund zu verwenden, auf den Fotografen Claudet 1843 zurück und schrieb: „Dadurch gewinnt das Bild sehr, welches bisher matt, kalt und leblos war“.²¹² Fritz Loesch kannte dieses Phänomen als den von ihm so bezeichneten „Dioramaeffekt, bei dem die menschliche Figur die Rolle des plastischen Vordergrunds spielt“.²¹³

Aleksa Čelebonović stellte an Salonmalerei des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts eine auffallend häufige Disharmonie zwischen Hinter- und Vordergrund fest. Er brachte diese zwar mit der Anwendung der Fotografie in Verbindung, konnte sich aber den Grund dafür nicht erklären.²¹⁴ Eine gewisse Spürbarkeit der Vorlage in der Malerei, und sei es nur die Diskrepanz zum Hintergrund, ist nach Charlesworth weder auf Unvermögen nach heutigem Empfinden noch auf falsch verstandenen Positivismus rückführbar. Die unterschiedlichen Realitätsebenen sollten stattdessen in der Malerei trotz deren vereinheitlichender Textur bestehen bleiben. So kam es sowohl beim Fotoprospekt als auch in der Malerei zu dem Effekt, den Stephen Bann als „the abrupt collocation of antagonistic terms“ präzisierte.²¹⁵ Diese „plötzliche Übereinkunft sich widerstrebender Abbildungsmodi“ bedeutet für das Gemälde: die divergierenden Realitätsebenen sollten spürbar bleiben und die leibhaftige Wirkung des Gemalten unterstützen.

5.2 Der Bildcharakter fotografischer Malvorlagen

Fotografien, die im 19. Jahrhundert als Malvorlagen aufgenommen wurden, gehörten der Kategorie der Gebrauchsfotografie an und wurden als wertlos angesehen. Der heutige Betrachter schätzt sie jedoch aufgrund ihrer unwillkürlichen ästhetischen Wirkung mehr, als dazumal als künstlerisch intendierte Fotografien wie etwa die des frühen Piktorialismus. Ken

²¹¹ Charlesworth, Michael: „The Group Portraits of Charlotte Milles: Staging by Photo-collage“, in: History of Photography, vol.23, Nr.3, Autumn 1999, S.254-259.

²¹² Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik, Leipzig 1938, S.87.

²¹³ Loesch, Fritz: Die Bildnis-Photographie, Berlin 1903, S.19.

²¹⁴ Čelebonovic, Aleksa: Bürgerlicher Realismus, Berlin 1974, S.43.

²¹⁵ in Bann, Stephen: The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth century Britain and France, Cambridge 1984, zit. nach Charlesworth, Michael, in: History of Photography, vol.23, Nr.3, Autumn 1999, S.258.

Jacobson formulierte seinen Eindruck, dass Fotografien des 19. Jahrhunderts, die als Künstlerstudien gefertigt waren, manchmal einen sehr modernen Zug zeigen, woraufhin er sie als erste Schritte einer eigenständigen fotografischen Gattung zu umschreiben versuchte.²¹⁶ Anna Auer erinnerte bei ihrer Besprechung von Ferdinand Schmutzers Aufnahmen an das „Punktum“, „ein zufälliges Detail, das besticht, verwundet und trifft“, das Roland Barthes an Privatfotografien so fesselte.²¹⁷ Jede Entdeckung solcher Gebrauchsfotografien von Künstlern bestätigt aufs neue, dass diese Lichtbilder, die nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren, den nach ihnen ausgeführten Bildern nicht nur überlegen wirken, sondern auch für authentisch gehalten werden. Dies, obwohl sie, wie gezeigt wurde, stets in einer Abhängigkeit zum gemalten Werk standen, die nicht unberücksichtigt bleiben sollte. Was bewirkt aber diesen Eindruck einer modernen Überlegenheit der Malerei gegenüber? Wolfgang Kemp zitierte Ernst Jünger, der diese Wirkung in Worte fasste:

„Kein Lichtbild kann mit einem guten Gemälde wetteifern in der Domäne, in der die Kunst regiert, und wo Ideen und Bewußtsein herrschend sind. Doch ist den Fotografien eine andere Qualität zu eigen – das Lichtbild ist ja eigentlich ein Schattenbild. Es gibt etwas von der Substanz des Menschen, von seiner Ausstrahlung, ist ein Abdruck von ihm.“²¹⁸

Es ist die indexikalische Natur der Fotografie, die ihr die Wertschätzung besonders im Rückblick, unter Mitbetrachtung der zeitlichen Distanz, verschafft. Der heutige Betrachter schätzt damit Bildelemente, die Zeitgenossen weder suchten noch die zur Abbildung intendiert waren. Wiewohl abgelichtet, waren sie gar nicht sichtbar, was Walter Benjamin so ausdrückte:

„Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“²¹⁹

²¹⁶ Étude d'après Nature. Catalogue by Ken Jacobson, Essex 1996, S.6.

²¹⁷ Auer, Anna: „Der Fotograf Ferdinand Schmutzer“, in: Ferdinand Schmutzer. Das unbekannte fotografische Werk, Ausst.kat. Wien 2001, S.9; Roland Barthes, Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985, S.36 u. S.57.

²¹⁸ Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I, München 1999, S.31, Zitat von 1945.

²¹⁹ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“ (1931), in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M., 1963, S.50.

Malvorlagen erscheinen deshalb als die eigentlichen Privatfotografien der Epoche. Man glaubt, sie gäben einen unkontrollierten Blick frei auf eine Zeit, deren Atelier- und Kunstfotografien diesen nicht zuließen, weil sie stets die Präsentation in der Öffentlichkeit antizipierten. Selbst Schnappschüsse unterlagen dieser vorausseilenden Ästhetik. Als Endprodukte war ihnen ebenfalls im Vorhinein eine natürliche, unvoreingenommene Wirkung versagt, was Ernst Gombrich bestätigte, den Monika Faber in diesem Zusammenhang zitierte:

„So intime Momentaufnahmen (...) wären im 19. Jh. nicht nur technisch ausgeschlossen, sondern auch psychologisch inakzeptabel gewesen, und sie wären unseren Großvätern sowohl unschicklich als auch völlig unerkennbar vorgekommen.“²²⁰

Zu einer Zeit als „eine unretuschierte Aufnahme (...) Entsetzen zu erregen [pfligte]“ (Lichtwark 1893),²²¹ und zur Vorsicht mit Stempel wie „Sans Retouche“ gekennzeichnet wurde,²²² fielen auch scheinbar spontane Aufnahmen sehr konventionell aus, weil auch bei diesen Vorgaben aus der Malerei wirksam waren. Gebrauchsfotografien unterlagen der Vorwegnahme des Betrachterblicks nicht, blieben dafür aber in der Schublade verborgen. Sie kamen nur in Form ihrer malerischen Verarbeitung zur öffentlichen Anschauung, wodurch sie mehr zu erraten denn zu sehen waren.

Gebrauchsfotografien, die für Porträts als Malvorlagen genutzt wurden, sind andererseits alles andere als unvoreingenommene Aufnahmen, da sie schon in Hinsicht auf ihre künstlerische Verwertung von der Bildvorstellung des als Fotografen agierenden Malers bestimmt wurden. Die „Güte des Mediums“ sei, so Antony Guest 1907 in seinem Buch „Art and the Camera“, daran ersichtlich, dass es dem Künstler für die Konzeption nütze.²²³ Die Vorlagen wurden in Hinsicht auf das zu malende Bild konzipiert. Deshalb geben sie keinen Blick hinter die Kulisse frei, sondern stellen eher ein Zeugnis von der Generalprobe dar. Dorothy Kosinski nannte in diesem Zusammenhang die Fotografien, die Ferdinand Knopff von seiner Schwester als Vorlagen aufnahm, im Bemühen um eine Unterscheidung, keine Porträtaufnahmen, sondern „Dokumente einer Fiktion“²²⁴. Dennoch unterscheiden sie sich auch von den Erzeugnissen der der Malerei nacheifernden Kunstfotografie durch ihr Streben nach einem ungekünstelten Ausdruck, von dem ausgehend das eigentliche Bild, das Gemälde, erst extrahiert werden sollte. Die Vorlagen der Kunstfotografen kennzeichnete zur gleichen Zeit

²²⁰ Faber, Monika: Beiträge zu einer Stilgeschichte der Porträtphotographie zwischen 1890 und 1930, Unpubl. Diss. Univ. Wien 1980, S.14.

²²¹ ebd., S.32.

²²² siehe z.B. in: Brünschweiler, Jura: Ferdinand Hodler. Fotoalbum, Bern 1998, S.53.

²²³ Guest, Antony: Art and the Camera, London 1907, S.24.

²²⁴ Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999, S.17.

eine vergleichbare Diskrepanz zu den nach ihnen erstellten Gummidrucken. Der bildnerische Prozess wurde auch hier in mehrere Zwischenergebnisse aufgespaltet, die einem künstlerischen Endprodukt zugrunde lagen.²²⁵ Beide, Kunstfotografie und Porträtmalerei, wurden so bearbeitet, dass ihre Herkunft vom Apparat und dessen Eigenschaften irreversibel werden sollte.²²⁶

Ernst Gombrich versuchte zu bestimmen, wann ein Porträt als gelungen angesehen werden kann. Er fand, dass sich ein solches durch mehrere mögliche Ausdrucksbewegungen und Mehrdeutigkeit auszeichne, weil die Anteilnahme des Betrachters dadurch aktiviert werde. Wenn beispielsweise Personen lächelnd dargestellt werden, deutete er dies als Zeichen von Belebtheit und riet, die Augen daraufhin zu besehen, ob sie diesem Ausdruck folgen. Diese durch Vereinigung sich widersprechender Gesichtsausdrücke erreichbare Ambivalenz ordnete er aber ebenfalls wie die Charakterdarstellung einem Ausdruck unter, der dem Betrachter die Illusion vermitteln könne, er sei mit einer Maske konfrontiert, hinter die er zu sehen vermöge.²²⁷ Weder Tini Rupprechts Gemälde noch ihre Fotografien allein signalisieren oder vermitteln diese Art von Vielschichtigkeit. Ihr Werk gewinnt erst an Spannung, wenn man die Gemälde neben den Fotografien betrachtet, nach denen sie entstanden sind.

5.3 Zusammenfassung

Die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts war ebenso wie die Atelierporträtfotografie der Zeit von Mehrschichtigkeit bestimmt, und zwar zunächst in einem tatsächlich dreidimensionalen Sinne, mit dem die Wirkung der Leibhaftigkeit gesteigert werden sollte. Der heutige Betrachter von Vorlagefotografien hat das Gefühl, als erlaubten diese ihm, einen Blick hinter die offizielle Fassade der Epoche zu werfen, deren Gemälde in der Gegenwart wenig zugänglich erscheinen. Sicherlich spielt dabei mit eine Rolle, dass diese Fotografien bis zu ihrer Wiederentdeckung so lange Zeit tatsächlich verborgen waren, und nicht von Beginn der Rezeption des Gemäldes an mit in Betracht gezogen werden konnten. Schließlich bestimmte auch Ernst Gombrich die Illusion von einer Maske, hinter die der Betrachter sehen zu können

²²⁵ Faber, Monika: Beiträge zu einer Stilgeschichte der Porträtphotographie, Wien Diss. Univ. 1980, S.67. Charles H. Caffin unterschied 1901 auch für die Kunstfotografie zwischen Gebrauchsfotografien „um Dinge aufzunehmen“ und ästhetischen Fotografien als „Ausdruck von Schönheit“. (Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999, S.16).

²²⁶ Kranzfelder, Ivo: „Natürlicher Hang zum Künstlichen. einige Bemerkungen zur Kunstfotografie um 1900 und ihrer ‚Modernität‘“, in: Fotogeschichte, 1995, Jg.15, Heft 58, S.55.

²²⁷ Gombrich, Ernst: „Maske und Gesicht“, in: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Ernst Gombrich u.a. (Hg.), Frankfurt a. M. 1977 (Originalausg. London 1972), S.29.

glaubt, als das Merkmal eines als gelungen zu bezeichnenden Porträts. Tini Rupprechts Porträts erlangen diese Qualität nicht; doch bekommt man einen damit vergleichbaren Eindruck, wenn man anhand der von ihr hinterlassenen Porträtfotografien das „tatsächliche“ Aussehen der gemalten Personen zu restituieren können glaubt. Diese Illusion resultiert aus der indexikalischen Natur der Fotografie, von deren Wirkung man sich aber nur im ersten Augenblick gefangen nehmen sollte.

II. Die Malerin Tini Rupprecht

1. Quellen, Fotografien und Œuvre

Die Porträtmalerin Tini Rupprecht (1867-1956) ist der breiteren Öffentlichkeit unbekannt geblieben. Deshalb ist es notwendig, die Quellenlage darzulegen und die Malerin zunächst vorzustellen, ehe auf ihre fotografische Praxis weiter eingegangen werden kann.

1.1 Literatur und Quellenlage

In der Literatur kommt der Name der Porträtmalerin Tini Rupprecht nur selten vor, sieht man von den beiden folgenden Publikationen ab: 1901 hat „Comte de Latemar“ (alias Alexandre Sturdza) der Künstlerin einen Privatdruck gewidmet²²⁸; 1968 verfasste ihr Neffe Ransom Taylor eine Monographie über sie.²²⁹ Keines dieser Bücher kann als wissenschaftliche Auseinandersetzung gelten, und in keinem der beiden wird erwähnt, dass Tini Rupprecht fotografierte und nach Fotografien malte. Das gleiche gilt für die wenigen Artikel, die über die Malerin zu Lebzeiten erschienen sind. In der kunsthistorischen Literatur über Malerei wurden Werke von Tini Rupprecht zu keiner Zeit berücksichtigt.²³⁰

Im Zusammenhang mit Fotografie fand die Künstlerin erst in der Gegenwart namentliche Erwähnung, zuerst in einem Artikel ihres Verwandten Richard Wolf (1968)²³¹, bei Heinz Gebhardt (1978)²³² und mehrmals bei Joseph Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (1970, 1987, 1996)²³³. Auf Veranlassung des letzteren wurden in der Ausstellung „Malerei und Fotografie“, die 1970 im Fotomuseum des Münchner Stadtmuseums stattfand, erst- und letztmalig wenige

²²⁸ Comte de Latemar (Pseudonym für Prinz Alexandre Sturdza): Tini Rupprecht. Artiste-peintre de Munich. Essai de psychologie esthétique, München 1901.

²²⁹ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht. Eine Zeit steht Modell, München 1968.

²³⁰ Einzige Ausnahme ist eine Namensnennung in der Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst von Julius Meier-Graefe, auf die Ransom Taylor hinwies, und als Lob der Malerin auslegte: „Die Reize der geschickten Manufakturiers werden neben der Wucht der Bildnisse [Wilhelm Leibls] Stenglen, Rupprecht, Hartzheim usw. zu dekorativem Plunder.“ Nachdem der Satz so keinen Sinn ergibt, sollte er, wenn überhaupt Tini Rupprecht damit gemeint war, wahrscheinlich so lauten: „Die Reize der geschickten Manufakturiers Stenglen, Rupprecht, Hartzheim usw. werden neben der Wucht der Bildnisse [Wilhelm Leibls] zu dekorativem Plunder.“ Meier-Graefe kannte Tini Rupprecht persönlich, da sie mit seiner Frau Helene freundschaftlich verkehrte. (Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.74; Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, Bd.2, München [3. Aufl.] 1920, S.295; im Index ist der Name Rupprecht nicht aufgeführt).

²³¹ Wolf, Richard: „Fotografien aus guter, alter Zeit“, in: Fotoprisma, 11/1968, S.565-567.

²³² Gebhardt, Heinz: Königlich Bayerische Photographie 1838-1918, München 1978, S.300.

²³³ Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf: „Lenbach und die Photographie“, in: Franz von Lenbach 1836-1904. Ausst.kat. München 1986/87, S.63-97; ders.: „Photographische Studien zur Malerei Franz von Stucks“, in: Franz von Stuck und die Photographie. Ausst.kat. München 1996, S.16-26.

Fotografien Tini Rupprechts gezeigt, allerdings nur in Form von Neuabzügen nach Originalnegativen.²³⁴

Wertvolle Informationen können vor allem den Tage- und Auftragsbüchern der Malerin entnommen werden, die schon Taylor durchsah. Sie befinden sich größtenteils in amerikanischem Familienbesitz. Obwohl lückenhaft, sind insgesamt 51 der kleinformatischen Bücher erhalten; das früheste erhaltene wurde 1896 begonnen, das letzte 1955 verfasst. Elf davon sind als Auftragsbücher zu bezeichnen und wurden von etwa 1900 bis 1932 geführt (Kat.nr. 6.1-4).²³⁵

1.2 Der fotografische Nachlass und der Verbleib des Œuvres

Wie Tini Rupprechts Fotografien in das Nymphenburger Haus der Hermine von Parish kam, kann nur vermutet werden. Ein Privatfoto, welches Hermine von Parish mit ihrer Mutter zeigt, und das in dem Konvolut enthalten ist, deutet darauf hin, dass die Künstlerin mit den von Parishs bekannt war (Kat.nr. 4.68). Als Tini Rupprecht Ende August 1939 München aufgrund der drohenden Kriegsgefahr überstürzt verließ, war das Inventar ihres Ateliers größtenteils in einem Wohnhaus in der Kaulbachstraße 70 untergebracht, welches ihr gehörte. Als das Bombardement auf München einsetzte, nahmen verschiedene Personen Teile davon zur vorübergehenden Aufbewahrung zu sich. Darunter auch der mit Tini Rupprecht befreundete Konservator des Residenzmuseums, Armin Hausladen.²³⁶ Nachdem sich bei von Parish auch eine größere Menge an Postkarten befindet, die an ihn adressiert sind, könnte der fotografische Bestand auch über ihn in das Haus der Frau von Parish gelangt sein, das heute, aufgrund der nachgelassenen Bibliothek seiner Besitzerin, an das Münchner Stadtmuseum angeschlossen ist. Weil Tini Rupprecht nie mehr nach München zurückkehrte, befinden sich ihre Fotografien noch immer dort.

Die Gemälde der Malerin sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in Privatbesitz oder verschollen; selbst in Familienbesitz sind nur wenige, kleinformatische Arbeiten erhalten (Kat.nr. 2.2.1-29). Nach 1945 bekam Tini Rupprecht noch selbst Nachricht davon, dass

²³⁴ Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf: Malerei und Fotografie, Ausst.kat. München 1970, S.92f., Kat.nr.719-726. Diese stammten nicht aus dem hier behandelten Bestand, sondern von Negativen aus dem Besitz eines Verwandten der Malerin, der diese heute nicht mehr hat.

²³⁵ Zwei Tagebücher, das von 1896-1898 und das von 1925, sowie drei der Auftragsbücher und wenige Briefe befinden sich im Literaturarchiv der Münchner Stadtbibliothek Monacensia.

²³⁶ Agenda 1945, Eintrag vom 9.3.1945: „Hausladen hat sich 2 kl. Pastelle u. ein Photo (die grosse) genommen u. einiges für seine Frau, was ich ihm gern erlaubte. Ausserdem schon früher einige Möbelstücke“.

zahlreiche ihrer Porträts im Krieg zerstört wurden. Von Umfang und Gestalt ihrer Werke kann man sich dennoch einen guten Eindruck verschaffen, da im Bestand bei von Parish sowie in der Münchner Stadtbibliothek Monacensia zahlreiche gute Reproduktionen existieren, die ebenfalls aus dem Besitz der Künstlerin stammen. Taylor veröffentlichte ein Verzeichnis ihrer Werke, das Tini Rupprecht noch selbst angelegt hatte, und das 468 Nummern umfasst.²³⁷

2. Werdegang der Malerin

2.1 Biographie

Antonie Rupprecht wurde 1867 in München geboren. Ihr Vater war königlicher Oberstaatsarzt und Professor für Chirurgie. Nach Abschluss der Schulausbildung 1882 erhielt Tini Rupprecht, wie sie sich nannte und auch signierte, Privatunterricht bei den in München ansässigen böhmischen Malern František Dvořák (1862-1928) und danach bei Franz Bohumil Doubek (1865-1954).²³⁸ Ein Skizzenblock mit ersten Zeichenübungen von 1883 liegt vor (Kat.nr. 5.1). Spätestens 1889 endete ihre Lehrzeit, als sie ihr eigenes Atelier in der Königinstraße eröffnete, in dem sie noch im gleichen Jahr fotografiert wurde (s. Abb. 3). Zu dieser Zeit wohnte sie am Karlsplatz, ab 1896 in der Brienerstraße und ab 1898 am Odeonsplatz noch bei den Eltern.²³⁹ 1903 wurde im Münchner Stadtadressbuch erstmals ihr nächstes Atelier eingetragen, das sich im Obergeschoss eines Gartenhauses in der Kaulbachstraße Nummer 12 befand. Dort arbeitete sie bis 1939. 1902 und 1935 mietete sie zeitweise Atelierräume in Paris an, um dort Aufträge zu erfüllen, außerdem hielt sie sich zu demselben Zweck öfters für längere Zeit in Berlin und in Frankfurt am Main auf. Seit 1899, dem Todesjahr ihres Vaters, wohnte sie mit der Mutter in der Kaulbachstraße 19. Erst nach deren Ableben bezog Tini Rupprecht 1913 eine eigene Wohnung in der Prinzregentenstraße 6, vis-à-vis des freilich erst später erbauten Hauses der Kunst. 1939 emigrierte sie zu ihrer Schwester Ottilie von Wimpffen nach Genf und blieb dort bis zu ihrem Tod 1956 wohnhaft.

²³⁷ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.117-125.

²³⁸ Biographische Angaben zu beiden Malern in Kap. II.4.2.

²³⁹ Polizeilicher Meldebogen und Münchner Stadtadressbuch, Stadtarchiv München.

Tini Rupprecht ist kinderlos und unverheiratet geblieben. Eine Verlobung mit einem Erbgraf von Leiningen, welche sie einmal erwähnte, scheiterte aus unbekanntem Gründen.²⁴⁰ Hierzu kann angemerkt werden, dass sich ihre berufliche Situation mit einer Heirat nicht hätte vereinbaren lassen.

In ihrem Tagbuch datierte Tini Rupprecht den Beginn ihrer Karriere auf 1901:

„Frau Ella Thomas gesprochen (...) Ihr Porträt mit dem kl. Mädels (jetzt Baronin Thielemann) war das erste große Gruppenbild, das ich machte – u. der Anfang meines Erfolgs. 1901.“²⁴¹

Der Anfang ihres Erfolges muss aber um ein Jahr zurück datiert werden auf die Münchner Jahresausstellung 1900 im Glaspalast, für die sie sieben Bilder ablieferte, darunter auch das der Frau Ella Thomas und Tochter (Kat.nr. 1.1.5).²⁴² Lenbach war in diesem Jahr erster Präsident der Ausstellungsleitung, und seiner Fürsprache verdankte sie es, dass all ihre eingereichten Werke zur Ausstellung zugelassen wurden.²⁴³ Das von Ella Thomas wurde sogar im Katalog abgedruckt. Seitdem erhielt Tini Rupprecht nicht nur so viele Anfragen, dass sie nicht alle Aufträge bewältigen konnte, sondern sie verlegte sich darauf, ausschließlich Auftragsporträts in Pastell von Frauen und Kindern zu malen. Zu Tini Rupprechts prominentesten Porträtkundinnen zählte ab 1901 die Kronprinzessin Marie von Rumänien und 1906 die Schwester Kaiser Wilhelms II., Herzogin Charlotte von Meiningen. Weiterempfehlung und Nachfolgebestellungen von Vertretern des bayerischen Königs- und vor allem des österreichischen Kaiserhauses sowie von Diplomatenfamilien, Bankiers und Großindustriellen aus dem In- und Ausland sicherten fortan ihre Stellung als Porträtistin.

2.2 Honorare, Auftragslage und Porträtanfragen

Der Auflistung von Porträtanfragen und -aufträgen, die Tini Rupprecht 1900-1934 führte, lässt sich ihr Honorar entnehmen: ein Kinderkopf kostete 1200 Mark, die ganze Figur 8000-

²⁴⁰ Agenda 1938, Eintrag vom 28.7.1938.

²⁴¹ Agenda 1918, Eintrag vom 24.7.1918.

²⁴² Folgende Werke wurden 1900 von Tini Rupprecht im Glaspalast ausgestellt: [vorangestellt ist die Katalognummer] 1388 Bildnis d. Frau Th. mit Kind (Pastell)/ 1389 Bildnis d. Fräulein B. (Pastell)/ 1390 Bildnis d. Frau Sch. (Pastell)/ 1391 Frauenkopf „Fanina“ (Pastell)/ 1392 Frauenbildnis (Pastell)/ 1393 Frauenkopf (Pastell)/ 1392 Knabenkopf.

²⁴³ Du Bos, Charles: „Une femme, peintre de la femme; les pastels de Mlle Tini Rupprecht“, in: La Vie Heureuse, 1905, S.2202: „Quelques pastels qu'elle montra à Lenbach enthousiasmèrent le peintre qui l'engagea à envoyer ses œuvres à l'exposition de peinture de Munich en lui faisant espérer que le Jury choisirait, parmi tout cela, une ou deux toiles; Mlle Tini Rupprecht envoya sept tableaux, le Jury les retint tous. Et, à part deux portraits qui avaient été d'avance commandés (...) tout ce qu'elle avait exposé fut acquis avant la fin de l'exposition; aussitôt après, la Princesse de Romaine demandait à Mlle Rupprecht de faire son portrait.“

10000 Mark.²⁴⁴ Mitunter veranschlagte sie für manche Anfragen deutlich höhere Preise, da sich Sympathie oder Bekanntheitsgrad des Darzustellenden auf das Honorar auswirkten.²⁴⁵ 1912 versuchte sie sogar, durch einen besonders hohen Preis einen Auftrag loszuwerden: „Für Bild großen Preis verlangt um davon loszukommen.“²⁴⁶ Seltener ließ sie aus Gefälligkeit den Preis nach: „Herzogin Ratibor Prz. Agathe malen für 3000 M. – kl. Bild (Frankenstein zu gefallen so billig)“.²⁴⁷ Bei gesellschaftlich sehr hoch gestellten Persönlichkeiten überließ sie die Bestimmung des Preises dem Anfragenden, wie im Falle der Schwester Kaiser Wilhelms II.: „Brief an Baron Roeder geschrieben. Preis f. P. der Erbprincess von Sachsen-Meiningen (Kaiser’s Schwester) überlassen.“²⁴⁸ Außerdem gab es Komplettpreise für Auftraggeber, die mehrere Bilder bestellten: „10000 M. von Fürstenberg’s für 2 (resp. 4) Kinderbilder.“²⁴⁹ Tini Rupprecht ließ sich auf keine Preisverhandlung ein. Manchmal gab die Kundschaft Preiswünsche vor oder versuchte zu feilschen, doch sie reduzierte dann die Bildgröße: „Gräfin Sierstorppf mit 2 Buben 8-10000 M. Schönes Kniestück. Sie will Bild f. 6000 M. muß dann kleiner sein.“²⁵⁰ Ihr in den Auftragsbüchern oft nachträglich eingefügter Kommentar „abgelehnt“ bezieht sich daher wohl ebenso oft auf einen Rückzug der Anfragenden wie auf

²⁴⁴ Die Preise orientieren sich an der Gestalt, die dargestellt werden sollte: zwei Köpfe oder ein Damenkopf mit Hund 2000 Mark, ein Brustbild einer Dame ohne Hände oder von ein bis zwei Kindern 2500-3000 Mark, Damenbrustbild mit Händen oder Kniestück von ein bis zwei Kindern 3500-4000 Mark, Kniestück einer Dame oder von zwei Kindern (ca. 80 cm Höhe) 5000 Mark, zwei Kinder (150 cm Höhe) oder Mutter mit einem Kind 6000-6500 Mark, Mutter mit zwei Kindern 7000 Mark. Die Skizzen wurden manchmal vorab als Beigabe versprochen, Rahmen, Glas und Versand kosteten extra. War eine Reise notwendig, erhöhte sie den Preis entsprechend. Ein Bankauszug belegt die Zahlungseingänge dieser Preise von 1903-1913 (s. Kat.nr. 6.5). Er ist bei Ransom Taylor abgedruckt, S.54f.

²⁴⁵ Die Preispolitik entspricht der Lenbachs (Mehl, Sonja: Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, München 1980, [Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd. 25], S.32). Ähnliche Staffellungen waren schon im 18. Jahrhundert üblich und sind auch von Joshua Reynolds bekannt (Reynolds. Nicholas Penny [Hg.], Ausst.kat. London 1986, S.58).

²⁴⁶ Agenda 1910-1913, Eintrag vom 24.1.1912. Anfrage von Prinzessin Liechtenstein-Andrassy, Wien. Mitunter spekulierte sie auch mit der Honorarsumme. Als sie einem Interessenten über dessen Vermittler sehr hohe Preise nannte, schien sie erstaunt, dass sie damit auf Zustimmung stieß: „8. März Heinemann Preis für Dr. Riedemann 6000 M. Kopf/ 10000 M. Kniestück/ 12000 M. ganze Figur/ ohne Glas u. Rahmen“, denn nachträglich fügte sie hinzu: „R. angenommen!“ (Auftragsbuch 1905-1908, o.S. [S.38], Eintrag vom 8.3.1906.) 1000 M. des Honorars musste sie dem Auftragsvermittler Heinemann abgeben – daher die erhöhten Preise. Auftragsbuch 1905-1908, o.S. [S.94], Eintrag o. Dat.: „Riedemann’s 6000 M. gezahlt/ 1000 danach Heinemann gegeben“. Bei einer anderen Anfrage präzisiert sie dieses Verhältnis: „Frau vom Rath Brustbild 5000 M. Kopf 4000 M. (ohne Heinemann mit 1000 mehr“, ebd., 17.11.1907, o.S. [Seite 105], (Unterstreichung im Original).

²⁴⁷ Auftragsbuch 1905-1908, o.S. [S.115], Eintrag vom 23.3.1908, (Kat.nr. 2.2.9).

²⁴⁸ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 31.12.1904, o.S. [S.64], (Kat.nr. 1.1.43).

²⁴⁹ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 10.2.1904, o.S. [S.49], (Kat.nr. 1.1.26-27).

²⁵⁰ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 29.8.1903, o.S. [S.38], (Kat.nr. 1.1.56).

ihre eigene Absage: „abgelehnt, da zu niedriger Preis“.²⁵¹ Einzige sonstige Begründung von Seiten der Malerin: „Abgelehnt wegen Mangel an Zeit“.²⁵²

Herrenporträts lehnt sie bis auf wenige Ausnahmen kategorisch ab.²⁵³ Die wenigen, die sie doch ausführte, waren fast alle posthume Bildnisse, wie 1899: „Den verstorbenen Vater von L. Poschinger gemalt. 300 M.“²⁵⁴. Insgesamt hat sie dreizehn Männer porträtiert, davon fünf vor 1900, und nur auf Anfrage von Familien, mit denen sie eng befreundet war, sonst empfahl sie einen anderen Münchner Porträtmaler wie zum Beispiel Carl Bloss.²⁵⁵

An dem Preis von 1899 – 300 Mark – lässt sich die Preissteigerung ablesen, die Tini Rupprecht innerhalb weniger Jahre veranschlagte. Als ihr 1903 zugetragen wurde, man habe sich darüber mokiert, dass sie innerhalb so kurzer Zeit ihr Honorar mehr als verdoppelt hatte, „Döhnhoff zu Franz gesagt Porträt früher 800 – jetzt 2-3000 M!“, kommentierte sie dies lakonisch: „Irrtum. 5000.“²⁵⁶

Für Bildnisse gutaussehender Frauen gewährte sie einen Nachlass („Mutter u. Kind Kniestück 6000 M. wenn sehr schön 5000“)²⁵⁷, den sie auch vorsah, wenn sie das Bild nicht sofort liefern musste: „Lanza-Mazzarino geschrieben nach Mailand 4000 M. ein Bild, das zweite 2000 M. wenn ich es eine Zeitlang zum ausstellen behalten kann“²⁵⁸. Es mangelte ihr an Beispielen ihrer Arbeit, da sie jedes Bild gleich nach der Fertigstellung weggeben musste. Deshalb lud sie regelmäßig zum „jour“ in ihr Atelier, um Porträts zu präsentieren, an denen sie gerade arbeitete, oder die sie soeben fertiggestellt hatte.²⁵⁹ Oft ging daraufhin in den nächsten Tagen von einem der anwesenden Gäste eine Porträtanfrage ein. Ein Interessent, häufig der Ehemann für seine Frau und Kinder oder ein Bekannter als Vermittler, fragte bei der Malerin direkt an. Wurde man sich über einen Porträtauftrag einig, konnte es Monate und sogar Jahre

²⁵¹ Auftragsbuch 1924-32, Eintrag vom 13.3.1925.

²⁵² Auftragsbuch 1905-1908, o.S. [S.33], Eintrag vom 3.2.1906. Das betraf besonders Porträtaufträge, die weite Reisen notwendig machten. Bei hochadeligen Persönlichkeiten akzeptierte sie jedoch die Anreise: „5. Jan. [...] Brief v. B. Roeder soll Schloß Liechtenstein kommen zu Przß. Charlotte Sachsen-Meiningen“ (in: Auftragsbuch 1904-1905, o.S. [S.135], 5.1.1905).

²⁵³ Auftragsbuch 1902-1904, o.S. [S.39]: „6. Sept. Frau Major Krumhaar – Männerportrait – abgelehnt.“

²⁵⁴ Agenda 1899, o. S. [S.6], Eintrag vom 26.4.1899. Erst nach 1900 hatte sie ihre Preise stark erhöht. Die Bilder, die sie 1899 im Glaspalast ausstellte und verkaufte, kosteten noch 250 und 350 M. (s. ebd., lose beiliegender Brief der Mutter vom 24.6.1899 sowie S.8, Eintrag vom 14.5.1899).

²⁵⁵ Eintrag vom 26.9.1916: „Herr Stollwerck (Chocoladefabr.) mit Frau aus Cöln ebenfalls malen. Herrenportrait abgelehnt. Prof. Bloss empfohlen.“

²⁵⁶ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 23.2.1903, o.S. [S.31].

²⁵⁷ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 23.2.1903, o.S. [S.31]. Gleiches ist von Lenbach bekannt.

²⁵⁸ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 18.2.1904, o.S. [S.38], (s. Kat.nr. 3.18).

²⁵⁹ Agenda 1918, Eintrag vom 5.1.1918: „Nachmittag Thee im Atelier. – Angefangenes Bild von Frau Schlieper besonders bewundert worden u. das von May Weinberg.“

dauern, bis die Künstlerin einen Termin für die Sitzungen frei hatte, und bis zur Fertigstellung des Bildes konnte ebenfalls geraume Zeit vergehen.²⁶⁰

Etwa die Hälfte aller Porträtanfragen wies Tini Rupprecht ab. Ein Teil davon kam sicherlich wegen ihren hohen Preisen nicht zustande, die nur angesichts von Lenbachs Honoraren, die zehnmal so hoch waren, moderat erscheinen.²⁶¹ Zum Vergleich: Das Jahresgehalt von Sophia Goudstikker, der Leiterin des sehr erfolgreichen Münchner Fotoateliers Elvira, betrug 1898 8000 Mark,²⁶² soviel kostete ein Großformat von Tini Rupprecht. Für eine hochwertige Fotografie bezahlte man weniger als ein Hundertstel davon, etwa 50 Mark für das Format 13 x 18 cm bei dem Hamburger Kunstfotografen Rudolf Dührkoop²⁶³, der damit den Preis einer gewöhnlichen Atelierfotografie wiederum um ein Vielfaches übertraf; 1899 kosteten in Münchner Fotoateliers 12 Fotografien im Kabinettformat 6 Mark, im Visitformat 2 Mark.²⁶⁴

2.3 Ausstellungstätigkeit und Auszeichnungen

Dem Werkverzeichnis zufolge, das Ransom Taylor veröffentlichte, malte und verkaufte Tini Rupprecht von 1889 bis 1914 über 300 Porträts, danach bis etwa 1936 noch über 160 weitere.²⁶⁵ Von 1899 bis 1902 stellte sie auf der Jahresausstellung im Glaspalast aus.²⁶⁶ 1902 wies jedoch die Jury, nun unter Petersens Vorsitz als erstem Präsident, ihre Einsendung zurück. Nur aufgrund von Lenbachs persönlicher Intervention ließ man doch ein Porträt von ihr zur Ausstellung zu.²⁶⁷ 1903 zeigte sie vier Porträts im Künstlerhaus und neun Porträts im

²⁶⁰ „16. März Prinzessin Wittgenstein wegen Portrait v. Gräfin Henckel-Donnersmarck mit mir gesprochen – eventuell Juni.“ Auftragsbuch 1902-1904, o.S. [S.32].

²⁶¹ 1903 kostete ein Porträt von Lenbach bis zu 60000 Mark, eine Skizze zwischen 5000 und 8000 Mark. (Mehl, Sonja: Franz von Lenbach, München 1980, S.32.) Lenbach soll zeitweise für Tini Rupprecht das Honorar ausgehandelt haben, da in der Familie sein Ausruf überliefert ist: „Deandl, Deine nächsten Buidl'n verkauf' i.“ (Wolf, Richard: „Fotografien aus guter, alter Zeit“, in: Fotoprisma, 11/1968, S.566).

²⁶² Hof-Atelier Elvira. 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Rudolf Herz u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1985, S.77.

²⁶³ Limbacher, Sandra: Fotografie als Medium gesellschaftlicher Repräsentation: Der Münchner Porträtfotograf Franz Grainer (1871-1948), Unveröffentlichte Magisterarbeit, München 1994, S.28.

²⁶⁴ Photographischer Motivschatz. Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie. Verantwortlicher Redakteur: G.H. Emmerich, VI. Jg., Nr.35, 29.11.1899, S.331.

²⁶⁵ Darin sind auch „Skizzen“ zu den Gemälden aufgeführt. Tini Rupprecht bereitete jedes Porträt vor, indem sie zumindest von dem Kopf des Modells eine Pastellskizze anfertigte. Diese führte sie so weit aus, dass diese deshalb in ihrem Oeuvreverzeichnis eine eigene Nummer bekamen. Sie verkaufte diese zu einem günstigeren Preis an ihre Kunden, verschenkte sie oder tauschte sie bei Antiquitätenhändlern gegen Möbel ein.

²⁶⁶ 1899: Holländerin (Öl), Frauenkopf (Pastell), „1793“ (Pastell)/ 1901: Doppelbildnis II Kgl. H. H. der Prinzessinnen Elisabeth von Belgien und Marie Gabriele von Bayern (Pastell)/ 1902: Bildnis (Pastell) (Kataloge der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast, München 1899-1902).

²⁶⁷ Dies belegen zwei erhaltene Briefe von Lenbach in der Monacensia, (Kat.nr. 6.5), teilw. abgedruckt bei Ransom Taylor: Tini Rupprecht, München 1968, S.40.

Seitenlichtsaal des Münchner Kunstvereins.²⁶⁸ Weitere Bilder von ihr wurden 1896 und 1913 im Salzburger Künstlerhaus, 1897 in Venedig und Nürnberg sowie 1897 und 1906 in Dresden bei Ausstellungen gezeigt.²⁶⁹ Um anfänglich Ausstellungsmöglichkeiten zu bekommen, war Tini Rupprecht unter anderem Mitglied im Münchner und im Salzburger Kunstverein. Als 1902 aber eine „Frau Commerzienrat Finck – die 4 Kinder für 500 M. gemalt haben will – als Kunstvereinspreis!“²⁷⁰, lehnte sie dieses Ansuchen ab, da es ihr übliches Honorar zu dieser Zeit schon um einiges unterschritt.

Wie die Tagebuchaufzeichnungen belegen, erhielt Tini Rupprecht seit der Jahrhundertwende so viele Porträtanfragen, dass sie nicht alle erfüllen konnte. Auf Ausstellungsmöglichkeiten war sie seitdem, wiewohl sie noch eine Zeit lang Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft und der Kunstvereine blieb,²⁷¹ nicht mehr angewiesen. Bis auf die genannten Gelegenheiten kamen ihre Bilder nicht mehr zur Ausstellung. Dies jedoch nicht, um „ihre Exklusivität zu wahren“²⁷², sondern aus Mangel an Zeit und ihr zur Verfügung stehenden Werken. Auch die Kränkung durch die Jury der Glaspalastausstellung kann ihren Rückzug aus der Öffentlichkeit mitbewirkt haben.

Anerkennung wurde ihr nur außerhalb von München zuteil. 1904 verlieh ihr König Carl von Rumänien eine Medaille für Kunst und Wissenschaft „bene merenti“ erster Klasse für das Bildnis der Kronprinzessin Marie von Rumänien²⁷³ mit ihren drei Kindern, das Tini Rupprecht 1901 malte (Kat.nr. 1.1.13; s. Abb. 31b).²⁷⁴ 1913 bekam sie für ein Bild im Salzburger Künstlerhaus die goldene österreichische Staatsmedaille erster Klasse (s. Abb. 39a).²⁷⁵ Vom österreichischen Thronfolger Erzherzog Franz-Ferdinand von Österreich-Este, dessen Kinder sie mehrmals malte, soll ihr eine Titelverleihung in Aussicht gestellt worden sein, die durch seine Ermordung 1914 aber vereitelt wurde.²⁷⁶

²⁶⁸ Auftragsbuch 1902-1903, Eintrag vom 15. u. 16.04.1903. o. S. [S.146f.].

²⁶⁹ Am 21.12.1906 schickte sie dem „Salon Richter“ in Dresden das Bild von Lanza-Mazzarino sowie von Königsegg für eine Ausstellung (Auftragsbuch 1905-1908, o.S. [S.74]).

²⁷⁰ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 10.8.1902, o. S. [S.13f.].

²⁷¹ Agenda 20.11.1907-3.1.1909, Eintrag über die Beitragszahlungen am 22. und am 24.1.1908.

²⁷² Prochazka, Edith: „Tini Rupprecht“, in: Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1982, Bd.3, S.409.

²⁷³ Marie Prinzessin von Sachsen-Coburg und Gotha (1875-1938), vermählt mit Ferdinand Prinz von Rumänien, seit 1914 König Ferdinand I. von Rumänien.

²⁷⁴ „Medaille für Kunst u. Wissenschaft von König v. Carl v. Romaine, Bucarest 1903-04“. Beschriftung auf der Medaille beigelegter Visitenkarte von Tini Rupprecht, in Privatbesitz erhalten (Kat.nr. 5.3).

²⁷⁵ Diese Staatsmedaille für Bildende Kunst ist ebenfalls in Privatbesitz erhalten. Beschriftung auf beigelegter Visitenkarte von Tini Rupprecht „für Bild von Nati v. Herwarth (5 Jahr alt) 1913“ (Kat.nr. 5.4).

²⁷⁶ Laut Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.17. Im Depot Hohenberg des österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchivs Wien fand sich dafür kein Beleg.

2.4 Spezialisierung auf das Porträtfach

Unter Tini Rupprechts frühen Arbeiten sind Bilder, die ihre ausschließliche Beschränkung auf das Porträtfach noch nicht vorhersehen ließen: Es handelt sich dabei um Genreporträts, die Titel wie „Im Kimono“ (1896), „Pierrette“ (1897), „Anno 1793“ (1898, s. Abb. 9a) tragen, und für die ihre Cousine und ihre Schwester kostümiert Modell standen. Sie ließen sich treffender als „fancy pictures“²⁷⁷ oder als „fanciful subjects“²⁷⁸ bezeichnen, was implizieren würde, dass keinerlei Porträtabsticht bestand, während beim Genreporträt das Bildnis als Bestandteil des Gemäldes nicht ausgeschlossen ist. Nachdem Tini Rupprechts Schwester Ottilie Baronin von Wimpffen, geschiedene Henneberg, in der Münchner Gesellschaft eine Bekanntheit gewesen zu sein scheint²⁷⁹, verfügten diese Bilder aber doch über einen gewissen Wiedererkennungswert und fanden wohl nicht zuletzt deshalb reißenden Absatz.

Zu den Genreporträts ist aber auch das friesartige Bild „Maifest“ von 1889 zu zählen, das „elf Münchner Schulknaben“ zeigt.²⁸⁰ Ebenfalls am Rande der Gattungsgrenze anzusiedeln ist das Altarbild „Madonna mit Frau und Waisenkind“ (Abb. 4a; Kat.nr. 4.20), welches 1897 für die Kapelle des Adelgunden-Kinderheims in München entstand, denn dafür lieferte wieder die Schwester Ottilie, kurz „Ollo“ genannt, das Vorbild – diesmal im Madonnenkostüm, wie nicht nur die erhalten gebliebenen Fotografien bezeugen –, die Malerin selbst bezeichnete es als „Madonna (Ollo) aus den Armen einer Tagelöhnerin ein Kind nehmend“.²⁸¹ Beachtenswert ist auf den vier erhaltenen Fotografien der Schwester/Madonna der Heiligenschein, der auf dem Negativ als Retusche eingebracht worden sein muss (Abb. 4b).

Ein steter Bezug zur Bildnismalerei war folglich doch von vornherein gegeben. Ab 1900 galt dieser die ausschließliche Aufmerksamkeit der Künstlerin, die sich danach nur noch selten an Stilleben oder an wenigen Kopien versuchte, sich ansonsten aber nie mehr einer anderen Gattung widmete und ihren Malstil auch nicht mehr veränderte, nachdem sie diesen Weg eingeschlagen hatte.

²⁷⁷ Die Bezeichnung „fancy pictures“ verwendete man im englischen Sprachgebrauch seit dem 18. Jahrhundert für Genreporträts wie jenen von Joshua Reynolds, die Titel trugen wie „A Girl Reading“ oder „A Sleeping Girl“, und die als eigene Gattung beliebt und anerkannt waren. Häufig standen dafür Verwandte Modell. (Postle, Martin: Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures, Cambridge, 1994, S.60).

²⁷⁸ McConkey, Kenneth: „Well-bred Contortions, 1880-1918“, in: The British Portrait 1660-1960, Woodbridge 1991, S.358.

²⁷⁹ Agenda 1896-1898, Eintrag im Mai 1897, o.S. [Seite 97]: „Ollo als „Salonlöwin“ in der ‚Jugend‘ erschienen im Mai“.

²⁸⁰ Zu sehen auf Karl Teufels Fotografie von Tini Rupprechts Atelier (s. Abb. 3). 1898 wurde es in Wien verkauft.

²⁸¹ Agenda 1896-1898, o. S. [S.110], Eintrag vom 10.10.1897.

3. Tini Rupprecht als Porträtmalerin

Bei der Untersuchung von Tini Rupprechts Verhältnis zur Fotografie wird deutlich werden, dass die Fotografie weder ihren Arbeitsprozess erleichterte noch ihm moderne Züge gab, etwa durch eine Veränderung der Herangehensweise an ihr Sujet oder im Sinne einer dadurch motivierten Abwendung von „illusionistischer Feinmalerei“, was die Umsetzung betrifft.²⁸² Ihre Porträtmalerei weisen auf den ersten Blick ebenfalls keine Spur der fotografischen Vorlagen auf, weder vom Material noch von der Auffassung her. Auf welche Einflüsse ihr Porträtstil zurückzuführen ist, soll im Folgenden erörtert werden, um über dessen etwaigen Bezug zur Fotografie Aufschluss zu gewinnen.

3.1 Verortung einer „Prunkmalerin“

Die Ikonographie des „portrait d'apparat“ hat sich im absolutistischen Barock für das repräsentative Bildnis ausgeprägt. Aber auch Tini Rupprechts Werke wurde in einer zeitgenössischen Besprechung als „peinture d'apparat“, als Prunkmalerei, bezeichnet.²⁸³ In der Besprechung der Kunstvereinsausstellung von 1903 in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ verlieh man Tini Rupprecht zudem den Titel einer „Lieblingmalerin der eleganten Welt“²⁸⁴, der offensichtlich nicht durch das an gleicher Stelle gefasste Urteil beeinträchtigt wurde, dass ihre Porträts „nicht ganz gleichwertig“ seien.

Maler, die sich spezialisierten, sahen sich generell Vorbehalten ausgesetzt, da für ihre freiwillige Einschränkung mangelndes Können verantwortlich gemacht wurde.²⁸⁵ Gleiches galt für Künstler, die nicht stets auf Anhieb den richtigen Strich setzten: „Der Gedanke, ‘Gott sei Dank, dass es jetzt so ist‘“, der nach Paul Schultze-Naumburg bei der Beurteilung eines Bildes „nicht in das Gehirn des Malers, sondern des Dilettanten“²⁸⁶ gehöre, ist in Tini Rupprechts Tagebuchaufzeichnungen öfters zu lesen, ebenfalls ihr Ringen mit mancher Darstellung, die sie „verpatzt“ hatte und wieder auswischen musste, um sie nochmals anzugehen. Dennoch kann sie als handwerklich gewissenhaft arbeitende Auftragsmalerin

²⁸² Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis von Gegenwartskunst, Monika Wagner (Hg.), Reinbek bei Hamburg 1991, S.179f.

²⁸³ Du Bos, Charles: „Une femme, peintre de la femme“, in: La Vie Heureuse, 1905, S.2203.

²⁸⁴ Münchener Neueste Nachrichten, Nr.177, Morgenblatt, Do. 16.4.1903, o.S.

²⁸⁵ Naumann, Friedrich: Form und Farbe, Berlin 1909, S.165.

²⁸⁶ Schultze-Naumburg, Paul: Das Studium und die Ziele der Malerei. Ein Vademecum für Studierende. Leipzig 1896 (2.Aufl. 1900), S.35.

eingeorordnet werden. „Ihre Arbeiten zeichnen sich durch gediegenes Werkstattkönnen aus“, urteilte Edith Prochazka.²⁸⁷

Tini Rupprechts Behinderung durch gesellschaftliche Konventionen ist zusätzlich zu berücksichtigen. Auch nach der Jahrhundertwende wurden Malerinnen im 20. Jahrhundert noch lange pauschal als „schlimme Dilletantinnen“ abqualifiziert.²⁸⁸ Einzig die Porträtmalerei wurde Frauen zugestanden, da dabei die weibliche Tugend des „treuen Vertiefen in eine andre Individualität“ als der Sache dienlich angesehen wurde.²⁸⁹ Künstlerinnen wurden für weibliche Modelle zudem deshalb lieber beauftragt, weil sie in Toilette- und Modefragen genaue Kenntnis besaßen.²⁹⁰ Die Wahl des Porträtfaches kam bei Tini Rupprecht aber auch von ihrer Ausbildung bei zweitklassigen Privatlehrern her, die kaum älter waren als sie. Bei ihnen konnte sie nicht alle Gattungen erlernen, da diese selbst nur über ein beschränktes Repertoire verfügten. An den Akademien waren Frauen nicht zugelassen.²⁹¹

Tini Rupprecht war sich ihrer beschränkten Entfaltungsmöglichkeiten als Malerin bewusst, akzeptierte diese und richtete sich darin konsequent ein. Die wenigen Indizien, die auf ihre Beschäftigung mit Aktmalerei und dem Studium der Anatomie deuten, sind als Anzeichen dafür zu werten, dass sie versuchte, sich selbständig zeichnerisch weiterzubilden. Dies bezeugt ein Eintrag im Tagebuch von 1918, „Atelier – blondes Modell – schöner Act“²⁹², und eine einzige erhaltene Aktfotografie im Nachlass (Abb. 5; Kat.nr. 4.1). Als Beleg ihrer Eigeninitiative ist auch eine Fotografie zu werten, die sie im Freien stehend mit einem Skizzenbuch beim Zeichnen zeigt (Abb. 6; Kat.nr. 4.68), und 1896 notierte sie „Ich Reisetusche gez.[eichnet]“²⁹³ in ihrem Tagebuch. Für ihren Vater malte sie sogar eine Schießscheibe.²⁹⁴ Der Entwurf eines Titelblattes für die Zeitschrift „Die Jugend“ scheint ein einmaliger Versuch geblieben zu sein (Abb. 7; Kat.nr. 3.2.1). Folglich war sie neben ihrer

²⁸⁷ Edith Prochazka: „Tini Rupprecht“, in: Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1982, Bd.3, S.409.

²⁸⁸ Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855-1945. Carola Muysers (Hg.), Amsterdam u.a. 1999, S.106, zit. nach Karl Scheffler: „Die Frau und die Kunst“ (1908).

²⁸⁹ M.[endelsohn], H.[enriette]: „Über Berliner Damenmalerei“, in: Die Kunst für Alle, VI.Jg., Heft 4, 1890, S.49-52.

²⁹⁰ Hof-Atelier Elvira, Ausst.kat. München 1985, S.66.

²⁹¹ Schwabing. Kunst und Leben um 1900, Ausst.kat. München 1998, S.32. Ein „vollgültiges“ Akademiestudium wurde Frauen erst 1919 ermöglicht (Die Prinzregentenzeit. Norbert Götz u.a. [Hg.] Ausst.kat. München 1988/89, S.323). Siehe dazu auch: Keudell, Marie von: „Die Ausbildungsmöglichkeiten für Malerinnen in Deutschland“ (1904), in: Die Bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, S.289-292.

²⁹² Agenda 1918, Eintrag vom 7.3.1918.

²⁹³ Agenda 1896-1899, o. S., [Seite 18], Eintrag vom 21.6.1896.

²⁹⁴ Agenda 1945, Eintrag vom 24.8.1945: „Unvergessliche Tage in Unterwössen, wenn Papa das Scheibenschiessen gab. Wir mussten an die Preisfahnen kl. Goldstücke (à 10 M.) nähen – u. ich malte später eine Scheibe – als Preis – die aber Papa selbst behalten wollte.“

Erwerbstätigkeit als Porträtistin auch anderweitig tätig, entsprechende Werke sind aber, von ein paar Stilleben und wenigen Gemäldekopien abgesehen, nicht bezeugt.

In den wenigen zeitgenössischen Kommentaren, die es über Tini Rupprecht gibt, wurde stets ihr großer Enthusiasmus betont.²⁹⁵ Im Porträtfach kann sie aufgrund ihrer Initiative, trotz der beschränkten Möglichkeiten, als eine der wenigen „vollgültige[n] Konkurrenten für die Männer“²⁹⁶ angesehen werden. Wie diese durchlief sie „eine kaum vorstellbare Malerkarriere“²⁹⁷, verdiente viel und konnte über einen Mangel an Aufträgen nie klagen. Daher kann man sie zu jenen rechnen, über die Fritz Hellwag 1922 schrieb:

„Mir wurde kürzlich vorgehalten, daß in München etwa 20 Maler leben, die für ihre Bilder so märchenhafte Preise erhalten, daß sie schon beim Verkauf von vier bis fünf Werken ein ansehnliches Vermögen verdient hätten; überdies könnten sie gar nicht so viel schaffen, wie von ihnen verlangt wird. (...) Diese in Mode gekommenen Künstler stehen entweder hinsichtlich ihrer Kunst oder ihrer Virtuosität so ganz außerhalb jeden Maßstabes...“²⁹⁸

Obwohl sie zeitlebens anachronistisch erscheinende „Prunkmalerei“ praktizierte, bedeutete dies nicht, dass Tini Rupprecht andere künstlerische Strömungen nicht wahrnahm oder nicht sogar schätzte, wie unter ihren Zeitgenossen beispielsweise besonders Ferdinand Hodler.²⁹⁹ In einem Brief von 1929 an die Schriftstellerin Annette Kolb gab sie auch zu erkennen, dass sie sich einer aussterbenden Zunft angehörig fühlte.³⁰⁰ 1946 schrieb sie, der riesigen Kluft zwischen ihren Gemälden und zeitgenössischer Kunst gewahr werdend: „Meine Bilder kommen mir jetzt vor wie aus dem 18. Jahrhundert!“³⁰¹

Tini Rupprecht war aber von einer Klientel abhängig, die sie auf ihre Art zu porträtieren festlegte, wie ihr noch 1941 eine Kundin schrieb: „Netter Brief von Ellie v. Schwabach. (...) Sagt meine Pastelle wären die einzigen Schönen seit dem 18. Jahrhundert. Sie habe täglich Freude dran.“³⁰² Die retrospektive Ausrichtung wurde explizit gesucht. Eine stilistische

²⁹⁵ Latemar, Comte de: Tini Rupprecht, München 1901, S.58: „Pensée, unité, beauté: originalité, enthousiasme, feu sacré de l'art; voilà ce qui anime cette œuvre jeune d'une âme jeune.“

²⁹⁶ Schultze-Naumburg, Paul: Das Studium und die Ziele der Malerei, Leipzig 1900, S.99.

²⁹⁷ Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1982, 3.Bd., S.408.

²⁹⁸ Hellwag, Fritz: „Die derzeitige wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler“, (1922), S.153f., zit. nach Hoffmann, Justin: „Die wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler nach dem 1. Weltkrieg“, in: München 1919. Bildende Kunst/ Fotografie der Revolutions- und Rätezeit, Dirk Halfbrodt u.a. (Hg.), München 1979, S.271-277.

²⁹⁹ siehe z.B. den Eintrag anlässlich eines Ausstellungsbesuchs im Kunsthaus Zürich, Agenda 1919, Eintrag vom 8.2.1919: „Herrliche Hodler, u. wundervolle Bilder von Cuno Amiet“.

³⁰⁰ Brief an Annette Kolb vom 13.10.[1929], (s. Kat.nr. 6.5): „Ich dachte noch viel an Dich betreff der Versteigerung von den Kaulbach'schen Kunstschatzen. Nun wird auch dieses Künstlerhaus aufgelöst...“. 1929 wurde der Haushalt von Friedrich August Kaulbach (gest. 1920) aufgelöst und versteigert. Siehe den Eintrag in Tini Rupprechts Agenda 1929 vom 25.10.1929: „Nachmittag Auction von Kaulbach – Einrichtung besichtigt“.

³⁰¹ Agenda 1946, Eintrag vom 26.3.1946.

³⁰² Agenda 1941, Eintrag vom 4.12.1941.

Veränderung hätte das Ende des Auskommens als Malerin bedeutet. Schließlich pflegte Tini Rupprecht eine

„Portraitmalerei, wie sie nach wie vor auch bei uns im Schwange ist, die so tut, als wäre seit der Hochblüte des Gesellschafts- und Salonportraits die Zeit stehengeblieben, [und die] (...) ein verlogenes Menschenbild vor[täuscht], das es so nicht mehr geben kann.“³⁰³

Bei aller Einschränkung muss Tini Rupprechts rigider Festlegung auf eine Gattung, einen adaptierten Stil und dessen gleichbleibende Umsetzung in Pastell unter Heranziehung der Fotografie, jedenfalls im Vergleich mit sonstiger Münchner Salonmalerei, Originalität bescheinigt werden. Diese kann mit als Grund angesehen werden für den anhaltenden Erfolg ihrer Porträts bei ihrem zahlungskräftigen Publikum.

3.2 Tini Rupprechts künstlerische Vorbilder

Wie Lenbach eine gefühlsmäßige Verwandtschaft zu Tizian und Velázquez beteuerte, als hätte er „selbst das alles erdacht und gemalt“³⁰⁴, so orientierte sich Tini Rupprecht, den stilistischen Zuschreibungen ihrer Zeit nach zu urteilen, und von Lenbachs und Kaulbachs Vorbild abgesehen, an der englischen und französischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts. 1902 eröffnete die „Münchner Zeitung“ ihre Serie „Münchener Frauenbilder“ mit einem Beitrag über Tini Rupprecht, den der österreichische Kunstkritiker Arthur Rößler verfasst hatte, und wie folgt einleitete:

„Tini Rupprecht ist die Malerin der vornehmen Welt. Ihr Stil ist ein Gemisch von Gainsborough, Kaulbach d. J. und Lenbach; der Geist ihrer Malerei ein modernisiertes Rococo.“³⁰⁵

Von dieser Einschätzung war die Malerin nicht erbaut – auf ein Exemplar der Zeitung, das ihrem Neffen aus ihrem Nachlass vorlag, hatte sie an den Rand des Artikels geschrieben „Dieser Mist“.³⁰⁶ Was sie ärgerte, war, von der geringschätzigen Bezeichnung ihres Stils als „Gemisch“ abgesehen, die attestierte Nähe zu den Zeitgenossen. Ein im Jahr darauf erschienener Artikel in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ sollte diese stilistische Einordnung offenbar korrigieren: „Lenbach und Kaulbach sind Freunde ihres Talentes, sie haben es nicht

³⁰³ Österreichische Portraits. Das Bildnis in der Gegenüberstellung von malerischer und photographischer Interpretation. Text: Harald Sterk, Wien 1982, S.28.

³⁰⁴ Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1927 (revid. Neuausg. 1983), Eberhard Ruhmer (Hg.), S.177.

³⁰⁵ Rößler, Arthur: „Münchener Frauenbilder. I. Tini Rupprecht“, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.84.

³⁰⁶ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.23.

beeinflusst.“³⁰⁷ Stattdessen sei Tini Rupprecht im Angesichte klassischer Meister wie Gainsborough, Reynolds und Greuze „gereift“, „vor diesen Bildern selbst ist sie gestanden, das waren ihre Lehrmeister.“³⁰⁸

Tini Rupprecht brachte selbst einmal in ihrem Tagebuch Lenbachs „Manier“ mit Reynolds in Verbindung: „nach Dulwich Gallery – reizende Gainsborough – u. Kind von Reynolds (Lenbach Manier erinnert)“.³⁰⁹ Daran wird deutlich, dass eine derartige Zuschreibung aus heutiger Sicht sehr großzügig gesehen werden muss. Ehe Tini Rupprechts Verhältnis zu den Münchner Kollegen eigens und auch anhand von konkreten Bildbeispielen erörtert wird, soll die zeittypische Vorstellung von der Bezugnahme auf vorbildhafte Gemälde Alter Meister erläutert werden.

3.3 Historistische Malerei

Der Begriff des Historismus wurde in der kunsthistorischen Sekundärliteratur überwiegend für Architektur verwendet, auf Malerei aber ebenso bezogen. Andere Bezeichnungen für Gemälde dieser Epoche, etwa als „Salonmalerei“, signalisieren, dass diese Malerei die akademische und öffentliche Anerkennung fand.³¹⁰ Für Tini Rupprechts Arbeiten fällt jedoch vor allem ihre retrospektive Ausrichtung ins Gewicht, die der Begriff des Historismus beinhaltet. In der Malerei lässt sich ein thematischer und ein stilistischer Historismus unterscheiden, der bisweilen zugleich auftritt.³¹¹ Im Porträtfach muss dieser der Sache gemäß auf den Stil beschränkt werden, denn ließ sich jemand als historische Figur oder im historischen Kostüm konterfeien, lag zwar eine historistische Ikonographie vor, die aber vom Porträt im engeren Sinne zwangsläufig wegführt.

Die Gründe, die Nikolaus Pevsner für die Erscheinung historistischer Architektur im 19. Jahrhundert als ursächlich anführte, können auch auf Gemälde bezogen werden: der Wunsch nach Konformität, also dass ein Werk nicht isoliert geschaffen, sondern einem bestehenden Kontext eingepasst wurde; des Assoziativen und Evokativen, dass ein

³⁰⁷ Glaser, Marie von: „Tini Rupprecht“, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 5.12.1903, Nr.7718, S.5.

³⁰⁸ ebd.

³⁰⁹ Agenda 1899, Eintrag vom 29.6.1899.

³¹⁰ Außerdem Malerei der Gründerzeit, des fin de siècle, der belle époque, Prunkmalerei, pompöse oder mondäne Malerei. (Das pompöse Zeitalter. Zwischen Biedermeier und Jugendstil. Kunst, Architektur und Kunsthandwerk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Hans Jürgen Hansen [Hg.], Oldenburg u.a. 1970; Chaleyssin, Patrick: La peinture mondaine de 1870 à 1960, Paris 1993). Aleksa Čelebonović zog all diesen Bezeichnungen die des „Bürgerlichen Realismus“ als Stilbegriff vor, um dessen ideologische Aufladung zu betonen. (in: ders.: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei, Berlin 1974, S.14).

bestimmter Stil einem bestimmten Zweck entsprach, da mit ihm Eigenschaften verbunden oder der Gedanke an solche hervorgerufen werden sollte; der Geschichtsumdeutung, etwa wenn eine fehlende Genealogie vorgetäuscht werden sollte; der archäologischen Neugier durch ein, im 19. Jahrhundert aufkeimendes, wissenschaftliches Interesse an der Geschichte; schließlich die romantische Motivation als Grund für stilistische Anleihen in Verbindung mit dem Glaube, dass durch Imitation bestimmte Gefühle wach gerufen werden könnten.³¹² Dem hinzuzufügen ist der Historismus als Haltung und Weltanschauung, wovon die Malerei als Ausdruck anzusehen ist.³¹³ Heinz-Toni Wappenschmidt betonte das restaurative, an „Bewusstseinsmanipulation“ grenzende Moment historistischer Malerei, das, eine politische Realität simulierend, letztlich Zukunftsangst zudecken sollte.³¹⁴ Hans Gerhard Evers sah den Historismus dagegen als ein überzeitliches Prinzip einer eher literarischen Auffassung an, die nicht auf Nachahmung oder Eklektizismus, sondern auf die Schaffung eigener Kreationen abzielte, welche dadurch, dass sie auf historischen Wurzeln gründen, an Wert zugewinnen.³¹⁵ Diese Interpretation scheint der Auffassung Rupprechtscher Porträts am ehesten zu entsprechen.

Wenn auch nicht direkt mit Tini Rupprechts Porträtstil in Verbindung zu bringen, so ist für die rückwärtsgewandte Malerei doch der Hinweis auf die Diskussion aufschlussreich, welche die Geschichtswissenschaften des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts bestimmte. Friedrich Nietzsche unterschied 1874 in seinem Werk „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ die antiquarische, die monumentalistische und die kritische Historie; die erste Herangehensweise weise dem Alten des Alters wegen Wert bei und bewirke Ehrfurcht vor den eigenen Wurzeln; die Monumentalgeschichte suche nach dem Heroischen der Vergangenheit als Beispiel der schöpferischen Tätigkeit des Menschen. Erstere sei retrospektiv, letztere dagegen in die Zukunft orientiert. Die kritische Historie betrachte im Unterschied dazu Geschichte in Bezug auf aktuelle Bedürfnisse und verwerfe sowohl Demut als auch Utopie. Werde eine dieser historischen Richtungen exzessiv betrieben, seien

³¹¹ Das pompöse Zeitalter, Hans Jürgen Hansen (Hg.), Oldenburg u.a. 1970, S.119.

³¹² Pevsner, Nikolaus: „Möglichkeiten und Aspekte des Historismus“, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd.1), S.14-17.

³¹³ Theinhardt, Markéta: „Historismus in der polnischen, tschechischen und ungarischen Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Der Traum vom Glück, Ausst.kat. Wien 1997, S.87.

³¹⁴ Wappenschmidt, Heinz-Toni: „Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs“, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Ekkehard Mai (Hg.), Mainz 1990, S.335-345, hier S.340 u. S.343.

Altertümelei, blindes Zukunftsbegehren oder Gegenwartsfixiertheit die Folge. Die Übertreibung werde durch einen Mangel an Bewusstsein von der Subjektivität der Geschichtsbetrachtung verursacht. Indem er einen Vergleich mit der Bild vor dem geistigen Auge des Malers zog, gab Nietzsche eine Vorstellung davon, wie der Historiker in die Vergangenheit sieht:

„man meint jenes ästhetische Phänomen, jenes Losgebundensein vom persönlichen Interesse, mit dem der Maler[...] sein inneres Bild schaut, man meint das völlige Versunkensein in die Dinge.“³¹⁶

Von Bedeutung ist hier, dass alles, was sich der Historiker und der Maler vorstellen, der gleichen imaginären Quelle angehört. Indem Tini Rupprecht und andere aber die Fotografie ins Spiel brachten und mit der innerlich geschauten Historie verbanden, könnten sie damit darauf abgezielt haben, die Vergangenheit empirisch zu objektivieren. Nietzsche schrieb tatsächlich davon:

„ein Aberglaube [...] ist es, dass das Bild, welches die Dinge in einem solchermaassen gestimmten Menschen zeigen, das empirische Wesen der Dinge wiedergebe. Oder sollten sich in jenen Momenten die Dinge gleichsam durch ihre eigene Thätigkeit auf einem reinen Passivum abzeichnen, abkonterfeien, abphotographiren?“³¹⁷

Im Falle Tini Rupprechts kann nicht nachgewiesen werden, dass sie es bewusst darauf anlegte, sich der Fotografie gewissermaßen als Zeitmaschine zu bedienen, um das Empirische in ihr subjektives Vorstellungsbild einzubringen; es ist jedoch auch nicht auszuschließen. Die antiquarische und die monumentalistische Art, die Vergangenheit zu betrachten, spricht jedenfalls aus ihrer Einstellung.

Für die Porträts von Tini Rupprecht können aber auch alle von Pevsner angeführten Charakteristika als zutreffend bezeichnet werden. Die Malerin schuf Gemälde für einen Kontext, ihre Bilder hingen in den wandgetäfelten Salons der Schlösser der Aristokratie und der Villen der Großfinanz; sie wurden in eine genealogische Abfolge eingefügt, wenn sie bei Letzteren nicht erst den Grundstein dafür legen sollten. Auch die Wahl des Pastells, das im 18. Jahrhundert vorrangig dem Porträt diente, war im historistischen Sinne folgerichtig. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts dürfte die historistische Malerei zudem durch eine dezidierte Opposition zu anderen Entwicklungen in der Malerei motiviert gewesen sein, die

³¹⁵ Evers, Hans Gerhard: „Historismus“, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965, S. 34ff.

³¹⁶ White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt 1991 (Amerik. Originalausg. 1973), S.453; für das vorangegangene S.95 u. 452.

³¹⁷ ebd.

als für Porträtmalerei untauglich angesehen wurden. Darauf, sowie auf weitere Merkmale wird noch anhand von Bildbesprechungen einzugehen sein.

Die Rückwendung zu den Stilen aller Epochen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geschah in der Malerei, mehr oder minder deutlich, immer unter der Prämisse der Wiedererkennbarkeit des eigenen Anteils und unter Verwendung bestimmter Kürzel für die verwendeten Quellen. Reine Kopien waren nicht gesucht, wenngleich es sie auch gab. Kritiker wie Lichtwark warfen ein, dass es „dergleichen Aneignungsfähigkeit (...) in solch erschreckendem Umfang nie vorher gegeben“ habe, doch bezog er sich hier in erster Linie auf Kunsthandwerk.³¹⁸ Aber auch Tini Rupprechts erster Biograph Alexandre Sturdza alias Comte de Latemar sprach in diese Richtung gehende Vorwürfe gegen Tini Rupprecht an: Man habe ihr Vorhaltungen gemacht, sie lehne sich an Reynolds und Gainsborough an. In deren Werken suche sie aber, wie bei Van Dyck, Velázquez, da Vinci und anderen, nur Rat. Ihre Originalität sei davon nicht betroffen, beeilte er zu versichern, „denn Fräulein Rupprecht kopiert nicht“.³¹⁹

3.3.1 Plagiarismus

Cornelius Gurlitt unterstrich in seiner Geschichte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, dass „die Verknüpfung mit der Vergangenheit (...) in München zum gefeierten Schlagwort“ wurde, und fügte hinzu:

„Und der war ein rechter Mann, der einen alten malerisch unbeachteten Koloristen auffand, seine Art erlernte und neu erstehen ließ; der der Welt zeigte, daß die alte Kunst (...) unerschöpflich an Vorbildern sei...“³²⁰

Diese Vorgehensweise muss nicht als Erfindung des 19. Jahrhunderts ausgelegt werden, da sie als im „borrowing“ vorgeprägt angesehen werden könnte,³²¹ wie es Joshua Reynolds im 18. Jahrhundert kultivierte, weshalb er wiederum schon zu seiner Zeit des Plagiats bezichtigt wurde. Jedoch handelte es sich bei dessen Vorgehensweise nicht um an Kopien grenzende Nachahmung, sondern um ein nuanciertes Spiel mit Assoziationen ikonografischer und nicht

³¹⁸ Lichtwark, Alfred: „Das Zimmer des 19. Jahrhunderts“ (1896), in: Palast, Fenster und Flügelthür, Berlin 1899.

³¹⁹ Latemar, Comte de: Tini Rupprecht, München 1901, S.52: „Dans certains de ses tableaux, elle accuse des réminiscences avec les portraitistes anglais du XVIIIe siècle Gainsborough et Reynolds, moins dans le faire et la touche (car M-elle Rupprecht ne copie pas) que dans l'ensemble général, dans l'effet du tableau et dans l'intention“.

³²⁰ Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899, S.361-363, Zitat S.363.

³²¹ Von Reynolds eingeführter Begriff, der das nachvollziehbare Zitat von der „Imitation“ abhebt. (Prochno, Renate: Joshua Reynolds, Weinheim 1990, Diss. Univ. München 1986, S.39: „Reynolds' Zitatekunst“).

stilistischer Natur.³²² Hansen führte die Idee des Rückgriffs auf solche Wurzeln des 18. Jahrhunderts zurück, die ursprünglich Bewusstsein im Einsatz künstlerischer Mittel reflektierten, im 19. Jahrhundert jedoch nicht mehr zu Neuformulierungen führten.³²³ Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde jedoch bereits die Fähigkeit zu Imitieren als Tugend gewertet; wer große Meister auf diese Weise zu „modernisieren“ wusste, musste den Vorwurf des Plagiats nicht scheuen:

„Derjenige, der zu imitieren weiß, braucht nicht zu befürchten, dass man ihm seine Plagiate zum Vorwurf macht; und niemand wird ihm vorhalten, was Michelangelo eines Tages zu einem Maler sagte, der die Imitation bis zum Äußersten getrieben hatte: ‚Was wird aus euren Werken am Tag des Jüngsten Gerichtes, wenn all die voneinander getrennten Einzelpartien zum Ganzen zurückkehren werden, da ihr sie doch nur aus Stücken und aus gestohlenen Teilen zusammengesetzt habt?‘“³²⁴

Um dem Publikum Ende des 19. Jahrhunderts „Englische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts“ zu signalisieren und etwa an „Spielende Kinder in Parklandschaft“³²⁵, wie sie Reynolds in den 1780er Jahren sechsmal malte, zu erinnern, war eine an eine Kopie grenzende Darstellung nicht notwendig. Bereits ein Landschaftshintergrund in Verbindung mit einem Kinderporträt schien diese Assoziation auszulösen. Versatzstücke signalisierten die Bezugnahme, die Nachempfindung beschränkte sich meist auf Äußerlichkeiten, wenngleich sich auch Beispiele finden lassen, wo sich die Manier bis auf den Duktus zu erstrecken scheint. Nachdem Reynolds verhältnismäßig viele Damen- und Kinderporträts sowie Mütter mit Kindern malte, lag der Vergleich bei der Betrachtung von Tini Rupprechts Bildern allein schon deshalb nahe. Die Verwendung des Pastells für Porträts führte zum Vergleich mit der französischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts. Betrachtet man aber tatsächlich Porträts von Tini Rupprecht neben Bildern von Reynolds oder von Maurice Quentin de La Tour, werden die durch die zeitgenössischen Zuschreibungen suggerierten Erwartungen enttäuscht. Besonders in seinen Gruppenbildnissen kam Reynolds zu durchweg lebendigeren Lösungen, beispielsweise im Bildnis der Lady Cockburn mit ihren drei Kindern³²⁶. Ein Vergleich zeigt, dass, während bei Reynolds die Darstellung von Bewegung durchdrungen ist, in Tini Rupprechts Porträts Stillstand herrscht, den die dahintergeblendete Landschaft noch

³²² Busch, Werner: Das sentimentalische Bild, München 1993, S.404f.

³²³ Das pompöse Zeitalter, Oldenburg u.a. 1970, S.116.

³²⁴ „Celui qui sait imiter ainsi ne doit pas craindre qu'on lui reproche ses plagiats; et personne ne lui objectera ce que Michel-Ange dit un jour à un peintre qui avait porté cette imitation à l'excès: ‚Que deviendront vos productions au jour du Jugement dernier, lorsque toutes les parties séparées retourneront au tout, puisque vous ne les avez composées que de pièces et de morceaux volés?‘“ (Robert, Karl: Le Pastel. Traité pratique et complet comprenant la figure et le portrait, le paysage et la nature morte, Paris 1890, [1. Aufl. 1884], S.113f.).

³²⁵ beispielsweise „The Lamb Children“, in: Reynolds, Penny, Nicholas (Hg.), London 1986, S.153, Kat.nr.133.

unterstreicht. Es wird zudem überaus deutlich, dass Tini Rupprecht im Gruppenbildnis über eine Aneinanderreihung von Einzelfiguren nicht hinauskam, wobei noch zu fragen sein wird, ob daran die stückweise Übertragung der Fotografien Schuld trägt. Die Verbindung zu Werken von Reynolds, und gleiches gilt für Werke von Gainsborough oder Greuze und anderen Malern des 18. Jahrhunderts, die bei der Betrachtung von Tini Rupprechts Bildern aus der Ferne zu grüßen scheinen, solange man sie nicht nebeneinander sieht, ist als verhältnismäßig oberflächlich zu bewerten, obwohl von Zeitgenossen betont und von der Malerin offensichtlich selbst so gesehen (im Kapitel II.5.5 wird der Bezug zu de La Tour eigens besprochen, im Kapitel II.6.4.7 ein Pastellgemälde von John Russell einem von Tini Rupprecht gegenübergestellt, s. Abb. 38 u. 39a). Die Werke des 18. Jahrhunderts dienten ihr als dekorative Anregung für die Umsetzung von Pose, Kostüm und Hintergrund. In den Tagebuchnotizen von Tini Rupprecht fand sich nur ein einziges Mal ein Hinweis darauf, dass eine Kundin ausdrücklich wünschte, nach altmeisterlichem Vorbild gemalt zu werden: „Atelier: Daisy Pless – Diadem anprobiert – Renaissance – Fragonard?!!/ Bild verabredet“³²⁷. Dieser belegt ebenfalls, wie unbekümmert mit den Epochen jongliert wurde. Anlässlich eines Rombesuches 1927 betonte Tini Rupprecht ihre anhaltende Bewunderung für Diego Velázquez Werk: „Papst Innozenz v. Velasquez – schönsten Porträt der Welt. Hat mir noch denselben wunderbaren Eindruck gemacht“.³²⁸ Ihr Streben danach, mit ihren Werken eine vergangene Porträtkultur wieder aufleben zu lassen, entsprang einer ehrlichen Bewunderung Alter Meister und hat, jedenfalls von der Motivation her, nichts mit dem „unverhüllten als ob“ zu tun, das nach Rainer Schoch als Schlüssel zum Verständnis der wilhelminischen Gesellschaft zu verstehen ist.³²⁹

3.3.2 Die Originalität historistischer Porträtmalerei

Ein Schöpfen aus der Malerei Alter Meister war erwünscht und wurde als Mehrwert interpretiert, musste aber bestimmte Grenzen einhalten, weshalb Zuschreibungen in dieser Richtung immer im gleichen Atemzuge Tini Rupprechts Unabhängigkeit von den Vorbildern

³²⁶ London, National Gallery.

³²⁷ Agenda 1916, Eintrag vom 28.9.1916.

³²⁸ Agenda 1927, Eintrag vom 29.3.1927.

³²⁹ Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1975, S.200.

beteuert.³³⁰ Originalität bei der Umsetzung der historischen Bildquellen wurde hoch bewertet und zu einem Beurteilungskriterium: „einen Lenbach erkennt man als solchen auf den ersten Blick“³³¹, attestierte etwa Cornelius Gurlitt.

Der große Anklang, den Lenbachs Porträts zu seiner Zeit fanden, ist darauf zurückzuführen, dass er einen Mittelweg zwischen individueller Auffassung und stilistischem Zitat bei Wahrung der ähnlichen Erscheinung gefunden hatte. Je mehr das „individuelle Merkmal“ im Porträt spreche, desto mehr dränge es den „geistigen Inhalt zurück und raubt dem Kunstwerke den ‚Stil‘, d.h. die Einheit von Erscheinung und Gehalt“, so das zeitgenössische, noch dem Idealismus nahestehende Verständnis.³³² Dass es Lenbach gelungen war, dem Porträt den Stempel eines Stils aufzudrücken, der sich von Alten Meistern speiste, aber dennoch als der seine erkennbar war, bei gleichzeitiger Wahrung der Ähnlichkeit, stellte seine eigentliche Leistung dar, die derart auch Rainer Maria Rilke erfasste: „Vielleicht ist das Lenbachs bester Ruhm, daß er (...) sie alle einfach zu Lenbachs macht.“³³³

In diesem Sinne reüssierte auch Tini Rupprecht, da ihre Porträts, trotz des Anteils an altmeisterlicher Inspiration, als ihre Schöpfungen und als zeitgenössisch erkennbar waren. Diese Art von Originalität bedeutete im Porträtfach beinahe so etwas wie die Schaffung eines Markenzeichens, das für erfolgreiche Auftragsarbeit Voraussetzung war.

3.3.3 Historistische Malerei zwischen Kritik und Vereinnahmung

Statt aus Nachahmung heraus Selbständiges zu schaffen, wie Julius Langbehn, der Verfasser der Publikation „Rembrandt als Erzieher“, 1876 anlässlich der Münchner Kunstgewerbeausstellung gefordert hatte, blieb es doch oft bei der reinen Nachahmung.³³⁴ Die propagierte hohe Stufe der Kultur erweise sich als auf diese Weise unwiederbringlich, die „trügerische Vorstellung, durch äußerliche Nachahmung eine längst vergangene Zeitepoche künstlerischen Glanzes auf das Repertoire der Gegenwart zu setzen“³³⁵, als verfehlt. Egon

³³⁰ Antonie von Klingspor schrieb in „Die Frau und ihre Zeit“: „Die feine Kunst der Engländer hat sie entschieden beeinflusst, d.h. es muss hervorgehoben werden, dass sie durch die Engländer nur in sich gefestigt wurde.“ (Heft 11, 1908, S.26).

³³¹ Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1899, S.394.

³³² Leixner, Otto von: „Berechtigung und Grenzen des Realismus“, in: Die Kunst für Alle, II.Jg., Heft 11, 1.3.1887, S.164.

³³³ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1987, S. 76, zit. nach Rilkes „Florentiner Tagebuch“ ca. 1898.

³³⁴ Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1927, S.166.

³³⁵ ebd., S.166f.

Friedell wetterte später gegen diesen „Repetitionskursus der Stile“, den er als affektiert und als Ausgeburt eines subalternen Kunstempfindens schalt.³³⁶

Herrmann Uhde-Bernays entlarvte Lenbachs Ansinnen als sozialen Idealismus des armen Bauernjungen und als von vornherein zum Scheitern verurteilt.³³⁷ „Man glaubt immer durchs Telefon die Stimme eines Größeren zu hören“, fügte Richard Muther dieser Einschätzung von Lenbachs Werken hinzu, und brachte damit die Implikation technisch hoch moderner Mittel in Verbindung mit altmeisterlicher Manier zur Sprache. Lenbachs Bilder hätten, so Muther weiter, zu seiner Zeit nur deshalb „den modernen Stempel“³³⁸ getragen, weil er sich modernster Techniken bediente, womit nur die Fotografie und auch das Malen bei elektrischem Licht gemeint gewesen sein können (das Tini Rupprecht erst 1911 in ihrem Atelier installieren ließ) – eine Modernität, die heute Lenbachs Bildern nicht mehr anzusehen ist.

Von konservativen Kräften ließ sich historische Malerei zudem leicht vereinnahmen. Friedrich Naumann erklärte 1909 in seinem Buch „Form und Farbe“, weshalb nach 1900 vermehrt Ausstellungen englischer Porträts des 18. Jahrhunderts gezeigt wurden.³³⁹ Ein „gewisser Hunger nach glatter, schöner Weichheit, der bei vielen auftritt, die sich nur gezwungen der neueren sezessionistischen Kunst zugewendet haben, tief in ihrem Herzen aber Menschen mit den alten Schönheitsidealen geblieben sind...“, habe dazu geführt.³⁴⁰ Als konservativ oder reaktionär ist die historistische Malerei letztendlich zurecht zu bewerten, selbst wenn zu ihrer Herstellung modernste Mittel eingesetzt wurden. Gerade diese Verquickung lässt sich als einer bürgerlichen Vorstellung von künstlerischer Fortschrittlichkeit konform interpretieren.

3.3.4 Die fotografische Aneignung der Vorbilder

Klaus Lankheit hatte 1965 bei einer Diskussion über den Historismus eingeworfen, dass die „Hochblüte des historischen Bildes“ zeitlich mit dem Aufkommen der Fotografie korrelierte, und vermutet, dass beides auch „innerlich“ zusammenhing, ohne sich über diesen

³³⁶ Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd.2, München 1976 (1.Ausg. 1928), S.1305 u. S.1476.

³³⁷ Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1927, S.177.

³³⁸ Muther, Richard: Geschichte der Malerei, 3.Bd, Leipzig 1909, S.393.

³³⁹ Tini Rupprecht hatte eine der Ausstellungen besucht, auf die Naumann sich bezog: „Am 19. Februar 1908 nach Berlin gefahren (...) Englische Ausstellung Reynolds – Raeburn, Gainsborough etc.“ (Agenda 1907-1909).

³⁴⁰ Naumann, Friedrich: Form und Farbe, Berlin 1909, S.65.

Zusammenhang näher zu äußern.³⁴¹ Ein Grund für die Koinzidenz war die bisher nie so da gewesenen Verfügbarkeit der Gemälde Alter Meister in Form von fotografischen Reproduktionen. Dies sahen auch Zeitgenossen wie Cornelius Gurlitt so:

„Das erneute Lernen von der Vergangenheit wurde unterstützt durch die gewaltig anwachsende Vervollkommnung der Vervielfältigungsmittel (...) die Photographie gab erst recht die Möglichkeit, gute Nachbildungen der Meisterwerke aller Zeiten zu vereinigen.“³⁴²

Dass Maler Fotoläden, die Reproduktionen verkauften, regelrecht „plünderten“, und dass diese oft über große Sammlungen an Abbildungen verfügten, ist bekannt.³⁴³ Dabei handelte es sich sowohl um jene Kunstreproduktionen, die Kunstverlage wie Hanfstaengl vertrieben, als auch um Natur- und Landschaftsmotive, die ebenfalls von Verlagen verbreitet sowie von Berufsfotografen in Eigenregie angeboten wurden. Tini Rupprecht hatte beispielsweise ein Album mit Fotografien nach Werken Alter Meister angelegt (Abb. 8, Kat.nr. 4.54). Zudem war eine große Menge lose aufbewahrter Reproduktionen in ihrem Nachlass enthalten, ebenso wie einige Naturmotive (Kat.nr. 4.52, 4.56). Als sie 1938 ihr Atelier räumte, hat sie:

„hunderte von Photos alter Meister sortiert.“³⁴⁴ Aus dem Hanfstaengl Verlag besaß sie unter anderem die teure so genannte „Prado-Mappe“.³⁴⁵

Für den Kunstunterricht wurden Kunstreproduktionen ausdrücklich empfohlen, obwohl die Farbe fehlte, denn, so Josef Strzygowski 1907:

„Man kann an der Photographie des Werkes eines Hauptmeisters mehr lernen, als an allen Farben im Bilde eines Dutzendmeisters oder einem Flickerwerk der Griffelkunst.“³⁴⁶

Obwohl der Autor dieser Empfehlung vor der falschen Farbwiedergabe in der Gemäldereproduktion und vor falsch gewählten Ansichten in der von Skulpturen warnte und ein Bewusstsein dafür zu erzeugen versuchte, indem er ein Negativbeispiel abdrucken ließ, zog er doch die Reproduktion dem Originalgemälde aus dem praktischen Grund der leichteren Verfügbarkeit vor.

³⁴¹ Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965, S.104.

³⁴² Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899, S.361f. Siehe auch: Pohlmann, Ulrich: „Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900“, in: Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera, Ausst.kat. Dallas 1999, S.43-55, wobei Pohlmann v.a. auf die kommerziellen Naturstudien eingeht, nicht auf die Reproduktionen von Kunstwerken.

³⁴³ Wilhelm Lauser schrieb von einem gemeinsamen Besuch der Dresdner Gemäldegalerie mit Makart: „ein Photographieladen wurde geplündert, um, was freilich bei seinem seltenen Gedächtnisse kaum nöthig war, später die Erinnerung an dies Alles zu unterstützen“, in: Die Kunst in Österreich-Ungarn. Jahrbuch der Allgemeinen Kunst-Chronik, Wilhelm Lauser (Hg.), II. Jg., Wien o.J. [1885], S.50. Von Lawrence Alma-Tadema sind 164 Alben mit Sammelfotografien erhalten, die archäologische Stätten zeigen.

³⁴⁴ Agenda 1938, Eintrag vom 11.11.1938.

³⁴⁵ Agenda 1936, Eintrag vom 8.11.1936 „Werk vom Prado (Hanfstängl – 700 M.) geordnet zum Verkauf“.

³⁴⁶ Strzygowski, Josef: Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann, Leipzig 1907, S.146.

Fotografen legte man unterdessen für die Porträtfotografie „zum Studium bildmässiger Gliederung [nahe] (...) neben anderen Vorbildern aus der bildenden Kunst die Bilder von Frans Hals und Rembrandt (...), die man beispielsweise in Velhagen & Klasings Künstlermonographien übersichtlich zusammengestellt findet“³⁴⁷. Tini Rupprecht besaß auch eine umfangreiche Kunstbibliothek: „schöne Werke über Kunst u. Künstler aller Zeiten u. Nationen“.³⁴⁸

Doch weder Fotografen noch Maler stellten, von Ausnahmen abgesehen,³⁴⁹ historische Porträts direkt nach, dies würde einer vereinfachten Sichtweise des Verhältnisses entsprechen. Stattdessen wurde es als Inspiration angesehen, sich Bilder Alter Meister zu Gemüte zu führen, und es wurde daraufhin versucht, gleichwertige Äquivalente zu konzipieren. Tini Rupprecht verließ sich dazu weder allein auf deren fotografische Reproduktion noch auf die Sammlung ihrer Kunstbücher und benutzte sie auch nicht wie einen Katalog an Schablonen für ihre eigene Arbeit, sondern eher zur Anregung. Die Notwendigkeit, Originale aufzusuchen und vor Ort zu studieren, sah sie als gegeben an.

3.3.5 Eliminierung des Kontextes am Beispiel des Bildes „Anno 1793“

Tini Rupprechts Genrebild von 1898 mit dem Titel „Anno 1793“, das sie selbst einmal als „Ollo (Louis XVI.)“³⁵⁰ bezeichnete, zeigt die Schwester Otilie halbfigurig en face mit großem Hut (Abb. 9a,b; Kat.nr. 4.21). Der Bildhintergrund des Pastells ist dunkel schraffiert. Das Jahr im Titel sollte offenbar auf das Jahr der Guillotinerung des französischen Königs Ludwigs XVI. und der Königin Marie Antoinette verweisen, kann mit der Dargestellten aber nicht in Verbindung gebracht werden. Diese lehnt nach vorne auf eine Brüstung, auf die Ellebogen abgestützt, und scheint mit melancholisch gestimmtem Blick durch den Betrachter fast hindurch zu sehen. Ransom Taylor identifizierte das Kostüm, das Ollo für die Darstellung trug, als das einer Revolutionärin.³⁵¹ Es ließe sich auch ein Bezug des Datums im Bildtitel zur Vorbildhaftigkeit Alter Meister finden, da anno 1793 der Konvent beschloss, die große Galerie des Louvres einzurichten, was Friedrich Naumann noch Anfang des 20. Jahrhunderts

³⁴⁷ Loesch, Fritz: Die Bildnis-Photographie, Berlin 1903, S.136.

³⁴⁸ Agenda 1939, Eintrag vom 11.1.1939.

³⁴⁹ Helmut Gernsheim zeigte beispielsweise ein fotografisches Porträt im Stile Frans Hals' von J.C. Strauss, 1904. (in: ders.: „Aesthetic Trends in Photography Past and Present“, in: Motif, Nr.1, London, November 1958, S.11, aus der Sammlung Gernsheim). Tini Rupprechts Aufnahme des Grafen Kalnein als „Spanier des 17. Jahrhunderts“ kommt dieser Art von „Revival“ sehr nahe. (s. Abb. 43, Kat.nr. 1.1.2).

³⁵⁰ Agenda 1902-1904, Eintrag vom 7.10.1902.

³⁵¹ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.17.

immerhin als den „eigentlichen entscheidenden Schritt der französischen Revolution“ für die Kunstgeschichte wertete.³⁵² Für die Haltung und die Unbestimmbarkeit des Ausdruck der Dargestellten kann das „Mädchen am Fenster“ von Rembrandt aus der Dulwich Picture Gallery als vorbildhaft anführen werden (1645, Abb. 9c).

Es kann nicht nachgewiesen werden, ob Tini Rupprecht mit ihrem Bildtitel auf den Louvre anspielte oder ob sie für die Gestalt Rembrandts Bild des Mädchens als Vorbild tatsächlich vor Augen hatte, wenngleich die Übereinstimmung sehr auffällig ist. Doch betrachtete Tini Rupprecht Gemäldegalerien als Reservoir, das sie sich durch zahlreiche Reisen aneignete, und aus dem sie eine eigene Auffassung zu gewinnen suchte. Die Darstellung der Schwester Ollo gibt keine weiteren Indizien für die Deutung des Bildes, das sich großer Beliebtheit erfreute, da es in den Zeitschriften „Die Jugend“ sowie in „Die Kunst unserer Zeit“ abgedruckt wurde. In „Der Jugend“ wurde es aber lediglich als „Porträtstudie“ betitelt, während die Bildunterschrift in „Die Kunst unserer Zeit“, „Tini Rupprecht, 1793“, auch merkwürdig falsch gelesen werden kann.³⁵³ Bei längerer Betrachtung des Gemäldes und der Fotografien, die noch von der Modellsitzung erhalten sind, stellt sich der Verdacht ein, dass trotz des bedeutungsschweren Titels Ollo einfach in einem Kostüm vom Münchner Künstlerfasching dargestellt ist.³⁵⁴ Festzustellen bleibt die Freude an der kostümierten Ausstattung eines Modells und dessen Verklärung durch die Umsetzung in ein Gemälde mit einem Titel, der die Deutung letztendlich offen lässt.

Die Dehnbarkeit des Bildtitels ist auch für den Kontext des Porträtmodells exemplarisch, dessen Bezug zur Gegenwart völlig eliminiert wurde, was mit der konkreten Benennbarkeit der Dargestellten zu einem zwiespältigen Verhältnis führt. Dies konstatierte Andrew Wilton³⁵⁵ auch für den konservativen Porträtstil des ungarischen Malers Filipö de Lászlós (1869-1937)³⁵⁶, der dem Tini Rupprechts vergleichbar ist. De László malte wie sie erst Genrebilder,

³⁵² Naumann, Friedrich: Form und Farbe, Berlin 1909, S.202.

³⁵³ „Die Jugend“, Nr.22, 1898, „Porträtstudie“, ganzseitige Abbildung auf S.366; Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens. II. Halbband, München 1899, S.21, Abbildung von „Tini Rupprecht, 1793“ zur Besprechung von Heinrich Rottenburg, „Die Jahres-Ausstellung im Münchner Glaspalast“, S.19-52.

³⁵⁴ Siehe dazu die Besprechung des Gemäldes „Die Ägypterin“ von Franz von Lenbach, das Ollo in dem Kostüm zeigt, das Tini Rupprecht auf einem Faschingsball trug (Kap. II.1.3). Es existiert auch eine Fotografie von Franz Lenbach, die Ollo im Kostüm eines Burgfräuleins zeigt (abgedruckt in: Franz von Lenbach 1836-1904, Ausst.kat. München 1986, S.483, Abb. 442: „Drei Damen in Kostümen des ‚Don Juan-Festes‘, 1902“. Die Dame links ist Ollo von Wimpffen).

³⁵⁵ Wilton, Andrew: The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to August John 1630-1930, Ausst.kat. London 1992/93, S.61.

³⁵⁶ László de Lombos, Filipö Elek. Ausbildung in Budapest und in München bei A. Liezen-Mayer ab 1890, danach bei Lefebvre u. Constant in Paris. Großen Erfolg durch Porträt des Fürsten Ferdinand von Bulgarien 1894, 1899 Porträt von Kaiser Franz Joseph I., Reichskanzler Fürst Chlodwig Hohenlohe-Schillingsfürst, 1900 Papst Leo XIII., 1907 König Eduard VII. u. Königin Alexandra von Großbritannien, 1908 Präsident Roosevelt, 1920

ehe er sich ganz auf das Porträt konzentrierte. Im „Allgemeinen Künstlerlexikon“ wurde auf diese Entwicklung explizit hingewiesen:

„Zu Beginn seiner Tätigkeit mehr Genre- als Bildnismaler wurde L., von seinen schnellen Erfolgen getrieben, bald ausschließlich Porträtist u. hat sich als solcher, namentlich durch das Studium der großen eng. Porträtisten des 18. Jahrh., einen im wesentlichen eklektischen Malstil geschaffen.“³⁵⁷

Tini Rupprecht kannte Werke von de László und fand, er habe „doch sehr schöne Porträts gemacht“.³⁵⁸

3.4 „Der Geist des Rococo“³⁵⁹

Pastellmalerei wird noch in der Gegenwart als typisches Phänomen der Epoche des Rokoko angesehen, da es sich zu dieser Zeit zu einem bevorzugten Ausdrucksmittel entwickelte.³⁶⁰

Wie kein anderes Malmedium ist das Pastell mit dieser Assoziation verknüpft. Wie Robert Stalla zeigte, hatte das so bezeichnete Neorokoko gegen Ende des

19. Jahrhunderts Hochkonjunktur, im Deutschen Reich ausgelöst durch die Ausstattung des Berliner Stadtschlosses 1888 im Rokokostil Friedrichs des Großen und in München durch die Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung, die im gleichen Jahr stattfand. Bei deren Besprechung merkte Friedrich Pecht an, dass dieser Stil „eigentlich nur für ganz vornehme Leute brauchbar“ sei, weil am teuersten, obwohl er zuvor schon ein „Überhandnehmen des Rokoko“ diagnostiziert hatte.³⁶¹ Der Kunsthistoriker und Kunstgewerbler Ferdinand Luthmer schrieb ebenfalls aus dem Anlass der Münchner Kunstgewerbe-Ausstellung:

spanische Königsfamilie. Ateliers in Budapest und London, zahlreiche Auszeichnungen, 1912 Erhebung in den Adelsstand.

³⁵⁷ Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig 1928, S.415.

³⁵⁸ Die Kreise, in denen de László sich bewegte, überschritten sich mit jenen, für die Tini Rupprecht malte. Wie sie porträtierte er beispielsweise Mitglieder der Familien Fürstenberg und Széchenyi. Einmal erwähnte Tini Rupprecht diese Koinzidenz: „bei Laszlo – Gräfin Sierstorpf gewesen, die wir beide malten. Laszlo – und ich in Berlin“ (Auftragsbuch 1909-1914, o. S. [Seite 45], Eintrag vom 10.3.1911). 1952 schrieb sie ins Tagebuch: „Nach Tisch die Monografie über Laszlo fertig gelesen. Hat mich sehr interessiert nur begreife ich nicht, warum Niemand in den Familien, wo er schon Porträts gemalt hatte u. ich nachher – mir Niemand von ihm gesprochen hat. Er hat doch sehr schöne Porträts gemacht. Die einzige Gräfin Sierstorpf (Mutter) die wir gleichzeitig malten – sprach von ihm. Im ‚Adlon‘ in Berlin.“ (Eintrag vom 11.5.1952).

³⁵⁹ Titel eines Aufsatzes von Richard Muther, aus dem Arthur Röbber in seinem Artikel über Tini Rupprecht zitiert (Röbber, Arthur, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.84.).

³⁶⁰ Bauer, Hermann, Sedlmayr, Hans: Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992, S.75.

³⁶¹ Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, o.S. [in der Zusammenfassung des Kapitels „König Ludwig II. 1864-1886“].

„Andere Gesellschaftsschichten, welche die zuerst genannten [höchsten Kreise] mit aufmerksamem Auge zu studieren und nachahmen pflegen, haben auch diese Nuancen mit Begeisterung aufgenommen.“³⁶²

Für den Lebensraum der Dame wurde der Luxusstil zur Ausstattung ihrer Boudoirs und Salons bei Aristokratie und Finanzadel Mode, und daher auch vom Bürgertum begeistert aufgegriffen.

Tini Rupprecht hat zu Beginn ihrer Karriere mehrmals ihre Cousine Fanny im Pierrot-Kostüm gemalt („Pierrette“, 1897), was, von der Pastelltechnik abgesehen, eine eindeutige Reminiszenz an das Rokoko darstellt, da die Figur des Pierrots aus der *Comedià dell'Arte* besonders beliebt war.³⁶³ Auch für die Farbigkeit lassen sich Bezüge zu Rokoko-Malerei herstellen. Dazu Arthur Rößler:

„Es ist, als wären die nachfolgenden Worte Muther's aus seinem Aufsatz ‚Der Geist des Rococo‘ über Tini Rupprechts Bilder geäußert, so völlig bezeichnend sind sie für deren Farbigkeit. ‚Zarte Harmonien von mattem Gelb, lichtem Blau, von Hellrosa, Helllila, Graublau, Graugelb und erloschenem Grün sind besonders beliebt.“³⁶⁴

Durch die Anleihen bei antiken Bildnisstilen ließ sich der Dargestellte in die Sphäre der älteren Kultur versetzen. Indem Gegenwart als in der Vergangenheit angesiedelt wahrgenommen wurde, versuchte man eine Sphäre der Imagination zu erzeugen. „Rococo Revival“, die englische Bezeichnung dieser Erscheinung bedeutet im Gegensatz zum deutschen „Neorokoko“ weniger Nachahmung als „vages Wiedererwecken älterer Zeiten“, zunächst in positivem Sinne des Erlebbarmachens.³⁶⁵ Retrospektive Stilanleihen konnten sich, so Guglio Carlo Argan, vom „blutleeren Falsifikat“ durch die Überbetonung formaler Bezüge bis zu „reinen Evokationen abstrakter Wertigkeiten“ erstrecken.³⁶⁶

3.5 Zusammenfassung

Tini Rupprechts künstlerische Haltung war ein Ergebnis ihrer Enttäuschung von der Kunst ihrer Gegenwart und von Rückwendung geprägt, wie 1935 ihr Kommentar anlässlich eines Besuches des Musée des arts décoratifs in Paris unterstreicht:

³⁶² Stalla, Robert: ‚...mit dem Lächeln des Rokoko...‘. Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Hermann Fillitz (Hg.), Ausst.kat. Wien 1996/97, S.221, 226, Zitat S.228.

³⁶³ Stalla, Robert, in: Der Traum vom Glück, Ausst.kat. Wien 1996/97, S.233.

³⁶⁴ Rößler, Arthur, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.84.

³⁶⁵ Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1920, Berlin 1990, S.56.

³⁶⁶ ebd., S.57.

„Zeit Napoleons angesehen. Der letzte, der noch Styl gehabt hat u. Geschmack – dann wird's immer schlimmer u. ganz fürchterlich die Zeit von 1880 bis zum Krieg.“³⁶⁷

Es bestand daher eine außerhalb des Konterfeiens liegende Motivation, der Irrglaube, an eine vergangene künstlerische Tradition durch Nachinszenierung anknüpfen oder diese wiederbeleben zu können. Tini Rupprechts Werke dienten dem Adel jeglicher Herkunft dazu, sich, trotz seiner politisch wankenden Stellung, seiner gesellschaftlichen Position zu versichern. Deshalb wurden Porträtmaler wie Tini Rupprecht und Filipö de László auch als Hofmaler bezeichnet, wenn sie den Finanzadel porträtierten, da sie damit „Highlife-Idealismus“ illustrierten.³⁶⁸ Diese künstlerische Haltung, die, solange sie der Vergewisserung des Lebensstils einer Gesellschaftsklasse diene, verhältnismäßig unschuldig erscheint, schlug in ihrer extremsten Ausprägung in eine nationalistische Deutung um, wie sie etwa Julius Langbehn in seinem 1890 anonym erschienenen Werk „Rembrandt als Erzieher“ vertrat, in dem er Rembrandt zum „nordisch-rassischen Künstler“ verballhornte und für die Malerei eine neue Monumentalität forderte.³⁶⁹

4. Tini Rupprechts Verhältnis zur Münchner Porträtmalerei

Schmoll gen. Eisenwerth kennzeichnete Tini Rupprecht als „eine Art ‚Parallelfall‘“ zu Lenbach.³⁷⁰ Im Vergleich ordnete er ihren Stil als einen „weichlicheren, dekorativ-einschmeichelnden Späthistorismus“ ein sowie als an der englischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts orientiert.³⁷¹ Hier muss betont werden, dass Tini Rupprecht über den Zeitraum von etwa vierzig Jahren, seitdem sie sich auf die Porträtaufträge konzentrierte, keine, oder jedenfalls keine nennenswerte, stilistische Entwicklung durchmachte. Rupprechts Verhältnis zu Lenbach und Kaulbach, aber auch zu ihren Lehrern sowie zu den „tutti quanti“³⁷², wie Emil Waldmann andere in München tätige Porträtmaler abschätzig nannte, soll im Folgenden erörtert werden, um zu zeigen, unter welchen Bedingungen sie ihren Porträtstil

³⁶⁷ Agenda 1935, Eintrag vom 3.11.1935.

³⁶⁸ Hamann, Richard, Hermand, Jost: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 3: „Stilkunst um 1900“, Berlin 1967, S.13.

³⁶⁹ Genge, Gabriele, Stercken, Angela: „‘Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch‘. Julius Langbehns ‚Rembrandt als Erzieher‘ und die Rezeption der Genremalerei der Moderne“, in: kritische berichte, Heft 4/1999, Jg.27, S.49-63.

³⁷⁰ Malerei und Fotografie, Ausst.kat. München 1970, S.92.

³⁷¹ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.92f.

find. Es erscheint ferner notwendig, ihrem Status als hochdotierter Künstlerin gesondert Beachtung zu schenken.

4.1 „Angewandte Kunstgeschichte“³⁷³ und Porträtmalerei in München

Ende des 19. Jahrhunderts sah man Münchens Niedergang als Kunststadt bereits eingeleitet. Kritiker gaben Lenbach als dem „spiritus rector“ der Münchner Imitationsindustrie die Schuld dafür. Hans Rosenhagen klagte über „die vergoldeten Papiermaché-Dekorationen, den ganzen elenden Tapezierkram, der das Substrat der Lenbach’schen Kunst bildet“.³⁷⁴ Auch von Hermann Uhde-Bernays wurde Lenbach dafür verantwortlich gemacht, den „esprit de contemporanéité“ in München durch seinen „künstlichen Anschluß an historische Überlieferung“ fehlgeleitet zu haben.³⁷⁵ Diese Entwicklung fiel in etwa mit der Prinzregentenzeit zusammen. 1886 starben König Ludwig II., der Historienmaler Karl Theodor von Piloty, zudem der Fotograf Joseph Albert. Der Prinzregent Luitpold trat die Regierung an (bis 1912). Friedrich August Kaulbach folgte Piloty als Akademiedirektor und wirkte neben Lenbach vorbildhaft. In München herrschte fortan „Schönmalerei im Verein mit einer romantischen Koloritschule und die Verherrlichung der Frauen“, stellte der Kunstkritiker Friedrich Pecht fest und legte daraufhin bereits 1888 die Münchner Kunst des 19. Jahrhunderts zu den Akten.³⁷⁶ Für die Bildnismalerei in München kam er mit einem Blick nach Frankreich zu einem negativen Ergebnis:

„Im ganzen muß aber doch gestanden werden, daß, die ebengenannten zwei Dioskuren Lenbach und Kaulbach abgerechnet, die Schule in keinem Zweig unserer Kunst so auffällig hinter der französischen an Solidität des Studiums, vorab der Modellierung zurückbleibt, als gerade in diesem.“³⁷⁷

Enno Kaufhold befand, dass München erst nach der Jahrhundertwende, nach Lenbachs Tod 1904, seine Rolle als „Zentrum deutschen Bildnisschaffens“ an Berlin abgeben musste.³⁷⁸ Angesichts der zahlreichen Porträtmaler, die in München tätig waren, kann diese Phase

³⁷² Waldmann, Emil: Das Bildnis im 19. Jahrhundert, Berlin 1921, S.120. Waldmann bezeichnete so sämtliche „Kaulbachs und tutti quanti“, die man „nie wieder ansehen“ werde, wenn man einmal Wilhelm Trübners Leistung als Porträtmaler erkannt habe.

³⁷³ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.41: Als „ein wahres Kompendium von angewandter Kunstgeschichte“ beurteilte Hermann Helferich Fritz August Kaulbachs Bild „Maitag“.

³⁷⁴ in: Der Tag, 143/145, Berlin 1901, zitiert nach Helmut Heß: Der Kunstverlag Franz Hanstaengl, München 1999, S.185.

³⁷⁵ Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei, München 1927, S.167. (Falsche Schreibweise im Original).

³⁷⁶ Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst, München 1888, S.372.

³⁷⁷ ebd., S.420.

³⁷⁸ Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.86.

jedoch verlängert werden, auch wenn ihr von Uhde-Bernays attestiert wurde, dass sich die „Pfleger des Bildnisses, wie schon zu Zeiten des alten Stieler zu keiner wirklichen Höhe“³⁷⁹ erheben wollte. Noch bis zum Ersten Weltkrieg oder wie in Tini Rupprechts Fall sogar bis zum Zweiten Weltkrieg, praktizierten Lenbachs und Kaulbachs Nachfolger; allerdings wie Tini Rupprecht meist überregional oder sogar international, da die Aufträge vor Ort nicht ausreichten oder den Malern nicht genügend Renommee verschafft hätten.³⁸⁰ Wie Tini Rupprecht zu den beiden Hauptprotagonisten der Münchner Porträtmalerei stand, wird weiter unten erläutert werden.

Aufgrund der Struktur der Münchner Gesellschaft war die Auftragslage für Porträtmalerei verhältnismäßig gut. Bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges gab es in München kaum Industrieansiedlungen, stattdessen Verwaltungszentralen und Ministerien, deren Führungselite Porträtmalerei zur Repräsentation benötigte. Die obere Münchner Gesellschaftsschicht war zudem sehr vom höfischen Zeremoniell geprägt.³⁸¹ Der hochvermögende Adel war jedoch anderswo beheimatet, nach Dominic Lieven vor allem in England und in Mitteleuropa in vergleichbarem Maße in Österreich. Es ist daher kein Zufall, dass Tini Rupprecht so viele Mitglieder der Habsburger Aristokratie porträtierte.³⁸²

Jedoch wurde das Prunkporträt in der Lenbach- und Kaulbachfolge weiterbetrieben, ohne neue Impulse zu erhalten. Der Traditionalismus in der Kunst erstarkte, Maleraristokraten mit

³⁷⁹ Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei, München 1927, S.188.

³⁸⁰ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sollen hier Porträtmaler genannt werden, die in München Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts – von Lenbach, Kaulbach und Stuck abgesehen – tätig waren: Bruno Piglhein (1848-1894), Lorenz Vogel (1846-1902), Hermann Kaulbach (1846-1909), Wladislaw von Czachórski, (1850-1911), Gabriel Schachinger (1850-1913), Hubert von Herkomer (1849-1914), Hirth du Frênes (1846-1916), Rudolf Kuppelmayr (1843-1918), Caspar Ritter (1861-1923), Winfried von Miller (1852-unbek.), Karl Gampenrieder (1860-1930?), Albert von Keller (1844-1920), Ludwig von Zumbusch (1861-1927), Georg Schuster-Woldan (1864-1933), Karl Bloss (1860-1941), Leo Samberger (1861-1949), Heinrich Knirr (1862-1944), Walter Geffcken (1872-1950), Boleslav von Szankowski (1873-1953). Graf Angelo Courten (1848-1925), Hugo Freiherr von Habermann (1848-1929), Leopold Schmutzler (1846-unbek.), Georg Papperitz (1846-1918), Alexander Fuks (1863-unbek.), Alois Ertelt (1851-1911), und Rudolf Wimmer (1849-1915) waren wie Tini Rupprecht Mitglieder der Münchner Künstlergenossenschaft (Ostini, Fritz von: „Die VII. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast“, in: Die Kunst, 3.Bd., Freie Kunst der „Kunst für Alle“, XV. u. XVI. Jg., München 1900/1901, S.539). Erst 1922 wollte Tini Rupprecht aus der Genossenschaft austreten: „Nachmittag Prof. Beyer, ersuchte mich nicht aus der Künstlergenossenschaft auszutreten. Habe mir Bedenkzeit ausgebeten.“ (Agenda 1922, Eintrag vom 4.1.1922).

Tini Rupprecht kannte viele der Münchner Porträtmaler auch persönlich: An Geffcken, Bloss und Samberger empfahl sie Porträtkundschaft weiter, mit Zumbusch Schwestern war sie zur Schule gegangen (Agenda 1927, Eintrag vom 2.3.1927: „Prof. Zumbusch gestorben (Kinderbilder). War mit seinen Schwestern im Kloster Zangberg erzogen.“), mit Frau von Keller befreundet (Agenda 1942, Eintrag vom 13.2.42: „Frau v. Albert Keller! War mit ihnen – hauptsächlich mit ihr, die reizend war – befreundet.“).

³⁸¹ Hof-Atelier Elvira, Ausst.kat. München 1985, S.X. Siehe auch: Möckl, Karl: Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern, München u.a. 1972, S.111f.

³⁸² Lieven, Dominic: Abschied von Macht und Würden. Der europäische Adel 1815-1904, Frankfurt a. M. 1995 (engl. Originalausg. 1992), S.70.

rückwärtsgerichtetem Blick und altermeisterlichen Attitüden wurden als originäre Münchner Kunst bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gefeiert.³⁸³ Deshalb war es Tini Rupprecht möglich, ab 1889 fast fünfzig Jahre lang einen Stil zu pflegen, der schon zu Beginn ihrer Laufbahn anachronistisch erschienen sein muss. Von Befürwortern wurde dieser weniger als Imitation, denn als Option auf die Anknüpfung an die Tradition der Malerei verstanden, in Form von gelebter Geschichte respektive „angewandter Kunstgeschichte“³⁸⁴ – ein Begriff, der für ein Gemälde Kaulbachs aufgrund seiner zahlreichen stilistischen Zitate geprägt wurde. Daher ist es unrichtig, dass die Aristokratie Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer entmachteten Situation über keine Bildnisform mehr verfügte, die ihren Führungsanspruch manifestierte,³⁸⁵ denn die des historistischen Prunkporträts war die ihre. Diese Bilder fügten sich in ihre Ahnengalerie ein, während der bürgerliche Finanzadel, der seit der Gründerzeit erstarkt war, durch die gleiche Darstellungsweise seine neue Galerie alt aussehen lassen konnte.

4.2 Die Lehrer František Dvořák und Franz Bohumil Doubek

Ihren ersten Lehrer František Dvořák (oder Bruner-Dvořák)³⁸⁶ wählte Tini Rupprecht, nachdem sie in der Kunsthandlung Neumann ein von ihm gemaltes Bild eines Kinderkopfes gesehen hatte.³⁸⁷ Sie kündigte ihm jedoch bald die Gefolgschaft und erwähnte ihn nie mehr, nachdem sie ihn 1899 noch einmal in Neuilly besuchte hatte („Philister – suesslich u.

³⁸³ Hof-Atelier Elvira, Ausst.kat. München 1985, S.X.

³⁸⁴ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.41.

³⁸⁵ Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.65.

³⁸⁶ (1862-1928), böhm. Maler, Bruder der Fotografen Rudolf und Jaroslav Bruner-Dvořák, Ausbildung ab 1879 bei František Czermák an der Kunstakademie in Prag, danach an der Kunstakademie in Wien, ab 1883 bei Wilhelm von Lindenschmit, Otto und Rudolf Seitz an der Kunstakademie in München. Nach Amerika, ab 1895 in Paris, später Ausstellungsbeteiligung in London.

³⁸⁷ Ransom Taylor zitiert aus einem heute verschollenen autobiographischen Fragment Tini Rupprechts: „Einmal war ich mit meiner Mama in der Stadt, da sah ich im Fenster der Kunsthandlung Neumann ein reizendes Bild, das Köpfchen eines kleinen rothaarigen Mäderls. ‚So möchte ich Kinder malen‘, sagte ich zu Mama. Meine Mutter frug Herrn Neumann, ob dieser Maler – Fran[z] Dvořák hieß er – Stunden gebe; Herr Neumann bezweifelte es, versprach aber, ihn zu fragen. Als wir kamen, um die Antwort zu holen, lachte Herr Neumann und sagte, den Akzent des Malers drollig nachahmend: ‚Wann mir Madl g’fällt, gäb ich Stunden‘, hat er gesagt. Mama war nicht erbaut, aber ich ließ ihr keine Ruhe, und so engagierte sie ein sehr nettes älteres Fräulein, die mich in die Stunde begleitete und dort dem Unterrichts beiwohnte. Dvořák war ein junger Mann, sehr talentiert, und malte hauptsächlich Kinder. Zuerst ließ er mich Büsten abzeichnen, antike Köpfe, er selbst aber hatte nette kleine Modelle, Kinder, im Atelier, die er malte. Nun wollte ich diese aber auch zeichnen und malen, und es ging schneller, als wir gedacht hatten. Eines Tages, als ich kam, sagte Dvořák zu mir: ‚Gestern hat ein Wiener Kunsthändler Ihr letztes Bild, das von dem kleinen Mädel mit dem Häubchen, gekauft.‘ Das war mein erster Verkauf.“ (Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.36).

langweilig geworden – Kunst auch³⁸⁸), während sie zu ihrem zweiten Lehrer Bohumil Doubek³⁸⁹ ihr Leben lang Kontakt hielt. Doubeks Schülerin wurde sie, da Dvořák sie an diesen weiterempfohlen hatte, denn beide kannten sich, wohl über František Czermák, ihren gemeinsamen Lehrer in Prag.³⁹⁰

Tini Rupprecht betonte stets die Bedeutung Doubeks für ihre Ausbildung, etwa in dem Interview mit dem Comte de Latemar: „Ich hatte Franz Doubeck zum Meister“,³⁹¹ und Rößler gegenüber gab sie zur Auskunft:

„Mein erster und eigentlicher Lehrer war ein Landsmann von Ihnen, ein Oesterreicher, der Budweiser Franz Doubeck. Er war ein so vortrefflicher Lehrer, daß es wirklich bedauerlich ist, daß ich bisher seine einzige Schülerin blieb.“³⁹²

Dvořák könnte jedoch für Tini Rupprechts Heranführung an die Fotografie verantwortlich gewesen sein, da sein Bruder Rudolf Bruner-Dvořák³⁹³ sich bis 1887 bei dem bereits erwähnten Münchner Atelierfotografen Karl Teufel zum Fotografen ausbilden ließ. Diese Verbindung könnte die Erklärung dafür liefern, warum Teufel für seine Serie von Münchner Künstlerateliers 1889 auch bei Tini Rupprecht fotografierte, obwohl ihr eben neu eingerichtetes erstes Atelier in der Königinstraße noch sehr leer war und sie kaum Bilder zu zeigen hatte (s. Abb. 3). Um für den Fotografen den Raum etwas zu füllen, stellte sie vier Bilder nach Gipsbüsten auf das Gesims der Wandvertäfelungen, typische Schülerarbeiten. Rudolf Bruner-Dvořák war außerdem seit 1893 Hoffotograf von Franz Ferdinand von Österreich-Este, der auch für Tini Rupprecht ein wichtiger Auftraggeber wurde. Notizen auf

³⁸⁸ Agenda 1899, Eintrag vom 30.5.1899, o.S., [S.9].

³⁸⁹ (1865-1954), Ausbildung 1880-1885 in Budweis u.a. bei František Czermák, an der Münchner Kunstakademie 1885-1888 bei Otto Seitz und Alexander von Liezen-Mayer. Bis 1914 in München, danach in Budweis und in Prag ansässig.

³⁹⁰ 1928 benachrichtigt Doubek Tini Rupprecht von Dvořáks Tod. Agenda 1928, Eintrag vom 23.10.1928.

³⁹¹ Latemar, Comte de: Tini Rupprecht, München 1901, S.21f.: „Ich schätze Lenbachs Malerei sehr, (...) er ist ein sehr großer Porträtist...“ – „Man sagte mir, mein Fräulein, Sie seien Lenbachs Schülerin gewesen und hätten auch von Kaulbach Stunden erhalten?“ – „Ganz und gar nicht, weder von dem einen noch von dem anderen, (...) ich habe bei Kaulbach keine einzige Stunde genommen, was mich nicht davon abhält, sein Werk zu schätzen. Was Lenbach betrifft, halte ich ihn wie Sie für einen der erstklassigen Porträtmaler und für einen großen Künstler. (...) Er hat sich mir gegenüber immer sehr liebenswürdig verhalten und mich mit Ratschlägen ermutigt.“ – „Tatsächlich erinnert mich nichts in Ihrem Werk weder an Lenbach noch an Kaulbach, noch an irgendeinen anderen Meister, den ich kenne.“ – „Ich hatte Franz Doubeck zum Meister. Zudem habe ich mich stets auf eine persönliche Auseinandersetzung verlegt und darauf, zu reflektieren und zu verstehen.“ [Übers. d. Verf.].

³⁹² Rößler, Arthur, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.85.

³⁹³ (1864-1921), führte nach 1887 ein Atelier in Král Vinohrady, 1894 Umzug nach Nové Mesto. Auf der Weltausstellung 1891 vertreten.

Briefumschlägen belegen aber, dass Tini Rupprecht mit Franz Doubek ebenfalls Negative tauschte: „Herrn Doubek Films“, „3 Films für H. Doubek“.³⁹⁴

Obwohl Tini Rupprecht einmal notierte, dass Doubek nicht Pastell malte („Doubek ne faisait pas du pastel“),³⁹⁵ erscheint diese Behauptung unrichtig, da er 1897 im Glaspalast einen Damenkopf in Pastell ausstellte.³⁹⁶ Für die Schulung in Pastellmalerei war aber vor allem ihr erster Lehrer Dvořák von Bedeutung. Er malte um 1885 von Tini Rupprecht ein Pastellporträt, als sie seine Schülerin war (Abb. 10a; Kat.nr. 2.2.12). Dieses hängt heute bei einem Nachfahren der Künstlerin neben einem Bildnis, welches sie etwa zur gleichen Zeit von ihrer Schwester Ollo als Pendant dazu anfertigte (Abb. 10b; Kat.nr. 2.2.11). Dvořáks Arbeit weist deutliche Merkmale routinierter Pastelltechnik auf wie musterbuchartig wiedergegebenes Haar und dicht verriebenes Inkarnat sowie ein mit wenigen Strichen gezeichneter Taftschal, der Tinis Schultern umfängt. Tini Rupprechts Bildnis von der Schwester zeigt im Vergleich zwar den Hang zur Schematisierung, um es dem Lehrer gleichzutun, doch hatte sie beispielsweise noch Schwierigkeiten bei der Verkürzung der linken Schulter. Reproduktionen von Bildern Dvořáks, die der Hanfstaengl Verlag verbreitete (s. Abb. 11c,d),³⁹⁷ sowie ein Porträt, das von Doubek stammt,³⁹⁸ bezeugen, dass beide Lehrer ihrer Schülerin nicht nur die technische Beherrschung der Malmittel mitgaben, sondern sie auch hinsichtlich der Porträtauffassung beeinflusst haben. Für die aufwändige Konzeption folgte sie jedoch anderen Vorbildern.

4.3 Das Verhältnis zu Franz von Lenbach und Friedrich August von Kaulbach

Der „Münchner Zeitung“ gab Tini Rupprecht 1902 an, sie habe Lenbach zunächst um die Beurteilung und Korrektur ihrer ersten Bilder gebeten und von ihm auch später „noch manchen werthvollen Rath und gute Lehre“ erhalten.³⁹⁹ „Zeigte mir alle seine Malgeheimnisse

³⁹⁴ Die Umschläge lagen allerdings Negativen von Privatfotos bei, sodass diese nicht unbedingt Malvorlagen enthalten haben müssen. (Kat.nr. 4.68).

³⁹⁵ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.23.

³⁹⁶ Katalog der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast, München 1897: „Doubek, F.B. München, Kat.nr. 1949 Damenkopf (Pastell)“.

³⁹⁷ In der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, gibt es noch neun solcher Reproduktionen von Dvořáks Genrebildern mit Kindern: „Hemdenmätzchen“ (1887), „Lieb' Püppchen“ (1888), „Blut! Blut!“ (o. Dat.), „Hundefütterung“ (1887), „Der Egoist“ (o. Dat.), „Versteckspiel“ (o. Dat.) etc., die alle bei Hanfstaengl verlegt wurden.

³⁹⁸ Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1982, S.253.

³⁹⁹ Rößler, Arthur, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.85.

Pastell u. Öl⁴⁰⁰, schrieb sie 1897 in ihr Tagebuch, ebenso wie einige Jahre später die anerkennenden Worte von Franz von Lenbach, die ihr zugetragen worden waren:

„Lenbach – fürchtet nicht Kaulbach – zu kalt – nicht Stuck – zu brutal – fürchtet Tini Rupprecht Rivalin – die aber mag er gern!⁴⁰¹ und, „daß Lenbach immer von mir sagte, unsere zweite Lebrun, die Dummen verstehen es aber noch nicht u. daß er mich sehr lieb hatte“.⁴⁰²

Tini Rupprechts Vita und Auftragsbücher zeigen, dass sie als Porträtmalerin in den für sie relevanten Kreisen eine Stellung genoss, die sie sicherlich durch ihren Kontakt zu Franz von Lenbach errungen hatte. Von ihm behauptete sie später auch, er habe sie „ausdrücklich zu seiner künstlerischen Erbin eingesetzt“.⁴⁰³ Ihr Tagebuch belegt, dass sie zeitweilig sehr oft, im Jahr 1897 „alle Woche 2-3 mal“⁴⁰⁴, im Hause Lenbachs zu Gast war und dort zukünftige Kundinnen kennen lernte. Ursprünglich war die Bekanntschaft über ihren Vater zustande gekommen, der Lenbach persönlich kannte;⁴⁰⁵ außerdem über die Schwester Ollo, die von Lenbach mehrmals porträtiert wurde, sowie durch den Verkehr in den gleichen gesellschaftlichen Kreisen.⁴⁰⁶

Zu Friedrich August von Kaulbach (1850-1920) hatte Tini Rupprecht dagegen ein rivalisierendes Verhältnis, jedenfalls aus ihrer Sicht, denn der um eine Generation ältere Künstler feierte schon Erfolge, noch ehe sie zu malen begonnen hatte. Nach Klaus Zimmermanns stand Tini Rupprecht unter Kaulbachs stilistischem Einfluss.⁴⁰⁷ Sie kannte ihn auch persönlich, spätestens seitdem er 1898 im Glaspalast das bereits vorgestellte Bild mit

⁴⁰⁰ Agenda 1896-1898, o. S. [S.104], o. Dat., [August 1897].

⁴⁰¹ Agenda 1905, Eintrag vom 17.3.1905.

⁴⁰² Agenda 1902-1904, Eintrag vom 21.8.1904.

⁴⁰³ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.42. Nach Auskunft von Sonja von Baranow, geb. Mehl, die Lenbachs Werkverzeichnis erstellte, existieren von Lenbachs Seite her keine aussagekräftigen Quellen über Tini Rupprecht. (Brief an d. Verf. im März 2002).

Auch die in Ungarn geborene Porträtmalerin Vilma Parlaghy behauptete, Lenbachs Nachfolgerin und von ihm gefördert worden zu sein. Nachdem Parlaghy von Lenbach porträtiert wurde und wie er sowohl Bismarck als auch Graf Moltke malte, ist ein solches Verhältnis wahrscheinlich. Auch eine dritte Malerin, die Pastellporträtistin Juliette Wagner aus Düsseldorf, soll in München außer von Herterich von Lenbach unterrichtet worden sein.

⁴⁰⁴ Agenda 1896-1898, o. S. [S.103], o. Dat., [August 1897].

⁴⁰⁵ Agenda 1947, Eintrag vom 12.10.1947: „Papas Geburtstag 1836. 111 Jahre wäre Papa heute! Udenkbar – wie die Zeit vergeht. Habe den ganzen Tag sein schönes Gesicht angesehen. Lenbach sagte zu mir er habe einen Shakespeare Kopf – er wollte ihn immer malen – aber Papa sagte ja, wenn wir Beide Zeit haben!“

⁴⁰⁶ Lenbach porträtierte zweimal Ottilie Baronin von Wimpffen, Tinis Schwester, außerdem auch Lily von Poschinger (Agenda 1947, Eintrag vom 31.1.47: „ich habe diese – eine Freundin von mir – zu gleicher Zeit gemalt – u. war auch dabei wie Lenbach sie malte – eine Freundin von uns Beiden war sie.“) sowie mehrmals May von Weinberg, mit der Tini Rupprecht eng befreundet war. Weitere Namen wie Andrassy, Dönhoff, Bülow, von Mumm, Henckel von Donnersmarck, Passavant, von Oppenheim, von Stumm, von Kühlmann, Thun und Hohenstein finden sich in beider Werkverzeichnis (Mehl, Sonja: Franz von Lenbach, München 1980, S.211, 240, 440).

⁴⁰⁷ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.7.

dem Titel „Anno 1793“ von ihr kaufen wollte (s. Abb. 9a).⁴⁰⁸ Weil er, im Gegensatz zu Lenbach, als Spezialist für Damen- und Kinderbildnisse gehandelt wurde und teilweise die gleichen Personen aus den gleichen Kreisen malte, beispielsweise um 1895 Prinzessin Marie von Rumänien,⁴⁰⁹ musste Tini Rupprecht Kaulbach zwangsläufig als Konkurrenten betrachten. Als sie 1905 erfuhr, dass die Prinzessin Rupprecht mit ihrem Porträt von Kaulbach nicht zufrieden war, notierte sie einen „joli petit triomphe?“ in ihr Tagebuch.⁴¹⁰ Gefährlich war für sie die große Nähe, die ihrem Porträtstil zu dem seinen attestiert wurde, was zu folgendem ruf- und geschäftsschädigenden Gerücht führte:

„Graf S. T. erzählt, daß man in Ungarn sagt Kaulbach !! machte die Köpfe auf meinen Bildern. So ein Wahnsinn.“⁴¹¹

Hermann Uhde-Bernays beurteilte Kaulbachs Porträtstil als durch „dekorative Verbindlichkeit (...) oftmals zu einer unangenehmen Süßlichkeit gesteigert“⁴¹², und es wirkte wie eine Zuordnung zu Kaulbach, als Fritz von Ostini anlässlich der Glaspalastausstellung von 1901 Tini Rupprecht davor warnte, „allzu süß zu werden“.⁴¹³

Die Art, wie sie Damen ins Bild setzte und wie sie auf die Ausgestaltung des Hintergrundes achtete, ist der von Kaulbach manchmal sehr ähnlich. Von einer stilistischen Nähe kann gesprochen werden, auch wenn die Malerin diese Verbindung aus verständlichen Gründen ungerne sah. Als Damen- und Kinderporträtist erwuchs ihr durch Lenbach dagegen keine so große Konkurrenz, da diesem nachgesagt wurde, dass er Damen weniger eindrucksvoll und zu herb ins Bild setzte.⁴¹⁴ Fritz von Ostini fand seine Damenbildnisse sogar „mit unglaublich wenig Liebe gezeichnet“.⁴¹⁵

⁴⁰⁸ Eintrag vom 28.1.1920 anlässlich des Todes Kaulbachs (am 26.1.1920): „Kaulbach wollte 1898 ein Bild von mir kaufen sagte er mir (im Glaspalast) aber es war schon verkauft – was ich nicht wusste. Es hiess ‚Anno 1793‘ & war Ollo – und Fürst Razinsky kaufte es“.

⁴⁰⁹ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, Abb. S.139. Außerdem malten beide die Comtesse Marizza Andrassy (Kaulbach um 1900), Marie Gabriele von Bayern (1906), Margita Gräfin von Dönhoff (1896), sowie Mitglieder der Familien Passavant, Guillaume und Böhler.

⁴¹⁰ Eintrag vom 02.08.1905: „(Prinzeß Rupprecht mit Kaulbachs Bilder nicht zufrieden, regrette – joli petit triomphe?)“

⁴¹¹ Agenda 1917, Eintrag vom 22.10.1917.

⁴¹² Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei, München 1927, S.184.

⁴¹³ Ostini, Fritz von, in: Die Kunst, Bd.3, XVI. Jg., München 1901, S.359.

⁴¹⁴ Junge Frauen, so Uhde-Bernays, wandten sich lieber an Kaulbach und Albert von Keller, „welche das herbe Pathos Lenbachs entgegenkommend zu versüßen wußten.“, in: ders.: Die Münchner Malerei, München 1927, S.184.

⁴¹⁵ Ostini, Fritz von, in: Die Kunst, Bd.3, XVI.Jg., München 1901, S.359.

4.4 Tini Rupprechts Status als erfolgreiche Porträtmalerin in München

Die Situation einer Frau als Malerin im München des ausgehenden 19. Jahrhunderts soll noch gesondert berücksichtigt werden. Dabei gilt es zu bedenken, dass der Status, den Tini Rupprecht erlangte, deshalb als Besonderheit erscheint, weil sehr wenig über vergleichbare Malerinnen bekannt ist. Doch auch Zeitgenossen wie die Münchner Literatin Carry Brachvogel bewerteten die Künstlerin als Ausnahmeerscheinung:

„Seltsamerweise ist in München, der Malerstadt par excellence, die Anzahl der Malerinnen, das heißt der bemerkenswerten Malerinnen, nicht so groß, als man vielleicht denken möchte. An erster Stelle steht Tini Rupprecht, eine geborene Münchnerin (...) und gibt den erfreulichen Beweis, daß man die allemünchnerischste Malerin und zugleich eine sehr reizvolle Frau sein kann“.⁴¹⁶

Abgesehen von Helene Frauendorfer-Mühlthaler⁴¹⁷, der einzigen Malerin, die bei Friedrich Pecht genannt wurde, weil sie in der Pastellmalerei von „Kinder- und Damenbildnissen recht Ansprechendes geleistet“⁴¹⁸ habe, ließ sich in München keine zweite auf Pastell spezialisierte Malerin nachweisen. Tini Rupprecht kannte Frauendorfer-Mühlthaler, da sie diese einmal im Münchner Künstlerinnenverein traf.⁴¹⁹ Für den Unterricht in Pastellmalerei empfahl Tini Rupprecht Marietta Cerrini in München, über die jedoch nichts bekannt ist.⁴²⁰ Die Autodidaktin Maria Lübbes (1847-1939) wurde in München auch durch Kinder- und Frauenbildnisse bekannt, führte diese aber nur teilweise in Pastell aus. In München ausgebildet und anscheinend reine Pastellmalerin von Prunkbildnissen war Juliette Wagner (1868-1937). Sie wurde als Schülerin von Herterich und von Lenbach bezeichnet, war aber später in Düsseldorf tätig.⁴²¹ Außerhalb von München erwähnte Lichtwark 1882 die Berlinerin Rosa Petzel, „die auch mit Vorliebe an Frauenbildern die fast eingeschlafene Pastelltechnik zur Geltung bringt“.⁴²²

⁴¹⁶ Brachvogel, Carry: „Münchner Frauenköpfe“, in: Die Gartenlaube, 14.Heft, 1911, S.211 (falsche Schreibweise „excellence“ im Original).

⁴¹⁷ Helene von Frauendorfer-Mühlthaler, ab 1878 auf Münchner Ausstellungen vertreten mit Damen- und Kinderporträts, Genrebildern, Blumenstücke in Pastell und Öl. Verheiratet mit dem Münchner Verkehrsminister Dr. Heinrich von Frauendorfer. Bei Pecht als Schülerin Eduard Grütznerns bezeichnet.

⁴¹⁸ Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst, München 1888, S.418ff.

⁴¹⁹ Agenda 1907-1909, Eintrag vom 10.12.1907: „Abds. Künstlerinnenverein. Frau v. Lenbach's, Stuck's – Gise – Mühlthaler-Frauendorfer – Neal etc. Graf Neipperg, Salzmann, Tichy's etc.“.

⁴²⁰ Agenda 1916, Eintrag vom 13.2.1916: „Baronin Bodenhausen will Stunden im Pastellmalen – abgelehnt. – Zu Marietta Cerrini geschickt.“

⁴²¹ Darmstadt – ein Dokument deutscher Kunst 1901/1976, Bd.3: Akademie – Sezession – Avantgarde um 1900. Ausst.kat. Darmstadt 1976/77, S.188, Bildnis von Julia Merk, 1909, Pastell, 180x120cm, Hess. Landesmuseum, Darmstadt.

⁴²² Lichtwark, Alfred: „Die VIII. Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen“ (1882), in: Die bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, S. 55-58.

Die Spezialisierung auf Frauen- und Kinderporträts war für Künstlerinnen häufiger anzutreffen, beispielsweise malte Sophie Koner in Berlin ebenfalls nur Mütter und Kinder, während ihr Mann Max Koner die Herrenporträts übernahm.⁴²³ Die Beschränkung auf das Porträtfach konnte Ausdruck einer Zurücksetzung gegenüber männlichen Künstlern sein, die nur dafür aufgrund des weiblichen Einfühlungsvermögens eine Ausnahme gelten lassen wollten. Für andere Gattungen, wie 1890 in einem Artikel in „Die Kunst für Alle“ polemisierte wurde, glaubte man, der Frau, der „verkrüppelten Gattung des Mannes, kurz von Beinen und kurz von Verstand, fehlt die Schöpferkraft.“⁴²⁴ In der, der Frauenbewegung nahestehenden Monatszeitschrift „Die Frau und ihre Zeit“ schilderte Antonie von Klingspor die Schwierigkeiten, mit denen Künstlerinnen zu kämpfen hatten und kam zu dem Schluss, dass es nur

„...eine kleine Zahl von Malerinnen gibt, die ohne diese traurigen Bedingungen ihren Weg machten – aber diese winzige Zahl erreicht bei weitem nicht eine volle Zehn. Tini Rupprecht ist wohl unter diesen Malerinnen die markanteste Persönlichkeit“.⁴²⁵

Tini Rupprechts Ernennung zum korrespondierenden Mitglied der „Wiener Künstlerinnen und Schriftstellerinnen“ brachte sie spätestens 1918 nachweislich mit der Frauenbewegung in Kontakt, führte aber zu keinem Engagement ihrerseits.⁴²⁶ Wenigstens einmal besuchte sie den Münchner Künstlerinnenverein, war aber kein Mitglied. Obwohl sie ihr Atelier im gleichen Haus hatte, wie die bekannten Frauenrechtlerinnen Anita Augspurg und Gustava Heymann,⁴²⁷ und trotzdem sie mit den politisch engagierten Schriftstellerinnen Annette Kolb und Christa Winsloë befreundet war, zeigte sie weder frauenrechtlerische Ambitionen noch Interesse daran, ihre emanzipierten Freundinnen zu porträtieren.

Nachdem Tini Rupprecht die Frauenkunst schlechthin, „zarte, anmutige, empfindsame“⁴²⁸ Porträtmalerei, betrieb, wovon sie nur durch das große Format abwich, distanzierte sie sich wohl gerade deshalb von einer Vereinnahmung durch die Frauenbewegung, um nicht in die

⁴²³ Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.80.

⁴²⁴ H. M. [Henriette Mendelsohn]: „Über Berliner Damenmalerei“, in: Die Kunst für Alle, VI.Jg., Heft 4, 1890, S.49-52.

⁴²⁵ Klingspor, A.[Antonie] von: „Tini Rupprecht“, in: „Die Frau und ihre Zeit“, Heft 11, 1908, S.25.

⁴²⁶ Agenda 1918, Eintrag vom 25.3.1918: „Schriftstellerinnen u. Künstlerinnen Wien's mich zum correspondierenden Mitglied ernannt.“ Im XXXIV. Jahresbericht des Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien für das Vereinsjahr 1918/19, Wien 1919, ist „Frl. Tini Rupprecht“ als auswärtiges Mitglied verzeichnet. Dies ging wahrscheinlich auf Antonie von Klingspors Initiative zurück, weil diese dort ebenfalls als Mitglied verzeichnet war.

⁴²⁷ Agenda 1920, Eintrag vom 27.5.1920: „Atelier. Frl. Dr. Augspurg u. Gustava Heymann (Frauenrechtlerinnen) in Sorge wegen ihres Atelier's (durch Hausverkauf!)“.

⁴²⁸ Die bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, darin: Georg Voss: „Die Frauen in der Kunst“, (1895), S.277, bestätigte, dass sich „talentvolle Künstlerinnen“ von Frauenveranstaltungen fern hielten. „Auch für die Preise ihrer Bilder ist dies von Wichtigkeit“.

Ecke einer „spezifisch weiblichen Kreativität“⁴²⁹ gerückt zu werden, wie sie sich nach 1900 verstärkt als Überzeugung von männlicher Seite her durchsetzte. Das konnte sie sich nicht leisten, weil sie mit den Ehemännern ihrer Modelle über den Porträtauftrag zu diskutieren hatte, und weil es schließlich diese waren, welche die hohen Preise bezahlten, mit denen sie sich in der Männerwelt behaupten konnte.⁴³⁰

Mit Zurückhaltung begegnete Tini Rupprecht auch männlichen Kollegen in München. Einige Male ließ sie in ihren Tagebüchern durchblicken, dass sich diese ihr gegenüber missgünstig verhalten haben. Beispielsweise fand sie Albert von Keller „immer so neidisch u. nicht nett hinter m. Rücken!“⁴³¹ Noch 1947 wurde wieder die Geschichte an sie herangetragen, dass sich um die Jahrhundertwende ein paar Münchner Künstler einen Jux daraus gemacht hatten, ein Fräulein als „die berühmte Malerin Tini Rupprecht“ auftreten zu lassen, die dem ebenfalls falschen Franz von Stuck zurief: „Das ist gescheit, Franzl, daß du deine Frau nicht mitgebracht hast, nachher wird’s viel lustiger!“⁴³²

Auch die kränkende Ablehnung ihrer Werke für die Glaspalast-Ausstellung von 1902 gibt Zeugnis davon, dass sie in München trotz oder gerade wegen ihres Erfolges geschnitten wurde. Der zu der Zeit bereits von München nach Frankfurt verzogene Maler Wilhelm Trübner (1851-1917), mit dem Tini Rupprecht dagegen freundschaftlich in Verbindung stand, versuchte sie offensichtlich aus diesem Grunde zu trösten:

„Die Kollegen in München sind ja ganz angenehm, solange man nur im Kunstverein ausstellt, sobald es aber Etwas zu fischen gibt bei Ausstellungen, da regt sich der Künstlerneid auf unangenehme Weise.“⁴³³

4.5 Tini Rupprechts Urteil über Münchner Malerei

In München scheint Tini Rupprecht keinen Künstler des Nacheifers für wert befunden zu haben, was freilich auch die Ablehnung ihr gegenüber provoziert haben konnte. Weder die Werke ihrer Lehrer noch die der bekanntesten Maler der Stadt bewogen sie zu einer positiven Bemerkung. Nach Ausstellungen urteilte sie „Doubek Ausstellung im Kunstverein – nicht

⁴²⁹ Die bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, „Illustriertes Konversationslexikon der Frau – ‚Künstlerinnen‘“, S.80.

⁴³⁰ Nach Georg Simmel, in: Die bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, S.77.

⁴³¹ Agenda 1942, Eintrag vom 13.2.1942.

⁴³² Später schien der falschen Tini Rupprecht „...die Erdbeerbowle schon etwas ins Köpfchen gestiegen zu sein, sie setzte sich auf ‚Stucks‘ Prunkstuhllehne und mokierte sich über die Fachsimpelei.“ (Schlagintweit, Felix: Ein verliebtes Leben. Erinnerungen eines Münchner Arztes, München 1946, S.302-305).

besonders!⁴³⁴, „Kaulbach – nicht sehr interessant“⁴³⁵, nach der Sezessions-Ausstellung im Mai 1911: „Samberger monoton u. schmutzig – Stuck schwer u. unnatürliches Porträt (Littmann)/ Habermann maniert u. fad“⁴³⁶, 1917 im „Glaspalast. Ewig Stuck u. Keller – schlechte Arbeit“⁴³⁷. Ein Kinderbildnis von Ludwig von Zumbusch fand sie „sehr kitschig“.⁴³⁸ Selbst Lenbach kritisierte sie: „Wieder neues Bild von Ollo angefangen. Profil – nicht sehr gut.“⁴³⁹ 1921 kam sie zu dem generellen Urteil: „Glaspalast u. Secession. Schlecht. (...) Überall Imitation – oder Gesuchtes – Gewundnes – Geschmackloses. Nicht ein gutes Portrait. Am besten noch Stillleben u. Landschaften.“⁴⁴⁰ Bei einer Jubiläumsretrospektive 1924 im Münchner Kunstverein monierte sie schließlich: „Jubiläums Retrospective – die alten Kunstvereinsbesucher alle gekommen – die schon vor 25 Jahren da waren. Sehr alt u. verkümmert die meisten! Leiden des Mittelstandes!!“⁴⁴¹. Tini Rupprechts negatives Urteil fiel auf sie zurück: Als das Ehepaar Olaf Gulbransson die Malerin 1912 in ihrem Atelier besuchte, notierte Grete Gulbransson danach in ihrem Tagebuch, Tini Rupprecht sei „eine grandiose alte Schwätzbase mit einem furchtbaren Geschmack“⁴⁴². Anstatt sich jedoch für die konservative Porträtmalerei auszusprechen, der man ihre eigenen Werke zuordnen muss, fand Tini Rupprecht bei Ausstellungen in der Staatsgalerie 1924 und 1927 Trübner, Schuch und besonders Leibl lobenswert: „Staatsgalerie. Retrospective Ausstellung – Trübner (früher), Leibl sehr sehr gut“; „Vormittag mit Ollo in Staatsgalerie – herrliche Leibl, Schuch etc.“⁴⁴³

4.6 Zusammenfassung

Trotz Tini Rupprechts Dankbarkeit Lenbach gegenüber, ihr Unterstützung gewährt zu haben, folgte sie sich nicht seiner Porträtauffassung, noch fand sie die Malerei irgendeines Künstlers in München vorbildhaft. Zumindest im Falle Kaulbachs darf dies angezweifelt werden, da

⁴³³ Brief von Wilhelm Trübner an Tini Rupprecht vom 27.5.1898, verschollen, zit. nach: Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.42, Anm.5.

⁴³⁴ Agenda 1896-1898, Eintrag vom 28.10.1896.

⁴³⁵ Agenda 1904-1905, Eintrag vom 19.8.1904.

⁴³⁶ Agenda 1911-1913, Eintrag vom 27.5.1911.

⁴³⁷ Agenda 1917, Eintrag vom 3.7.1917.

⁴³⁸ Agenda 1926, Eintrag vom 12.2.1926.

⁴³⁹ Agenda 1896-1898, Eintrag vom 1.10.1898.

⁴⁴⁰ Agenda 1921, Eintrag vom 29.6.1921.

⁴⁴¹ Agenda 1924, Eintrag vom 24.2.1924.

⁴⁴² Der grüne Vogel des Äthers. Grete Gulbranssons Tagebücher Bd.1, 1904-1913, Ulrike Lang (Hg.), Frankfurt a. M., S.481, Eintrag vom 13.12.1912.

⁴⁴³ Agenda 1924, Eintrag vom 29.6.1924; Agenda 1927, Eintrag vom 11.9.1927.

ihre ablehnende Haltung ihm gegenüber sicherlich zu einem gewissen Anteil auch Folge der ihr in München vorenthaltenen Anerkennung war.

Obwohl Tini Rupprecht mit Lenbachs Praxis vertraut war, und er ihr Malgeheimnisse „auch in Pastell“ verraten hatte, eiferte sie ihm auch in der Anwendung von Fotografien nicht nach. Sie lernte ihre Herangehensweise vor allem von ihren in München tätigen österreichischen Lehrern und versuchte dann, sich stilistisch von der Münchner Malerei abzusetzen. Hier könnte gefragt werden, ob dafür nicht die Fotografie als hilfreiches Korrektiv ins Feld geführt werden kann, nachdem man in den Kunstakademien fand, dass die Methode des Malens nach Fotografien am sichersten davor bewahrte, dem Vorbild des Lehrers unreflektiert zu folgen.⁴⁴⁴

5. Pastellmalerei und Tini Rupprechts Spezialisierung

Außergewöhnlich erscheint, dass sich Ende des 19. Jahrhunderts eine Malerin auf die Pastelltechnik spezialisierte, wengleich dies auch darauf zurückzuführen ist, dass bislang nicht viele Pastellporträts aus dieser Zeit bekannt sind. Die Ausschließlichkeit, mit der sich Tini Rupprecht dieser Technik zuwandte, führt zu der Frage danach, unter welchen Prämissen sie diese aufgriff. Eine kurze Darstellung der Entwicklung der Pastellmalerei im 19. Jahrhundert soll dem Versuch einer Beantwortung vorausgeschickt werden.

5.1 Pastellmalerei Ende des 19. Jahrhunderts

Es ist nicht richtig, dass die Pastellmalerei nach ihrer Blütezeit im 18. Jahrhundert in Vergessenheit geriet oder „weiblichen Dilettanten“ ganz überlassen worden war,⁴⁴⁵ wengleich sie wohl an Verbreitung verloren hatte. Sie wurde in der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts auch für narrative Tableaux aufgegriffen, wofür die Pastellspezialistin Geneviève Monnier eine Kreuzabnahme von Domingos Antonio de Sequeira von 1827 als Beispiel nannte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gab es vermehrt Landschaftsmalerei in Pastell.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Lichtwark, Alfred: „Die VIII. Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen“ (1882), in: Die bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, S.55f.

⁴⁴⁵ Nach der Darstellung Briegers sank in der 1. Hälfte des 19. Jhs. „das Pastell zum Dilettantismus herab, wird Jahrzehnte hindurch zur Damenkunst“. (Brieger, Lothar: Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister, Berlin o. J. [1921], S.373).

⁴⁴⁶ Monnier, Geneviève: „Pastel“, in: The Dictionary of Art, Bd.24, London 1996, S.243.

Schon in der Romantik fand das Porträt in Pastell wieder Zulauf, da seine kalttonige Farbigkeit und die leichte Modulierbarkeit von Gesichtsausdrücken gesucht waren. Ein Beispiel dafür ist das Porträt der Familie Herzog von dem Maler und Fotografen Johann Friedrich Roux⁴⁴⁷ von 1842.⁴⁴⁸ Ausschließlich in Pastell malende Künstler hatte es seit dem französischen Pastellmaler Maurice Quentin de La Tour (1704-1788) jedoch nicht mehr gegeben. In England verebte die Pastellmalerei mit John Russells Tod 1806. Jeremy Howard datierte die Wiederaufwertung der Pastellmalerei auf die 1840er und 50er Jahre, was er mit in diesem Jahrzehnt neu erwachtem Interesse an der Kunst des 18. Jahrhunderts begründete.⁴⁴⁹ Dieses mündete schließlich in die Gründung von Gesellschaften zur Pflege des Pastells 1882 in Amerika, 1885 in Paris und 1898 in London.

5.2 Die Wiederentdeckung des Pastells in München

Die Pastellmalerei wurde in München, nach Karl Raupps Überlieferung, erst in den Achtzigerjahren durch Bruno Piglhein⁴⁵⁰ aus Frankreich an die Akademie gebracht.⁴⁵¹ Pecht nannte Piglhein einen „gewandten, aber gründlich manierten“ Pastellmaler und schrieb nicht ihm, sondern Lenbach, Friedrich August von Kaulbach und dem Münchner Porträt-, Genre- und Historienmaler Graf Angelo von Courten die besten Leistungen in der Pastellmalerei zu.⁴⁵² Zwei Bilder von Piglhein, die bei Brieger abgedruckt wurden, bestätigen dieses Urteil (Abb. 11a, b).⁴⁵³ Sie zeigen zwei Kinder mit übergroßen Augen und massigen Pausbacken, wovon einem eine Katze von fast der gleichen Gesichtsform beigegeben ist. Diese sind allerdings nicht als Porträt- oder als Modellstudien aufzufassen, sondern es handelt sich um Vorlagen für solche Sammelbildchen, wie es sie auch von Tini Rupprecht gibt (s. Abb. 71a,b). Sie gehören der Kategorie dekorativer Genrebilder an, die auch ihr erster Lehrer für Kunsthandel und Reproduktion anfertigte (Abb. 11c,d). Der konservative Kritiker Adolf

⁴⁴⁷ (1806-1880) in Kassel, ebd. seit 1841 Professor.

⁴⁴⁸ 69x56 cm, Stadtmuseum Kassel, Abb. in: Wiegand, Thomas: Ferdinand Tellgmann. Gewerbsmäßiges Portraituren in Malerei und Fotografie um 1850, Kassel 1994, Diss. Gesamthochschule Kassel 1993, S.138.

⁴⁴⁹ The Art of the Pastel. An Exhibition of English and Continental Pastels, Ausst.kat. London 1986, S.9.

⁴⁵⁰ (1848-1894), aus Hamburg kommend, in München Schüler von Diez seit 1870. Studien-Aufenthalte in Paris u. Palästina. 1886 Professor der Münchner Akademie, 1892 Mitgründer und 1. Präsident der Sezession. „Pflögte ab 1882/84 vornehmlich das Pastell (Damen- u. Kinderbildnisse, Pieretten, span. Tänzerinnen, Kokotten)“ (Thieme-Becker, AKL, Bd.27, Leipzig 1933, S.35).

⁴⁵¹ Raupp, Karl: „Die Pastellmalerei (nach Mitteilungen Professor B. Piglheins, niedergeschrieben von Professor K. Raupp, Auszug aus: Prof. Karl Raupp: Katechismus der Malerei, Leipzig 1891)“, in: Die Kunst für Alle, Heft 22, 14.8.1891, S.341f.

⁴⁵² Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst, München 1888, S.419.

Rosenberg schrieb, dass diese auf eine so große Nachfrage trafen, dass Piglhein deshalb weitere dieser Darstellungen aus dem Leben von Kindern und Haustieren für die Reproduktion schuf.⁴⁵⁴ Für diese Art von Pastellmalerei sind endlich auch französische Vorbilder wie etwa von Charles Chaplin (1825-1891) und William Adolphe Bouguereau (1825-1905) zu nennen.⁴⁵⁵

Friedrich August von Kaulbach scheint das Pastell etwa zur gleichen Zeit wie Piglhein ebenfalls aus Paris nach München mitgebracht zu haben.⁴⁵⁶ Den Wiener Porträtmaler Carl Fröschl (geb. 1848) soll er zum Aufgreifen der Pastellmalerei angeregt haben, dessen Hauptfach sie fortan blieb.⁴⁵⁷ Fröschl, der von 1870 bis 1883 in München blieb, kannte diese aber wohl auch von seinem Mitschüler an der Münchner Akademie, Bruno Piglhein. Der in Paris und Wien tätige Österreicher Clemens von Pausinger (1855-1936), der ebenfalls fast ausschließlich Pastellporträts von Frauen und Kindern malte, soll durch eine Ausstellung von Bruno Piglheins Pastellen 1887 zum Erlernen dieser Technik angeregt worden sein.⁴⁵⁸

Franz von Lenbach verwendete das Pastell schon viel früher, erstmals 1865, und wieder während seines Romaufenthalts 1883 für die so genannten „pastelli feminili“ – Damenporträts, die nur den Kopf zeigen, während Hals und Schulteransatz lediglich skizzenhaft angedeutet sind.⁴⁵⁹ Lenbach nutzte Pastellkreide außerdem für Skizzen, denn als Skizzenmaterial war das Pastell seit dem 18. Jahrhundert gebräuchlich geblieben. Nachdem im Zweiten Weltkrieg zahlreiche Bilder von Tini Rupprecht zerstört worden sind, schrieb sie in ihr Tagebuch:

„Ölbilder hätten sicher besser gehalten als Pastell, aber Lenbach wollte absolut, daß ich Pastel male, er sagte Niemand kann solche grosse Pastelle machen wie ich!“⁴⁶⁰

Lenbach hatte offensichtlich das Potential erkannt, welches darin lag, dass bereits Bildformat und verwendete Technik für den Wiedererkennungswert der Werke der Künstlerin sorgten. Die Wiederaufnahme des Pastells lässt sich aber weniger mit einer bestimmten Person als mit einer Ende des 19. Jahrhunderts typischen Aufwertung der Skizzenmedien in Zusammenhang

⁴⁵³ Brieger, Lothar: Das Pastell, Berlin 1921, Abb. S.398/399. Brieger nennt Piglhein „Franz“, es handelt sich jedoch um den Bruno, auch Thieme-Becker geben Brieger als Literaturhinweis für Piglhein an.

⁴⁵⁴ Rosenberg, Adolf: Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Hannover 1887, S.73.

⁴⁵⁵ Robert, Karl: Le Pastel. Traité pratique, Paris 1890. Siehe z. B. die Abbildung „Junges Mädchen mit Katze“ (1869) von Chaplin in: Aleksa Celebonovic, Bürgerlicher Realismus, Berlin 1974, S.146.

⁴⁵⁶ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.41, S.46.

⁴⁵⁷ Hevesi, L.[udwig]: „Carl Fröschl“, in: Die Kunst für Alle, XIII, 5., 1.12.1897, S.70.

⁴⁵⁸ „Clément de Pausinger, peintre-pastelliste“, in: Le Journal, Paris 25.12.1906; O. R.: „Klemens v. Pausingers fünfundsiebzigster Geburtstag. Besuch bei dem Maler der schönsten Frauen“, in: Wiener Journal 28.2.1930.

⁴⁵⁹ Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.292 u. Kat.nr.147: Maria Principessa Trabia (?), um 1884.

bringen.⁴⁶¹ Es fällt jedoch auf, dass in der österreichischen Malerei verhältnismäßig oft das Pastell für Porträts gewählt wurde, und Tini Rupprecht dieses ja zuerst bei ihren österreichischen Lehrern kennen gelernt hatte. Die aus Rumänien kommende Künstlerin Mária Biasini⁴⁶², der Wiener Porträtmaler Rudolf Ritter von Mehoffer⁴⁶³ oder der Ungar Joszi Arpád Koppay⁴⁶⁴ malten am österreichischen Hofe Pastell. Bemerkenswert ist, dass alle drei in der ersten Hälfte der Achtzigerjahre in München ausgebildet wurden und dort auch zeitweise tätig waren. Arbeiten dieser Maler hängen heute im Niederösterreichischen Schloss Artstetten der Familie Hohenberg neben denen Tini Rupprechts.

5.3 Pastelleigenschaften

Einige Maler brachten dem Pastell Verachtung entgegen, wie Lovis Corinth erklärte:

„Das Pastell wird, wenn man auch mit dem größten Ernst herangeht, immer den Anschein von etwas Billigem haben, schon wegen der angenehmen Farbenwirkung von vornherein und wegen jeglichen Mangels scheinbarer Abmühung darin, was ein Kunstwerk dennoch besitzen muß, wenn die Mühe auch nicht zutage treten soll.“⁴⁶⁵

Den Ruch nach scheinbarer Mühelosigkeit und geringer Haltbarkeit teilte das Pastell im übrigen mit der Fotografie. Mittels großen Formaten, von rund ein bis zu über zwei Metern Seitenlänge in Kombination mit prunkvollen Rahmen, die Tini Rupprecht in Antiquitätenläden und bei Auktionen erwarb, zuschneiden und vergolden ließ, versuchte sie, ihr Werk davon abzurücken. Atelierfotografen versuchten unterdessen, mit exakt den gleichen Mitteln den Anschein der Fotografie in Richtung Kunst zu befördern. Als 1903 im Münchner Fotoatelier Elvira ein Kinderbildnis mit Prachtrahmen in der Größe 1,5x1 Meter hergestellt

⁴⁶⁰ Agenda 1951, Eintrag vom 25.3.51.

⁴⁶¹ Pilgrim, Diane H.: „The Revival of Pastels in Nineteenth-Century America: The Society of Painters in Pastel“, in: The American Art Journal 10, 1978, 2, S.43.

⁴⁶² (1866-1937), 1881-83 München bei Flüggen, Kurz u. Herterich; 1888 in Wien, 1894 in Paris. Arbeitete in Baden, Preßburg, Stuttgart, Luxemburg und Arco. Gilt als bedeutende Porträtmalerin der österr. u. ungar. Aristokratie.

⁴⁶³ (1857-unbek.), Porträtmaler in Wien, 1880/84 bei Chr. Griepenkerl, K. Wurzinger u. H. v. Angeli an der Wiener Akademie, 1884/85 bei Lindenschmit in München.

⁴⁶⁴ Baron von Drétoma, (1859-unbek.), ungar. Bildnis- u. Genremaler, Schüler von Hans Makart und Hans Canon in Wien, ab 1884 in München. Wurde durch das Pastellbild des verstorbenen „König Ludwig II. auf dem Paradebett“ (1886) bekannt, danach von Porträtaufträgen an den europ. Höfen „überhäuft“. 1886 für den Verlag Ackermann in München Pastellzyklus „Shakespeares Frauengestalten“. 1887 Ruf an den Hof von Madrid, danach in Paris, London, 1890-94 Berlin, wo er zahlr. Mitglieder der Hofgesellschaft u. Diplomaten malte. 1894 in Wien Porträtist des Kaiserhauses. 1904 in Amerika Porträts von Familiengliedern der Harriman, Rockefeller u. Roosevelt. 1914 in der Schweiz. „[F]lott u. virtuos gemalte, aber ziemlich äußerlich aufgefasste Bildnisse (vielfach Pastell) verraten den Einfluß von Makart u. Lenbach“, „zähllose, oft unerträglich verschönte u. nur nach Effekt haschende Damenbildnisse“ (Thieme-Becker, AKL, Bd.21, S.302).

⁴⁶⁵ Brieger, Lothar: Das Pastell, Berlin 1921, S.3.

wurde, geschah das sicherlich nicht in Konkurrenz zur kleinformatischen, wiewohl sehr aufwändig aufgemachten Kunstfotografie, worauf Rudolf Herz dieses zurückführte, als vielmehr in Anlehnung an die repräsentative Porträtmalerei.⁴⁶⁶ Dies insbesondere, da das Atelier nicht nur „Künstlerische Porträtaufnahmen“ anbot, sondern gleichermaßen „Vergrößerungen nach jedem Bilde, Malereien in Pastell, Aquarell, Öl, Miniaturen“.⁴⁶⁷ Wer das Pastell wählte, musste jedenfalls Vorurteilen begegnen. Zumal Pastell zurecht als empfindlich gilt und seine Leinwand nicht einfach gerollt werden kann, sondern unter Glas und Rahmen transportiert werden muss, wobei es keinen starken Erschütterungen ausgesetzt werden darf, so dass es in großen Formaten auch noch zusätzlichen Aufwand erfordert. Pastellporträtmalerei beinhaltete Ende des 19. Jahrhundert daher eine ideologische Aussage, außer man ging sie experimentell an wie Edgar Degas. Wer das traditionell aufgefasste Pastell für sein Porträt wählte, zielte auf eine dezidierte Wirkung ab. Aus dem bereits erwähnten Aufsatz Richard Muthers über das Rokoko entnahm Arthur Rößler auch die Schilderung der wichtigsten Eigenschaften des Pastells, während er im gleichen Atemzuge Tini Rupprecht als „eine Virtuosin in dieser Technik“ bezeichnete:

„alles Oeligen, Fetten, Schweren wird die Oelmalerei entkleidet. Und da ihr trotzdem ein gewisser speckiger Glanz anhaftet, werden neue Techniken, wie die Pastellmalerei geschaffen. Nur sie löste die Aufgabe, den Dingen alle irdische Schwere zu nehmen.“⁴⁶⁸

Nach Manfred Koller verwies die Wahl des Pastells als Medium auf das Bedürfnis nach „vornehmer und zugleich intimer Repräsentation“,⁴⁶⁹ nachdem es im 18. Jahrhundert dem Bildnis seine „sperrige historische Fracht“ genommen hatte.⁴⁷⁰ „Zu dankbarer Wiedergabe weiblicher graziöser Jugend, wie der naiven Kinderwelt“ engte der „Katechismus der Malerei“ von 1891 Pastellmalerei ein.⁴⁷¹ Tini Rupprecht hatte folglich die ihrem Sujet entsprechende Technik gewählt und ihre Klientel schon durch das Malmittel allein in einen bestimmten Bedeutungszusammenhang gerückt.

⁴⁶⁶ Hof-Atelier Elvira, Ausst.kat. München 1985, S.83.

⁴⁶⁷ ebd., S.114.

⁴⁶⁸ Rößler, Arthur, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.84.

⁴⁶⁹ in: Kühn, Hermann u. a.: Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart 1988, S.273.

⁴⁷⁰ Castelnovo, Enrico: Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd.11), S.99.

⁴⁷¹ Raupp, Karl: „Die Pastellmalerei“, in: Die Kunst für Alle, Heft 22, 1891, S.341.

5.4 Eine moderne Technik?

Ende des 19. Jahrhunderts wurden kurze Porträtsitzungen und die schnelle Fertigung des Bildnisses als Merkmale für künstlerische Fähigkeit durch das Publikum fehlgedeutet.⁴⁷² Die scheinbare Mühelosigkeit, die dem Pastell nachgesagt wurde, könnte deshalb auch als Zeichen eines als fortschrittliches eingeschätztes Malverfahren gewertet worden sein, im Sinne produktiver Rationalisierung. In Pastell benötigte man angeblich nur ein Zehntel der Zeit, die man in Öl auf ein Werk verwenden musste.⁴⁷³ Dazu kam der Vorzug, dass seine Farbschichten nicht trocknen müssen, wodurch keine längeren Unterbrechungen, etwa zwischen zwei Sitzungen, notwendig sind.⁴⁷⁴ In der Realität traf diese extreme Zeiteinsparung wohl nicht zu, auch für Tini Rupprecht nicht. Doch könnten dadurch Pastelle trotz der altmeisterlichen Orientierung einen Anschein von Modernität bekommen haben, der heute an ihnen nicht mehr wahrgenommen werden kann.

Die technische Entwicklung brachte dem Pastell neues Werkzeug ein – der Empfehlung Wilhelm Oswalds, überschüssigen Pastellstaub am besten mit dem Staubsauger zu entfernen, kam Tini Rupprecht in der Praxis tatsächlich nach: „Im Atelier – alte Skizzen hergerichtet zum abstauben mit Vacuum“⁴⁷⁵, und er war sogar der Korrektur dienlich: „Ein Bild mit Vacuum Kopf weg“⁴⁷⁶. Oswald gab noch ein modernes Argument für das Pastell, das im Zuge der fortgeschrittenen Industrialisierung gesehen werden muss: Es wird von der großstädtischen Luftverschmutzung, namentlich durch die Schwefelsäure in den Abgasen der Kohleverfeuerung, nicht beeinträchtigt, weshalb Oswald sogar für Fassadenmalerei Pastell empfahl.⁴⁷⁷

5.5 Tini Rupprechts Pastelltechnik

Um in formaler Hinsicht das große Format zu meistern und sich stilistisch von der nicht unbegründet als süßlich bezeichneten Pastellmalerei ihrer Lehrer und Zeitgenossen zu distanzieren, studierte Tini Rupprecht Werke des französischen Pastellmalers Maurice-

⁴⁷² McConkey, Kenneth, in: *The British Portrait 1660-1960*, Woodbridge 1991, S.365.

⁴⁷³ Oswald, Wilhelm: *Monumentales und dekoratives Pastell*, Leipzig 1912, S.5.

⁴⁷⁴ Monnier, Geneviève: „Pastel“, in: *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd.25, S.280.

⁴⁷⁵ *Agenda 1922*, Eintrag vom 2.1.1922.

⁴⁷⁶ *Agenda 1936*, Eintrag vom 10.7.1936.

⁴⁷⁷ Oswald, Wilhelm: *Monumentales und dekoratives Pastell*, Leipzig 1912, S.2.

Quentin de La Tour. Dazu soll sie zwischen 1885 und 1888 eigens nach St.-Quentin gereist sein.⁴⁷⁸

Die Pastelltechnik de La Tours ist gekennzeichnet durch in der obersten Schicht stehen gelassene, vereinzelte Schraffuren, oft in einem zur Lokalfarbe komplementären Farbton, etwa grün auf rosafarbigem Inkarnat. Dieses Merkmal lässt sich auch auf Tini Rupprechts Bildern finden, allerdings mit der Einschränkung, dass kaum Originale von ihr in Augenschein genommen werden konnten, an denen diese Beobachtung hätte bestätigt werden können, weil, bis auf wenige Ausnahmen, ihre Gemälde in Privatbesitz, verschollen oder nur durch Reproduktionen bekannt sind. Ferner hatte auch ihr Lehrer Dvořák auf Tini's Jugendbildnis die Modellierung mit Komplementärfarben akzentuiert. Wie ein vorliegender kleinformatiger Pastellkopf, ein Porträt ihrer Cousine Fanny Wolf, zeigt, hatte Tini Rupprecht es dennoch vermocht, sich formal von der samtigen Pastellmalerei ihres Lehrers deutlich zu entfernen (1896, Abb. 12; Kat.nr. 2.2.24). Die verschatteten Partien notierte sie erst mit kräftigen, dunkelfarbigem Strichen mit der Breitseite der Kreide auf, um sie dann mit feineren Strichen und durch leichtes Verwischen zu überarbeiten. Dann verrieb sie die Striche nicht zu einer dichten Oberfläche, sondern ließ sie sichtbar stehen und den Malgrund an manchen Stellen durchblitzen.

Dass de La Tour für Tini Rupprecht von Bedeutung war, wird daran ersichtlich, dass sie während eines Parisaufenthalts für ein Pastellbildnis, das sie dort malte, im Louvre an seinen Bildern Maß nahm und noch 1941 hat sie in der Schweiz neben Bildern von Hodler die „Latours etwas studiert“.⁴⁷⁹ Es wurde hervorgehoben, dass de La Tour die Wiederentdeckung des Individuums schon zur Blütezeit des Rokokos zu verdanken gewesen sei, womit sich Tini Rupprecht in ihrer Intention, individuelle Ähnlichkeit zu gewährleisten, bestätigt gefühlt haben könnte.⁴⁸⁰ Wie de La Tour wählte sie zudem sehr häufig den direkten Blick der Dargestellten und räumte den Personen im Bildgeviert viel Fläche in der vordersten Bildebene

⁴⁷⁸ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.127. Während des Ersten Weltkrieges wies sie ihren dort stationierten Bruder an, de La Tours Pastelle in Sicherheit zu bringen: „Mit Ollo Abds. ‚Das Buch Latour‘ mit 89 Bildern angeschaut. Herausgegeben vom deutschen Besatzungs Corps 1917 in St. Quentin was ich bis jetzt nicht wußte, obwohl ich das Buch schon seit 1920 habe. Otto war in Combrai u. St. Quentin und hat geholfen mit Geistlichen dort viele von den Bildern in Schutzräume zu bringen, hat leider die Dankesbriefe von den französ. Behörden, die wir gelesen haben, nicht aufbewahrt, was sehr ungeschickt von Otto (meinem Bruder) der damals Oberst war und ich ihm schrieb, wie er die Pastel behandeln muß (mit d. französ. Beamten) damit nichts daran passiert u. sie gut geschützt werden. Sie waren auch tadellos erhalten.“ (Agenda 1949, Eintrag vom 8.6.1949).

⁴⁷⁹ Agenda 1935, Eintrag vom 10.1.1935: „Im Louvre Maß von La tour Bildern genommen.“ und Agenda 1941, Eintrag vom 5.1.1941: „ins Museum. Hodlers u. Latours etwas studiert“.

⁴⁸⁰ Debrie, Christine, Salmon, Xavier: Maurice-Quentin de La Tour. Prince des pastellistes, Paris 2000. Im 19. Jahrhundert wurde de La Tour besonders zum Studium empfohlen (Robert, Karl: Le Pastel. Traité pratique, Paris 1890, S.105).

ein; die Plastizität und die eindringliche Präsenz der Bildnisse de La Tours erreichte sie aber nicht. Andere Pastellmaler des 18. Jahrhunderts erwähnte Tini Rupprecht nie – mit Ausnahme von Werken Jean-Etienne Liotards, die sie 1948 bei einer Ausstellung aufgrund der Ausführung so beurteilte: „Détails von den Kleidern etc. (Liotard) sehr gut gemacht – aber etwas an Porzellanmalerei erinnert.“⁴⁸¹

Vor und nach de La Tour hatte kein Künstler große Formate für Pastelle gewählt, mit Ausnahme des englischen Porträtmalers John Russell (s. Kap. II.6.4.7). Tini Rupprecht verwendete keine Standardmaße für Leinwände, die zu ihrer Zeit schon genormt erhältlich waren, sondern individuelle Maße, wodurch sie sehr häufig „Leinwänden umspannen“ musste, was ein Anknüpfen an eine traditionelle Vorstellung von der Malerpraxis betont. Ihre Farben stellte sie dagegen nicht selbst her, obwohl dies Zeitgenossen wie Max Doerner noch in den 1920er Jahren als selbstverständlich ansahen.⁴⁸² Karl Roberts Buch „Le Pastel. Traité pratique“ von 1884 riet im Unterschied dazu davon ab und veröffentlichte zwei Farbtabelle mit Pastellproben des französischen Herstellers Lefranc,⁴⁸³ dessen Stifte Tini Rupprecht nach Taylors Zeugnis bevorzugte.

Einige, nur als Negativ erhalten gebliebene Aufnahmen zeigen Tini Rupprecht bei der Arbeit an einem ganzfigurigen Porträt vor der Staffelei (Abb. 13a,b; Kat.nr. 4.58). Auf zweien davon ist zu sehen, dass Tini Rupprecht die Bruststücke der Dargestellten auf einer dunklen Grundierung malte, anders als die Körper. Nach Monnier zeichnete de La Tour für ganzfigurige Bilder den Kopf des Porträts zunächst auf dünnes Papier mit unregelmäßigen Umrissen, das er später auf die Pastellleinwand aufzog.⁴⁸⁴ Es kann sich bei Tini Rupprechts Praxis jedoch nicht um aufgezogene Blätter handeln, sonst müssten die Ränder dieser Flächen reflektieren. Man könnte annehmen, dass es sich bei den dunklen Flächen um die lichtempfindliche Emulsion handelt, auf die sie die vergrößerten Fotografien der Köpfe abgezogen und dann übermalt hat. Nachdem an einem daraufhin besehenen Original davon aber keine Spur zu finden ist, sondern nur die ungrundierte Bildunterlage und die feine Bleistiftkontur an manchen Stellen durch die Kreideschicht durchscheint, muss dies zurückgewiesen werden. Einem Handbuch für Pastellmalerei zufolge war es üblich, fertig

⁴⁸¹ Agenda 1948, Eintrag vom 11.7.1948.

⁴⁸² Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München, München u.a. 1921, S.197.

⁴⁸³ Robert, Karl: Le Pastel. Traité pratique, Paris 1890 (1.Ausg. 1884), S.26.

⁴⁸⁴ Monnier, Geneviève: Das Pastell, Genf 1984, S.28: De la Tour setzte das Pastell der Madame de Pompadour (1752 beg., 177,5x131 cm, Louvre) aus Stücken bläulichen Papiers zusammen, das auf die Leinwand aufgezogen wurde. Bei starkem Licht sollen die Ränder des Papiers zu sehen sein.

gestellte Partien sofort mit einer Fixierflüssigkeit zu behandeln.⁴⁸⁵ Tini Rupprecht hatte dies wahrscheinlich kurz vor der Aufnahme vorgenommen, weshalb die Stellen noch feucht und daher dunkel erscheinen. Das links oben aufgeheftete Tuch sollte wohl die unbehandelte Leinwand abdecken, um sie vor dem Fixativ zu schützen.

Deutlich zeigt sich auf der Fotografie, dass das Bruststück, der Kopf insbesondere, gesondert und bevorzugt behandelt wurde. Diese Partie war samt einer Andeutung des Hintergrundes bereits ausgearbeitet, noch ehe der Körper wie eine Ergänzung zu diesem Kernstück hinzugesetzt wurde. Zu erkennen ist, dass die Kontur der ganzen Figur auf die Leinwand gezeichnet war, bevor sie von oben nach unten ausgefüllt wurde, was für das Nachzeichnen einer Projektion der ganzen Fotografie sprechen könnte (s. dazu Kap. III.2.2.4). Den Kopf malte Tini Rupprecht wie eine Vorstudie zusätzlich zuerst maßstabsgerecht auf eine kleine Leinwand, bevor sie das große Format anging. Damit entsprach sie aber auch dem Wunsch ihrer Kunden, die oft mehrere Bilder haben wollten und ihr auch dieses zugleich als Vorstudie dienende Porträt abkauften. Auf der zweiten Fotografie arbeitet die Malerin gerade an solch einer „Skizze“ des Kopfes (Abb. 13b).

Für Körper und Hintergrund setzte Tini Rupprecht den Pastellstift breiter an und die Striche so nebeneinander, dass sich die Farben untereinander kaum mischten; dies, und auch dass der Malgrund hie und da durchscheint, weist sie als Pastellmalerin ihres Jahrhunderts aus. Nur das Gesicht baute sie stets aus mehreren Schichten auf und arbeitete es fein aus.

5.6 Zusammenfassung

Von Lenbach übernahm Tini Rupprecht lediglich die Bildform jener Pastellköpfe, die als „pastelli femminili“ bezeichnet werden und wie unvollendet aussehen, aber als fertige Bilder gedacht waren. Seiner Verwendung des Pastells in Skizzenmanier und exzentrischer Farbigkeit folgte sie hingegen nicht. Das Wiederaufgreifen des Pastells in den 1880er Jahren lässt sich zudem weniger auf eine bestimmte Person zurückführen, denn auf einen emanzipierten Einsatz von Malmitteln, die bisher der Vorarbeit für ein Gemälde dienten. Durch die parallele Hinzuziehung von schwarzweißen Fotografien könnte die Pastellkreide

⁴⁸⁵ Pastellmalerei. Eine Anleitung von Robert Hahn, Ravensburg 1932, S.33. Das Fixativ wird unsichtbar, wenn es trocknet. Es wurde das Auftragen der Fixierflüssigkeit mittels einem breiten Pinsel von der Rückseite der Leinwand her empfohlen. Eine Fixierung durch Aufsprühen von der Vorderseite her birgt die Gefahr, dass die Farben verlaufen. Offensichtlich beherrschte Tini Rupprecht diese aber, da die Abdeckung der Ecke ihrer Leinwand mit einem Tuch darauf deutet.

für Skizzen nunmehr besonders geeignet erschienen sein, weil sie gleichzeitig Farbe und Zeichnung einbringt.

Obwohl Tini Rupprechts Arbeiten sehr konventionell aussehen, wick sie nicht nur durch die Verwendung von Fotografien und fertig gekaufter Farben sowie durch ihr Hantieren mit dem Staubsauger von der Verkörperung einer traditionellen Künstlerin ab, sondern auch, weil sie während des Malens nicht unbedingt der Anwesenheit des Modells bedurfte, wie in einem Exkurs zu zeigen sein wird.

Exkurs: Die fotografische Selbstdarstellung der Malerin

Die eben besprochenen Fotografien lassen sich auch auf die Selbstdarstellung der Malerin hin betrachten. Während es von Tini Rupprecht nur ein einziges gemaltes, eher als Skizze zu bezeichnendes Selbstporträt (um 1900, Abb. 14; Kat.nr. 2.2.2) gibt, sowie eine Reproduktion eines weiteren, undatierten und beschädigten Selbstbildnisses (Kat.nr. 3.73), liegen im Verhältnis dazu auffallend viele Fotografien vor, die sie zeigen, und zwar sowohl Privat- als auch Atelieraufnahmen von den „besseren“⁴⁸⁶ Fotografen in München wie Joseph Albert, Henry Traut⁴⁸⁷, den Gebrüdern Lützel⁴⁸⁸ und von Theodor Hilsdorf (Abb. 15), der im übrigen auch der „Lenbach der Kamera“⁴⁸⁹ genannt wurde. Ferner gibt es von ihr eine Fotografie des Ateliers Becker & Maas, welche sie mit einem Buch des Titels „Feuerbach“ zeigt (Kat.nr. 4.67). Die Schöpferin höchst aufwändiger Pastellporträts hat also die Darstellung ihrer Person der Fotografie überlassen.

Im Hintergrund der zweiten Fotografie, welche die Malerin bei der Arbeit zeigt, sind gerahmte Skizzen zu sehen, wovon sich eine hinten links als „Ollo von Wimpffen, 1914“ erkennen lässt, was eine annähernde Datierung ermöglicht. Vermutlich war die Schwester Tini Rupprechts auch die Urheberin dieser Fotografien, nachdem auch Aufnahmen, auf denen Ollo von Wimpffen im Atelier zu sehen ist, unter diesen Negativen waren. Ollo von Wimpffen fotografierte auch selbst, denn 1924 notierte die Malerin: „Ollo hat mir ihren

⁴⁸⁶ Jens Jäger verwendete beispielsweise diese Unterscheidung (in: Jäger, Jens: Gesellschaft und Photographische Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England, 1839-1860, Opladen 1996, Diss. Univ. Hamburg 1996, [Sozialwissenschaftliche Studien, Bd.35], S.270).

⁴⁸⁷ Abgedruckt bei Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.27/28.

⁴⁸⁸ Abgedruckt zu dem Artikel „Schöne Frauen und ihre Maler“ von Jarno Jessen, in: Die Woche, Nr.44, 1905, S.1934.

⁴⁸⁹ Klant, Michael: Künstler bei der Arbeit – von Fotografen gesehen, Ostfildern 1995, Diss. Univ. Heidelberg 1991, S.65.

schönen Photoapparat geschenkt“.⁴⁹⁰ Die Skizzen im Hintergrund, der Pastellkasten im Vordergrund, und dass die Malerin mehrmals neben der Staffelei an kleineren Skizzen arbeitend gezeigt wird, betont auf diesen Aufnahmen Tini Rupprechts zeichnerische Arbeit und somit ihr handwerkliches Können.

Gabriel Weisberg stellte eine Serie von Fotografien vor, die den mit fotografischen Vorlagen arbeitenden französischen Maler Jules-Alexis Muenier, der der „Nadar der Photographischen Gesellschaft der Haute-Saône“ geheißen wurde, 1884 bei der Arbeit an der Staffelei zeigen.⁴⁹¹

Weisberg wies darauf hin, dass der Künstler seine Arbeitsweise zwar mittels der Fotografie ins Licht rückte, unterdessen aber die fotografischen Derivate seiner Arbeit absichtlich ausblendete. Die scheinbar dokumentarischen Aufnahmen liefern keinen Anhaltspunkt für diese und rückten sein vermeintlich traditionelles Selbstverständnis in den Vordergrund, das er durch die direkte Arbeit in der Natur zum Ausdruck bringen wollte.

Auch Max Liebermann hat sich einmal, dieses Beispiel führte Michael Klant an, bei der Arbeit vor dem Modell fotografieren lassen, zu dem Zweck, den wiederholten Vorwurf zu entkräften, er würde als Maler „nichts als eine fotografische Wiedergabe der Natur“ herstellen. Nach Klant habe er diese Aufnahme im Katalog der Berliner Akademieausstellung als Beleg dafür veröffentlicht, dass er direkt nach der Natur malte, ohne sich Fotografien zu bedienen. Nachdem aber auch Nahaufnahmen desselben Modells in ähnlicher Haltung existieren, habe er doch Fotografien herangezogen.⁴⁹²

Selbst wenn die Fotografien von Tini Rupprecht vor der Staffelei nicht mit der Absicht entstanden sind, sie zu publizieren oder mit ihnen etwas zu beweisen, bezeugen sie doch das Bewusstsein von einer dokumentarischen Intention, nachdem die Malerin extra für die Kamera ihren Zeichenstift auf eine bereits gezogene Linie auf der Leinwand hält. Vergleicht man diese Fotografien mit den vielen anderen Beispielen von Porträtmalern bei der Arbeit in Klants Buch, fällt auf, dass bei diesen nahezu ausnahmslos das Modell mit zur Ablichtung kam. Diese Konstellation kann wie bei Liebermann als Beweis einer direkten Umsetzung angesehen werden, rührt aber vor allem auch von der Faszination her, die unwiederbringliche Situation des sozusagen lebenden Bildes neben seinem gemalten Abbild einzufangen, wodurch diese als fester Bestandteil des ikonografischen Motivs zu bezeichnen ist.

Bei Tini Rupprecht fehlt auf der Fotografie jedoch das Modell. So traditionell sich ihre Werke auch ausnehmen, ihre Selbstdarstellung als eine Malerin, die das Modell nicht braucht,

⁴⁹⁰ Agenda 1924, Eintrag vom 24.12.1924.

⁴⁹¹ Weisberg, Gabriel P.: Beyond Impressionism, New York 1992, S.34 u. S.40.

obwohl sie gerade an einem Porträt arbeitet, entpuppt sich als von der Tradition abweichend. Das verdeutlicht auch die Gegenüberstellung dieser Aufnahmen mit einer Serie von Fotografien, die die Entstehung eines Gemäldes des bereits erwähnten Porträtmalers Filipő de László dokumentieren, und zu denen er Erklärungen ablieferte (Abb. 16). Auch bei ihm ist das Modell neben der Leinwand stets auf der Aufnahme. Gleich zu Beginn sagte er seinem Interviewer:

„Sie scheinen zu glauben, dass meine Praxis von dunklen Geheimnissen bestimmt ist. Ich versichere ihnen, mein lieber Freund, dass ich keine Tricks aufzudecken habe; ich kann keine vergrößerten Fotografien aus dem Ärmel schütteln und keine anderen mechanischen Kunstgriffe, die ich Ihnen zu Gefallen hervorziehen kann. Ich stelle einfach meine Leinwand neben meinem Modell auf und beginne zu malen.“⁴⁹³

Tini Rupprechts Gemälde scheinen dasselbe auszusagen – die Fotografien, die sie vor der Staffelei zeigen, weichen davon aber ab.

6. Tini Rupprechts Porträtauffassung

Was unterscheidet nun Tini Rupprechts Darstellungsstil von der zeitgenössischen (Münchner) Porträtmalerei, was verband ihn damit? Welches Menschenbild transportieren ihre Porträts und welches stand ihr überhaupt zur Disposition?

6.1 Das Frauenporträt Ende des 19. Jahrhunderts

Norbert Borrmann befand, dass Porträts von Frauen in der abendländischen Porträtkunst bis 1900 weniger individuell aufgefasst wurden als Männerporträts, um 1900 sei diese Tendenz aber an einem Höhepunkt angelangt. Er begründete dies damit, dass die Industrialisierung die Lebensbereiche von Mann und Frau stärker trennte, was einen „physiognomischen Riß“ verursacht habe. Die Frau blieb als eher naturhaftes Wesen allein außen vor und wurde auf wenige polarisierte Rollenklischees wie das der Mutter oder der „Femme Fatale“ reduziert.⁴⁹⁴

⁴⁹² Klant, Michael: Künstler bei der Arbeit – von Fotografen gesehen, Ostfildern 1995, S.99.

⁴⁹³ Painting a Portrait by De László, recorded by A. L. Baldry, London u.a. 1934 (How to Do it Series), S.18: „You seem to think that my practice is full of dark secrets. I assure you, my dear friend, that I have no tricks to reveal; I have no enlarged photographs up my sleeve and no other mechanical devices which I can produce for your benefit. I just put my canvas beside my sitter and begin to paint.“

⁴⁹⁴ Borrmann, Norbert: Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994, S.180.

Carola Muysers machte bei der Deutung des weiblichen Bildnisses Ende des 19. Jahrhunderts als ein Extrem das durch Äußerlichkeit motivierte Modeporträt aus. Dieses folgte dem Zweck, über den Status der Dargestellten verklausuliert Auskunft zu geben. Verursacht durch virtuose Effektmalerei sei diese Bildnisauffassung der inhaltsleeren Bildformel zugeneigt gewesen. Muysers führte ein Porträt von Friedrich August von Kaulbach als für diese Position beispielhaft an. Dem stellte sie das absichtslose, auf außerbildliche Bedeutungszuweisung verzichtende weibliche Porträt gegenüber, das gerade durch seine Unmittelbarkeit Wirkung erzielte, wie Karl Stauffer-Berns Bildnis einer Lesenden von 1883, welches Muysers für diese Auffassung als Beispiel nannte. Sie führte hierzu Hermann Beenken an, dem zufolge in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Porträtierwerden an sich und die zufällige Haltung des Modells Bildthema wurde, wodurch der oder die Dargestellte nicht mehr der einzige Aspekt des Bildganzen war.⁴⁹⁵ Eine zeitliche Verkürzung respektive Einschränkung der Dauer der Darstellung und eine Betonung des referentiellen Charakters des Bildnisses war die Folge. Das Porträtgemälde, so Beenken, wurde zu einer Momentaufnahme, deren Ausführung sich jedoch über Monate hinziehen konnte (s. Kap. III.3). Davon unterschied Beenken aber die Werke der von ihm so bezeichneten „malenden Fotografen“, die er, wenn sie ihre Vorlagen nicht hinsichtlich der Bildwirkung korrigierten, gänzlich ablehnte.⁴⁹⁶

6.2 Zum Begriff des „Realidealismus“

„In Arbeiten früherer Jahre wie in einer Reihe ihrer letzten Schöpfungen hat sie [Tini Rupprecht] trotz möglicher Naturtreue nie dem krassen Naturalismus Huldigungen dargebracht. Deshalb begrüßen die Freunde einer realidealistischen Darstellungsweise ihre Bilder mit besonderer Freude.“⁴⁹⁷

Die paradoxe Wortbildung des „Realidealismus“, welche die Kunsthistorikerin Anna Michaelson auf Tini Rupprechts Porträtstil anwendete, fügt sich sehr gut zu der ebenfalls in sich widersprüchlichen Verwendung von Fotografien, die der Korrektur oder besser der Einarbeitung in ein Gemälde sowie der Umarbeitung durch Malerei bedurften, obwohl sie

⁴⁹⁵ Muysers, Carola: Das bürgerliche Portrait im Wandel, Hildesheim u.a. 2001, S.130-153 u. Anm.406.

⁴⁹⁶ Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944, S.358 u. S.360. Beenken kritisierte damit das Bildnis der Hannoverischen Königsfamilie (1858) von Friedrich Kaulbach (1822-1903), dem Vater von Friedrich August Kaulbach.

⁴⁹⁷ Jessen, Jarno [Anna Michaelson]: „Schöne Frauen und ihre Maler“, in: Die Woche, Nr.44, 1905, S.1934. Unter dem Pseudonym Jarno Jessen schrieb die Kunsthistorikerin Anna Michaelson, die versuchte, künstlerische Leistungen von Frauen herauszustellen, „ohne die Geschlechterdiskussion einzubeziehen“. (Die Bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, S.16).

schon die zu malende Komposition enthielten und die Referenz zur Realität darstellten. Die Malerin stand dadurch sowohl einer idealistischen Auffassung von Porträtmalerei nahe, die vom Misstrauen gegenüber dem fotografischen Ebenbild geprägt war, als auch der naturalistischen Herangehensweise, deren Vertreter für sich in Anspruch nahmen, die Realität mittels der Fotografie nach ihrer persönlichen Vision nachzubilden.

Die zwei, bereits angesprochenen frühen Kinderbilder Tini Rupprechts von 1889, die von der Photographischen Union als Kabinettkarten verlegt wurden, und die heute nur noch in dieser Form vorliegen, weisen eine samtige, fein verriebene Anwendung des Pastellstiftes auf, die das Inkarnat als hellen Schmelz zeigen, umrahmt von Locken als glänzende ondulierte Pracht, die aus einem Musterbuch stammen könnte. Die Gesichter sind typisiertes Kindchenschema, entindividualisiert, wie die Titel „Angélique“ und „Desirée“ unterstreichen (s. Abb. 71a,b). Völlig andersartig steht diesen beiden ein drittes Kinderbild gegenüber, das ebenfalls auf einer Carte de Cabinet reproduziert wurde, den Titel „Everl“ trägt, und bei Taylor wie die beiden ersten auf 1889 datiert wurde (Abb. 17; Kat.nr. 3.1).⁴⁹⁸ Es handelt sich vermutlich nicht um ein Pastell, sondern um eine Kohle- oder Bleistiftzeichnung. Diese zeigt ein naturalistisch verschattetes Antlitz eines Kindes mit individuellem, kindlich übertriebenem, leicht kritischem Gesichtsausdruck. Einem realistisch aufgefasstes Porträt näherte sich Tini Rupprecht nie wieder so stark wie bei diesem Beispiel an. Anscheinend vermochte sie, verschiedene Gradationen realistischer Darstellungsstile umzusetzen, was man, gäbe es dieses eine Beispiel nicht, kaum vermutet hätte. Es folgt daraus, dass sie sich für ihre Auftragsporträts bewusst gegen diesen Grad an naturalistischer Darstellung entschieden hatte. Fortan entthob sie ihre Porträtkundschaft mit Gewand aus Tüll und Gaze dem Alltäglichen und schmeichelte ihr durch samtiges Inkarnat. Nur bei der Wiedergabe des Gesichts behielt sie einen auf Fotografien basierenden Naturalismus bei, der sich aber nur im Detail erschließt. Sie retuschierte und schönte das Antlitz der Damen zwar, indem sie Falten oder Rötungen ausmerzte. Um die Augen legte sie einen dunklen Schatten, der für einen melancholischen Ausdruck sorgte. Tini Rupprecht wurde deshalb „der Geschmack, sie [ihre Kundinnen] für die künstlerische Wiedergabe würdig herzurichten“⁴⁹⁹, beschieden. Dass dies aber nicht mit Kostümierung und Kosmetik getan war, soll ein Beispiel veranschaulichen. Eine Fotografie aus einem „einfachen“ Fotoatelier (im Gegensatz zu den „besseren“, die nicht nur teurer waren, sondern um die Jahrhundertwende meist kunstfotografisch arbeiteten) zeigt

⁴⁹⁸ Das Original ist auf der Atelieransicht von Teufel (1889) an der rechten Wand zu sehen (s. Abb. 3).

⁴⁹⁹ Jessen, Jarno, in: Die Woche, Nr.44, 1905, S.1934.

Gräfin Josefine von Thun-Hohenstein als ganze Figur en face mit großem Hut und Muff (1908 in Prag aufgenommen, Abb. 18a).⁵⁰⁰ Im Hintergrund ist ein Terrassenprospekt mit Ballustrade und Bäumen zu sehen, der sehr geschickt in den dazu passend mit Steinplatten bemalten Boden übergeblendet wurde. Dem inszenierten Außenraum entsprechend hat die Gräfin ihre Straßenkleidung anbehalten. Nicht nur damit hat der Fotograf des unbekanntes Fotoateliers die falsche Wahl getroffen: Hut und Muff betonen die rundliche, gedrungene Gestalt, das Gesicht wird vom Licht zu wenig modelliert, die Kleidung ist so ungünstig, dass der Hals der Fotografierten nicht zu sehen ist – ihre schiefen Schneidezähne fallen dagegen sofort unschön auf. Der Hintergrund wirkt sich nachteilig aus, weil die Ballustrade und der hohe Horizont die Gestalt optisch verkleinern.

Tini Rupprecht malte Josefine von Thun-Hohenstein drei Jahre zuvor (Abb. 18b; Kat.nr. 1.1.34): Indem sie ein Sitzmotiv wählte, verschleierte sie deren geringe Körpergröße; insbesondere der große Hut auf dem Schoß erklärt sich im Vergleich mit der Fotografie als diesem Zweck dienlich. Der tiefe Ausschnitt und die überlangen, herabfallenden Ärmel des Kleides, selbst die schmalen Stämme der Bäume im Hintergrund strecken den Oberkörper optisch. Das runde Gesicht erscheint durch die Verschattung von ihrer Linken und unterhalb des Kinns schlanker. Erst im Vergleich mit der Fotografie wird auf dem Pastellporträt sichtbar, dass Tini Rupprecht das volle Gesicht jedoch nicht schlanker machte und sogar die schiefen Zähne der Gräfin ungemildert beibehielt.

6.3 Vergleich mit Franz von Lenbachs und Friedrich August von Kaulbachs weiblichen Porträts

Motive der Porträtgestik und -mimik, die Siegfried Wichmann für Lenbachs Porträts benannte, sind hilfreich, weil sie darauf verweisen, dass Darstellungsschemata bestanden und wiederholt wurden, wobei zwischen Handlungs- und Ausdrucksschablonen unterschieden werden kann. Carola Mysers teilte diesen Befund nicht und fand im Gegenteil eine sehr wage Gestik und absichtliche „Leerstellen“ vor allem auf Lenbachs Herrenporträts, die sie als eine Interpretation der Wirkung altmeisterlicher Werke deutete.⁵⁰¹ Für die Frauenporträts lässt sich

⁵⁰⁰ 20,5x13 cm, Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

⁵⁰¹ Mysers, Carola: Das bürgerliche Portrait im Wandel, Hildesheim u.a. 2001, S.86.

jedoch durchaus von einer „Minimaltypologie“⁵⁰² sprechen, der sich auch Tini Rupprecht bediente, respektive von der ausgehend sie eigene Typen der Darstellung entwickelte. Wichmann ging noch weiter, als er fand, selbst die Mimik sei Lenbach zur Pose geworden – die Blicke der Dargestellten seien übertrieben sprechend, fast karikierend aufgefasst, oft zusätzlich von einer Handgeste unterstrichen. Während man diese Geste auch auf Tini Rupprechts Bildern findet, wie bei dem Porträt von Kitty von Linder (1912, Abb. 19; Kat.nr. 1.1.67), wahrte sie bei der Mimik die Dezenz. Tini Rupprechts Porträts wirken weniger pathetisch als Lenbachs, auch, weil die Malerin fast immer den direkten Blick der Dargestellten wählte, womit sie Kaulbach sehr nahe kam. Von dem Porträtausdruck „abschätzende Distanz“, wie Lenbach ihn, nach Wichmann dem Frauenideal der Zeit entsprechend, bei dem Bildnis von Lilli Merk zeigte (1902, Abb. 20), und der vor allem durch ein nach vorne gerecktes Kinn gekennzeichnet sei, machte Tini Rupprecht bei den offiziellen Porträtaufträgen keinen Gebrauch, jedoch findet man ihn auf einem Bild von Ollo von Wimpffen (1899, Abb. 21). Die Posen „versunken kokett oder himmelnd“ verwendete sie nicht.⁵⁰³ Die Lippen ihrer Modelle umspielt überwiegend ein natürlich wirkender, freundlicher Zug, der sich bis zu einem offenen Lächeln entwickeln konnte, bei dem die Zähne zu sehen sind (siehe das Porträt der Gräfin Josefine von Thun-Hohenstein, 1905, s. Abb. 18b). In Übereinstimmung mit Lenbach und Kaulbach arrangierte Tini Rupprecht Haltungsmotive wie beispielsweise das „hoheitsvolle Thronen“ (wieder nach Wichmann), das von einer gewissen Lässigkeit geprägt zu sein scheint, etwa wenn Rina, Fürstin zu Henckel-Donnersmarck den linken Arm über die Stuhllehne herabhängen lässt (1906, Abb. 22; Kat.nr. 1.1.42). Tatsächlich sind Arm und Hand aber vielmehr akkurat auf und um die Lehne gelegt, und diese Akkuratess findet sich bei der Gestik auf Tini Rupprechts Porträts immer. Lenbach verwendete das thronende Sitzmotiv beispielsweise für Baronin Lang-Puchhof (Abb. 23). Tini Rupprecht minderte die Emphase der herrschaftlichen Pose jedoch, indem sich bei ihr die Dargestellte etwas nach vorne beugt und den Kopf geringfügig senkt, was dem Betrachter entgegenkommende Offenheit und Aufmerksamkeit signalisiert. Den „Lady-Gestus“ (Wichmann), ein Stehmotiv, mit dem eine theatralische Wirkung erzielt werden konnte, wählte Rupprecht selten und ohne es mit verhaltener Bewegung zu füllen (Mme. Balascheff, 1911, Abb. 24; Kat.nr. 1.1.60).⁵⁰⁴

⁵⁰² Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973, S.206.

⁵⁰³ ebd., S.129.

⁵⁰⁴ ebd., Abb. 194-202.

Auf den Habitus, der sich in der Ausstattung der Porträtierten neben Gestik und Haltung niederschlug, verwendete Tini Rupprecht viel Sorgfalt. Häufig wählte sie den „Prinzessinnen-Typus“, der durch Ausstaffierung – taftene Kleider mit vielen Volants, Schmuck, Diadem oder Krönchen – für Distanz zum Betrachter sorgt. Lenbach malte Lily von Poschinger oder Eugenie Knorr derart, Tini Rupprecht die Gräfin Quadt-Wykradt (Abb. 25; Kat.nr. 1.1.54) oder May von Weinberg noch 1917 (Kat.nr. 1.1.80). Während letztere, die Ehefrau eines jüdischen Frankfurter Großindustriellen, sich mit einem Diadem gemalt sehen wollte,⁵⁰⁵ wählten echte Prinzessinnen wie Marie Gabriele und Elisabeth von Bayern für ihr Porträt nur wenige Perlschnüre (1900, Abb. 26; Kat.nr. 1.1.7). Diese waren der einzige Schmuck, den Marie Gabriele zu tragen pflegte, was in der Öffentlichkeit als Zeichen ihrer besonders vornehmen Bescheidenheit ausgelegt wurde.⁵⁰⁶ Die Wahl des Schmucks, in dem man sich malen ließ, setzte folglich für die zeitgenössischen Betrachter zusätzliche lesbare Akzente.

„Ihre Art ist der F. A. von Kaulbach’s verwandt; und doch wieder so individuell, dass ihr entschieden eine besondere Stellung zuerkannt werden darf“⁵⁰⁷, schrieb 1903 ein Rezensent in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ über Tini Rupprechts Darstellungsstil. Dessen Vergleich mit dem Kaulbachs ist schwieriger, weil letzterer über viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten verfügte, sowohl stilistischer wie motivischer Art, wie sie weder Rupprecht noch Lenbach jemals einsetzten. Kaulbach mied auch deutliche Verkleidung nicht, wie auf dem Porträt der Frau Gedon als Burgfräulein (1876), das allerdings anlässlich eines Künstlerfestes gefertigt wurde.⁵⁰⁸ Arthur Rößler fand trotz aller Vorbehalte Kaulbachs Fähigkeit bemerkenswert, sich geradezu bei allen Epochen bedienen zu können.⁵⁰⁹

Auch bei Kaulbach findet sich das „hoheitsvolle Thronen“ und der „Lady-Gestus“ ebenso wie der „Prinzessinnen-Typus“. Bei einigen Beispielen führte seine Herangehensweise zu einer Entindividualisierung, sodass er Genreporträts nahe kam. Dies ist bei Tini Rupprecht Porträts nie der Fall und auf ihre Konzentration auf die individuelle Physiognomie zurückzuführen, wie an Gräfin Thun-Hohensteins Bildnis anschaulich wurde. Es fällt jedoch auf, dass Kaulbach und Lenbach bei Porträts sehr betagter Kundinnen viel weniger schmeichelhaft mit diesen umgingen (Kaulbach: Königin von Bayern Marie Therese von 1911, Abb. 27;

⁵⁰⁵ Dies auf den Wunsch der Dargestellten hin: „Brief von May Weinberg will gemalt sein in Diadem.“ Agenda 1917, Eintrag vom 30.1.1917.

⁵⁰⁶ Braun, Alex: Münchener Silhouetten, München 1918, S.102.

⁵⁰⁷ Deutsche Kunst und Dekoration, 12, 1903, S.398.

⁵⁰⁸ Öl/Lw., 82x42 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. (Ludwig, Horst: Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978, S.105).

Lenbach: Helene Freifrau von Fabrice, um 1897, Abb. 28). Tini Rupprecht wählte im Gegensatz dazu stets die günstigste Ansicht, ohne dass man sie darum hätten bitten müssen (s. Abb. 65 a-d). Bei Nichtgefallen willigte sie zudem immer ein, nachträglich Korrekturen vorzunehmen.

Für das Frauenbild, das Tini Rupprecht vertrat, lässt sich zunächst feststellen, dass sie mehrmals ein- und dieselbe Frau in verschiedenen Rollen porträtierte, beispielsweise die Kronprinzessin Marie von Rumänien sowohl als Mutter, als Dame und als zukünftige Königin; diese Bildnisse werden noch vorgestellt. Einerseits fasste Tini Rupprecht die Frauenrolle demzufolge nicht so eng, wie das bei ihren männlichen Kollegen der Fall gewesen sein mag. Andererseits kommt bei ihr die „Femme Fatale“ gar nicht vor. Woran das lag, soll noch erörtert werden.

6.4 Porträtauffassung in Fotografie und Malerei

In der Sammlung des Fotomuseums im Münchner Stadtmuseum konnten Porträtfotografien aus den Münchner Fotoateliers Franz Grainer und Elvira eruiert werden, die dieselben Personen, die Tini Rupprecht malte, auf sehr ähnliche Weise etwa zur gleichen Zeit darstellen. Abgesehen davon, dass diese belegen, dass sowohl Fotografien nicht Gemälde als auch das Gemälde Fotografien nicht ersetzen konnten, sind sie dem Vergleich der Bildnisauffassung dienlich. Medienübergreifende Parallelen der Porträt Darstellung deuten darauf hin, dass die Malerei die Vorstellung von der Bildgestalt mittlerweile mit der Fotografie teilte. Dies wurde weniger dadurch bewirkt, dass die Fotografie in den Prozess der Malerei Eingang gefunden hatte, sondern indem Fotografen, die etwas auf sich hielten, sich die Malerei zum Vorbild genommen hatten. Enno Kaufhold führte beispielhaft vor, dass nicht nur Bilder Alter Meister, sondern auch zeitgenössische Gemälde Fotografen zur Nachahmung empfohlen wurden. Über ein Mutter-Kind-Bildnis der Berliner Porträtmalerin Sofie Koner hieß es etwa:

„Die Innigkeit der Stellung, die in diesem reizenden Arrangement liegt, bietet für den Fotografen ein nachahmenswertes Motiv.“⁵¹⁰

Es gab jedoch große qualitative Unterschiede zwischen Atelierfotografien, die im Folgenden berücksichtigt werden.

⁵⁰⁹ Rößler, Arthur: Schwarze Fahnen. Ein Künstlertotentanz, Wien u.a. 1922, S.21.

⁵¹⁰ Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.80.

6.4.1 Das gemalte und das fotografierte Bildnis

Von Tini Rupprechts Porträtkundinnen Eileen Sobotka und Adoptivtochter ließ sich eine Fotografie ermitteln, die von dem Münchner Atelierfotografen und späteren Fotoschuldirektor Franz Grainer stammt, und die, nach dem Alter des Mädchens zu urteilen, ungefähr zur gleichen Zeit wie das Pastellporträt entstanden sein muss (1929, Abb. 29a,b; Kat.nr. 1.1.95). Vergleicht man die Fotografie mit dem Gemälde, fallen zunächst Parallelen der Darstellungsweise auf. Das Paar sitzt jeweils in vorderster Bildebene auf einem Podest, der das Bild in der Mitte horizontal teilt. Die Haltung der Mutter ist auf dem Gemälde durch eine Wendung nach links verändert, während sie ihren rechten Fuß genau wie auf der Fotografie nach links streckt. Das Mädchen sitzt auf Gemälde und Fotografie auf der gleichen Seite, nur auf letzterer so nahe an die Mutter herangerückt, dass sein rechtes Bein auf dem der Mutter aufliegt. Trotz der körperlichen Nähe und der Umarmung wirkt das Paar nicht besonders innig verbunden, ebenso wenig wie auf dem Gemälde.

Eine direkte Beziehung zwischen Fotografie und Gemälde lässt sich nicht nachweisen, doch die ähnliche Haltung des Paares Sobotka kann nur auf Herrn oder Frau Sobotkas Wunsch zurückgeführt werden.⁵¹¹ Dieser orientierten sich möglicherweise an dem Bildnis, das Tini Rupprecht schuf, da sich die darauf veränderte Pose der Tochter wie eine Korrektur ausnimmt, allerdings ohne zu einer glücklicheren Lösung zu kommen. Vorstellbar ist aber auch, dass die Fotografie dem Gemälde voraus ging, nachdem häufig Porträtaufträge anhand von Atelierfotografien vorab besprochen wurden. Das könnte bedeuten, dass Tini Rupprecht auf Grainers Pose Bezug nahm und sie veränderte.

Der Eindruck, dass der Fotograf jeden Finger der Dargestellten einzeln arrangierte – man beachte, wie Mutter Sobotka die Finger um das Knie ihrer Tochter spreizt –, wird durch eine undatierte Aufnahme Grainers der Baronin Toinon von Essen bestätigt. Diese ließ sich ebenfalls von Tini Rupprecht malen (1917, Abb. 30a,b; Kat.nr. 1.1.78). Da sowohl Fotograf als auch Malerin ihr Gesicht retuschierten, ist das Alter der Baronin schwierig zu schätzen. Die Vergrößerung, die von Tini Rupprechts Gemäldevorbereitung noch vorliegt, obwohl sie diese nicht verwendete, erscheint sowohl neben Gemälde als auch neben der Atelierfotografie wie das wahre Gesicht der Porträtierten (Abb. 30c). Die starke Beleuchtung und der

⁵¹¹ Durch die Tagebucheinträge wird deutlich, dass zwar Herr Sobotka das Bild bestellte und bezahlte, seine Frau aber bestimmte, dass es ein Gruppenbild werden sollte: Agenda 1929, Eintrag vom 5.2.1929: „Sobotka wünscht jetzt ernstlich Bild v. seiner Frau“, Eintrag vom 10.2.1929: „Mit Herrn Sobotka telef. gesprochen, wegen

unverstellte Blick, der dem Betrachter aufmerksam direkt in die Augen sieht, fesseln an dieser Aufnahme. Für die Ausführung zog Tini Rupprecht eine andere Stellung des Kopfes vor. Dass die Fotografie dennoch diesem ganzfigurigen Pastellbildnis Tini Rupprechts zuzuordnen ist, verrät nur der Rüschenbesatz am Ausschnitt des Kleides.

Obwohl Toiron von Essen auf dem Pastellgemälde von Tini Rupprecht in einem Kleid aus glänzendem Stoff mit angesteckten Blumen vor einem Landschaftsausblick wiedergegeben wurde, während der Fotograf nur einen dunklen Hintergrund und schlichte, elegante Kleidung wählte, wirkt doch die gemalte Haltung entspannter als die fotografierte, da Baronin von Essen auf dem Foto ihre Hände sehr unnatürlich übereinander spreizt. Andererseits schuf Tini Rupprecht mit ihrer aufwändigen Porträtverbrämung im Vergleich zu der direkten Porträtfotografie Distanz zum Betrachter und kein irgendwie charakteristisch wirkendes Bild der Dargestellten.

6.4.2 Die Dame in Fotografie und Malerei

Franz Grainer (1871-1948) galt, seitdem er 1900 in München ein Porträtstudio eröffnet hatte, als der Münchner Fotograf für Damen der oberen Gesellschaftsschicht schlechthin, zudem erlangte er als Kunstfotograf überregionale Bekanntheit. 1890 hatte er selbst für kurze Zeit Malerei studiert und als Anhänger der „bildmäßigen“ Kunstfotografie schulte er sein Auge an Bildwerken der Malerei.⁵¹² Auf seinen Anspruch im Porträtfach deutete schon der vorgedruckte Bilderrahmen, in den er seine Fotografien einklebte. Tini Rupprecht kannte Franz Grainer nachweislich, da sie einmal in seinem Atelier in der Theatinerstraße eine Fotografie abholte, welche sie für ein posthumes Bildnis benötigte;⁵¹³ es fand sich in ihrem Nachlass zudem eine typische Aufnahme von Grainer (Kat.nr. 4.73). Ein direktes Einflussverhältnis zwischen dem Fotograf und der Malerin ist nicht denkbar und soll anhand der Bildvergleiche auch nicht suggeriert werden. Seine konservative Einstellung, der gemäß er den sozialgeschichtlichen Wandel des Frauenbildes ignorierte, ist aber der Tini Rupprechts

Bilderpreise“, Eintrag vom 11.2.1929: „Vormittag Atelier Frau Sobotka. Ihr Bilderpreise genannt. Will Gruppenbild haben.“

⁵¹² Ulrich Pohlmann, Rudolf Scheutle (Hg.), Lehrjahre – Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900-2000, Ausst.kat. München 2000, S.45 u. S.261.

⁵¹³ Agenda 1921, Eintrag vom 4.11.1921: „Auf der Bank dann bei Greiner wegen Photo der verstorbenen Hedwig Marx“.

vergleichbar.⁵¹⁴ Dessen Aufrechterhaltung war immer schwieriger geworden, wie Grainer noch 1937 beschrieb:

„Das Ruhige, Vornehme und Würdige der Vorkriegszeit hatte durch seine Unnahbarkeit in Kleidung und Lebenshaltung einen Frauentypus geschaffen oder doch wenigstens betont, den wir landläufig als ‚Dame‘ bezeichneten und bezeichnen. Die Tracht von heute jedoch neigt weit weniger zur zugeknöpften Uniformierung, sondern eher zu einer liberalen Unterstreichung rein körperlicher Qualitäten. Die D a m e von heute bildlich darzustellen, ist somit eine viel schwierigere Aufgabe als früher, eben deshalb weil jene sinnfällige und unterstrichene kostümliche Würde von früher nicht mehr unterstützend vorhanden ist, sondern einer freieren Auffassung weichen mußte.“⁵¹⁵

Franz Grainer und Tini Rupprecht hielten beide an dem Erscheinungsbild der ‚Dame‘ fest in der Überzeugung von der überzeitlichen Gültigkeit der Klassengesellschaft. Sowohl Grainer als auch Rupprecht gelang es, diese Haltung fast bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts aufrecht zu erhalten und sämtliche sozialen Veränderungen zu ignorieren. Es ging ihnen um die „grande dame in jeder Lage“⁵¹⁶, wie Tini Rupprecht einmal ihre Porträtkundin und gute Freundin May von Weinberg bezeichnete. Dies ist nach Richard Hamann mit einem „Leitbild der Gründerzeit“ in Übereinstimmung zu bringen: der Überzeugung vom sich beständig selbst veredelnden Menschen, der sich dem so erlangten Adel verpflichtet fühlt.⁵¹⁷ Dieser galt auch für großbürgerliche Damen. Die *grande dame* war nach Ute Frevert eine kulturell versierte Gesellschafterin, die ein elegantes Haus und einen anspruchsvollen Salon führte, um damit die Existenz und das Ansehen ihres Gatten aufzuwerten.⁵¹⁸ Auf die Lebensumstände der meisten der Damen, die Tini Rupprecht malte, traf diese Auslegung der Frauenrolle durchaus zu.

6.4.3 Tini Rupprechts Verständnis der Damenrolle

Für eine Besprechung der Monographie, die der Comte de Latemar 1901 verfasst hatte, wurde dessen Charakterisierung von Tini Rupprechts Begabung zitiert:

„Klares Erfassen, tiefgründiges Erkennen; eine mehr leichte als strenge Ausführung; unbestreitbares technisches Können; die Gabe der Farbe und das Gefühl für die Linie; ein

⁵¹⁴ Limbacher, Sandra: Der Münchner Porträtfotograf Franz Grainer, München 1994, S.68.

⁵¹⁵ Franz Grainer, in: Meister der Kamera erzählen, Wilhelm Schöppe (Hg.), Halle a. S. 1937, S.15, zit. nach Limbacher, Sandra: Der Münchner Porträtfotograf Franz Grainer, München 1994, S.70.

⁵¹⁶ Agenda 1941, Eintrag vom 21.1.1941.

⁵¹⁷ Hamann, Richard, Hermand, Jost: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.1: „Gründerzeit“, Berlin 1965, S.208.

⁵¹⁸ Frevert, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München 1995, S.151.

edler, zarter und bestrickender Geschmack; Verstand und Geschick, Reiz und Geschmeidigkeit: Das sind, in wenige aber treffende Worte gedrängt, Frl. Tini Rupprechts Haupteigenschaften.⁵¹⁹

Kriterien wie Leichtigkeit und Geschmack, Reiz und Geschmeidigkeit, die der Malerin zum Vorteil gereichen sollten, hätten auch der Beschreibung einer Zimmerdekoration dienlich sein könnten. Arthur Rößler sprach Tini Rupprecht im Gegensatz zu Latemar jede Fähigkeit zur psychologischen Durchdringung ihrer Modelle ab:

„Sie ist keine Psychologin, deren Loth die Tiefen der Seelen aufspüren will. Sie zerlegt das Wesen der Menschen nicht, die sie malt, sie plaudert von ihnen.“⁵²⁰

Die Offenlegung von Charakteren konnte aber nur bedingt die Aufgabe von Prunkmalerei sein, „kein einziges düsteres Weib“⁵²¹ gemalt zu haben, ließ sich Tini Rupprecht schwerlich zum Vorwurf machen.

„Der Mann ist mehr geistig, die Frau mehr dekorativ aufzufassen“⁵²², schrieb Lovis Corinth.

Der Vorstellung des Jugend-Redakteurs Fritz von Ostini nach zu urteilen, der

„das Weib in der feinsten, differenziertesten und anziehendsten Form, die unsere Zeit ausbildete, durchgeistigt durch Erziehung, körperlich veredelt durch Zuchtwahl und Kultur, gehoben durch geschmackvolle Kleidung und Umgebung“⁵²³

im Bilde sehen wollte, war das Porträt einer Dame dem des besten Pferdes im Stall offensichtlich ebenbürtig. Klaus Zimmermanns deutete aufgrund dieser männlich dominierten Haltung die ‚Dame‘ als ein entpersonalisiertes Phänomen des Historismus.⁵²⁴ Vor dem Hintergrund dieser verallgemeinernden und die Frau zum Objekt stilisierenden Auffassung wahrte Tini Rupprecht doch den persönlichen Ausdruck der von ihr porträtierten Damen. Indem sie diesen in Form von Porträtkleidung Eleganz lieh, machte sie sie zudem von außerbildlichen Wertzuschreibungen unabhängig.

⁵¹⁹ Seydlitz, R. Frhr. v.: „Eine Monographie“, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, Jg.II, 1902, S. 173-175. Rezension von „Tini Rupprecht, artiste-peintre de Munich. Essay de psychologie esthétique, par le Comte de Latemar. – München, Verlag von Hugo Helbing, 1901, gr.4, 62 S. m. Abbildungen u. 19 Tafeln“. Die Monatsberichte sind im gleichen Verlag erschienen wie das Buch.

⁵²⁰ Rößler, Arthur, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279. Arthur Rößler machte sich besonders als Bewunderer und Förderer Egon Schieles einen Namen, bei dem er sich und seine Frau porträtieren ließ.

⁵²¹ ebd.

⁵²² zit. nach: Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs, Marburg 1986, S.109.

⁵²³ zit. nach: Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.32.

⁵²⁴ ebd.

6.4.4 Eine Kronprinzessin in Bildnissen

Betrachtet man eine undatierte Atelierfotografie aus dem Münchner Fotoatelier Elvira, welche die Kronprinzessin Marie von Rumänien mit ihrer Tochter Mignon zeigt, neben Tini Rupprechts Gruppenbild derselben mit ihren drei Kindern Carol, Elisabeth und Maria (Mignon) von 1901, erscheint die Mutter auf dem Gemälde vergleichsweise damenhaft (Abb. 31a,b; Kat.nr. 1.1.13). Die Fotografie betont dagegen die Innigkeit des Mutter-Kind-Verhältnisses. Kennt man nur die Fotografie und weiß nicht, um wen es sich bei der Frau handelt, ist kaum vorstellbar, dass diese Frau noch eine andere Erfüllung als die der Mutterrolle kannte.

Der in München ansässige und tätige polnische Porträtmaler Boleslav von Szankowski⁵²⁵ malte 1911 Marie von Rumänien mit ihrer jüngsten Tochter (Abb. 31c). Dieses ovale Pastellporträt, welches nur in Form einer Reproduktion vorliegt, stimmt mit der etwa fünf Jahre älteren Fotografie des Ateliers Elvira in der Haltung weitgehend überein. Auch die skizzenhafte Andeutung der Körper erscheint als malerische Parallele zur fotografischen Vignettierung, erinnert aber auch an Lenbachs „pastelli feminili“. Doch anders als die Fotografie wahrte oder betonte Szankowski die fraulichen Züge der Mutter und drängte so die mütterliche Erscheinung zurück, die sich nun allein durch das zärtliche Anschmiegen an die Tochter ergibt.

Der Arzt Felix Schlagintweit hatte in München seine Frau bei „seinem Freund Bolo von Szankowski“ malen lassen und geriet daraufhin ins Schwärmen: er habe sie gemalt „wie eine Fürstin“, das Bildnis sei „ein Salonbild, ein süßer Chopin“.⁵²⁶ Obwohl dieses Bildnis nicht bekannt ist, legt der Eindruck des Ehemanns die Intention des Malers offen, der die Prinzessin und die bürgerliche Frau gleichermaßen „verherrlichte“, wie Pecht 1888 über die in München gepflegte Damenmalerei wissend geurteilt hatte.

Tini Rupprecht fotografierte und malte die Kronprinzessin von Rumänien mehrmals, sowohl als Mutter mit ihren Kindern (s. Abb. 31b,d), als Thronfolgerin in rumänischer Nationaltracht (Abb. 31e; Kat.nr. 1.1.10) sowie als elegant gekleidete Dame mit großem Hut (Abb. 31f; Kat.nr. 1.1.12) und mit Perlhalsband (Kat.nr. 1.1.11). Nicht die Festlegung auf eine Rolle oder deren Übersteigerung, sondern das Gebaren der Dame stand für die Malerin bei jedem dieser Bildnisse immer im Vordergrund, weshalb auch die Mutter Marie von Rumänien sich so

⁵²⁵ (1873-1953) Schüler der Akademien in Krakau und München (Herterich) und B. Constants, Gandara u. Laurens in Paris. In München Mitarbeit bei Jugend u. Simplizissimus.

wenig mütterlich ausnimmt. Erst sehr viel später stellte Tini Rupprecht fest, dass ihre Intention in der Bildniskunst überholt war, als sie 1948 notierte: „nie sieht man ein Portrait einer vornehmen-schönen Frau od. Kindern!!“.⁵²⁷

6.4.5 Gruppenbildnis und Bildnishintergrund

Bei Lenbachs, Kaulbachs und Rupprechts Gruppenbildnissen kommt es vor, dass diese aufgrund mangelhafter Komposition schier auseinander zu fallen drohen. Eine Problematik, die eventuell als Folge der Fotografie zu veranschlagen ist, jedenfalls von der Verwendung vieler Einzelstudien herkommt, ohne dass die Maler, von einer Kompositionsskizze abgesehen, über eine Gesamtansicht verfügten.⁵²⁸ Während sich Tini Rupprecht zum Ausgleich der Komposition in früheren Bildern mit einer Fantasielandschaft oder mit Säulen im Hintergrund behalf, legen die kargen und leeren Moor- oder Strandlandschaften, die einige ihrer Bilder aus den Zwanzigerjahren aufweisen, den kompositorischen Mangel offen (Abb. 32; Kat.nr. 1.1.88). Man ist versucht, diese nicht nachvollziehbare Wahl des Hintergrundes so zu deuten, dass der Einfluss der Fotografie auf das gemalte Endergebnis unterschätzt, bzw. die eigene Fähigkeit, die Realität nach der eigenen Vorstellung zu organisieren, überschätzt wurde. Bei dem Familienporträt der Kronprinzessin Marie ebenso wie bei dem Porträt von Vera von Münster und ihrem Sohn Sandro (1926) gibt es keinerlei Zusammenhalt zwischen den Körpern. Bei dem ersten Beispiel blickt nicht nur jedes Kind in eine andere Richtung, sondern jede der dargestellten Personen ist wie ein Einzelbild konzipiert und neben das andere gefügt, was die dazu vorhandenen Fotografien auch belegen (s. Abb. 31d). Zwar gab es hierfür eine Gesamtaufnahme der Gruppe, welche die Malerin jedoch nachträglich durch Ausschnitte umzustellen versuchte. Auf dem Gemälde halten dann die Äste des Baums im oberen Bildviertel die Gruppe wie eine Klammer zusammen.

Die derartige Verwendung des Porträt hintergrundes erscheint beispielhaft für diese Problematik. Als Hintergrund wählte Tini Rupprecht Waldrand oder -weg, Terrassenbrüstung mit Säule und Landschaftsausblick, eine verkarstete Strandlandschaft, oder eine gleichmäßig schraffierten Dunkelheit. Seltener verwendete sie ein Interieur mit Vorhang, da dieses als Porträt der realen Umgebung missverstanden werden konnte. Wie die fünf Skizzen zum

⁵²⁶ Schlagintweit, Felix: Ein verliebtes Leben. Erinnerungen eines Münchner Arztes, München 1946, S.508.

⁵²⁷ Agenda 1948, Eintrag vom 14.4.1948 (Unterstreichung im Original).

⁵²⁸ Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973, S.210, kam für Lenbach auch zu diesem Ergebnis.

Sierstorpff-Bildnis bereits zeigten, waren diese Hintergrundfolien beliebig austauschbar (Vorhang, Wald, Strand oder Terrasse, s. Abb. 57a-e), von der Stabilisierung mancher Komposition und einer gewissen idyllischen Wirkung abgesehen. Zu beachten ist, dass Tini Rupprecht niemals den Gobelin malte, den sie, wenn sie im Atelier fotografierte – wie Grainer – als Hintergrund verwendete, um dort den realen Raum auszublenden.

6.4.6 Männerporträts

Nach Atelierfotografien fertigte Tini Rupprecht nur posthume Porträts an. Zu diesem Zweck wurde diese abfotografiert und vergrößert. Von dem Berliner Zeitungsverleger August Scherl gibt es jedoch eine Aufnahme, die auf den ersten Blick so aussieht, als sei sie ebenfalls ein solcher vergrößerter Ausschnitt aus einer Atelierfotografie, so unpersönlich wirkt sie (Abb. 33a,b). Jedoch hielt Tini Rupprecht mit Scherls Frau und seinen Söhnen 1907 Sitzungen ab, wofür sie eigens nach Berlin kam (Kat.nr. 1.1.50-52). Bei dieser Gelegenheit muss sie auch das Familienoberhaupt fotografiert haben.

Den Eindruck einer Atelierfotografie hinterlässt auch die vergrößerte Aufnahme, die von Walter von Pannwitz erhalten ist (1932, Abb. 34a,b; Kat.nr. 1.1.102). Bei beiden Herrenfotografien ist der Hintergrund neutral, der Bildausschnitt sehr eng gefasst sowie der Gesichtsausdruck beider Männer ausgesprochen emotionslos. Nichts deutet auf ein Arrangement für das Porträt. Obwohl Walter Pannwitz schon verstorben war, als Tini Rupprecht 1932 sein Porträt malte, kann seine Aufnahme von der Malerin stammen, da sie ihn schon 1916 kennen lernte, als sie Porträts seiner Frau und Tochter ausführte. Dennoch sehen Scherls und Pannwitzs Fotografien aus wie überdimensionale Passfotos, und gleiches gilt auch für die danach ausgeführten Pastellporträts.

Die formale Vorgabe der Fotografien wurde Tini Rupprecht bei den Herrenporträts auch aufgrund der eng gesteckten Grenzen ihrer Spezialisierung zum Problem. Sie suchte daher nach alternativen Lösungen, wie für das Porträt von Walter Pannwitz überliefert ist: „In 2 Pinakotheken Männerköpfe studiert (für Pannwitz)“.⁵²⁹ Dessen Porträtgemälde unterscheidet sich von der ursprünglichen Fotografie jedoch nicht und lässt auch nicht auf zusätzliche Quellen schließen. Dennoch folgte Tini Rupprecht der Vorlage nicht im Sinne einer Kopie. Sie wendete vielmehr ihre Damenmalerei auch auf den Mann an, wie das Bildnis von Walter von Pannwitz besonders deutlich zeigt. Sie korrigierte dessen schlaffe Wangen ein wenig,

verkürzte und rundete sein Kinn und seine Nase, änderte den Glanzpunkt in den Augen. Die auf der Fotografie stark verschatteten Partien hellte sie auf. Vor allem die Glanzlichter, die zur Verlebendigung des Teints weiblichen Stupsnasen gut zu Gesichte stehen mochten, wirken auf dem Bild des reifen Mannes unangebracht. Der Neffe Ransom Taylor, von dem die Künstlerin ein Kinderporträt im Indianerschmuck malte, als er acht Jahre alt war,⁵²⁹ mochte sein Bildnis aus genau diesem Grund nicht: weil er fand, dass er darauf „wie ein Mädchen aussah“ (Abb. 35a,b; Kat.nr. 1.1.83).⁵³¹

6.4.7 Historistische Requisite im Kinderbildnis

Beim Kinderporträt fällt in erster Linie die Ausstattung mit Beiwerk auf. Der kleine Sunnie von Oppenheim bekam Zylinder und Reitpeitsche (1906, Abb. 36a,b; Kat.nr. 1.1.35), Mrs. Alberts Sohn Alexander ein Schwert und einen Helm, der erst auf dem Gemälde ins Bild kam (1915, Abb. 37a,b; Kat.nr. 1.1.74). Solche Requisite diente Ende des 19. Jahrhunderts dazu, mehr oder minder deutlich auf Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts zu verweisen. Als Beispiel soll hier ein Korb mit Kirschen dienen, wie er sowohl auf Kinderporträts von Friedrich August von Kaulbach, von Ludwig von Zumbusch und auf einer Fotografie von Franz von Stuck festzustellen war. Kunstsinnigen Kreisen mochte der Kirschenkorb sogar „Russell“ bedeutet haben. John Russells (1745-1806) „Kirschenmädchen“ von 1798 gilt als ein Hauptwerk der englischen Pastellporträtmalerei des 18. Jahrhunderts und dürfte für all die Kirsch- und Obstkörbe auf Kinderporträts des 19. Jahrhunderts Vorbildcharakter gehabt haben (Abb. 38). Das Gemälde zeigt ein Mädchen halbfigurig in weißem Rüschenkleid und blauer Schärpe, welches dem Betrachter lächelnd eine Kirsche entgegenstreckt, während es in seiner linken Hand einen Korb voller Kirschen hält. Die vorromantische Stimmung, die diesem Bild attestiert wird, mag der nachromantischen Inspiration für ein Kinderbild besonders geeignet erschienen sein. Russell hatte zudem als einer der ersten Pastellporträtmaler damit begonnen, Naturansichten als Hintergrund einzusetzen.⁵³² Betrachtet man Russells „Kirschenmädchen“ neben jenem Kinderporträt, das Tini Rupprecht 1911 von Renata von Herwarth malte, und für das sie zwei Jahre später im Salzburger Kunstverein mit der goldenen österreichischen Staatsmedaille ausgezeichnet wurde, fallen

⁵²⁹ Agenda 1932, Eintrag vom 5.10.1932.

⁵³⁰ Die Fotografien dazu machte und kopierte sie schon zwei Jahre zuvor. Agenda 1921, Eintrag vom 2.12.1921: „Im Atelier Aufnahmen von Bubi gemacht im Indianer“, vom 6.12.1921: „Photos von Bubi Indianer kopiert“.

⁵³¹ Gespräch mit seiner Tochter Nikki Taylor im August 2001.

weitere Parallelen auf, vor allem aber stechen die Unterschiede ins Auge (Abb. 39a,b; Kat.nr. 1.1.59). Obwohl die Farbigkeit des Herwarth-Porträts nicht bekannt ist, weil es nur in einer Reproduktion vorliegt, verweist schon das helle Kleid mit der Bauchschärpe auf Kinderkleidung im Stil Russells. Das Mädchen bei Tini Rupprecht hält Weintrauben in Händen. Beide Kinder sind vor einem diffusen Himmel mit tief liegendem Horizont dargestellt. Auf Tini Rupprechts Bild sitzt das Kind jedoch auf dem Boden, der in den Hintergrund übergeht. Russells Mädchen taucht im Bild auf, als sei es gerade von rechts hereingetreten, oder als hätte es sich mit Schwung umgedreht. Das seitlich sitzende Mädchen Tini Rupprechts hat zwar gerade den Kopf zum Betrachter gedreht und auch sein leicht geöffneter Mund macht einen aufmerksamen Eindruck, doch ein Gefühl von Lebhaftigkeit stellt sich nicht ein. Der Obstkorb, bei Russell der Kulminationspunkt des Bildkonzeptes, wurde bei Tini Rupprecht zum Accessoire herabgestuft und als kompositorisches Gegengewicht benutzt, weshalb er auch viel größere Dimensionen annehmen musste. Chaleyssin bezeichnete die Gattung des Kinderporträts Ende des 19. Jahrhunderts insgesamt als anekdotisches Accessoire und sprach ihm jegliches Interesse an einer individuellen Darstellung ab.⁵³³ Selbst wenn Tini Rupprecht Kinder ein Bilderbuch aufschlagen hieß oder Spielzeug beigab, entstand kein glaubwürdiges Handlungsmotiv, sondern es blieb beim Porträtvorwand und dem Verbrämen von Leerstellen. Es gelang ihr zwar, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitete, betont genrehafte Darstellung des Kindes zu vermeiden, etwa wenn Ludwig Knaus einen kleinen „Dorfprinzen“ malte. Diesen führte Beenken als negatives Beispiel für das Kinderporträt an, wenngleich es sich bei diesem eigentlich nicht um ein individuelles Porträt handelt.⁵³⁴ Tini Rupprecht sah ihre Aufgabe im Vergleich dazu darin, den individuellen Ausdruck auch der kleinen Person zu wahren; durch das offensichtliche Posieren, die künstliche Umgebung und die Porträtkleidung zwang sie das Kind aber unwillkürlich in eine Nebenrolle.

Nur zwei ihrer Kinderbildnisse könnten aufgrund der offensichtlichen Kostümierung als Genreporträts bezeichnet werden (siehe dazu die Fotografien und das Gemälde der Kinder von Hohenberg; Abb. 64a,b, Kap. III.3.6): das eines Jungens, der ganz in schwarz gekleidet ist und einen Spielreifen aus Holz hält, für das aber kein Gemälde bekannt ist (Abb. 40; Kat.nr. 1.2.100), sowie das der Paloma von Montellano (1904, Abb. 41a,b; Kat.nr. 1.1.17), die in weißer Haube und Kittel Tauben füttert. Abgesehen von Tauben als Friedenssymbol, das

⁵³² Monnier, Geneviève: Das Pastell, Genf 1984, S.40.

⁵³³ Chaleyssin, Patrick: La peinture mondaine de 1870 à 1960, Paris 1993, S.20.

sich gut zur unschuldigen Kindheit fügt, stellt dieses Beiwerk ein Spiel mit dem Namen des Mädchens dar (paloma = span. Taube). Die Inszenierung wurde also individuell konzipiert und war in diesem Falle ikonografisch motiviert. 1931 erwähnte die Malerin, sie habe das „Stilleben für Hochschild Bild, Schiff Boden etc. hergerichtet“, was darauf deutet, dass sie die Ausstattung als Aufwertung empfand, weil sie die Gattung des Porträts für das Kinderbildnis mit der des Stillebens verband.⁵³⁵

6.5 Zusammenfassung

Muysers und Borrmann ordneten Porträts auf einer Bewertungsskala zwischen zwei Positionen ein, entweder zwischen ikonografischen Rollenextremen oder danach, ob der Bedeutungsgehalt inner- versus außerhalb des Bildgevierts liegt. Innerhalb dieser Koordinaten lassen sich Tini Rupprechts weibliche Bildnisse im wesentlichen auf die Rolle der Dame festlegen. Sie gewannen dadurch an inhaltlicher Breite, dass sich ihr Bedeutungsgehalt nicht auf ein Verweisen nach außerhalb des Bildes beschränkte. Ihre Darstellung kann weder auf ein reales Interieur zurückgeführt werden, dessen Pracht als Substitut der Persönlichkeit interpretiert werden könnte, noch wird anhand der Kleidung die tatsächliche Garderobe der Porträtierten spürbar. Allein die aufwändige Machart, das große Format, der antike, aber neu vergoldete Rahmen sowie der delikate Pastellduktus signalisierten diese Bedeutung wie ein Statussymbol. Die soziale Stellung wurde somit weder dargestellt noch verleugnet, sondern dem Betrachter durch die kostbare Erscheinung des Bildes selbst bedeutet.

Der entscheidende Unterschied für die Aristokratie bestand, im Vergleich zur bürgerlichen Selbstdarstellung, nicht in der Rolle, sondern in der Anzahl der Porträtoptionen, worin auch gegenüber dem Geldadel noch ein „Vorteil“ bestand – von der Kronprinzessin Marie von Rumänien existieren allein in der Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek heute noch, neben zwei Gemäldereproduktionen, rund 170 Bildnisfotografien in allen erdenklichen Formen vom Privatfoto bis hin zu gedruckten Postkarten, die gehandelt und gesammelt wurden. Das bürgerliche Porträt bleibt dagegen stets auf die nähere Lebensumgebung beschränkt, und sobald es diese verlässt, geht damit in der Regel das Wissen um die Identität des Dargestellten verloren.

⁵³⁴ Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S.372.

⁵³⁵ Agenda 1931, Eintrag vom 29.1.1931, s. Kat.nr. 1.1.101.

Durch Kostümierung und Fantasihintergrund versuchte Tini Rupprecht, an eine wiedererweckbar geglaubte Tradition des Porträtierens des 18. Jahrhunderts anzuknüpfen, was aus heutiger Sicht als missglückt angesehen werden muss. Die Aufmachung und besonders der Hintergrund der Porträts wirken ebenso künstlich und bemüht, wie die gemalten Prospekte, welche die einfacheren Fotoateliers verwendeten. Beim Herrenporträt vermochte es die Malerin nicht, diesen Stil durchzuhalten.

Dem Porträttypus mit rein innerbildlichem Bedeutungsgehalt war Tini Rupprecht nur in den frühen Genreporträts nahe gekommen, etwa 1898 mit „Anno 1793“ (s. Abb. 9a). Diese ließ sie aber nicht als Porträts gelten, weshalb sie ihnen auch davon ablenkende Titel gab.

Den Auftrag zu einem Porträt setzte die Malerin mit dem Auftrag zur Schaffung eines bedeutungsvollen Bildnisses gleich. Tini Rupprechts Credo folgte beim darzustellenden Gesicht der verbindlichen Wiedergabe größtmöglicher Ähnlichkeit. Kleidung, Habitus und Hintergrund konnten in der Realität so nicht wiedergefunden werden, nicht einmal der Körper, dessen Extremitäten im Maßstab variiert und nach Bezahlmodellen ausgearbeitet wurden (s. dazu Kap. III.3.3). Tini Rupprechts Leistung bestand nun darin, das Gesicht als einzige referentielle Partie mit dem Bildganzen harmonisch zu verschmelzen. Das Ergebnis war eine Synthese aus Verkleidung, Entrückung, samtigem Pastell und echt antikem Goldrahmen um einen „realidealistisch“ aufgefassten Kopf herum; ein Konglomerat aus Zutaten mehrerer Darstellungssphären, dessen einzige Verbindung zur Realität das Gesicht der Porträtierten, respektive eine Fotografie von ihnen war.

Tini Rupprechts Porträts müssen auch als Opposition gegenüber denjenigen Strömungen angesehen werden, die sich vom identifizierbaren Porträt wegentwickelten oder es auf einen lokalisierbaren Augenblick verkürzten. Es sei ein Fehler, so Alfred Koeppen 1902 in Anspielung auf impressionistische Malerei, wenn Porträtisten den Kopf als farbige Erscheinung behandelten, denn er müsse im Porträt immer scharf und bestimmt aussehen.⁵³⁶

„Das Streben nach starker Realistik, nach krassen Farbengegensätzen und breitem Farbauftrag ist es, was unseren modernen Frauenbildnissen meist die Wirkung nimmt“⁵³⁷, schrieb Antonie von Klingspor, um herauszukehren, dass Tini Rupprecht zur Wahrung des Porträts von moderner Bildformulierung bewusst Abstand nahm. Gerade weil Tini Rupprecht ihren Darstellungsstil innerhalb von vierzig Jahren nicht veränderte, erscheinen ihre Werke als fortwährende Bekräftigung dieser Entgegnung.

⁵³⁶ Koeppen, Alfred: Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld u.a. 1902, S.94.

⁵³⁷ Klingspor, A.[ntonie] v.: „Tini Rupprecht“, in: Nordwest, Heft 11, 1.Jg., 1910, S.327.

Norbert Lynton wies darauf hin, dass sich das realidealistische Prunkporträt, so deutlich es ins 19. Jahrhundert gehören mag, sehr lange halten konnte, während bei Avantgardekünstlern bis ins 2. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch niemand ernstlich für ein Porträt sitzen wollte. Lynton scheute sich daher nicht, in einer Ausstellung in der National Portrait Gallery neben ein frühes Bildnis von Picasso (1905) Werke von Bildnismalern zu hängen, die wie Tini Rupprechts Bilder schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung einer längst vergangenen Epoche angehörten. Die Porträts von Heinrich de Angeli (1900), Charles Wellington Furse (1903/04), John Singer Sargent (1904) und Giovanni Boldini (1906) veranschaulichten in dieser Gegenüberstellung: es war nicht Picasso, den man für repräsentative Porträts beauftragte, und zwar bis lange nach der Jahrhundertwende nicht.⁵³⁸

⁵³⁸ Painting the Century. 101 Portrait masterpieces 1900-2000, Introduction by Norbert Lynton, Ausst.kat. London 2000, S.14 u. S.51-67.

III. Tini Rupprechts Fotografien

1. Die Herstellung von Vorlagefotografien und ihre Voraussetzungen

1.1 Münchens fotografierende Maler

Münchens bekannteste und finanziell erfolgreichste Porträtmaler des letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, Franz von Lenbach, Franz von Stuck und Friedrich August von Kaulbach, die so genannten Malerfürsten, arbeiteten erwiesenermaßen auch mit und nach Fotografien. Ihre Arbeitsweise soll im Folgenden im Vergleich mit Tini Rupprechts Praxis betrachtet werden.

Bisher ist über die fotografische Vorgehensweise von Lenbach und von Stuck publiziert worden. Kaulbach nutzte ebenfalls Fotografien, und zwar etwa seit 1883, wie Klaus Zimmermanns, der sein Werkverzeichnis erstellte, allerdings nur aufgrund von „quasifotografischer Detailwiedergabe“ datierte, denn von Kaulbach sind – soweit bisher bekannt – nur wenige Aufnahmen erhalten. Der früheste Nachweis ist ein schriftliches Zeugnis von 1903.⁵³⁹ Weil Kaulbach ab 1911 nachweislich mit einer Platten- und einer Rollfilmkamera selbst fotografierte und einen Bediensteten dazu anwies, nahm Schmoll gen. Eisenwerth an, dass Kaulbach auch über einen großen Bestand an Aufnahmen verfügte.⁵⁴⁰ Fotografien weiterer in München tätiger Maler wie Gabriel Max⁵⁴¹, Leo Putz, Hugo von Habermann, Paul Hoecker, Hermann Frobenius, Georg Schuster-Woldan und Hubert von Herkomer sind erhalten, bisher aber nicht oder nur teilweise bearbeitet worden.⁵⁴² Ferner sind von Albert von Keller zumindest drei Porträts nach Fotografien bekannt.⁵⁴³

⁵³⁹ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach 1850-1920, München 1980, S.36.

⁵⁴⁰ ebd.

⁵⁴¹ Fotografien von Gabriel Max sind enthalten in: Muggenthaler, Johannes u.a.: Der Geister Bahnen – eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840-1915. München 1988. Die Sammlung von ethnographischen Fotografien des Malers (Alben mit ca. 760 Aufnahmen) befindet sich im Reiss-Engelhorn-Museum in Mannheim.

⁵⁴² Pohlmann, Ulrich: „Der Kunstwerth der Photographie... Schwabing und die Fotografie um 1900“, in: Bauer, Helmut, Tworek, Elisabeth: Schwabing. Kunst und Leben. Essays, München 1998 (in Begl. der Ausstellung gleichen Titels ebd.), S.305.

⁵⁴³ Müller, Oskar A.: Albert von Keller, München 1981, S.19.

1.2 Tini Rupprechts Fotopraxis

Es ist davon auszugehen, dass Tini Rupprecht eigenhändig fotografierte. Ihre häufige Bemerkung „photografiert“⁵⁴⁴ oder „Photos gemacht“ in ihren Tagebüchern beweist zwar aufgrund des Telegrammstils im Grunde genommen nicht, dass sie die Kamera selbst bediente.⁵⁴⁵ Nur einmal fand sich auf der Rückseite einer Aufnahme von 1903 eine Notiz von fremder Hand: „Hermann Passavant/Tini fotografiert“ (Kat.nr. 1.1.21; s. Abb. 61). Dafür spricht aber, dass sie auch privat und auf Reisen viel fotografierte, und dass sich die Porträtfotografien, die an verschiedenen Orten aufgenommen wurden, in keiner Weise von jenen unterscheiden, die in ihrem Atelier gemacht wurden. Schon für die frühen Genreporträts liegen zahlreiche Modellfotografien, insbesondere von ihrer Schwester Ollo, vor (s. Abb. 55a-d; Kat.nr. 4.34). Außerdem kaufte Tini Rupprecht, den Eintragungen in ihrem Tagebuch zufolge, Platten, „Films“ und „Photo-Sachen“ immer selbst ein.⁵⁴⁶

Von Tini Rupprecht sind etwa 1000 Aufnahmen für die Porträtvorbereitung in Form von Abzügen und Vergrößerungen erhalten, wovon rund 550 identifiziert werden konnten, die dazugehörigen Gemäldereproduktionen nicht mitgezählt (für die identifizierten Fotografien sind dies allein fast 300). Negative gibt es nur noch sehr wenige, einige in Form von Glasplatten, überwiegend aber so genannte „Films“ aus Nitrozellulose vom Format 12x9 cm, zu deren Verwendung beispielsweise der Münchner Akademielehrer Karl Raupp (1837-1918) in seinem „Katechismus der Malerei“ ausdrücklich riet.⁵⁴⁷

Tini Rupprechts Aufnahmen sind auf dünnem Papier abgezogen und nicht auf Karton aufgebracht (wie durchaus üblich und beispielsweise bei Lenbach die Regel). Für die Vergrößerungen wurde ebenfalls ein dünnes Papier verwendet, das aber eine sehr raue Oberfläche aufweist. Es ist mit dem für Porträtvergrößerungen empfohlenen Bromsilberpapier vergleichbar, das durch seine Struktur einem malerischen Eindruck förderlich war und auf

⁵⁴⁴ Tini Rupprecht schrieb Fotografie stets mit ph und f.

⁵⁴⁵ Beispielsweise 1904, am 30. April „Marquis Villavieja fotografiert“, am 7. Juli „2 mal zu Rothschilds B.[aronin] Edmond fotografiert“, am 14. Juli „Fanny f. Hände von Rothschild etc. fotografiert“ usw. Erst später schrieb sie in der Rückschau deutlicher davon, dass sie selbst fotografierte: „Habe heute die grosse Photo von Ransom, wo er als Indianer im Zelt sitzt u. die ich in meinem Atelier in München machte nach Los Angeles geschickt.“ (Agenda 1948, Eintrag vom 14.12.1948).

⁵⁴⁶ Zum Beispiel: 3.7.1901 „Platten 7 80 [Mark]“, 14.7.1904 „Films, Platten 14 70 [Mark]“ usw.

⁵⁴⁷ Raupp, Karl: Katechismus der Malerei, Leipzig 1891, S.140.

dem Farbe gut haftete.⁵⁴⁸ Vom Ende der Zwanzigerjahre finden sich im Bestand auch Vergrößerungen auf dem dicken und glatten Agfa-Entwicklungspapier.

Die Positive tragen deutliche Spuren davon, dass die Malerin sehr achtlos mit ihnen umging. Sie sind verschmutzt und geknickt, weil sie als wertloses Arbeitsmaterial angesehen wurden. Die Rückseiten wurden für Notizen genutzt. Schon beim Abziehen wurde auf Feinheiten nicht geachtet, Reißnägel schlichtweg mitbelichtet, ein häufig zu findendes Merkmal auf Fotografien von Malern.⁵⁴⁹

Tini Rupprecht malte nur nach selbst und eigens für diesen Zweck aufgenommenen Fotografien, die sie meist in ihrem Atelier, aber auch vor Ort machte, wenn sie einem auswärtigen Auftrag Folge leistete. Das bedeutet, dass sie ihre Ausrüstung immer mit sich führen und sich auch unterwegs mit Fotografiezubehör versorgen musste, wovon nicht nur die Auflistung ihrer Ausgaben zeugt, sondern auch, dass sie Adressen von Fotofachgeschäften in Berlin und in Paris notierte. 1902 wurden ihr in Paris „3 Copierrahmen mit Platten gestohlen“⁵⁵⁰, was belegt, dass sie auch auf Reisen mit beidem selbst hantierte.

Die frühesten erhaltenen Aufnahmen Tini Rupprechts, die als Vorlagen konzipiert sind, tragen eine handschriftliche Datierung auf 1890-1896 und zeigen verschiedene Posen eines Modells im Atelier (Abb. 42; Kat.nr. 4.2). Da sie konventionell auf schwarzem Karton mit Goldschnitt aufgezogen sind, sorgte wohl zu diesem Zeitpunkt noch ein Fachgeschäft für deren Ausarbeitung. Zu diesen liegen keine Vergrößerungen vor. Die erste Fotografie, die sich einem Gemälde zuordnen lässt, datiert von 1896 und zeigt Tini Rupprechts Schwester Ollo im Kimono (ebenfalls noch auf Karton, Kat.nr. 4.18).

Wann Tini Rupprecht zu fotografieren begann, kann nicht belegt werden. Ihre früheste schriftliche Bemerkung „photografiert“ datiert auf den 23. August 1896, jedoch sind frühere Aufzeichnungen von ihr nicht erhalten. Am 27. Oktober desselben Jahres verwies sie auf eine Fotositzung in ihrem Atelier: „Kalnein im Atelier, habe ihn als Spanier (17.Jahrhdt.) fotografiert, sehr gut ausgesehen“ (Abb. 43; Kat.nr. 1.1.2).

⁵⁴⁸ Soffke, W.: „Das Übermalen von Vergrößerungen mit Pastellfarben“, in: Photographischer Motivschatz. Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie. Verantwortlicher Redakteur G.H. Emmerich. VI. Jg. April 1899, S.11.

⁵⁴⁹ Auch Ferdinand Schmutzer, Carl Bantzer und Franz von Stuck haben beim Reproduzieren einer Fotografie Reißnägel nicht gestört, so dass sie einfach mitabfotografiert oder belichtet wurden. Mit Reißnägeln wurden entweder Fotografien glatt aufgespannt, um sie abzufotografieren, oder das Fotopapier, auf welches das Negativ für die Vergrößerung projiziert wurde. Im ersten Falle ist der Reißnagel zu sehen, im zweiten hat er eine helle unbelichtete Stelle hinterlassen.

⁵⁵⁰ Auftragsbuch 1902-1903, o.S. [Seite 47], Eintrag vom 26.10.1902.

Im Gegensatz zu den um eine (Kaulbach) bzw. zwei (Lenbach) Generationen älteren Künstlern war bei ihr das Fotografieren sehr wahrscheinlich schon Teil der künstlerischen Ausbildung. Das würde auch erklären, warum sie anders als diese Künstler keine Hilfe dabei benötigte. Tagebuchnotizen lassen darauf schließen, dass sie erste Abzüge zumindest gelegentlich selbst anfertigte: „Atelier Photoplaten copiert, Leinwänden gespannt etc.“⁵⁵¹. Das Fotografieren war für sie so selbstverständlich wie das Aufspannen der Leinwand. Wie Alfred Lichtwark bei einer Ausstellungsbesprechung anmerkte, war es in Kunstakademien um 1882 bereits Usus, Schüler nach Fotografien malen zu lassen, damit diese nicht den Stil des Lehrers kopierten.⁵⁵² Zur Lehre, wie man diese Vorlagen selbst fertigt, war es von dort nur ein kleiner Schritt, der zudem zwingend erschienen sein muss, wollte man nicht vom Kaufangebot an Vorlagefotografien oder einem Berufsfotografen abhängig sein. Just zu dem Zeitpunkt, als Tini Rupprecht ihre Schulausbildung 1882 abschloss und sich der künstlerischen Beschäftigung zuwendete, wurde das Fotografieren durch die technische Weiterentwicklung enorm erleichtert. Anfang der 1880er Jahre war die Trockenplatte eingeführt worden (1879 zum ersten Mal in Deutschland fabrikmäßig produziert).⁵⁵³ Seitdem konnte das Beschichten und das Entwickeln der Plattenegative, das bis dahin kurz vor bzw. nach dem Fotografieren sofort geschehen musste, zeitverzögert vorgenommen und auch jemand anderem überlassen werden. Dass dadurch die Fotografie durch Künstler regen Zulauf erfuhr, illustriert beispielsweise die Einführung der Rubrik „Der Amateurphotograph“ 1882 in der Münchner Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ mit Rezepten und Tipps von Lesern. Dort hieß es zur Einleitung: „besonders die große Gilde der Künstler ist es, welche immer mehr und mehr von den gewaltigen Mitteln der Photographie fruchtbringende Anwendung macht“.⁵⁵⁴ Ende des 19. Jahrhunderts erschienen in Reaktion darauf auch einige Handbücher für fotografierende Künstler: „Photography for Artists“ (1896), „Photographie für Maler“ (1899), „Dix Leçons de Photographie“ (1899).⁵⁵⁵

⁵⁵¹ Agenda 1924, Eintrag vom 13.10.1924. „kopieren“ bedeutete „auskopieren“, also die Herstellung von Abzügen.

⁵⁵² Lichtwark, Alfred: „Die VIII. Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen“ 1882, in: Die bildende Künstlerin, Amsterdam u.a. 1999, S.55f.: „Diese Methode bewahrt am sichersten vor der Schablone, die gar zu leicht das Resultat ist, wenn die Schüler Handzeichnungen des Lehrers kopieren, deren Motive sie nicht jeden Augenblick auch nach der Natur studieren können.“

⁵⁵³ Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während Hundert Jahren, Leipzig 1938, S.44.

⁵⁵⁴ Die Kunst für Alle, 8.Jg., München 1882/83, Friedrich Pecht (Hg.), S.267. Im September 1899 wurde diese Rubrik beendet.

⁵⁵⁵ MacLean, Hector: Photography for Artists, 1.Ausg. London 1896 (repr. New York 1973); Raphaels, Julius: Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899; Eugène Trutat, Dix Leçons de Photographie, Paris 1899, nach

Einige Indizien veranschaulichen Tini Rupprechts Gewandtheit in der fotografischen Praxis, wengleich sie auch mit ihren Tücken zu kämpfen hatte, etwa bei veränderten Lichtverhältnissen: „Mir.[jam] Rot[h]schild bei Schnee fotografiert – nichts geworden“.⁵⁵⁶ Auf einer Vergrößerung der Aufnahme des jungen Tassilo von Montgelas mit Filzhut von 1924 hat sie auf der Rückseite Blende und Belichtungszeit festgehalten: „11. Nov./ Blende 12 – 7 Minuten“ (Kat.nr. 1.1.85). Diese lange Dauer kann jedoch nicht für ein Porträt angefallen sein, eher beim Reproduzieren. Nachweislich reproduzierte sie ihre Gemälde mehrmals selbst (s. Kap. III.4). Sie bezog auch die Qualität des Photopapiers in ihre Überlegungen ein, „dieses kommt auf's Celloidinpapier und schärfer wie hier u. wie das andre Bild“, schrieb sie auf die Rückseite einer weiteren Fotografie (s. Abb. 53b; Kat.nr. 1.1.3), und es fand sich auch ein Päckchen unbelichtetes Fotopapier der „Photo-Zentrale München“ in ihrem Besitz (Kat.nr. 5.6). Aus dem Nachlass des Münchner Pastellmalers und Akademielehrers Bruno Piglhein, den 1896 ihr Schwager Gustav Henneberg erworben hatte,⁵⁵⁷ erhielt sie den Vergrößerungsapparat: „Piglhein's Vergrößerungslaterne (...) bekommen“.⁵⁵⁸

1.3 Die Zusammenarbeit mit Fotografen und Gehilfen

Für Fotografien kann der Nachweis der Eigenhändigkeit letztlich nicht erbracht werden. Was Fotografien betrifft, die für die Gemäldevorbereitung angefertigt wurden, hat es sich eingebürgert, dass Eigenhändigkeit kein unbedingtes Kriterium der Zuschreibung ist. Wenn eine Aufnahme nicht anders signiert oder nicht durch andere äußere Merkmale offensichtlich aus einem Fotoatelier stammen, steht ihre Zuordenbarkeit zu einem künstlerischen Werk und zu dessen Schöpfer im Vordergrund. Die Fotografien von Stuck und Lenbach werden, selbst wenn sie nicht den Auslöser eigenhändig betätigten, jeweils als originäre Leistungen der Künstler in ihrer Eigenschaft als „Regisseure“ der Aufnahmen angesehen, so wie Lenbach, nach einem Zitat, das Wichmann fand, die Fotografie angeblich selbst als „künstlerische Leistung, die eine eigenen Handschrift besaß“ schätzte.⁵⁵⁹

Weisberg um 1900 ein verbreitetes Handbuch. (Weisberg, Gabriel P.: *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York 1992, S. 281, Anm.23).

⁵⁵⁶ Auftragsbuch 1902-1903, Eintrag vom 19.11.1902, o.S. [S.60]. Sechs Tage später fotografierte sie Mirjam Rothschild nochmals (s. Kat.nr. 3.22).

⁵⁵⁷ Agenda 1896-1898, o. S. [Seite 13], Eintrag vom 6.6.1896: „Henneberg den Nachlaß Piglheins gekauft!“ Zu biographischen Angaben über Bruno Piglhein siehe Kap.II.5.2.

⁵⁵⁸ Agenda 1896-1898, o. S. [Seite 119], Eintrag vom 7.11.1896.

⁵⁵⁹ Wichmann, Siegfried: *Franz von Lenbach und seine Zeit*, Köln 1973, S.190, siehe auch das ebenda zitierte Kommentar von Pettenkofer vom 10.12.1884, allerdings ebenfalls ohne Angabe der Quelle: „Der Maler sah in

Die Tatsache, dass oft mehrere Personen im Atelier des Malers an der Entstehung der Fotografien beteiligt waren, sollte dennoch berücksichtigt werden. Bei Lenbach, Stuck und Kaulbach ist davon auszugehen, dass diese selten selbst und nie ohne Hilfe fotografierten, was nicht ungewöhnlich war: „Oft fotografieren des Künstlers Frau, Sohn oder Tochter“, schrieb Hector MacLean 1896 in seinem Handbuch für fotografierende Künstler.⁵⁶⁰

Schmoll gen. Eisenwerth ging davon aus, dass für Lenbach der Atelierfotograf Carl Hahn⁵⁶¹ den Auslöser auf seine Anweisungen hin betätigte, was bisher nur durch einige Atelierstempel auf Aufnahmen sowie durch die Bezeichnung Hahns als „der berühmte Bismarckphotograph, Stütze unserer Münchner Künstlerwelt“ in der „Allgemeinen Photographen-Zeitung“ von 1899 belegt werden konnte.⁵⁶² Bei der Durchsicht von Lenbachs Negativen waren zudem zwei Aufnahmen zu finden, auf denen auch ein männlicher Gehilfe ins Bild geraten war.⁵⁶³

Daraufhin von einem „Exklusivvertrag“ zwischen Lenbach und Hahn zu sprechen, erscheint noch nicht zwingend.⁵⁶⁴ Es gibt von Tini Rupprecht wie auch von Lenbach zumindest eine Aufnahme, auf der jeweils eine unbekannte Frau hinter dem Modell ein Laken als Hintergrund hochhält, wodurch der Eindruck entsteht, dass, wer gerade anwesend war, zur Hilfestellung herangezogen wurde (Abb. 44; Kat.nr. 1.2.78).

In Tini Rupprechts Nachlass befindet sich eine Serie von acht Fotografien, die Franz von Lenbach als Vorlage für ein Gemälde von ihrer Schwester Ollo diente (Abb. 45a; Kat.nr. 4.49). Er malte nach einer dieser Aufnahmen ein Bild mit dem Titel „Die Ägypterin“ (Abb. 45c). Die auf grauen Karton aufgezogenen Fotografien sind von fremder sowie von Tini Rupprechts Hand umseitig mehrfach beschriftet: „9/98 von Lenbach (Hahn) fotografiert/Diese Bilder hat Lenbach von Ollo fotografiert u. Tini geschenkt (...) Photos von Ollo, die Lenbach mir schenkte 9/98“. Dazu schrieb sie in ihrem Tagebuch: „Lenbach sehr nett. Ollo seine Photos geschenkt“, und kurz darauf: „Ollo diese Woche im

den eigenen Bildnisphotographien eine künstlerische Notwendigkeit. Er hatte als Kopist nach den Alten Meistern eine ökonomische und von allen technischen Mitteln unabhängige Arbeitsweise erlangt. Jedenfalls bot ihm die Übertragung eines Kunstwerkes keinerlei Hindernisse, er konnte sich daher allein auf das Inhaltliche konzentrieren...“.

⁵⁶⁰ MacLean, Hector: *Photography for Artists*, London 1896, S.76.

⁵⁶¹ (1845-um 1909), seit 1880 Porträtfotograf der europäischen Hocharistokratie, fotografierte auf der Internationalen Elektrizitäts-Ausstellung 1882 in München mit elektrischem Licht. Tätig für Lenbach und Kaulbach.

⁵⁶² *Photographischer Motivschatz*, VI.Jg., Nr.35, 29.11.1899, darin: „Observator: Münchner Brief“, S.333: „Karl Hahn, der berühmte Bismarckphotograph, die Stütze unserer Münchener Künstlerwelt, ist seit zwei Jahren mehr in die Öffentlichkeit getreten...“.

⁵⁶³ (Neg.nr.: 156 a, 306 b). Bei anderen Gelegenheiten hielt ein Gehilfe eine Leinwand als Hintergrund hinter dem Modell hoch (Neg.nr.: 1387, 1380b). Bei einer Aufnahme, die nicht im Atelier gemacht wurde, hält eine Frau die Leinwand (Neg.nr.: 1665; alle in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München).

⁵⁶⁴ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Lenbach, *Ausst.kat. München 1986/87*, S.64.

Kunstverein ausgestellt als Ägypterin u. Profil“.⁵⁶⁵ Diese Notizen stützen die These von der Personalunion zwischen Lenbach und Hahn auch noch zu einem Zeitpunkt, als Lenbach schon überwiegend selbständig fotografiert haben soll.

Hahn war auch für Kaulbach tätig, wie eine briefliche Aussage des Malers von 1903 belegt, der er hinzufügte: „Einen anderen nehme ich ungern, man weiß nicht, wer die Kerle sind und was sie mit den Platten machen.“⁵⁶⁶ Dass Kaulbach parallel selbst Aufnahmen machte, beweist in diesem Zusammenhang eine weitere Briefstelle: „...während ich gestern ganz und gar nur Photograph war...“.⁵⁶⁷

Bei Lenbachs Fotoabwicklung spielte aber auch seine zweite Frau Charlotte von Hornstein ab 1896 eine Rolle, nachdem einige Glasplattenegative im Bestand des Lenbachhauses auf Pergaminhüllen auf 1905, 1906 und 1907 datiert sind, also nach Lenbachs Tod 1904 entstanden sind, sich in ihrer Art jedoch von den früheren nicht unterscheiden.⁵⁶⁸ Nach einem Tagebucheintrag Tini Rupprechts fotografierte Lenbach im Beisein seiner Frau: „Mittwoch vormittag Lenbach, s. Frau auch da. Ollo im schwarzen Hut fotografiert“.⁵⁶⁹ Die Notiz könnte auch so gedeutet werden, dass Lenbachs Frau die Kamera betätigte. Bei Franz von Stuck wird davon ausgegangen, dass dieser überhaupt nur ausnahmsweise selbst fotografierte und sonst zunächst Atelierfotografien des Berufsfotografens Karl Teufel,⁵⁷⁰ dann Aufnahmen von Lenbach benutzte, schließlich ab 1897 seine Frau Mary Lindpainter die Aufnahmen machen ließ.⁵⁷¹

Schmoll gen. Eisenwerth begründete in Lenbachs Fall die Zuschreibung des überwiegenden Anteils der Aufnahmen an den Fotografen Hahn damit, dass sie kaum Fehler wie Überbelichtung und falsche Distanzen aufweisen und nicht verwackelt sind. Aber auch Franz von Stucks und Tini Rupprechts Aufnahmen zeigen diese Fehler nicht. Möglicherweise hat auch Tini Rupprecht Carl Hahn wenige Male beschäftigt, da der Name „Hahn“ als Posten bei ihren Ausgaben 1901, 1904, 1907 und 1908 erscheint. Es kann jedoch weder belegt werden, dass es sich dabei tatsächlich um besagten Fotografen handelt, noch wofür sie ihn per

⁵⁶⁵ Agenda 1896-1898, o. S. [Seite 118f.], Eintrag vom 27.10.1898.

⁵⁶⁶ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A. in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.78, zit. nach Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980.

⁵⁶⁷ Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.37.

⁵⁶⁸ Z.B. Neg.nr. 2539 a-d. Pergaminhülle beiliegend, beschriftet „Gabriele mit Katja 1907“.

⁵⁶⁹ Agenda 1896-1898, o. S. [Seite 113], Eintrag vom Oktober 1897.

⁵⁷⁰ (1845-1912), ab 1870 in München, seit 1877 dort als Maler und Fotograf nachweisbar. Auf „Naturstudien, Vergrößerungen, Moment- und Interieuraufnahmen“ spezialisiertes Geschäft in der Gabelsbergerstraße.

⁵⁷¹ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.23. Franz von Stuck wurde deshalb schon als Schüler Lenbachs bezeichnet. (in: Kühn, Hermann u.a.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.1, Stuttgart 1984, S.393).

Rechnung bezahlte. Von Karl Teufel erwarb sie wenigstens zweimal „Teufelphoto's“⁵⁷², und sie kannte Teufel persönlich, da dieser sie 1889 für seine Serie von Münchner Künstlerateliers besuchte und in ihrem Atelier ablichtete (s. Abb. 3).⁵⁷³ Eine Verbindung zu dem Fotografen bestand über ihren ersten Lehrer František Dvořák, dessen Bruder bei Teufel ausgebildet wurde (s. Kap. II.4.2).

1.4 Fotonutzung bei Franz von Lenbach und Franz von Stuck

Lenbach hat seit Anfang der 1880er Jahre eigens dazu angefertigte Fotografien für ein „kombiniertes Verfahren“, wie Schmoll gen. Eisenwerth es bezeichnete, hinzugezogen: er skizzierte, nahm parallel das Modell auf, fertigte eine weitere Skizze in Pastell oder Öl und führte dann nach weiteren Sitzungen des Modells das Gemälde aus.⁵⁷⁴ Nach dem Bestandskatalog des Lenbachhauses von Sonja Mehl zu urteilen, sind seit Anfang der Achtzigerjahre seinen Porträts Fotografien zuordenbar (z.B. dem der Maria Anna Lady Acton).⁵⁷⁵ Ein schriftliches Zeugnis für bereits 1858 selbst gefertigte Fotografien, das Wichmann anführte, hat dieser laut Schmoll gen. Eisenwerth falsch zitiert.⁵⁷⁶ Jedoch vermutete Winfried Ranke schon 1859 die Fotovorlage, allerdings nur aufgrund der detailgenauen Gesichtszüge von Bauernköpfen. Sonja Mehl-Baranow fand eine zuordenbare Fotografie von 1854 für ein Porträt der Stiefmutter.⁵⁷⁷

Von Lenbach sind 5670 Negative und circa 7330 Positive erhalten, wobei Schmoll gen. Eisenwerth auch hier von Verlusten ausging. Stucks Nachlass umfasst etwa 1000 Abzüge, wovon die Hälfte als „Studien“ für Gemälde bezeichnet werden, darunter die etwa hundert Bildnisvergrößerungen. Lenbach und Stuck verfügten über Dunkelkammern im eigenen Haus,

⁵⁷² „1. Mai [1901]/ Rech. v. Hahn 64.80“, „1. Sept. [1904] Hahn 353“, „22. Januar 1907 (...) Hahn Rechnung 700“, „1. Okt. [1907] Hahn 626,85“, „26. Mai 1908 (...) Karl Hahn 1100 M. bezahlt.“ (Agenda 1900/01, Agenda 1904/05, Agenda 1906/07, Agenda 1907-1909.) Die Art der Leistung wird nicht genannt, die Rechnungsbeträge sind aber sehr hoch. Am 14.1.1903 notierte sie „Hahn mich u. Ollo u. mich fotogr.“, Auftragsbuch 1902-1903, o.S., [S.95]. Am 14.4.1901 gibt es den Posten „Teufel Photo 2 10“ und am 16.12.1902 „Teufelphoto's 17“. Die Summen, die an Teufel gingen, sind im Vergleich zu jenen an Hahn sehr gering und reichten wohl nur für den Erwerb fertiger Vorlagefotografien.

⁵⁷³ Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus, München 1992, Diss. Univ. 1990, S.177. Die Aufnahme, die Tini Rupprechts Atelier zeigt, ist darin verzeichnet. Das Negativ ist im Bildarchiv Foto Marburg erhalten und auf 1889 zu datieren.

⁵⁷⁴ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.64 u. S.81: Theodor Mommsen saß z.B. drei Mal jeweils ein bis zwei Stunden.

⁵⁷⁵ Mehl, Sonja: Franz von Lenbach, München 1980, S.118.

⁵⁷⁶ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.78 u. S.96, Anm.53.

⁵⁷⁷ Ranke, Winfried, in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.54, u. Baranow, Sonja von: „Franz von Lenbach und die Fotografie“, in: Die Kunst, Heft 12, 1986, S.914.

wobei angenommen wird, dass auch darin entweder ihre Ehefrauen oder ein Fotograf zugange waren, nicht die Künstler selbst. Dem widersprach bisher nur Wichmann, der an erhaltenen Positiven Lenbachs Mehrfachbelichtungen und Abwedeln feststellte, die er einer eigenhändigen Einflussnahme des Künstlers zuschrieb.⁵⁷⁸ Auch Tini Rupprecht beschäftigte einen Gehilfen, der für sie die Abzüge und Vergrößerungen machte, doch wies sie diesen sehr genau an, wie sie die Fotografien haben wollte. Dies ist an ihren Notizen auf deren Rückseiten abzulesen.

1.5 Entwickeln, Abziehen und Vergrößern der Fotografien

Die Entwicklung der Negative überließ Tini Rupprecht offensichtlich einem Labor, denn 1923 hielt sie während der Inflation mehrmals die exorbitante Teuerung fest, indem sie die Kosten für die Entwicklung notierte. Am 10. Oktober 1923 waren die „Preise horrend. Eine Platte entwickeln 24 Millionen, 1 Pfund Brot 21 Millionen, 1 Pfund Rindfleisch 80 Millionen“; kurz darauf, am 2. November kostete „1 Brot 16 Milliarden (...), 10 Photoplatten entwickeln 28 Milliarden“.⁵⁷⁹ Es ließ sich nicht feststellen, bei welchem Fotogeschäft sie ihre Platten abgab. Eine Pergaminhülle, die ein Glasplattennegativ enthielt, trägt den Aufdruck der Fotohandlung „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71“. Auftraggeber war hier aber laut Beschriftung „v. Wimpfen/ 3 Vergr. so gut es geht“, also ihre Schwester Ollo von Wimpffen, die selbst einen Fotoapparat besaß. 1920 gab Tini Rupprecht ein anderes Münchner Fachatelier an: „3 Photoabzüge von mir bekommen von Becker u. Maass – 208 M.!!! (früher 45 M.)“⁵⁸⁰, wobei es sich wohl um Gemäldereproduktionen handelte. Nach einer anderen Quelle soll Tini Rupprecht das Fotogeschäft des Georg Hauberissers jun. beschäftigt haben, das jedoch erst 1908 eröffnet wurde.⁵⁸¹ Auf einer undatierten Vorlagenfotografie findet sich in der Tat, aber nur einmal, der Stempel „Dr. G.H.“ und auch einige ihrer Privatfotografien sind dort entwickelt worden.⁵⁸²

⁵⁷⁸ Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach, Köln 1973, S.194.

⁵⁷⁹ Agenda 1923. Eintrag vom 10.10. und vom 2.11.1923.

⁵⁸⁰ Agenda 1920. Eintrag vom 26.11.1920.

⁵⁸¹ Nach Auskunft ihres Verwandten Richard Wolf. Georg Hauberisser jun. (1869-1925), der Sohn des Architekten des neuen Münchner Rathauses, eröffnete 1908 ein „Ladengeschäft mit photographischen Bedarfsartikeln“ in der Dienerstraße 19.

⁵⁸² Siehe im Bestand des Fotomuseums im Münchner Stadtmuseum: Mann mit Lederhose, 10x12 cm, 1 Negativ, Nitrofilm, Umschlag, beschriftet: „Hauberisser Fotoartikel, München“. Frauen in der Landschaft., ca. 15x11 cm, 4 Negative, Nitrofilm, Umschlag, beschriftet: „Fotografisches Spezialgeschäft Hauberisser, München, Frau Baronin Wimpffen“ (Kat.nr. 4.68).

Tini Rupprecht schrieb einmal den Namen eines Gehilfen auf eine Fotografie: „Herrn Volz/ Bitte aus jedem eine gute Copie machen. Rupprecht“, jedoch betraf diese Anweisung private Aufnahmen.⁵⁸³ Besagter Volz, über den nichts weiter bekannt ist,⁵⁸⁴ fertigte auch öfters bei ihr im Atelier Reproduktionen von Gemälden an. Ein anderes Mal, jedoch erst 1926, nannte sie noch einen anderen, ebenfalls unbekannt Namen im Tagebuch: „Mit Herren Philipp Photos gemacht“⁵⁸⁵, und um Gemälde zu reproduzieren kam ab 1917 öfter ein Herr Wagner zu ihr.⁵⁸⁶ Es ist nicht ausgeschlossen, dass es in Tini Rupprechts Atelier eine Dunkelkammer gab, wengleich diese weder für das Kopieren von Platten noch für die Anfertigung von Vergrößerungen unbedingte Voraussetzung war. Die Entwicklung der Negative, weiterer Abzüge davon und die Vergrößerungen delegierte die Malerin jedenfalls, wie die zahlreichen Anweisungen auf der Rück- und Vorderseite der erhaltenen Fotografien beweisen, auf die noch näher einzugehen sein wird. Nachdem sie auch eine Schneiderin für die Porträtkleidung, Gehilfen für das Aufspannen der Leinwände, für das Reproduzieren, Einrahmen und das Verpacken der Gemälde beschäftigte, erschien es ihr sicherlich nicht ungewöhnlich, auch dafür fremde Hilfe in Anspruch zu nehmen. Es ist jedoch nicht bekannt, wer diesen Anweisungen an welchem Ort Folge leistete. Diese Person muss mit der Arbeit der Malerin jedenfalls gut vertraut gewesen sein, um ihre sehr knappen Anweisungen zu ihrer Zufriedenheit erfüllen zu können.

1.6 Atelierfotografien und die Vermittlung der Porträtkonzeption

Unter der Bezeichnung der „Atelierfotografie“ versteht man, zur Unterscheidung von künstlerischen oder privaten Aufnahmen, konventionelle Fotografien aus gewerblichen „Fotoateliers“, wie Berufsfotografen ihr Studio bezeichneten. Deren Produkte sind nicht nur an den normierten Formaten und Darstellungsweisen zu erkennen, sondern auch daran, dass sie auf einen Karton aufgezogen sind, der meist Name und Adresse des Ateliers auf der Rückseite trägt. Solche Fotografien dienten nun in der Verhandlung mit Porträtmalern, von der ersten Kontaktaufnahme an, der Vermittlung der Bildvorstellung des Kunden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Porträtkundschaft Ende des 19. Jahrhunderts sogar schon erwartete,

⁵⁸³ Dies auf einem Briefumschlag, der den Filmnegativen, die von Privatfotografien zahlreich vorhanden sind, beilag.

⁵⁸⁴ Ein Fotograf namens Volz wurde weder bei Gebhardt (Königlich Bayerische Photographie, München 1978) genannt noch im Münchner Stadtadressbuch verzeichnet.

⁵⁸⁵ Agenda 1926, Eintrag vom 3.11.1926.

⁵⁸⁶ Erstmals am 25.1.1917 (Agenda 1917): „Photograf Wagner gekommen – Bilder aufgenommen.“

dass Malern eine solche Atelierfotografie als Vorlage ausreiche. Da Fotografien festzustellen waren, die Gemälden in der Darstellungsweise stark ähneln, wurde die Umsetzung in der Art einer Porträtfotografie vielleicht schon ausdrücklich verlangt. Als ein Bild einer Kundin durch Feuer zerstört wurde, ging diese beispielsweise davon aus, dass Tini Rupprecht es nach einer Fotografie desselben hätte wiederholen können.⁵⁸⁷

Bei Anfragen per Brief wurden häufig Atelier- oder Privatfotografien der zu Porträtierenden beigelegt, als sollte die Malerin deren bildnerische Auffassung teilen, Geschmack an der Aufgabe finden, oder am Aussehen der Kunden den Preis besser abschätzen können (etwa nachdem sie für das Porträt schöner Frauen weniger Honorar verlangte): „21. Dez. 1902 Brief von Graf Czernin mit Photo's von Frau u. Kindern“.⁵⁸⁸ Diese Beilagen könnten auch der ersten Bildskizze dienlich gewesen sein, da sich die Malerin so über die Gestalt der Kunden informieren konnte. Die Kronprinzessin Marie von Rumänien formulierte 1901 in einem Brief an die Malerin ihre Porträtvorstellungen, indem sie diese anhand von – nicht erhaltenen – beigelegten Fotografien illustrierte:

„Es soll ein Portrait von mir allein werden. Am liebsten hätte ich es lang und schmal auf diesem grossen altgoldenen Stuhl sitzend wie beliegende Photographien, die ich mittschicke damit Sie sich mit den Gedanken gewohnt werden. Natürlich will ich in keiner Weise was vorschreiben, aber meine Idee wäre ein schmales Bild ‚en pied‘ im weissen Kleide (...) – ich denke mir in dieser Art könnte ein Bild ganz angenehm werden.“⁵⁸⁹

Beigelegte Fotografien konnte Tini Rupprecht immer finden, wenn die zu malende Person verstorben war und ein Verwandter für das Bildnis anfragte: „Photo v. Frau Gutmann (Schwägerin v. Frau Klein) erhalten – gestorben – Porträt malen“.⁵⁹⁰ Das Gemälde wurde dann nach einer Vergrößerung dieser Vorlage unter Heranziehung von zusätzlichen Hand- und Hals-Modellen angefertigt. Wenn Lenbach Fotografien zugesandt bekam, ließ er diese angeblich manchmal gleich vergrößern, um danach zu malen, und so beim ersten Treffen mit dem Kunden bereits Ergebnisse vorlegen zu können.⁵⁹¹ Für Tini Rupprecht ist dies auszuschließen.

⁵⁸⁷ Was die Malerin ablehnte: Agenda 1927, Eintrag vom 9.8.1927: „Brief an (...) Frau Hochschild nach Valparaíso, daß es besser wäre ein neues Bild zu machen als das verbrannte wieder nach der Fotografie zu wiederholen.“

⁵⁸⁸ Auftragsbuch 1902-1904, o.S. [S.24].

⁵⁸⁹ Brief der Kronprinzessin Marie von Rumänien, 1901, Reprod. bei Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.50 [Fehler im Original], (s. Kat.nr. 6.5).

⁵⁹⁰ Auftragsbuch 1902-1904, Eintrag vom 2.10.1902, o.S. [S.19].

⁵⁹¹ Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach, Köln 1973, S.189.

1.7 Gestaltung der Abzüge

Der Herstellung der Fotografien gestand Wichmann bei Lenbach schöpferische Qualität zu, sowohl bei der Aufnahme als auch bei deren Entwicklung: Tiefenwirkung und Beleuchtung, Differenzierung und Tonigkeit habe der Maler bei der Anfertigung der Abzüge bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt.⁵⁹² Vergleicht man Neuabzüge von Lenbachs Originalnegativen (Abb. 45b) mit den zeitgenössischen Abzügen (s. Abb. 45a) der gleichen Serie von Porträts der Schwester Tini Rupprechts, Ollo von Wimpffen, die ihr der Maler 1898 schenkte, zeigt sich ein deutlicher Unterschied. Zeitbedingtes Verblässen miteinberechnet, sind die Originalabzüge viel stärker ausbelichtet, dadurch sehr hell, außerdem bräunlich getont, ihre Oberfläche ist matt glänzend. Tatsächlich ergibt sich so ein anderer bildnerischer Eindruck. Auf den Originalabzügen sieht Ollos Gesicht ebenmäßig aus und seine Verschattung, die auf den Neuabzügen fast grobschlächtig wirkt, ist auf den Originalabzügen auf ein Minimum reduziert. Der Hintergrund ist heller und unscharf, wodurch die Lokalisierung der Aufnahmesituation verschleiert wird. Dies bezeugt eher eine Suche nach einer bestimmten Bildvorstellung, denn ein Interesse daran, alles, was die Fotografie zu zeigen hatte, auch sichtbar zu machen.

Wie stark Ausbelichtung und Tonung die Wirkung einer Fotografie verändern können, wusste auch Tini Rupprecht, weshalb sie immer Abzüge in drei verschiedenen Helligkeitsgraden verlangte. Bei ihrem Doppelporträt der zwei Schwabach-Mädchen von 1908 bekam auf dem dunklen Abzug das Gesicht des kleineren Mädchens ein dröges Aussehen, seine Augenlieder wirken schwer, da sie in der Verschattung nahezu verschwunden sind (Abb. 46a,b; Kat.nr. 1.1.53). Dasselbe Foto zeigt stark belichtet ein waches Mädchen, das ernsthaft in die Kamera blickt; von dem zuvor beschriebenen Aussehen ist kaum mehr etwas zu ahnen. Weil bei diesem hellen Abzug aber das Gesicht des zweiten Mädchens zu stark an Binnenzeichnung verlor, wählte Tini Rupprecht für die Weiterarbeit eine Kombination aus beiden – deshalb falzte sie beide Fotografien in der Mitte, um sie aneinander zu legen. Ihre Bilder gingen wie bei diesem Beispiel häufig auf eine Kombination aus zwei oder drei verschiedene Fotografien zurück, die mittels der Malerei miteinander verschmolzen werden mussten.

⁵⁹² ebd.

1.8 Notizen und Anweisungen auf den Fotografien

Tini Rupprecht hat auf der Rückseite vieler Vorlagefotografien kurze Notizen gemacht. Diese richteten sich an die Person, die ihr Abzüge und Vergrößerungen anfertigte. Sie deuten darauf hin, dass diese Person mit dem Arbeitsprozess der Malerin gut vertraut gewesen sein muss. Mit der Beauftragung irgendeines Fotogeschäftes konnte es, abgesehen von der Entwicklung der Negative, nicht getan sein. Darauf, dass es sich nicht um „professionelle“ Abzüge aus einem Fachgeschäft handelt, verweisen auch die unregelmäßigen Formate, die sich daher ergaben, dass mehrere Negative auf ein großes Fotopapier belichtet und dann von Hand ausgeschnitten worden sind.⁵⁹³

Tini Rupprechts Anweisungen lassen sich in Wünsche bezüglich der Qualität des Abzugs und in Maßangaben für die Vergrößerung aufgliedern. Die Notwendigkeit, dass die Fotografien exakt ihren Vorstellungen entsprachen, war sehr groß – die vergrößerte Aufnahme einer Unbekannten trägt beispielsweise den Hinweis „Noch nach li.[nks] rücken“ (Kat.nr. 1.2.8). Bei einer Notiz wie „sammt Kopf oben kürzer“ konnte es sich auch um erste Überlegungen für die Umsetzung des Gemäldes gehandelt haben, doch wenn sie damit den Ausschnitt meinte, zeigt dies, wie genau eine Vorlagefotografie konzipiert sein musste (Kat.nr. 1.2.28). Dies, obwohl die Vergrößerungen dann oft schief und unregelmäßig zugeschnitten oder an den Rändern geknickt wurden.

Im Allgemeinen finden sich die Namen der Dargestellten sowie Kennzeichnungen wie „D.s/A“ (Kat.nr. 1.2.12), die bedeuten, die Malerin hat „D.[iese]s“ ausgewählt, wobei der Buchstabe A darauf verweisen kann, dass sie eine Aufnahme in die engere Auswahl gezogen hat. Abzüge, die sie nicht benötigte, zerstörte die Malerin anscheinend immer gleich, denn einmal zerriß sie versehentlich das falsche: „Das richtige zerrissen! – Dieses ist zu klein“ (Kat.nr. 1.1.87).

Die frühesten datierbaren Anweisungen finden sich auf den Aufnahmen der Frau Thomas mit Tochter, deren Porträt 1900 im Glaspalast gezeigt wurde (Kat.nr. 1.1.5). Auf den Rückseiten von zwei Abzügen steht – soweit zu entziffern – zu lesen: „2/hier den Kopf der Frau in der Größe von Nr.1 und noch eine helle Copie“ und „3/Und hier (...) vom Kind. Größe 1. u. auch eine (...) Copie“. Als „Copie“ bezeichnete sie weitere Abzüge in Kontaktgröße in zwei oder drei verschiedenen Helligkeitsgraden von sehr hell bis dunkel („und drei schöne verschiedene

Copien”, Kat.nr. 1.2.47). Sind von einem Kopf mehrere Vergrößerungen vorhanden, dann sind diese zwar ebenfalls unterschiedlich ausbelichtet, die Unterschiede jedoch minimal. Die Malerin benötigte demzufolge nicht nur die Vergrößerungen für den Weitergang ihrer Arbeit, sondern auch die kleinen Abzüge in allen Helligkeitsabstufungen, wie die Reklamation verdeutlicht, die sie ebenfalls auf die Rückseite einer Aufnahme schrieb: „Sie haben nur eine dunkle Copie geschickt statt eine helle” (Kat.nr. 1.2.39).

1.8.1 Anweisungen für Vergrößerungen

Tini Rupprecht fotografierte immer Gesamtansichten. Diese ließ sie aber nie als Ganzes vergrößern, sondern nur den Ausschnitt des Kopfes daraus – eine Vorgehensweise, die Hector MacLean in seinem Handbuch für fotografierende Künstler nahelegte:

“Besser sind Gesamtansichten, weil sie weniger unter übereilter Perspektive leiden. Diese Bilder kann man leicht vergrößern und dann geben sie viele nützliche Angaben.”⁵⁹⁴

Tini Rupprechts Anweisungen auf den Abzügen bestimmen die Auswahl des als Ausschnitt zu vergrößernden Kopfes sowie den Vergrößerungsfaktor: „hier den Kopf – vielleicht $5 \frac{3}{4}$ od. $5 \frac{2}{3}$ von Aug bis Mund u. noch 2 Copien eine sehr scharfe und eine sehr dunkle” (Kat.nr. 1.2.14), oder „Machen Sie zuerst von diesem Kopf eine Vergrößerung bis morgen früh 6 von Aug/Und eine sehr dunkle Copie” (Kat.nr. 1.2.15). Die durchschnittliche Darstellungsgröße betrug, vom Augen- bis zum Mundwinkel gemessen, zwischen 5,5 bis 6 cm, das ist etwas unter Lebensgröße. Ein im Besitz der Verfasserin befindliches frühes Pastellporträt Tini Rupprechts von ihrer Cousine Fanny Wolf weist exakt dieses Maß zwischen Mund- und Augenwinkel auf (Kat.nr. 2.2.24; s. Abb. 12).

Diese Praxis, anhand einer bestimmten Strecke den Maßstab vorzugeben, ist auch auf Fotografien des Wiener Porträtradierers Ferdinand Schmutzer zu finden,⁵⁹⁵ und Hector MacLean empfahl, den Vergrößerungsfaktor genau so festzulegen, nämlich eine Strecke auf der Kontaktkopie anzuzeichnen.⁵⁹⁶

⁵⁹³ An einem der Abzüge, die Eleonore und Vera von Schwabach zeigen, ist deutlich der freihändige Beschnitt zu erkennen, und am Rand ist zu sehen, dass mehrere Platten nebeneinander auf einem großformatigen Fotopapier abgezogen wurden (s. Kat.nr. 1.1.53).

⁵⁹⁴ MacLean, Hector: Photography for Artists, London 1896, S.104.

⁵⁹⁵ Bei einem Foto des Burgschauspielers Josef Kainz von 1906 ist neben dessen Kopf vom Scheitel bis zum Kinn die vertikale Strecke von „13 ctm“ markiert.

⁵⁹⁶ MacLean, Hector: Photography for Artists, London 1896, S.131.

Tini Rupprecht ließ erst eine einzelne Vergrößerung anfertigen, nachdem sie die ersten Abzüge besehen hatte, und danach noch weitere: „machen Sie diese Köpfe 5,8 von Aug bis M.w. Schicken Sie mir aber zuerst einen – damit ich die Größe sehe – es eilt nicht so (...)“ (Abb. 47a,b; Kat.nr. 1.1.51). Nur ausnahmsweise hat sie die Maßangabe auf der Vergrößerung eines Kopfes anders angegeben: „17 1/2 Scheitel bis Bein als größtes/5,9-6“, womit wohl eine größere Gesamtansicht gemeint war, obwohl keine solche erhalten ist, während für den Kopf doch wieder das bekannte Maß diente (Kat.nr. 1.2.22). Die Distanz vom Scheitel bis zum Kinn hat sie einmal auf einem Selbstporträt als Strecke von „17ctm“ auf dem Abzug markiert, so dass diese Angabe gleich mitvergrößert werden konnte (Abb. 48; Kat.nr. 1.1.103). Ein andermal sprach Tini Rupprecht stattdessen von der Einstellung des Vergrößerungsapparates: „B diesen Kopf nochmal u. ebenso einstellen wie der andere (A) aber hier nur den Kopf“ (Kat.nr. 1.1.79). Für Gruppenporträts musste der Maßstab aller Vergrößerungen aufeinander abgestimmt werden. Dass dies mitunter mit großen Schwierigkeiten verbunden sein konnte, bezeugt ihre folgende Klage, die sie auf der Rückseite einer Vergrößerung hinterließ: „Trotzdem ich den Kindern das Maß genau nahm stimmt es doch nicht – ich habe solches Pech und bin so aufgehalten mit der Arbeit. Senden Sie diesen Kopf auch wieder mit“ (Kat.nr. 1.2.103). Nachdem sie in diesem Fall schrieb, dass sie die Fotos geschickt bekommen wolle, war ihr Gehilfe wohl nicht in ihrem im Atelier, sondern außer Haus zugange.

Im Nachlass Tini Rupprechts liegen ferner zwei Vergrößerungen von Ausschnitten aus Sammelfotografien vor, welche von der Malerin umseitig mit der Anweisung „Copieren und vergrößern“ versehen worden sind. Einer dieser Ausschnitte zeigt eine Steinmauer. Zwar waren keine zu dieser korrespondierende Partien auf Gemälden nachweisbar, die eine direkte Übernahme der Motive in die Malerei belegen hätten können; dennoch ist es vorstellbar, dass Tini Rupprecht diese für schwierige Strukturen des Bildhintergrundes verwendete, welche sie ohne jegliches Naturvorbild nicht bewältigen konnte (Kat.nr. 4.56).

1.8.2 Maßstabsänderungen

Die Detailvergrößerung der Hand eines kleinen Mädchens, der Baroness Lulu von Goldschmidt-Rothschild, ist umseitig mit der Bemerkung „Sehr kleine Hand“ versehen (1927, Kat.nr. 1.1.91). Die Annahme, dass Tini Rupprecht diese daraufhin im Verhältnis zum Kopf des Kindes stärker vergrößern ließ, bestätigt folgende Notiz auf einem vergrößerten Ausschnitt, der einen – dieses Mal zu großen – Damenarm der Martina Limburger zeigt: „Diese Hand (u. Arm) vergrößern – so daß von den Fingerspitzen bis zum dunklen

Schattenrand vielleicht 16 ist – Oder noch besser, das erste Fingerglied soll 4 3/4 haben - (5 ist normalgröße.) Es soll eben eine kleine Damenhand sein (...)” (Kat.nr. 1.1.40). Der Arm wurde disproportional zum Maßstab des Körpers verkleinert wiedergegeben. Die Fotografie erleichterte die Anpassung des Körpers an antropometrische Normvorstellungen. Andererseits erschwerte sie sie aber auch, wenn die Einzelteile auf der Leinwand nicht mehr zusammenpassen wollten.

1.9 Zusammenfassung

Tini Rupprechts lernte frühzeitig, wahrscheinlich schon während ihrer Ausbildung, mit der Fotografie umzugehen. Dies wurde ihr dadurch erleichtert, dass die Technik der Fotografie zu diesem Zeitpunkt stark vereinfacht wurde. Sie muss daher nicht notwendigerweise von einem Fotografen eingewiesen worden sein, sondern kann sich die Kenntnisse auch als Amateurin erworben haben, worauf die zahlreichen Privatfotografien deuten, die von ihr erhalten sind. Prinzipiell musste sie nur noch die Bedienung der Kamera beherrschen; die Platten konnten fertig gekauft und zur Weiterverarbeitung wieder im Fachgeschäft abgegeben werden. Dass Tini Rupprecht die Negative im Fachlabor entwickeln ließ, dann aber den Abzügen und Vergrößerungen in Eigenregie besondere Sorgfalt widmete, zeigt, dass sie ihr künstlerisches Selbstverständnis auch auf die bildvorbereitenden Fotografien ausdehnte. Wie die älteren Malerkollegen Lenbach und Stuck bewältigte sie diesen Aufwand nicht selbst, besaß aber, anders als diese, die dazu notwendigen Kenntnisse.

Tini Rupprecht hatte nicht erst zu fotografieren begonnen, als die Nachfrage nach ihren Werken so groß wurde, dass sie diese nicht mehr auf herkömmlichem Wege erfüllen konnte, wie Lenbach immer wieder unterstellt wurde. Die Fotografie erhöhte weder ihre Porträtproduktion noch rationalisierte sie ihre Vorgehensweise.

2. Künstlerische Arbeit mit Vorlagefotografien

2.1 Anzahl der Aufnahmen

Lenbach machte bei einer Sitzung sehr viele Aufnahmen (von Bismarck 250, Moltke 140 etc.), um auch für spätere Ausführungen über alternative Vorlagen zu verfügen, also als Erweiterung seines Bestandes an „Bildkonserven“, aber auch, um Kunden Varianten bieten zu

können. Dass er es nicht auf eine einzige, bestimmte Pose anlegte, spiegelt auch die technische Apparatur wider, die er einsetzte: eine Plattenkamera, die es ermöglichte, wahlweise anstatt einer zwei Fotografien nach- und nebeneinander auf eine Platte aufzunehmen. Diese Einrichtung, die ursprünglich für kommerzielle Atelierporträtfotografie zur Rationalisierung des Vorgangs gedacht war, als Angebot an den Fotoporträtkunden, – zwei verschiedene Aufnahmen zum Preis von einer –, machte sich Lenbach zunutze, indem er sich so nicht von vornherein auf ein Bild festlegen musste.

Bei Tini Rupprecht war die Menge an Aufnahmen pro Auftrag geringer, sie rangiert zwischen einem und zwanzig Stück, was aber auch auf Lücken im Bestand zurückzuführen ist. Numerierungen auf den Abzügen von eins bis zehn, selten über zwanzig, entsprechen wohl der durchschnittlichen Anzahl von Fotografien pro Porträt. Auch sie ließ ihre Modelle verschiedene Posen einnehmen, folgte aber, im Gegensatz zu Lenbach und hier Franz von Stuck vergleichbar, schon einer konkreten Vorstellung davon, wie das fertige Bild aussehen sollte. Zudem war sie durch das vereinbarte Format und die Absprache mit den Kunden vorab festgelegt. Es hat den Anschein, als ob Tini Rupprecht der Empfehlung Hector MacLean in seinem Handbuch folgte, der schrieb:

„Oft werden etwa zwölf Fotografien gemacht, die sich in Perspektive und Pose leicht unterscheiden. Das beste, oder eine Kombination der geeignetsten, dienen als Basis für die Konzeption.“⁵⁹⁷

Die Anfertigung vieler Bilder sowie vieler Abzüge würde eigentlich einem der grundlegendsten Charakteristika der Fotografie entsprechen, doch zeigten sich Maler daran nicht interessiert. Franz von Stuck trug dem nicht Rechnung, indem er sehr ökonomisch vorging.⁵⁹⁸ Er machte im Gegensatz zu Lenbach wenige Aufnahmen, in die er eine präzise, als Skizze vorformulierte Bildidee übertrug. Ähnlich ging Tini Rupprecht vor. Bei den Kunstfotografen der Jahrhundertwende entsprach es einer professionellen Manier, aus mehreren Fotostudien nur eine einzige für die aufwändige Weiterverarbeitung durch den Gummidruck auszuwählen, weil sie Maler nachahmten. Porträtfotografen mit künstlerischer Selbsteinschätzung nahmen höchstens sechs bis acht „Studien“ pro Sitzung auf. Es wurde ihnen sogar nahegelegt, mindestens drei Sitzungen à einer Stunde auf ein Bildnis zu

⁵⁹⁷ MacLean, Hector: *Photography for Artists*, London 1896, S.80: „frequently as many as twelve photographs are made with slight diversities of pose, or of point of sight. The best, or a combination of the most approved of the photographs, serves as the basis upon which the artist’s original conception is eventually built up.“

⁵⁹⁸ Otto Stelzer kam beispielsweise zu dem Ergebnis, dass die Daguerrotypie genau genommen nicht als Fotoverfahren bezeichnet werden könne, weil sie nicht reproduzierbar war. (Stelzer, Otto: *Kunst und Fotografie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München 1966, S.15).

verwenden.⁵⁹⁹ Anstatt in sehr kurzer Zeit sehr viele verschiedene Bilder hervorzubringen, verwendete man viel Zeit auf eine einzige Aufnahme.

Die Vielzahl an Aufnahmen, respektive das Phänomen, sich nicht mehr auf eine einzige gültige Ansicht festlegen zu müssen, wurde umgekehrt von den fotografierenden Malern bis zu einem gewissen Grad in die Porträtmalerei übertragen. Über eine von Friedrich August von Kaulbach mehrmals porträtierte Dame wurde in der Zeitschrift „Die Woche“ geschrieben, er habe sie „in verschiedenen Aufnahmen“ gemalt.⁶⁰⁰ Tini Rupprecht malte von einem Modell fast immer mehrere Porträts parallel in verschiedenen Formaten, jedoch keine verschiedene Ansichten.

2.2 Techniken der Übertragung

Bevor Tini Rupprecht ein Porträt in Pastell ausführte, verfügte sie über mindestens drei Abzüge der Gesamtansicht und über eine Vergrößerung des Kopfes. Für deren Übertragung auf die Leinwand gab es scheinbar keine probate Vorgehensweise, was daran ersichtlich wird, dass sowohl Franz von Lenbach als auch Tini Rupprecht verschiedene Methoden der Übertragung praktizierten.

Als 1977 eine der ersten monographischen Ausstellung zu diesem Thema über die „Bedeutung der Fotografie im Werk Carl Bantzers“, eines hessischen Porträt- und Genremalers, erstellt wurde, gingen man offensichtlich noch davon aus, dass der Künstler die Fotografien auf seine Leinwand übertrug, indem er nach ihnen wie nach einem Modell malte und nicht pauste oder sich anderer Techniken bediente. Die Zeichnung wurde als frei nach der Fotografie ausgeführt angesehen. Dies ist anzuzweifeln, da sich bei Bantzer wie bei Tini Rupprecht Fotografie und Gemälde jeweils sehr stark decken.⁶⁰¹ Die Paussspuren, die Lenbach und Stuck auf Vergrößerungen hinterließen, waren wohl bei Bantzer nicht zu finden gewesen – ebenso wenig sind sie jedoch bei Tini Rupprecht die Regel.

Darauf, dass die Technik der Übertragung von Fotografien auf den Malgrund bisher nicht im Detail geklärt werden konnte, wies Gabriel Weisberg bei seiner Untersuchung der naturalistischen Maler Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret und Jules-Alexis Muenier hin,

⁵⁹⁹ Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986, S.76, 80, 87.

⁶⁰⁰ Jessen, Jarno [Anna Michaelson]: „Schöne Frauen und ihre Maler“, in: Die Woche Nr.52, Berlin 1906, S.2270.

⁶⁰¹ Fischer, Volker: „Die Bedeutung der Fotografie im Werk Carl Bantzers“, in: Carl Bantzer 1857-1941. Foto/Zeichnung/Gemälde. Synthetischer Realismus, Ausst.kat. Marburg 1977, S.21-25.

zudem darauf, dass Maler zwischen 1885 und 1895 dieses Problem sehr kreativ angehen und ebenso individuelle wie komplexe Techniken dafür entwickelten.⁶⁰² Eine genaue Erklärung der Vorgehensweise musste auch Weisberg schuldig bleiben. Eine jüngst von Restauratoren vorgenommene Untersuchung von Thomas Eakins' Technik des Fototransfers auf die Leinwand soll weiter unten eigens vorgestellt werden, weil sie die verschiedenen Möglichkeiten veranschaulicht, mit welchen die Fotografie auf die Leinwand transferiert werden kann.

2.2.1 Das Quadratrasternetz

Die Übertragung per Quadratrasternetz, die präzise Vorarbeit verlangt und kein schnelles Zeichnen erlaubt, scheinen sowohl Tini Rupprecht als auch Franz von Lenbach selten⁶⁰³ und Franz von Stuck gar nicht verwendet zu haben. Auch bei Ferdinand Schmutzer fand sich nur eine derart quadrierte Fotografie, obwohl diese Technik zum traditionellen künstlerischen Arbeitsprozess gehörte, um Vorzeichnungen auf die Leinwand zu bringen.⁶⁰⁴ Quadrierte Abzüge können auch aus dem Grund nicht erhalten geblieben sein, weil Fotografien mit Gebrauchsspuren als zerstört angesehen und daher nicht des Aufhebens für Wert befunden wurden.

Von Tini Rupprecht sind insgesamt nur zwölf Beispiele erhalten, die ein eingeritztes Quadratrasternetz aufweisen, jedoch stammen diese sowohl von einem frühen als auch von einem späten Zeitpunkt ihrer Laufbahn (Abb. 49, Kat.nr. 1.1.90; siehe auch Abb. 40). Daraus könnte folgen, dass bestimmte materielle Voraussetzungen die Verwendung dieser Technik nach sich zogen. Sollte sie mit der Projektion der fotografischen Vorlage auf die Rückseite einer lichtdurchlässigen Leinwand gearbeitet haben,⁶⁰⁵ dann könnte ein Quadratrasternetz immer dann notwendig gewesen sein, wenn sie ausnahmsweise einen undurchsichtigen Malgrund verwendete. Bei einem quadrierten Abzug sparte sie aber das eingeritzte Raster um den Kopf der Porträtierten herum aus. Diese deutet darauf hin, dass sie eventuell den Körper – für den ja keine Vergrößerung vorliegt – per gerastertem Abzug auf die Leinwand übertrug, während sie den Kopf, bei dem die punktgenaue Übereinstimmung für die Ähnlichkeit wichtig war, aufpauste. Es gibt allerdings Indizien dafür, dass Tini Rupprecht eventuell ein

⁶⁰² Weisberg, Gabriel P.: *Beyond Impressionism*, New York 1992, S.28.

⁶⁰³ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., in: Franz von Lenbach, *Ausst.kat.* München 1986/87, S.85.

⁶⁰⁴ Kühn, Hermann u.a.: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart 1984, S.392.

⁶⁰⁵ Hector MacLean stellte diese Möglichkeit vor (in: *Photography for Artists*, London 1896, S.110).

Quadratraster über die Vergrößerungen legte, um sie zu transkribieren. 1941, für ihr letztes und einziges Gemälde, das sie in Genf ausführte, obwohl sie ihr Malwerkzeug in München gelassen hatte, musste sie eigens ein „Chassis“ anschaffen, einen Rahmen, auf den ein Netz aus Schnüren gespannt ist.⁶⁰⁶ Dies könnte erklären, weshalb bei manchen Vergrößerungen die Konturen ganz zart in Blei nachgezogen sind. Es sind diejenigen, die sie mittels des Chassis übertrug.

2.2.2 Das Abpausen

Lenbach arbeitete überwiegend nach Ausschnittvergrößerungen des Kopfes, indem er die Konturlinien auf die Leinwand übertrug.⁶⁰⁷ Er pauste die Konturen durch das Fotopapier auf den Malgrund durch, indem er sie mit Druck nachfuhr. Leichter ging dies mittels einer Art Kohlepapier, das zwischen Fotografie und Leinwand gelegt wurde.⁶⁰⁸ Manfred Koller bezeichnete diese Technik als „Schwarzpausen“ und als für die Unterzeichnung von Details seit Ende des 18. Jahrhunderts bekannt.⁶⁰⁹ Bei Stuck, der auf die gleiche Art verfuhr, wurden etwa siebzig Vergrößerungen mit solchen Spuren des Durchpausens gefunden.⁶¹⁰ Die Fotografien wurden dadurch zerschlissen und somit zerstört.

Unter Tini Rupprechts Vergrößerungen gibt es nur eine einzige, deren Konturen sich durch Nachziehen bis auf die Rückseite durchgeprägt haben (1903, Abb. 50a-c; Kat.nr. 1.1.22). An dieser ist deutlich erkennbar, dass die Fotografie dadurch entstellt und für weitere Verwendung unbrauchbar wurde. Erklärung liefern zwei erhaltene Transparentfolien, auf welche die Malerin die Konturen darunter gelegter Vergrößerungen in Blei durchpauste (Abb. 51a,b, Kat.nr. 1.1.88, s. dazu Abb. 32; Abb. 52a,b, Kat.nr. 1.1.89). Beide sind relativ spät, auf 1926 zu datieren; dass weder frühere noch weitere Pauspapiere erhalten sind, kann auf deren äußerst empfindliche, brüchige Qualität zurückgeführt werden. An den Konturen des Kopfes des Kleinkinds ist zu erkennen, dass alle Linien doppelt nachgezogen wurden, während der Kopf von Ursula von Pannwitz noch kurz zuvor von der Malerin verworfen und durchgestrichen wurde, weshalb die Linien nicht doppelt sind. Das Kopieren der Konturen auf

⁶⁰⁶ Kühn, Hermann u.a.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart 1984, S.357. Agenda 1941, Eintrag vom 2.1.1941: „Vormittag Chassis gekauft. Alles hier sehr umständlich. Da sind wir in Deutschland u. Frankreich sehr verwöhnt gewesen – wir Maler.“

⁶⁰⁷ Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach, Köln 1973, S.194. Es ist unrichtig, dass nur Vergrößerungsflächen bis zu 80 cm erreicht werden konnten, auch Lebensgröße war bereits vor der Jahrhundertwende möglich.

⁶⁰⁸ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.88.

⁶⁰⁹ Kühn, Hermann u.a.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart 1984, S.392.

⁶¹⁰ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.86.

die Leinwand funktionierte wohl mittels eines untergelegten Kohlepapiers. Die Vergrößerung blieb auf diese Weise unbeschädigt und konnte mehrmals verwendet werden. Hätte Tini Rupprecht die Kontur durch die Fotografie auf die Leinwand durchgedrückt, wäre sie außerdem Gefahr gelaufen, dass die Druckspuren später in der Pastellkreideschicht sichtbar werden hätten können, wie bei einer Frottagetechnik.

Zu den beiden Pauspapieren sind passgenaue Vergrößerungen erhalten, außerdem existiert eine dritte von 1905, die leichte Druckspuren und Reste eines am Rand aufgeklebten Transparentpapiers aufweist (Kat.nr. 1.1.34). Deshalb kann für Tini Rupprecht der Befund ausgeschlossen werden, den Albert von Kellers Monograph aufgrund von in dessen Nachlass vorhandenen, maßstabsgetreuen Pausen als Erklärung lieferte: Keller, so Oskar A. Müller, habe erst nach der Fertigstellung von Porträtmälden von diesen die Kontur per Pause abgenommen, um zukünftige Wiederholungen zu erleichtern.⁶¹¹

2.2.3 Die „Photopointure“

Im Gegensatz zum mechanischen Abpausen ist die „Photopointure“ zu sehen, für die die Fotografie direkt auf der Leinwand abgezogen und wie eine Vorzeichnung überarbeitet wurde. Ulrich Pohlmann schrieb, dass diese Technik hauptsächlich in der Porträtmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angewendet wurde.⁶¹² Von Lenbach soll zumindest ein solches Beispiel bekannt sein; allerdings wurde dieser Befund nie überprüft, worauf schon Winfried Ranke hinwies, und ist bis heute nicht restauratorisch bestätigt worden, obwohl es mittlerweile als „gesichert“ gilt.⁶¹³

Tini Rupprecht erfuhr 1917 von einem befreundeten Münchner Kunsthändler, dass Franz von Stuck angezeigt worden war, weil er übermalte Fotografien zu verkaufen versucht hatte: „22.

⁶¹¹ Müller, Oskar A.: Albert von Keller, München 1981, S.19.

⁶¹² Ulrich Pohlmann: „Another Nature; or, Arsenal of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900“, in: Kosinski, Dorothy: The Artist and the Camera. Degas to Picasso, Ausst.kat. Dallas 1999, S.52.

⁶¹³ Ranke, Winfried, in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.58. Scheinbar kannte Wichmann Bilder Lenbachs, die so entstanden waren, nachdem er bei einigen einen „schlechten Zustand [konstatierte], da sich chemische Zersetzungen durch Silbersalze in der Kombination mit den Farben“ geltend machte, nannte aber weder Beispiele noch die Quelle seines Befundes (Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach, Köln 1973, S.194). Schmoll gen. Eisenwerth vermutete nur bei einem einzigen Bild, dass es auf einer auf die Leinwand abgezogenen Fotografie gemalt sei, weil sich das Bild umrissartig auf die Rückseite der Leinwand durchgeschlagen hatte. Dabei handelt es sich um das Porträt des Grafen Moltke, das sich in der Alten Nationalgalerie in Berlin befindet. Für dieses angeblich aufgrund der durchgeschlagenen Grundierung „einzig gesichertes Beispiel“, wie es in Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken bezeichnet wurde, liegt bis dato kein restauratorischer Befund vor. (Kühn, Hermann u.a.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart 1984, S.393).

Januar Hugo Helbing bei mir – (...). Erzählte daß Stuck Process hat – weil er 2 Photographien übermalte – u. sie als wertvolle Bilder verkaufte.“⁶¹⁴

Photopointure war vor allem in den kommerziellen Fotoateliers verbreitet, und wurde in deren Annoncen häufig angepriesen, z.B. in München von „Obergassner, Kaufingerstr.14/ Porträtaufnahmen in einfacher bis feinsten modernster Ausführung in Platin, Photocrayon, Kohle, Gummi, Aquarell, Pastell, Öl“. ⁶¹⁵ Die Gefahr, durch die Anwendung der Photopointure mit solch kommerzieller Fotografie in Verbindung gebracht zu werden, war für Künstler somit groß. Stuck wurde daher nicht des künstlerischen „Mogelns“⁶¹⁶ wegen angeklagt, sondern weil er ein als billig bekanntes Produkt als wertvoll verkauft hatte.⁶¹⁷ Da Porträtmaler um ein Vielfaches höhere Preise verlangten, durften sie allein schon deshalb keine Abzüge übermalen. Auf Leinwand zog nur der einfache Berufsfotograf ab, der über keine künstlerische Ausbildung verfügte. Bilder auf der Leinwand abzuziehen erscheint zudem vom Aufwand her im Vergleich mit dem Abpausen als eher umständlich und sogar als hinderlich, da erstens die Grauwerte aufgetragene Farben verdunkelten, und sie zweitens schon nach einer ersten Farbschicht nicht mehr sichtbar gewesen wären. Konturlinien konnten dagegen so überarbeitet werden, dass sie bis zuletzt durch die Farbe durchschienen.

2.2.4 Die Projektion

Nach zeitgenössischen Handbüchern zu urteilen, war die bekannteste und verbreitetste Methode der Übertragung die Projektion der Aufnahme auf die Leinwand.

„Viele Künstler verwenden Diapositive in der Laterna Magica, die Vergrößerungen vorzuziehen sind, weil letztere oft unscharf sind“⁶¹⁸,

schrrieb Hector MacLean. Die von Kaulbach erhaltenen Dias kommen dafür jedoch nicht in Frage, weil sie Gemäldereproduktionen sind,⁶¹⁹ von Lenbach sind nur verhältnismäßig wenige Dias erhalten geblieben und bei Tini Rupprecht fanden sich nur drei, die ihre Schwester Ollo zeigen und keinem Gemälde zugeordnet werden können (Kat.nr. 4.37-39). Man konnte aber

⁶¹⁴ Agenda 1917, Eintrag vom 22.1.1917.

⁶¹⁵ Münchner Stadtadressbuch von 1910.

⁶¹⁶ Begriff nach Otto Stelzer, der schrieb, dass in der Kunst des 19.Jahrhunderts „Pausen und Mogeln“ Schule machte. (Stelzer, Otto: Kunst und Fotografie, München 1966, S.16).

⁶¹⁷ Henisch, Heinz K. u.a.: The painted photograph, 1839-1914. Origins, Techniques, Aspirations, Pennsylvania 1996, darin auf S.147 das Beispiel einer Fotografie von 1890, die in einem kommerziellen Atelier mit Pastellübermalung und Prachtrahmung versehen wurde.

⁶¹⁸ MacLean, Hector: Photography for Artists, London 1896, S.107.

⁶¹⁹ Die von Kaulbach erhaltenen Dias zeigen fertige und halbfertige Gemälde, keine ihnen zugrundeliegenden Fotografien. Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach, München 1980, S.56, Anm.143.

auch Glasnegative auf die Leinwand projizieren, wofür man einen einfachen Vergrößerungsapparat benötigte, den man aus der Kamera und wenigen Hilfsmitteln auch selbst konstruieren konnte.⁶²⁰ Die Tonwerte waren dabei zwar in ihr Gegenteil verkehrt, die Konturen davon aber nicht beeinträchtigt. Gabriel Weisberg kam zu dem Ergebnis, dass die Projektion von Glasplattennegativen mit Hilfe eines so genannten Laternenprojektors die gebräuchlichste Methode gewesen sei.⁶²¹ Wie bereits angemerkt, besaß Tini Rupprecht aus des Malers Bruno Piglheins Nachlass einen Projektor, der für dieses Verfahren geeignet war. Ob sie es anwendete, kann man nicht belegen, denn auf der Leinwand hinterlässt dies in der Regel keine Spuren (siehe dazu weiter unten Thomas Eakins' Projektionsverfahren). Wäre die Leinwand zuvor durch eine Gelatine-Silber-Emulsion lichtempfindlich gemacht worden, hätte man mit dem gleichen Vorgang die Fotografie in stufenloser Vergrößerung als Positiv darauf abziehen können. Dies war jedoch nicht notwendig, da man nur an der Übertragung der Konturen und nicht an der von Binnenzeichnung oder von Tonwerten interessiert war. Um sich über diese zu informieren, benötigte man die zusätzlichen Abzüge. Winfried Ranke bezeichnete die Frage danach, wie Lenbach Details in seine Bilder übertrug, ob er Hände oder Füße nach Detailvergrößerungen an ungefähre Stelle auf den Malgrund pauste, oder ob er dazu Kartons fertigte, als nicht zu beantworten, was letztendlich auch für Tini Rupprecht gelten muss. Die Überlieferung, so Ranke, hält jedenfalls an der Fiktion des handwerklich schöpferischen Künstlers fest.⁶²² Allerdings schlug er selbst ein traditionelles Mittel vor, indem er die Verwendung eines Kartons erwog. Dies nicht von ungefähr, denn tatsächlich wurden ja herkömmliche Techniken, wie die der Schwarzpauze oder des Quadratrasternetzes mit der der Fotografie für die Malerei vereint. Wie in Bezug auf die *Photopinture* gezeigt wurde, durften Fotografien rein materiell möglichst keine Spuren auf der Leinwand hinterlassen. Am zweckdienlichsten erscheint dazu die Projektion, die Hector MacLean auch als einzige Methode schilderte: Das Dia oder das Negativ wird entweder auf eine durchsichtige Leinwand projiziert und von der Rückseite her

⁶²⁰ Man verdunkelte dazu die Scheibe eines Fensters mit einer Platte, die an einer Stelle ein kreisrundes Loch aufwies. Auf dessen Höhe wurde auf der Außenseite des Fensters ein Spiegel so angebracht, dass er das Licht durch diese Öffnung lenkte. Von der Innenseite her stellte man die Kamera mit offener Rückwand und eingelegtem Glasplattennegativ dagegen. Durch das Objektiv ließ sich nun das Bild auf eine vertikale Fläche projizieren. Das stufenlose Einstellen des Formates erreichte man, indem man diese Fläche an die Kamera annäherte oder von ihr entfernte. (Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik, Leipzig 1938, S.104).

⁶²¹ Weisberg zitierte dazu aus Eugène Trutat, *Dix Leçons de Photographie*, Paris 1899, o.S.: „Heutzutage komponiert ein Genremaler seine Arbeit, indem er seine Modelle vor ihm nach seinem Belieben arrangiert. Dann macht er eine Fotografie von der Komposition, die er arrangiert hat, überträgt sie auf die Glasplatte, vergrößert diese dann auf eine geeignete Größe auf die Leinwand mit dem Mittel eines Laternenprojektors.“ (Weisberg, Gabriel P.: *Beyond Impressionism*, New York 1992, S.281, Anm.23.)

gegen das durch ein Fenster einfallende Licht abgeblendet, so dass der Künstler genug von der Projektion sehen konnte, und auch noch Licht zum Arbeiten hatte. Oder eine durchsichtige Leinwand wurde mit einem Raster versehen, das auf der des Künstlers in beliebiger Größe wiederholt wurde.⁶²³ Weisberg zeigte eine Fotografie eines solchen „Vergrößerungsapparats“ aus dem Atelier von Jules-Alexis Muenier: eine höhenverstellbare und schwenkbare transparente Leinwand.⁶²⁴ Bis heute ist die Projektion die gebräuchlichste Technik, wenn Fotografien auf einen Malgrund übertragen werden sollen.

Erst vor kurzem konnte von Restauratoren nachgewiesen werden, wie der amerikanische Maler Thomas Eakins (1844-1916) mit Projektionen arbeitete.⁶²⁵ Die 2001 im Rahmen einer Ausstellung publizierte Untersuchung seiner Gemälde stellt die erste ausführliche restauratorische Dokumentation der Technik der Transkription von fotografischen Vorlagen dar. Mit Hilfe von Infrarot-Reflektogrammen und mikroskopischen Vergrößerungen konnte festgestellt werden, dass sich Eakins mehrerer Techniken parallel bediente. Deren Wahl und Zusammensetzung hing sowohl vom Bildformat als auch von der Komposition ab. Für große Bilder von Einzelfiguren verwendete er das Quadratrasternetz. Kleinere Figuren und Landschaften übertrug er dagegen auf den Malgrund, indem er deren projizierte Umrisse nachzog, wobei nicht festgestellt wurde, ob er Negative oder Diapositive dazu verwendete. Die daraus resultierende Unterzeichnung ist verhältnismäßig knapp angelegt, so als habe er Details anhand von weiteren Vorlagen später eingebracht. Tatsächlich zog er für die Ausarbeitung nicht nur weitere Fotografien hinzu, sondern auch Zeichnungen, Ölskizzen und Wachsmodelle. Als dritte Methode entwickelte er ein kompliziert wirkendes Zusammenspiel von projizierten Fotografien, die er anhand von winzigen, rechtwinkligen Markierungen auf der Leinwand positionierte, abwechselnd mit freihändigem Malen nach Abzügen derselben Aufnahmen. So ging er vor, wenn er ein Bild aus mehreren Fotografien zusammensetzte, wobei er auch dann noch zusätzliches Studienmaterial hinzuzog. Bemerkenswert ist, dass er diese Aufnahmen, denen er überwiegend einzelne Figuren entnahm, auf den bereits ausgeführten Bildhintergrund sukzessive übertrug, weshalb die äußerst kleinen Markierungen nicht auf der Leinwand oder der Grundierung, sondern zwischen den Farbschichten gefunden wurden. Zusätzliche Hilfslinien auf der Leinwand, die bisher nicht erklärt werden konnten, ließen sich daraufhin als zu Linien auf den Fotografien oder Diapositiven korrespondierend

⁶²² Ranke, Winfried, in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.59.

⁶²³ MacLean, Hector: *Photography for Artists*, London 1896, S.110f.

⁶²⁴ Weisberg, Gabriel P.: *Beyond Impressionism*, New York 1992, S.30.

zuordnen. Eakins verzichtete bei dieser Methode völlig auf eine Vorzeichnung und malte *alla prima* nach der Projektion. Die dazu notwendige Verdunklung des Raumes musste er immer wieder aufheben, um bei Tageslicht und ohne Projektion die Farbe abzugleichen, für die er Farbstudien in Öl hinzuzog.⁶²⁶

2.3 Zusammenfassung

Thomas Eakins' Fall wurde deshalb vorgestellt, weil für ihn das Problem der Transkription detailliert nachvollzogen worden ist. Er verwendete bei der Arbeit mit Fotografien drei verschiedene Übertragungstechniken. Dass diese am Gemälde nicht durch Augenschein feststellbar sind, ist ein Indiz für die Ausgereiftheit der Verfahren, so überraschend komplex oder kompliziert, um nicht zu sagen umständlich sie heute auch erscheinen mögen. Für Eakins kam W. Douglass Paschall zum Ergebnis, dass dessen fotografische Praxis keine den künstlerischen Genius irgendwie mindernde Erleichterung oder Bequemlichkeit darstellte und zeitgenössischen Kennern sogar als Zeichen eines besonders sorgfältigen Studiums gegolten haben muss.⁶²⁷ Dieser Eindruck von besonderer Sorgfalt entsteht auch angesichts des großen Aufwands, den Tini Rupprecht betrieb, weshalb ihre Porträtkunden den fotografischen Sitzungen sicherlich wohlwollend gegenüber standen, selbst dann, wenn sie mehrmals wiederholt werden mussten.

3. Malpraxis mit Fotografien

Es galt, auf der Leinwand das Porträt stimmig zusammen- und in Farbe umsetzen. Dazu reichten Tini Rupprecht die Fotografien allein jedoch nicht aus. Ihre Einbeziehung der Fotografie in ihre Malpraxis soll im Folgenden von der ersten Sitzung an abgesprochen werden, um zu zeigen, inwieweit die Fotografie die Bildkonzeption beeinflusste. Sieht man von dem Moment der zeichnerischen Erfassung der dazustellenden Person ab, der freilich als für das künstlerische Können nach wie vor als ausschlaggebend gilt (Buddemeier: Nur der

⁶²⁵ Fairbrother, Trevor: „Philadelphia, Paris and New York – Thomas Eakins“, in: The Burlington Magazine, Vol.CXLIV, Nr.1188, März 2002, S.191-193.

⁶²⁶ Tucker, Mark, Gutman, Nica: „Photographs and the Making of Paintings“, in: Thomas Eakins. American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02, S.227ff.

⁶²⁷ Paschall, W. Douglass: „The Camera Artist“, in: Thomas Eakins. American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02, S.242.

Zeichner vermag, tief in das Wesen des Darzustellenden einzudringen)⁶²⁸, straft ihre Vorgehensweise die Vorstellung von einer durch Fotografie erwirkten schnelleren und rationaleren Arbeitsweise Lügen. Maler wichen nicht von traditionellen Gepflogenheiten ab, trotzdem die Fotografie zu dem Entstehungsprozess hinzugetreten war. Auch bei Lenbach, dessen oberflächliche Schnellmalerei und mangelhafte Ausarbeitung immer mit Verweis auf die Fotografie kritisiert wurde, war die Verwendung von Fotografien nicht die Ursache dafür, dass er seine Gemälde nicht sorgfältiger ausarbeitete.

3.1 Die Fotositzung

Bei dem ersten Termin mit den Kunden kam es zu dem, von der Malerin so bezeichneten „Probieren von Stellungen“ oder zur „Photo Sitzung“⁶²⁹. Bei diesem Termin wurden mehrere Porträtposen eingenommen und fotografiert. „Photo v. Berry besser als ich dachte. Hätte aber bei mehr Zeit noch hübschere Stellungen u. Kleider finden können“,⁶³⁰ trug Tini Rupprecht 1936 in ihr Tagebuch ein, nachdem sie durch wetterbedingte Dunkelheit im Atelier den Fototermin vorzeitig hatte abbrechen müssen. Dies belegt, dass Tini Rupprecht es verstand, Innenraumaufnahmen ohne künstliches Licht zu machen. Es kam durchaus vor, dass Tini Rupprecht Porträtkunden ein zweites und ein drittes Mal fotografierte, wenn ihr die ersten Aufnahmen missglückten oder nicht gefielen.⁶³¹

Einige wenige Male hinterließ Tini Rupprecht solche Kommentare auf ihren Fotografien, die illustrieren, dass sie diese auch nutzte, um einen bildgemäßen Eindruck erst zu gewinnen oder ihn zumindest im Vorhinein zu beurteilen. Die Fotografie von einer unbekanntem Frau trägt umseitig das Urteil: „Ich finde dieses am malerischsten etwas affectiert aber für ein Kopf ist es ganz nett/ohne Hand“ (Kat.nr. 1.2.18), auf einer anderen: „diese wäre glaube ich am besten – wenn auch etwas affectiert – aber doch elegant!/[mit Rot:] Die ist die beste!“ (Kat.nr. 1.2.58), und eine Kinderfotografie versah sie schlicht mit dem Ausruf: „reizend!“ (Kat.nr. 1.2.94).

⁶²⁸ Buddemeier, Heinz: Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils, Reinbek bei Hamburg 1981, S.172.

⁶²⁹ Agenda 1916, Eintrag vom 31.3.1916: „Photo Sitzung mit Toni Schuster“.

⁶³⁰ Agenda 1936, Eintrag vom 24.6.1936.

⁶³¹ 1921 fotografierte sie, nach den Tagebucheinträgen zu urteilen, eine Kundin viermal: „29.8. Nachmittag Daisy fotografiert.“, „Daisy wunderbare Kleider. Sie fotografiert.“, „30.8. Waldfried Daisy fotografiert.“, „31.8. Nochmal Daisy fotografiert.“

Mit einem kleinen Passepartout aus Papier konnte sie schon am ersten Abzug verschiedene Bildformate für das Pastell ausprobieren. Im Falle des Porträts des Jungen Erich de Bouché (1900, Abb. 53a,b, Kat.nr. 1.1.3) klebte sie dieses Passepartout mit kreisrundem Ausschnitt so auf die Fotografie, dass sie es noch aufklappen konnte, um seine Wirkung zu überprüfen. Bildformat und -ausschnitt des danach angefertigten Pastells entsprachen diesem exakt, obwohl, nach einer Beschriftung auf der Rückseite der Fotografie zu urteilen, zuvor noch mindestens ein weiterer Abzug bestellt wurde.

3.2 Das durch die Fotografie erlangte Bildkonzept

Wichmann befand, dass Lenbach bei der Photositzung die Komposition des Bildes durch die Kameraführung festlegte und dadurch bereits gestaltete.⁶³² Zur Beurteilung dieser Feststellung ist ein Vergleich des Doppelporträts aufschlussreich, welches Lenbach von May von Weinberg und ihrer Tochter Vera aufnahm, mit jenem, das Tini Rupprecht etwa zur gleichen Zeit von ihrer Freundin und deren Tochter machte.

Auf Lenbachs Fotografien hat May von Weinberg auf einem Stuhl Platz genommen und hält ihre Tochter Vera, die auf der Lehne des Stuhls sitzt (Abb. 54a). Um die Schultern der Mutter ist eine Stola drapiert, das Kind bekam eine zusätzliche Schleife am Ärmel seines Kleidchens angesteckt. Zunächst wendet sich die Mutter ihrem Kind zu, dann blickt sie in Richtung der Kamera. Der Gesichtsausdruck des kleinen Mädchens hat sich währenddessen nicht verändert, woraus folgt, dass die zwei Aufnahmen kurz hintereinander gemacht wurden. Lenbachs zweifache Aufnahme belegt, dass er seine Modelle keine bestimmte Stellung einzunehmen anwies, sondern abwartend beobachtete, wie sich Mutter und Kind verhielten, und diesen verschwieg, wann der Auslöser gedrückt wurde.⁶³³

Tini Rupprechts 1900 entstandene Aufnahme von May von Weinberg und ihrer Tochter ist im Vergleich viel stärker durch die Bildvorstellung der Malerin geprägt (Abb. 54b-e; Kat.nr. 1.1.6). Sie gab der sitzenden Mutter die Pose vor, das dafür eigentlich schon zu große Mädchen im rechten Arm zu halten, sodass diese ihren Oberkörper nach links beugen musste, um das Gleichgewicht zu halten. Ihr Decolleté ist großzügig freigelegt, ihr Kleid über eine Schulter kunstvoll herabgerutscht. Auch die kleine Tochter trägt nun ein schulterfreies Kleid.

⁶³² Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach, Köln 1973, S.194.

⁶³³ Neg.nr.3149 a+b, außerdem gibt es die weiteren Neg.nr.3147, 5374 u. 4411 (darunter ein Diapositiv, 48x24 cm) und zwei Negative von May von Weinberg mit Mann und Tochter (3146 a+b, 5372) (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).

Die Perlenkette der Mutter ist akkurat um die Hand der Tochter arrangiert. May von Weinberg und ihre Tochter blicken beide wie gebannt direkt in die Linse und wissen oder sehen, wann die Malerin den Auslöser drückt.

Während es sich bei Lenbachs Fotografien von der Anmutung her auch um private Aufnahmen handeln könnte, weil sie den Charakter eines scheinbar unintendierten oder beiläufigen Betrachtens aufweisen, sind die von Tini Rupprecht außerhalb des Atelierkontextes nicht denkbar. Wichmanns eingangs angeführtes Urteil ließ sich nicht bestätigen. Lenbachs Fotografien zeichnet, im Gegensatz zu Tini Rupprechts Aufnahmen, eine deutliche Offenheit gegenüber den der Fotografie inhärenten Möglichkeiten aus, nämlich gerade nicht auf eine bestimmte Stellung zu beharren oder die Modelle wie ein lebendes Bild zu arrangieren. Er war bereit, nötigenfalls sehr viele Aufnahmen zu machen, um eine einzige zu erhalten, die seiner bildnerischen Absicht entsprach.

Selbst wenn Tini Rupprecht die Aufnahmen nicht immer so exakt arrangierte wie für ihr Porträt der May von Weinberg, nahm sie doch wie hier stets deutlich Stellungen für Gemälde auf. Dazu zählen auch die über 400 Aufnahmen, die sie von ihrer Schwester Ollo von Wimpffen gelegentlich außerhalb des Ateliers und auch in privatem Rahmen machte (Abb. 55a-d, Kat.nr. 4.34). Dabei sind die ebenfalls sehr zahlreichen Privatfotografien, auf denen Ollo zu sehen ist, und die scheinbar oft zur gleichen Gelegenheit entstanden, nicht mitgezählt. Die Fotografien der Schwester sollten der Malerin eher als Vorrat an Vorlagefotografien dienen, worauf die große Anzahl von Beispielen schließen lässt. Da so viele Aufnahmen ihren Bedarf für Gemäldevorlagen bei weitem überstiegen, hat Tini Rupprecht mit ihrer Schwester offenbar die Wirkung bestimmter Posen oder Ideen für Gemälde ausprobiert. Die Variationen reichen von einer mimischen Regie des Blickes der Schwester Ollo im Garten bis hin zu einer gestischen Pose, wie sie diese auch im Atelier oft für ihre Schwester Tini einnahm. Die Fotografien von Ollo von Wimpffen sind den Aufnahmen Franz von Lenbachs und Franz von Stucks vergleichbar, die diese jeweils von ihren Töchtern machten. Doch bat Tini Rupprecht ihre Schwester trotz der privaten Situation immer, eine bestimmte Haltung anzunehmen, und war nie darauf aus, durch die Fotografie einem natürlichen oder unbeobachtet wirkenden Ausdruck einzufangen.

Die Grenzen zwischen Modellsitzung und privaten Momenten wurden durch die Fotografie durchlässig und sind, insbesondere wenn Familienangehörige ins Bild gesetzt werden, nicht immer präzise zu trennen. Da Fotografien von Porträtmodellen nicht als Endprodukt gedacht waren und sie, wie Privatfotos, außer dem kleinen Kreis unmittelbar Beteiligter, niemand sonst zu Gesicht bekam, zeichnen sie sich durch eine besondere gestalterische Freiheit aus.

Die Atmosphäre erscheint auch dem heutigen Betrachter sehr intim und trotz eingennommener Posen sehr unmittelbar, worin ihre besondere Qualität besteht, die sie etwa von kommerzieller Atelierfotografien deutlich unterscheidet.

Es stellt sich die Frage, inwieweit dieser Eindruck in das Gemälde eingebracht wurde oder werden sollte. Lenbach, so Wichmann, versuchte bei seinen Modellen mit einer „Art Kollektivgebärde“⁶³⁴ aus dem gesellschaftlichen Bereich, der fotografischen Intimität entgegen zu wirken, weil diese auf dem Ölgemälde unangebracht gewesen wäre. Er habe zu diesem Zweck eine überindividuelle Haltung erfunden sowie neue Haltungsmotive im Sitzen, um die notwendige Distanz zum Porträtierten wieder herzustellen. Die Fotografie holte auf diese Weise, Wichmanns Ansicht nach, neue Motive in die Malerei. Schmol gen. Eisenwerth sah dagegen die Gestalt der Aufnahme auch im Gemälde beibehalten, dann allerdings von einem historistischen Überwurf und einer pathetischen Steigerung verfälscht, weshalb er die Fotografien den Gemälden vorzog, weil er ihre „erstaunliche Sachlichkeit und wohlthuende Nüchternheit“ schätzte.⁶³⁵

Julius Raphaels erklärte 1899, wie man „solche Effecte in der Photographie erhalten kann, wie sie Lenbachs Portraits zeigen“:⁶³⁶ Die Zeitgenossen hatten demnach verstanden, dass Lenbachs Gemälden etwas zueigen war, was für Fotografien als nachahmenswert befunden wurde. Raphaels Anleitung riet, mit dem Fotoapparat so nah wie möglich an den Kopf des Modells heranzugehen, die Pupille gelte als Ziel für die Einstellung ohne Blende. Belichtet werden sollte eher etwas zu lange, denn so würde die Bildschärfe von den Augen aus in Richtung Bildrand abnehmen. Kleine Bewegungen des Modells würden einen starren Ausdruck vermeiden und die Ähnlichkeit heben.

Wenn Lenbach Herren fotografierte, wirkte deren Ausdruck im Vergleich zu den Damen richtiggehend mimisch exaltiert. Der Maler erzielte diesen Effekt, indem er männliche Modelle zum Gespräch anregte, und zwar über Angelegenheiten, die für diese von großer Bedeutung waren:

„Mit Helmholtz und Baeyer sprach er über die neuesten Entdeckungen in der Chemie, die Finanzminister fragte er über Budgetfragen aus, von namhaften Schauspielern ließ er sich Goethe vordeklamieren (...)“⁶³⁷

⁶³⁴ Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach, Köln 1973, S.195.

⁶³⁵ Schmol gen. Eisenwerth, J. A., in: Franz von Lenbach, Ausst.kat. München 1986/87, S.76.

⁶³⁶ Raphaels, Julius: Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899, S.13.

⁶³⁷ Böhm, Ernst, in: Stuttgarter Neues Tageblatt, 12./13.12.1936. Zit. nach Mehl, Sonja: Franz von Lenbach, München 1980, S.34.

Was bisher damit erklärt wurde, dass Lenbach sich bemühte, nebenbei seine mangelhafte Schulbildung zu verbessern, kann stattdessen als eine Schilderung seiner Methode identifiziert werden, fruchtbare Augenblicke für die Fotografie zu provozieren. Das wurde durch Hermann Popp als gängige Praxis bestätigt:

„Auch Lenbach studiert sein Modell, indem er sich mit ihm unterhält, (...) findet er (...) einen charakteristischen Ausdruck (...), so wird dieser durch den Momentapparat fixiert.“⁶³⁸

Für Berufsfotografen gab es diese Anweisung ebenfalls, beispielsweise 1862 von André Adolphe Eugène Disdéri in seiner Publikation „L'Art de la Photographie“: Eine Kommunikation zwischen Fotograf und Kunde sei notwendig, damit der Fotograf den wahren Charakter des Kunden erfasse.⁶³⁹

Damen ermunterte Lenbach im Gegensatz dazu nicht zur Unterhaltung, weil er bei ihnen einen anderen Ausdruck suchte. Tini Rupprecht wollte dagegen der Realität mittels der Fotografie keinen fruchtbaren Augenblick ablauschen in dem Sinne, dass sie durch die Fotografie eine neuartige Wirkung erzielen hätte können. Sie verstand es stattdessen, vor allem durch eine gezielte Lichtregie, ihre Aufnahmen schon im Vorhinein in Richtung eines malerischen Eindrucks zu befördern, der durch die Vergrößerung des Kopfes nochmals verstärkt wurde.

3.3 Die Porträtsitzung

Tini Rupprecht vermochte es, ihre Kunden so zu fotografieren, dass deren Fotografien eine Wirkung aufwiesen, als seien sie bereits ins Gemälde versetzt; kompositorisch durch deren Arrangement in der Art eines lebenden Bildes, formal besonders hervorgerufen durch die Beleuchtung und auf den Vergrößerungen durch die Unschärfe und das raue Papier. Dennoch genügte der Malerin diese Vorarbeit nicht, um danach ein Porträt anzufertigen. Sie bestellte ihre Porträtkunden noch zusätzlich zum Modellsitzen, meistens einige Tage oder Wochen nach dem ersten „Probieren von Stellungen“. Auch bei Lenbach sind zusätzliche Sitzungen belegt.⁶⁴⁰ Eine präzise Angabe gibt es für Tini Rupprecht beispielsweise zu dem Porträt der

⁶³⁸ Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900, S.49. Von der Porträtsitzung des Ägyptologen Georg Ebers ist überliefert, dass Lenbach diesen zum Gespräch anregte, und von der Hermann Allmers, dass Lenbach den Dichter vorzulesen, etwas zu schreiben und über sein Privatleben zu berichten bat. (Muysers, Carola: Das bürgerliche Portrait im Wandel, Hildesheim u.a. 2001, S.104f.)

⁶³⁹ zit. nach Regener, Susanne: Fotografische Erfassung, München 1999, Habil. Bremen 1999, S.40.

⁶⁴⁰ Hanel, Hermine: Die Geschichte meiner Jugend, Leipzig 1930, S.162.

Madame Balascheff von 1911, wofür die Dargestellte insgesamt dreimal jeweils 1 ½ Stunden saß (Kat.nr.1.1.60, s. Abb. 24).⁶⁴¹

Es muss die Frage gestellt werden, ob die Malerin damit nicht eine Vorgehensweise der Porträtmalerei nur nachahmte, ohne ihr unbedingt zu bedürfen, denn es ist überliefert, dass etwa Joshua Reynolds ebenfalls genau drei Sitzungen à 1 ½ Stunden für die Porträtsitzung vorgesehen hatte.⁶⁴² Tini Rupprecht hätte damit bezwecken können, ihre Kundschaft von dem hohen Anspruch ihrer Tätigkeit zu überzeugen, oder sie mag sich im Sinne ihrer künstlerischen Vorbilder zur Pflege der Porträtsitzung wie einer Tradition berufen gefühlt haben. Doch berichtete Tini Rupprecht mehrmals von Schwierigkeiten, wenn Modelle, besonders Kinder, bei der Sitzung nicht still hielten – Fotografien lösten für sie dieses Problem nicht, auch wenn in der Zeitschrift „Die Jugend“ 1897 gewitzelt wurde:

„In neuerer Zeit werden die Besteller photographirt und dann vergrößert auf der Leinwand fixiert. Dieser Vorgang ist sehr zu empfehlen, da die wenigsten Personen still halten, besonders hat der Maler mit den Kindern seine liebe Noth. Nur durch äußerste Strenge sind dieselben zu längerem Ruhigsitzen zu bewegen. Erwachsene, besonders Damen, sind schon gefügiger.“⁶⁴³

Aber auch von Damen benötigte Tini Rupprecht zusätzliche Sitzungen, zwar nicht für die Anlage, doch jedenfalls für die Ausarbeitung des Porträtkopfes. 1923 notierte sie beispielsweise: „Sitzung mit Frl. Johnston – Ähnlichkeit bei ihr sehr schwer. Wechselt ständig Farbe u. Ausdruck.“⁶⁴⁴

Trotz der Fotografien änderte Tini Rupprecht manchmal die Gestaltung des Porträts nachträglich, was daran ersichtlich wird, dass sie einige Gemälde aus mehreren verschiedenen Aufnahmen zusammensetzte, um sie ihrer Vorstellung entsprechend zu korrigieren. Zudem wünschten Auftraggeber im Nachhinein noch Änderungen, was 1936 einmal beinahe zur Arbeitsverweigerung der Malerin führte:

„Nachmittag nochmal Tiarks – nicht einig geworden wegen Bilder – so viel herumkritisiert u. immer wieder etwas andres gewollt u. er wußte selbst nicht was – so daß ich aufhörte zu malen.“⁶⁴⁵

Ansonsten befolgte sie aber jeden Änderungswunsch, der oft nur ein Detail, etwa ein Schmuckstück, betraf (s. Kat.nr.1.1.42).

⁶⁴¹ Agenda 1910-1913, Eintrag vom 15.7.1911: „3te u. letzte Sitzung (zu je 1 ½ Stund.)“. Fotografiert hatte Tini sie am 8. Juni in Paris. Für die Sitzungen reiste die Malerin nach Bad Nauheim.

⁶⁴² Reynolds. Nicholas Penny [Hg.], Ausst.kat. London 1986, S.60.

⁶⁴³ Schönthan, Paul von: „Katechismus der Malerei. Das Porträt“, in: Die Jugend, 1897, Nr. 21, S. 339.

⁶⁴⁴ Agenda 1923, Eintrag vom 21.2.1923.

⁶⁴⁵ Agenda 1936, Eintrag vom 27.8.1936. Am 30.8.: „Am großen Bild neue Änderung – habe refüsiert es weiter zu malen.“

Für weitere Sitzungen engagierte Tini Rupprecht Hand- und Halsmodelle. Manchmal fotografierte sie auch die Hände dieser Modelle,⁶⁴⁶ entweder weil ihr von der zu porträtierenden Person keine solchen Fotografien vorlagen, oder die ursprünglichen misslungen waren, wahrscheinlich aber, weil sie die Stellung der Hand nachträglich verändern wollte.

Einmal setzte sie ihrer Eintragung diese Erklärung hinzu: „Atelier. Julie Wald hier* (Manicure) für Ursel’s Hals benützt. (...)/ *für Farbe von Haut v. Ursel auf Bild“.⁶⁴⁷ Um die Farbe des Inkarnats zu studieren, benötigte sie also auch die Hand- und Halsmodelle – welche ihr wiederum Probleme bereiteten, wenn deren Haut zu sonnengebräunt war.⁶⁴⁸

Zusätzlich Modelle für die Fertigstellung eines Porträts zu verwenden, ist bereits von Van Dyck⁶⁴⁹ und auch von Reynolds überliefert.⁶⁵⁰ Nachdem aus dem 18. Jahrhundert sowohl von Reynolds als auch von Lely bekannt ist, dass es üblich war, individuelle Köpfe bereits vorgefertigten Körpern aufzusetzen, erscheint die Porträtpraxis Tini Rupprechts, obwohl zur Hochzeit der Rationalisierung ausgeübt, sogar ausgesprochen unrationell, dabei betont handwerklich und gründlich.

3.4 Skizzen und Farbnotizen

Fotografien waren nicht die einzigen Vorlagen. Von Tini Rupprecht gibt es für die Komposition, für die Farbe und die Ausführung des Gegenstandes vorbereitende Skizzen. In ihrem Nachlass ist auch eine Zeichnung enthalten, die, da sie nicht vollendet wurde, den Aufbau auf einer skizzierten Grundlage erkennen lässt (Abb. 56; Kat.nr. 2.1.1). Ihre großen Porträts baute Tini Rupprecht allerdings über mit Blei vorgezeichnete Konturen ohne weitere Unterzeichnung auf. Mangelnde zeichnerische Befähigung, kann für sie, obwohl sie manchmal die Anatomie nicht ganz korrekt bewältigte, nicht wie bei Lenbach als Grund für ihre extensive Fotonutzung angegeben werden, wenn man darunter nicht nur das spontane und direkte Erfassen des wiederzugebenden Bildgegenstandes versteht.

⁶⁴⁶ Auftragsbuch 1904-1905: „21. Sept. [1904] Mici für Hände fotografiert“, „1. Dez. (...) Atelier Fanny f. Hände Fürst Quadt u. Sohn“.

⁶⁴⁷ Agenda 1934, Eintrag vom 21.1.1934.

⁶⁴⁸ Agenda 1922, Eintrag vom 2. Juni: „Atelier – Frau Helbing – einige Photos gemacht für Hände von der verstorbenen Wiggele Marx.“, Agenda 1924, 4. und 6. September: „Atelier Fanny Ring – Modell – für Hand – aber nicht brauchbar, hübsch aber zu braun.“, „Atelier Elisabet Larrinaga gesessen für Hand.“

⁶⁴⁹ Nach Waetzoldt malte Van Dyck die Hände von Porträts nach bezahlten Modellen. (Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908, S.20).

⁶⁵⁰ Reynolds. Nicholas Penny (Hg.), Ausst.kat. London 1986, S.61.

Zum Porträt der Gräfin Lily Franken-Sierstorpff mit ihren drei Kindern von 1928 sind fünf Kompositionsskizzen von Tini Rupprecht erhalten (Abb. 57a-e u. f; Kat.nr. 1.1.92). Solche Skizzen sind auch von Franz von Stuck oder von Carl Bantzer bekannt. Typisch ist das mit ein paar Strichen vorgegebene, bereits feststehende Bildformat. Mit der Komposition dieses Gruppenbildes beschäftigte sich Tini Rupprecht nachweislich schon einen Monat vor dem ersten Fototermin, der am 23. Januar 1928 stattfand, denn schon am 29. Dezember des Vorjahres schrieb sie, dass sie mit der Komposition der Sierstorpffgruppe beschäftigt sei. Auch dazu konnten ihr diejenigen Atelierfotografien nützlich sein, die sie oft vorab erhielt, als Vorlage für Größe und Gestalt der Personen, die gemalt werden sollten. Sie kannte die Sierstorpffs allerdings schon vorher, so dass sie wusste, wie die zu malenden Personen aussahen. Am 9., 11., 14. und 19. Januar schrieb sie „Skizzen gemacht für Sierstorpff Gruppe“, am 11., 16., 17. und 18. Januar „Kleider für Sierstorpff's zurecht gemacht“. Am 20. Januar hat sie „Im Atelier Alles vorbereitet für Gruppe“, am 22. wurde mit „Graf Hans Sierstorpff mit Lily u. Haschi, [das] Bild besprochen.“⁶⁵¹

Es liegen fünf skizzierte Kompositionsentwürfe vor: die Gruppe vor einer Mauer und einer Säule am linken Bildrand, im Gras sitzend mit Waldhintergrund, in einem Interieur mit Vorhang im Hintergrund, am Strand und an einer Mauer mit Wald dahinter. Das Gemälde zeigt im Vergleich eine veränderte Konzeption, eine Kombination aus den Skizzen mit Waldhintergrund: Die Familie sitzt auf einer Mauer, im Hintergrund links sind Tannenbäume, rechts ist freier Himmel zu sehen.

Die Kompositionsskizze war vorab notwendig, damit die Stellungen, in denen die einzelnen Personen fotografiert werden sollten, feststanden. Erst danach fotografierte Tini Rupprecht, insgesamt an vier Tagen, jedes Kind einzeln und die jüngste Tochter zusammen mit der Mutter, aber keine Gesamtansicht der Gruppe. Es existieren folgerichtig nur für die endgültige Lösung Fotografien, trotz der dafür fehlenden Skizze. Als der Gesamtübersicht entsprechend ist nur die Fotografie der Mutter mit der älteren Tochter erhalten (Abb. 57g), aber diese weist noch eine veränderte Haltung der Tochter auf, und sowohl für den Kopf der Mutter als auch für den der Tochter wählte Tini Rupprecht Vergrößerungen aus anderen Aufnahmen, die nicht mehr vorliegen (Abb. 57h,i). Die Summe von insgesamt elf noch vorhandenen Vergrößerungen aller Köpfe und Details gibt eine Vorstellung von der Schwierigkeit, diese für das Gemälde alle maßstabsgerecht zusammenzuführen. Erst am 6. Februar notierte Tini Rupprecht dann „Skizzen gemacht für Farbe etc.“, die sich aber nicht im Nachlass befinden.

⁶⁵¹ Agenda 1927, Eintrag vom 29.12.1927.

Von einem anderen Auftrag blieben zwei solche Farbskizzen auf einem Stück Pastelleinwand erhalten (Abb. 58a; Kat.nr. 1.1.95). Diese waren notwendig, damit die Farben mit den Kunden abgesprochen werden konnten, aber auch, um die fehlende Farbigkeit der Fotografie zu kompensieren. Pastellkreiden boten hierbei, wie bereits erwähnt, den Vorzug, schon beim Skizzieren Farbe einzubringen, so dass keine zusätzlichen Farbangaben notiert werden mussten.⁶⁵²

Diese Farbskizzen in Pastell, die das Bild der Frau Eileen Sobotka mit ihrer Adoptivtochter Mary von 1929 vorbereiteten (Abb. 58b), zeigen zudem zwei kompositorische Varianten, die dieses Mal weniger die Wahl des Hintergrundes als die Haltung der beiden Personen betreffen. Diese Skizzen sind, den Tagebucheinträgen nach zu urteilen, zwischen Fototermin und erster Sitzung entstanden; Tini Rupprechts Jungfer Mary Leisinger saß nach dem Fototermin stellvertretend für Frau Sobotka nochmals Modell, wohl weil die Malerin Änderungen an der Pose vornehmen wollte: „Atelier Stellungen mit Mary (Leisinger) probiert.“ Nach weiteren Skizzen hat sie dann die Gruppe „provisorisch aufgezeichnet“.⁶⁵³ Die Fotografien dienten der Malerin folglich nicht nur als Vorlagen, sondern zunächst wie Skizzen auch der Formulierung und Präzisierung ihrer Bildidee. Zu diesem Ergebnis kam auch Gabriel Weisberg bei der Beurteilung der Verwendung von Fotografien durch die zweite Generation naturalistischer französischer Maler im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.⁶⁵⁴

3.5 Die fotografierte Gliederpuppe

Die fotografierte Gliederpuppe stellt ein Paradoxon dar. Da sie stets zur Verfügung und still stand für die Studien der Künstlerin, leuchtet es zunächst nicht ein, warum auch sie fotografiert wurde. Zur Vorbereitung des Porträts gehörte das Fotografieren der Kleidung an der Holzgliederpuppe aber selbst dann, wenn die Malerin die Kleider der Dargestellten zur Studie in Natura eine Zeit lang behalten konnte. Manchmal zog sie deren Fotografie vor: „Gliederpuppe wieder aufgegeben – [Für] zweites Bild eine fotografiert“.⁶⁵⁵ Dies lässt darauf

⁶⁵² „Pastel is line and colour at the same time.“ Monnier, Geneviève: „Pastel“, in: The Dictionary of Art, Jane Turner (Hg.), London 1996, Bd. 24, S.241.

⁶⁵³ Agenda 1929, Einträge vom 21.3.-25.3.1929. Am 19.3.: „Vormittag Atelier – Frau Sobotka – mit kl. Tochter (adoptiv) Mary – Stellungen für Gruppe probiert“. Am 26.3. saß Mary Sobotka zum ersten Mal nach der Fotositzung Modell.

⁶⁵⁴ Weisberg, Gabriel P.: Beyond Impressionism, New York 1992, S.33.

⁶⁵⁵ Agenda 1934, Eintrag vom 6.12.1934 für das Porträt von Ann Herwarth in Paris.

schließen, dass es Tini Rupprecht dabei um eine bestimmte (Licht-)wirkung ging, die nur fotografisch festgehalten oder erst erzeugt werden konnte. Zudem vermochte sie mit Hilfe der Gliederpuppe die starke Festlegung durch die vorhergehenden Porträtfotografien zu umgehen und sowohl Faltenwurf als auch Körperhaltung nachträglich zu verändern.

Schwierigkeiten mit der Gliederpuppe bekam sie, als sie ausnahmsweise einen Mann malte, den Frankfurter Industriellen Carlo Baron von Weinberg, den Gatten ihrer Freundin May von Weinberg. Tini Rupprecht verfügte über mehrere lebensgroße Gliederpuppen, aber über keine mit männlichen Körpermaßen. So lieh sie sich beim Kaufhaus Beck eine „Büste“ aus, wohl eine Schneiderbüste, um Weinbergs Frack zum Malen daran zu drapieren. Schließlich musste aber ihr Bruder Otto einspringen und in Weinbergs Frack Modell sitzen.⁶⁵⁶

Von Ferdinand Schmutzer gibt es eine Aufnahme von 1912, die den Maler in der Galauniform Kaiser Wilhelms II. zeigt. Schmutzer wollte offensichtlich die Porträtpose nach der Sitzung mit dem Kaiser noch einmal verändern, wodurch es für die Kamera zu dieser sich komisch ausnehmenden Konstellation eines Künstlers in des Kaisers Kleidern kam.

Bei Tini Rupprecht trat auf einer Aufnahme einmal eine Gliederpuppe gemeinsam mit einem kleinen Mädchen auf (Abb. 59a,b; Kat.nr. 1.1.72). Dies als Pendant zu einer vorausgehenden Fotografie, auf der das Mädchen noch an dem Schoß seiner Mutter lehnte, welche auf besagter zweiten Aufnahme durch die Gliederpuppe ersetzt wurde. Das Mädchen trug nun Porträtkleidung, welche vielleicht beim ersten Termin mit der Mutter noch nicht bereit stand. Der Körper des Mädchens war bei der ersten Aufnahme mit der Mutter von deren Knien verdeckt worden; auf der Fotografie mit der Gliederpuppe wurde dieser Fehler, der auf einem Gemälde unpassend erschienen wäre, korrigiert.

Mit der Fotografie der Porträtkleidung der Gräfin Mary von Spreti an der Gliederpuppe besserte Tini Rupprecht deren Wirkung nach, da auf der ursprünglichen Fotografie der Gräfin der Brokatmantel stumpf aussah und nicht die gewünschte glänzende Qualität zur Geltung brachte, wie sie auf der Fotografie der Gliederpuppe und auch auf dem danach gemalten Bildnis augenfällig ist (Abb. 60a-c; Kat.nr. 1.1.96). Im Atelier blieben die Lichtverhältnisse nicht so konstant, als dass diese Wirkung in realiter hätte studiert werden können. Durch die Fotografie mag der Glanz auf dem Gewebe auch noch gesteigert worden sein. Die Aufnahme half Tini Rupprecht aber auch, für eine zweite Version des Bildes die Haltung des rechten

⁶⁵⁶ Agenda 1927: 6.5.1927 „Atelier – an Carlo gemalt. Dieser seinen Frack etc. aus Frankfurt geschickt.“, 12.5.1927 „Nachmittag bei ‚Beck‘ Büste für Carlo’s Anzug gesucht z. malen.“, 20.5.1927 „Atelier Otto gesessen f. Weinberg.“, 24.5.1927 „Vormittag Atelier – Carlo Weinberg’s Anzug fertig.“, 25.5.1927 „Sachen an Carlo W. zurückgesandt.“

Armes so zu verändern, dass sie die Hand der Dargestellten nachträglich zum Verschwinden bringen konnte.⁶⁵⁷ Dies zeigt wieder, dass Tini Rupprecht von der Konzeption her Kopf und Körper ganz getrennt behandelte. Der Körper, d.h. die Kleidung, ließ sich noch im Nachhinein verändern und bearbeiten, unter Zuhilfenahme von Modellen und der Gliederpuppe.

3.6 Porträtkleidung und Kostümierung

Die kunsthistorische Bezeichnung des „Rollenporträts“ wird in erster Linie für Porträts von Schauspielern verwendet, die in einer bestimmten Rolle, die sie am Theater verkörperten, dargestellt werden. Um die Jahrhundertwende wählten jedoch auch Normalbürger für ihr Porträt gerne die Möglichkeit, anders und als dem Alltag enthoben zu erscheinen. Das Ausmaß an Verwandlung für ein Porträtgemälde, das sich sonst schwierig ermessen lässt, kann durch den Vergleich mit zugrunde liegenden Fotografien bestimmt werden.

Lenbach pflegte manchen Damen schon beim ersten Treffen eine Rolle zuzuschreiben und sie gegebenenfalls auch in dieser zu malen: „Sie sind mein Genre,“ sagte er beispielsweise zu Hermine Hanel, und „es würde mich reizen, Sie im Gewand der Lucrezia Borgia zu malen.“⁶⁵⁸ Tini Rupprechts Schwester Ollo malte er in Tinis Kostüm einer Ägypterin, in welchem er zuvor die Malerin auf dem Künstlerball getroffen hatte („ein Ölbild ‚Egypterin‘ mit meinem Helm u. Schleier vom Künstlerball“⁶⁵⁹, s. Abb. 45c). In ihrem Tagebuch beschrieb Tini Rupprecht 1898 dieses Kostüm mit einer seltenen Ausführlichkeit, die zeigt, welche große Bedeutung dieses auch für ihre Selbstdarstellung hatte, mit der sie Lenbach zu beeindrucken vermochte:

„Mein Costüm war prachtvoll. Tricot – Goldnetz hose – rosarotes durchsichtiges plissiertes Gewand mit Goldrand. Ägyptische Schürze von geblühten Goldstoff – vorn gestickt mit Steinen. An goldgesticktem Stecker über das ganze gelber Schleier mit Silberblumen bemalt. Schwarze Perücke – Pharaohaube von Gold u. Silber mit Gehänge v. rotem Mohn (...) Lenbach entzückt von mir, die Hände mir geküßt.“⁶⁶⁰

Verkleidete Erwachsene malte Tini Rupprecht aber nur zur Zeit ihrer Genreporträts, wovon die von der Sitzung erhaltenen Fotografien Zeugnis geben. Abgesehen von Kostümsitzungen ihrer Schwester Ollo und ihrer Cousine Fanny sind die bereits erwähnten Fotografien des

⁶⁵⁷ Agenda 1930, Eintrag vom 9.1.1930: „Vormittag zweites Bild von Grfin Spreti angefangen – eine Idee kleiner wie das Erste (Größe 93x75)“.

⁶⁵⁸ Hanel, Hermine: Die Geschichte meiner Jugend, Leipzig 1930, S.159.

⁶⁵⁹ Agenda 1996-1899, o. S. [Seite 103f.], Eintrag o. Dat.

Grafen Eckart von Kalnein als Spanier des 17. Jahrhunderts erhalten (1899, s. Abb. 43; Kat.nr. 1.1.2) sowie von Hermann Passavant im historischen Kostüm (1903, Abb. 61; Kat.nr. 1.1.21), von einer Frau in Rokokoperücke und -interieur (Abb. 62; Kat.nr. 1.2.3) und von einem Modell in einem volkstümlichen Kostüm, dessen Wandelbarkeit erstaunt – die gehäkelte Bastkappe zog das Modell einmal auf den Kopf, dann über die Ohren (Abb. 63a,b; Kat.nr. 1.2.38). Diese Beispiele erscheinen weniger als Vorlagen für Porträts geeignet, die in eine altehrwürdige Ahnengalerie Eingang finden oder eine solche gründen sollten, sondern nehmen sich eher als Genreporträts aus und spiegeln eine ausgeprägte Freude an der Kostümierung wider. Bei diesen Beispielen ist aber auch an die Fotografie in der Verwendung als eine Art Zeitmaschine zu denken (s. Kap. II.3.3).

Diese offensichtliche Verkleidung von Modellen modifizierte Tini Rupprecht für die Porträtmalerei dem repräsentativen Anlass gemäß. Nachdem sie ihre Kunden zu einer Besprechung getroffen hatte, half sie bei der Auswahl der Porträtkleidung,⁶⁶¹ oder begleitete zur Schneiderin, um ein Kleid für das Porträt zu bestellen,⁶⁶² wenn sie nicht selbst Kleidung zur Verfügung stellte.⁶⁶³ Ein Grund dafür war auch, eine gewisse Zeitlosigkeit des Kostüms zu erreichen, wie Marie von Rumänien 1901 in einem Brief an die Malerin, in dem sie ihr Porträt beurteilt, anerkennend bemerkte: „the costume matches well the diadem and will never change fashion“⁶⁶⁴. 1936 musste Tini Rupprecht enttäuscht feststellen, dass diese Gepflogenheit der Porträt-(Ver)kleidung nicht mehr gewünscht wurde:

„Atelier Kleider hergerichtet – umgestellt etc. für Sitzung, (...). Nachmittag Joan Berry – alles umsonst hergerichtet, da sie in der gewöhnlichen Bluse gemalt sein will!“⁶⁶⁵

Kinderporträts wurden, zusätzlich zur Porträtkleidung, häufig Objekte beigegeben, die genrehaft wirken. An einer Auflistung der Ausgaben ist ersichtlich, dass Tini Rupprecht nicht nur Perücken „zum malen“⁶⁶⁶ auslieh, sondern auch eine Miniaturrüstung komplett mit Helm auf eigene Kosten anschaffte, was darauf schließen lässt, dass sie über einen eigenen

⁶⁶⁰ Agenda 1996-1899, o. S. [S.83f.] Eintrag vom 15.2.1898.

⁶⁶¹ Agenda 1916, 28.8.1916: „Mit Mrs. Albert ihre Kleider angesehen für Bild“, (s. Kat.nr. 1.1.75).

⁶⁶² Agenda 1916, 13.4.1916: „Mit Frau v. Pannwitz zur Schneiderin – Kleid f. Bild bestellt.“

⁶⁶³ Was ebenfalls überlieferten Gepflogenheiten von Malern des 18. Jahrhunderts wie Reynolds und Lely entsprach. (Reynolds, Nicholas Penny [Hg.], Ausst.kat. London 1986, S.59).

⁶⁶⁴ Taylor, Ransom: Tini Rupprecht, München 1968, S.74.

⁶⁶⁵ Agenda 1936, Eintrag vom 23.6.1936.

⁶⁶⁶ Agenda 1907-1909, Eintrag vom 10.7.1908: „Perücken leihen zum malen 4 [Mark]“.

Kostümfundus verfügte. Sie beschäftigte dafür eigens eine Schneiderin, die sie bei auswärtigen Aufträgen auch begleitete.⁶⁶⁷

Die Textur des Porträtmalerei verband die Bildausstattung mit dem Porträt zu einem homogenen Ganzen. Auf Fotografien ist Verkleidung dagegen deutlicher als künstlich arrangierte Zutat erkennbar, insbesondere wenn mehrere Aufnahmen vorliegen. Am 12. Februar 1909 erreichte Tini Rupprecht der Auftrag: „Brief von Fürstin Hohenberg – Erzherzog will mit den 3 Kindern kommen – soll sie im Jubiläumscostüm (...) malen.“⁶⁶⁸ Zwei Fotografien von Sophie und Max von Hohenberg zeigen die beiden Kinder vor und nach dem Umkleiden für ihr Porträt (Abb. 64a,b; Kat.nr. 1.1.55). Ein Leintuch, das eine gemusterte Tapete im Hintergrund verdeckt, deutet darauf hin, dass Tini Rupprecht die Kinder des österreichischen Thronfolgers Franz Ferdinand von Österreich-Este und seiner Frau Sophie von Hohenberg außerhalb des Ateliers fotografierte. Auf der ersten Fotografie sitzen die beiden Kinder noch „in zivil“ auf Holzkisten, darunter eine, in der die Malerin Pastelle transportierte, wovon die Aufschrift „Vorsicht! – P[astelle] Keine Nägel nur Schrauben verw[enden]“ zeugt. Beide haben schon ihre Pose eingenommen, Max hält bereits einen Federballschläger in der Hand, der im Bild durch einen Stock ersetzt werden soll. Sobald beide Kinder ihr Kostüm angezogen hatten, schien Max das so lustig zu finden, das er lächeln musste, auch seine Schwester scheint sich auf dieser zweiten Aufnahme das Lachen zu verkneifen. Für das Gemälde wählte Tini Rupprecht von ihm den ernsteren Gesichtsausdruck der vorangegangenen Fotografie, während sie Sofie von Hohenberg in einer ganz anderen Pose ins Bild gebracht hat. Die Veränderung war notwendig, damit das jüngste der Geschwister, Ernst, in die Gruppe integriert werden konnte, der bei der ersten Fotositzung gefehlt hatte. So entstand eine Dreieckskonstellation um eine leere Mitte. Der Hintergrund wirkt in diesem Falle nicht nur wie ein Prospekt einer Bühne, es sollte tatsächlich einen repräsentieren. Diese Verkleidungsszene und das daraus konzipierte Gruppenporträt von 1909 mit monumentalen Ausmaßen (ca. 220x160cm, Abb. 64c; Kat.nr. 2.2.8) stellt die Kinder nämlich theaterspielend dar. Die völlig verschiedenen Blickrichtungen der Kinder sollen dem Betrachter wohl die Anwesenheit weiterer Personen beim Schauspiel signalisieren. Dieses

⁶⁶⁷ Agenda 1942, Eintrag vom 23.1.1942: „Karte v. Frau Schön – Sie wird im April 70 Jahre! Hat ungefähr 45 Jahre für uns geschneidert u. viele Reisen mit mir gemacht u. viel genäht, was ich für meine Damen u. Kinderporträts brauchte.“

⁶⁶⁸ Auftragsbuch 1909-1914, Eintrag vom 12.2.1909, o. S. [Seite 7]. Ein Jahr später bekam Tini Rupprecht das Honorar von 10.000,- Kronen überwiesen und ein Schreiben mit der Versicherung, „Das Bild hat allen Beschauern großen Eindruck gemacht.“ (Brief des „Sekretariats Ihrer Hoheit der Frau Herzogin von Hohenberg“, Wien 19.2.1910, Kat.nr. 6.5).

hatte einen politischen Anlass: Zum sechzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Joseph I. fand ihm zu Ehren am ersten Dezember 1908 eine „Kinderhuldigungsvorstellung“ im Schlosstheater Schönbrunn statt. Dass die Kinder Hohenberg mitspielen durften, bedeutete, dass sie von der Habsburg-Familie erstmals als gleichberechtigt behandelt wurden, obwohl sie einer morganatischen Ehe entstammten und deshalb von der Thronfolge ausgeschlossen worden waren.⁶⁶⁹

3.7 Zusammenfassung

Begleitet man Tini Rupprechts Vorbereitungen ihrer Porträtmalerei, erhält man den Eindruck, dass sie meist schon eine detaillierte Vorstellung vom Bild hatte, ehe sie die erste Aufnahme machte. Manchmal ließ sie sich aber auch von den Ergebnissen der Kamera in der Entscheidungsfindung leiten. Beim Vergleich ihrer Konzeption mit der Lenbachs zeigte sich, dass sie anders als dieser keinen Eindruck suchte, der speziell mit der Fotografie zu gewinnen gewesen wäre; sie schätzte die Fotografie ausschließlich als ebenso praktisches wie selbstverständliches Werkzeug, mit dem sie das Bild des Modells bereits ein Stück weit in Richtung gemäldeartiger Wirkung befördern konnte, noch ehe sie an die Umsetzung ging. Die Kompositions- und Farbstudien, die zusätzlichen Sitzungen der Kunden sowie von Modellen für einzelne Körperteile, scheinen die Fotografien weniger ergänzt zu haben, als dass sie die Malerin bei der Ausführung des Porträts von der zweidimensionalen Kopie wieder entfernen sollten. Mittels der Gliederpuppe nahm sie nachträglich Änderungen vor. Die Fotografien geben zudem eine Vorstellung von dem großen Aufwand, der für die Porträtherstellung betrieben wurde.

⁶⁶⁹ Zum historischen Hintergrund: Aichelburg, Wladimir: Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este und Artstetten, Wien 2000. In Schloss Artstetten sind außerdem von Tini Rupprecht ausgestellt: Der älteste Sohn Fürst später Herzog Max von Hohenberg, Bruststück en face mit Strohhut, 1907; Fürst Ernst und Fürstin Sophie, Bruststück, Doppelbildnis en face, 1907; Jeweils ein Pastell des Kopfes von Max und von Ernst von Hohenberg wie im großen Gruppenporträt von 1909, sowie drei gerahmte Reproduktionen der Pastelle aller drei Köpfe (Kat.nr. 2.2.6-8). Die Pastellskizze von Sophie von Hohenbergs Kopf befindet sich in Privatbesitz bei Ingolstadt (Kat.nr. 2.2.17), eine weitere gibt es in Privatbesitz in Mannheim.

4. Gemäldereproduktionen

Tini Rupprechts Gemälde sind überwiegend nur noch durch Reproduktionen überliefert, die aus dem Besitz der Malerin stammen. Für Tini Rupprecht war es obligatorisches Prozedere, jedes Bild sofort nach der Fertigstellung fotografieren zu lassen, weil sie es gleich im Anschluss dem Auftraggeber zusenden musste.⁶⁷⁰ Diese Praxis, die meist Fachfotografen im Auftrag erfüllten, war nach Ulrich Pohlmann seit 1860 gängig.⁶⁷¹ Mit den Ergebnissen der von ihr dafür beschäftigten Fotografen Volz⁶⁷² und Wagner⁶⁷³, oder der in München ansässigen Reproanstalten Jaeger & Goergen sowie Hanfstaengl⁶⁷⁴ war Tini Rupprecht jedoch selten zufrieden. Dies illustrieren auch ihre Kommentare auf den Druckfahnen, die von der Monographie, die Comte de Latemar 1901 über sie verfasste, erhalten geblieben sind. Tini Rupprecht korrigierte sie eigenhändig, und ihre Randbemerkungen spiegeln ihre stete Unzufriedenheit mit ihr vorgelegten Reproduktionen wider: „le mauvais de Hanfstängl“, „schlecht häßlich – ich will ein neues cliché“, „horrible“, „mauvais“, „dieses ist sehr schlecht und ich würde nie erlauben, daß es so in das Buch kommt“ (Kat.nr. 5.5).⁶⁷⁵

Deshalb versuchte sie schließlich, ihre Bilder selbst zu fotografieren: „In der Früh bei Photograph – Gelbscheibe ausprobiert – für Bilder – reproduction. Werde versuchen meine Bilder zu fotografieren.“⁶⁷⁶ Später fügte sie diesem Tagebucheintrag hinzu: „Die gemalten Bilder selbst fotografiert – nicht gut geworden“. Dass sie sich selbst im Reproduzieren übte,

⁶⁷⁰ Dieser Dienst des „perfekten Faksimiles“ wurde auch in zeitgenössischen Publikationen ausdrücklich gelobt (MacLean, Hector: *Photography for Artists*, London 1896, S.48).

⁶⁷¹ Pohlmann, Ulrich: „Alma-Tadema and photography“, in: Sir Lawrence Alma-Tadema, Edwin Becker u.a. (Hg.), *Ausst.kat. Amsterdam u.a. 1997*, S.114.

⁶⁷² Auftragsbuch 1924-32, o. S. [S.4], „21. März 1924 Baron Bild seiner Frau (früheren Baronin Agnes v. Richthofen angesehen, das Volz beim Fotografieren caput machte. 1911 gemalt.“

⁶⁷³ Es gab zwei Fotografen mit dem Namen Wagner in München, einen Franz Wagner in der Schleißheimerstraße und einen Wilhelm Wagner in der Erhardstraße. Jaeger & Goergen hatten ihren Sitz als Fotografen in der Brienerstraße und als „Photo-Kunstanstalt“ in der Finkstraße.

⁶⁷⁴ Agenda 1923, Eintrag vom 29.11.1923: „Hanfstängl Bilder v. Balancheffs fertig/ es existieren nur mehr diese Photos, die Bilder sind in Petersburg seit der Revolution verschwunden.“ Während Jaeger & Goergen und Wagner ins Atelier kamen, musste man zu Hanfstaengl die Gemälde hinschicken oder bringen: 14.6.1927: „Bild v. Frau v. Versen in Rahmen gemacht – zu Hanfstängl geschickt u. dann von da abgeliefert.“ Mit Hanfstaengls Aufnahmen war Tini Rupprecht oft unzufrieden: „14. März 1927 Bild von Kätchen von Pannwitz u. von Steinmeister zu Hanfstängl zum Fotografieren gesandt. (Schlechte Photos)“ (Auftragsbuch 1924-32, o.S., [S.27]).

⁶⁷⁵ Aushänger, Andrucke und Korrekturfahnen des Buches „Tini Rupprecht. Artiste-Peintre de Munich. Essai de Psychologie esthétique par le Comte de Latemar, Extrait de la revue Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel“, erschienen in einer Auflage von 275 Exemplaren, München 1901. Verlag Hugo Helbing, Liebigstr. 21, Druck: Imprimeries d'Art reunies Schön et Maison & Ig. Velisch ass. Die „clichés“, also die Andrucke, wurden der Malerin zur Korrektur vorgelegt. Beachtenswert ist ihre Aufmerksamkeit für das Copyright, denn bei einem Bild merkt sie an: „Es muss unter das Bild gedruckt werden: ‚Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl‘“.

⁶⁷⁶ Agenda 1924, Eintrag vom 1.3.1924.

belegen auch 97 Reproduktionen von Gemälden Alter Meister in einem Umschlag, die darauf als „Übungsphotos nach Bildern“ bezeichnet sind (Kat.nr. 4.53).

4.1 Reproduktionen unvollendeter Gemälde

Schon vor der Erfindung der Fotografie war es üblich, ein Kunstwerk in einem anderen Medium zu betrachten, um es „mit anderen Augen“ sehen und beurteilen zu können – man behelf sich mit Spiegeln oder einem Verkleinerungsglas. Diese Praxis wurde in den zeitgenössischen Handbüchern von Hector MacLean oder Julius Raphaels Ende des 19. Jahrhunderts mittels der Fotografie umgesetzt. Zusätzlich zum bisherigen Zweck der Beurteilung sollten Bilder nun schon während der Arbeit in verschiedenen Stadien fotografiert werden, damit der Maler dann „mehr wagen“ würde, so Raphaels, weil er aufgrund der Aufnahmen notfalls zu einem früheren Stadium seines Bildes zurückkehren könne.⁶⁷⁷ Auch Tini Rupprecht lichtete ihre Gemälde im noch unvollendeten Zustand ab, um den Fortgang ihrer Arbeit zu überprüfen.

Die Prinzessin Marie von Rumänien bat die Malerin einmal brieflich darum, mit einem Foto über die Arbeit am Porträt unterrichtet zu werden: „The moment you have well got on with the picture send me a photo you make, of it“.⁶⁷⁸ An Kundinnen, die bis zur Fertigstellung ihres Gemäldes nicht in München bleiben konnten, schickte die Malerin vorab Aufnahmen, um ihre Reaktion zu prüfen und um von vornherein zu vermeiden, dass das Pastell aufgrund von Korrekturwünschen mehrmals hin und her geschickt werden musste („Brief von Mariechen Marwitz – von Photo ihres Bildes ganz entzückt“).⁶⁷⁹

Tini Rupprecht gab jedoch einige dieser Reproduktionen unvollendeter Bilder auch für Veröffentlichungen her.⁶⁸⁰ Sie deckte damit aber nicht ihren Werkprozess auf, denn den Bildern fehlte in der Regel nur der Hintergrund, die Figuren waren fertig ausgearbeitet. Das Porträt der Frau Steinmeister fotografierte Tini Rupprecht, als nur noch der Hintergrund fehlte, der um den Kopf der Dargestellten schon anschraffiert war (1927, Abb. 65a; Kat.nr. 1.1.90). Nachdem sie dieses Porträt aus drei verschiedenen Fotografien von Körper, Hand und Kopf zusammengesetzt hatte, gab das Foto auch Auskunft darüber, ob nicht im Gemälde ein

⁶⁷⁷ Raphaels, Julius: Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899, S.9 u. 8.

⁶⁷⁸ Brief der Prinzessin Maria v. Rumänien, o. Dat., um 1901 (Kat.nr. 6.5).

⁶⁷⁹ Agenda 1919, Eintrag vom 2.11.1919.

⁶⁸⁰ In den „Monatsberichten über Kunstwissenschaften u. Kunsthandel“ (2, 1902, S.173) wurde eine unfertige Skizze des Gruppenbildes der Königin Marie von Rumänien mit ihren drei Kindern veröffentlicht, ohne dass weiter darauf eingegangen wurde. Auch bei Latemar sind einige Skizzen abgedruckt.

Bruch zwischen den Einzelpartien spürbar war (Abb. 65b-d u. s. Abb. 49). Zudem ist denkbar, dass Tini Rupprecht per Reproduktion bestimmen wollte, ob sie den Hintergrund hell oder dunkel anlegen sollte. Dass es ihr vor allem um die Beurteilung der Bildwirkung ging, wurde besonders bei dem einen Mal deutlich, als sie für die Reproduktion des unfertigen Gemäldes von Alice Hardy (1907, Kat.nr. 1.1.46), das noch auf der Staffelei stand, die Vergrößerung, nach der es gemalt war, daneben stellte und beide zusammen ablichtete.

Das Doppelbildnis der Frau Sobotka mit Adoptivtochter Mary (1929) machte eine Vorabaufnahme notwendig, da für die letztendlich gemalte Pose gar keine Fotografie vorlag, die deren Stellung zeigte (Abb. 66b-i; Kat.nr. 1.1.95). Das Paar, das der Malerin offensichtlich kompositorisch Schwierigkeiten bereitete, wurde folglich erst auf der Leinwand zurechtgerückt (Abb. 66a u. s. Abb. 58). Diese Reproduktion ist außerdem beschriftet: „Noch eine – retouche am Knie bei Kind u. rechter Augenbraue“, was eine Korrektur des Gemäldes, nicht der Reproduktion bedeutete. Auf der Aufnahme des unfertigen Porträtmäldes der Erzherzogin Max von Österreich mit Sohn Ferdinand (1923) steht eine ähnliche Anweisung: „hier noch 1 aber etwas heller – u. Retusche an der Hüfte“⁶⁸¹ (Kat.nr. 1.1.82). Auf der Vorderseite dieser Reproduktion ist eine Änderung des Faltenwurfes markiert. Von dem Steinmeisterporträt gibt es, trotz des noch unvollendeten Zustandes, eine helle und eine etwas dunklere Reproduktion (Kat.nr. 1.1.90). Tini Rupprecht hat also, neben der Beurteilung, ob die Gestalt stimmig ist, die Wirkung des Porträts als Reproduktion vorab überprüft.

Für das Brustbild einer nicht genau identifizierbaren Frau (Nelly oder Gerda Jaffa, 1915; Kat.nr. 1.1.73) liegt beispielsweise sowohl die von der Malerin selbst fotografierte Ansicht (Abb. 67c) und die endgültige Reproduktion des Bildes im ovalen Format von ca. 23x21 cm vor (Abb. 67d). Daran kann abgelesen werden, welche Änderungen aufgrund dieses ersten Eindrucks in der Reproduktion notwendig erschienen waren: Der dunkle Schlagschatten unter dem Kinn wurde gemildert und das Inkarnat im Gesicht glatter gewischt. Zwar verlor es dadurch an Lebendigkeit und Plastizität, entsprach aber der Porträtfotografie der Dargestellten so besser (Abb. 67a,b). Eine andere Reproaufnahme, die das Bild der Kinder des Marquis de Villavieja noch auf der Staffelei zeigt, schien dagegen besonders auf die Wirkung des Hintergrundes abzuzielen (1902, Abb. 68a; Kat.nr. 1.1.16). Der gemalte Waldhintergrund des Bildes geht auf der Fotografie fast bruchlos in den dahinter hängenden Gobelin über, welcher auf der ursprünglichen Fotografie der Kinder fehlte, weil diese nicht im Atelier gemacht worden war (Abb. 68b).

Auf diese Weise antizipieren Künstler die Reproduktion ihrer Arbeit noch vor und während der Fertigstellung.⁶⁸² Auch Lenbach folgte dieser Gepflogenheit, es gibt auch von ihm eine Reproduktion mit der eigenhändigen Beschriftung „Probe nach dem unfertigen Bild“.⁶⁸³ Die Reproduktion gab Auskunft darüber, ob ein Gemälde in allen Teilen sowie vom Gesamteindruck her stimmig war. Dass ein Gemälde für die Reproduktion geeignet sein sollte, hatte zudem Einfluss auf seine Ausführung.

4.2 Reproduktionen vollendeter Gemälde

„Die Künstlerin zieht noch aus einer Schachtel Fotografien von einigen ihrer Porträts heraus, die zu sehen wir keine Gelegenheit mehr haben...“, schrieb Comte de Latemar 1901 über seinen Atelierbesuch bei Tini Rupprecht.⁶⁸⁴ Dies zeigt, dass es Usus war, Interessenten zunächst Reproduktionen vorzulegen. Als die Malerin von dem Kölner Ehepaar Stollwerk 1916 nur den Auftrag für das Damenporträt annahm, empfahl sie für das Herrenporträt den Münchner Porträtmaler Karl Bloss.⁶⁸⁵ Das Ehepaar kam am nächsten Tag wieder in ihr Atelier, woraufhin Tini Rupprecht notierte: „Atelier: Herr Com.[merzienrat] Mat. Stollwerk mit Frau. Bild für später verabredet (Bloss? Seine Photo's haben ‚mäßig‘ gefallen)“.⁶⁸⁶ In Paris schrieb sie 1931, sie habe mit Gästen „Photos v. meinen Bildern besprochen“,⁶⁸⁷ was belegt, dass sie immer welche mit sich führte.

Sie verwendete Reproduktionen außerdem als Œuvrekatalog. Um selbst die Übersicht über ihr Werk zu behalten, hielt sie darauf Änderungen des Namens und des Familienstandes der Porträtierten fest: „Atelier – Bilderphoto's (hunderte geordnet mit Namen und Datum drunter, wann ich sie gemalt.“⁶⁸⁸ Im Besitz der Familie von Hohenberg befinden sich neben den Pastellgemälden ebenso Reproduktionen ihrer Porträts, was bedeutet, dass Tini Rupprecht ihre Auftraggeber mit diesen wie mit Geschenk- oder Werbematerial versorgte.

⁶⁸¹ Unterstreichung im Original.

⁶⁸² Scharf, Aaron: Art and Photography. London, 2.Ausg. 1969, (1.Ausg. 1968), S.252.

⁶⁸³ Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung, Wien (Pk 3003, 1129 a).

⁶⁸⁴ Latemar, Comte de: Tini Rupprecht, München 1901, S.19f.: „L'artiste tire encore d'un carton des photographies de quelques-uns de ses portraits que nous n'aurons plus l'occasion de voir, entre autres le portrait d'une jeune fille blonde, adorable de candeur, tenant dans ses bras un panier rempli de fleurs de champs (de 1895, et intitulé ‚Lilli‘).“ (Kat.nr. 1.3.4).

⁶⁸⁵ Agenda 1916, Eintrag vom 26.9.1916.: „Nachmittags Herr Stollwerck (Chocoladefabr.) mit Frau aus Cöln ebenfalls malen. Herrenportrait abgelehnt. Prof. Bloss empfohlen.“

⁶⁸⁶ Agenda 1916, Eintrag vom 27.9.1916.

⁶⁸⁷ Agenda 1931, Eintrag vom 21.5.1931, Paris.

⁶⁸⁸ Agenda 1929, Eintrag vom 24.2.1929.

Ihre Gemälde ließ sie in großen Formaten reproduzieren, die Maße von bis zu 40x54cm aufweisen konnten und auf Karton aufgezogen waren (so genanntes „Imperial-Format“ auf einem Karton von 73x90 cm). Fast immer kam der prunkvolle Rahmen mit zur Abbildung, wodurch die Reproduktionen nicht nur auf den repräsentativen Charakter der Gemälde verwiesen, sondern auch auf die singuläre Existenz des Originals. Der mitfotografierte Rahmen bedeutete dem Betrachter, dass die Reproduktion nur dazu diente, eine Vorstellung des Werkes zu vermitteln und nicht das Werk selbst darzustellen oder gar zu ersetzen vermochte. Deshalb wählte Tini Rupprecht für ihren Eigengebrauch auch keines der nobilitierenden fototechnischen Druckverfahren, die in Faksimilequalität darauf angelegt waren, Originale verzichtbar zu machen. Die Reproduktionen aus ihrem Nachlass weisen überwiegend die charakteristische rötliche Färbung des Albuminpapiers auf, wie es bei Hanfstaengl beispielsweise noch bis 1910 üblich war.⁶⁸⁹ Die handschriftliche Notiz „Panchromatische Platte ohne Retouche“ auf einer Abbildung des Kniestücks der Baroness Lulu von Goldschmidt-Rothschild (1927, Kat.nr. 1.1.91) zeigt, dass Tini Rupprecht nicht nur über die technische Seite der Aufnahme informiert war, sondern dass auch Reproduktionen, wenn notwendig, am Negativ retuschiert wurden. Sie sollten nicht nur das Gemälde, sondern ein gutes Bild davon wiedergeben.

Für die Reproduktion von Claire Deichmanns Porträt liegen zwei Arbeitsproben zur Auswahl vor. Sie wurden verschieden stark ausbelichtet, was vor allem an der Verschattung des Gesichts der Dargestellten deutlich wird; ausserdem wurden zwei minimal unterschiedliche Bildausschnitte genommen. Die Rückseiten sind von fremder Hand beschriftet: „Wenn dieses in der Bleichheit besser gefällt müßte dann etwas heller gedruckt werden.“ und „Sollte die Lichtseite, überhaupt die Lichter milchig erscheinen, dann läßt sich dieses noch ändern“ (Abb.69a,b; Kat.nr. 1.1.64). Hier wandte sich der Reprofotograf an die Künstlerin. Die Sorgfalt, die der Fertigung und der darin erreichbaren Qualitätsnuancen von Reproduktionen gewidmet wurden, wird daran ersichtlich. Ähnlich wie die Fotografien von der Porträtsitzung wurden Gemäldereproduktionen in verschiedenen Helligkeitsgraden ausgelotet und mit einem „D[ieses]“ oder mit einem „X“ markiert, um eine für die Vervielfältigung freigegebene Auswahl zu kennzeichnen.

Diese Kennzeichnung findet man auch auf Postkarten, die Tini Rupprecht von der Reproduktion des fertigen Porträts zusätzlich zu mittleren und großen Formaten anfertigen

⁶⁸⁹ Heß, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion, München 1999, Diss. Univ. München 1993, S.138.

ließ (Abb. 70; Kat.nr. 1.2.78). Damit entsprach sie dem Wunsch ihrer Kunden: „Brief v. Gräfin Schönberg – wollte Postkarten von ihrem Bild haben“⁶⁹⁰. Sie ließ diese als eine Gefälligkeit den Porträtierten gegenüber anfertigen, die ihr Porträt auch jenen zeigen wollten, die es nicht vor Ort besichtigen konnten. Wohl aufgrund des kleinen Formats musste hierfür der Rahmen weggelassen werden. Um über die Qualität der Reproduktionen, die von ihren Bildern in Umlauf waren, die Kontrolle zu behalten, übernahm die Malerin die Aufsicht über deren Herstellung und orderte auch Nachbestellungen selbst.

Im Zusammenhang mit der Reprofotografie boten Pastellgemälde noch einen unschätzbaren Vorteil, da ihre Oberfläche nicht das Licht reflektiert, sodass die Gefahr eines Widerscheins auf der Reproduktion nicht besteht. Bei Ölgemälden wurde dieser zum Problem, denn

„bei Aufnahmen von Ölgemälden, Photographien und überhaupt von glänzenden Flächen hat man sich vor störenden Lichtreflexen in Acht zu nehmen.“⁶⁹¹

Zu einer Zeit, als schon vielfach der Vorwurf laut wurde, manche Künstler würden nur noch für die Reproduktion arbeiten, und zu der Reproduktionen mitunter höher als das Original geschätzt wurden, kann dies durchaus ein nicht unbedeutender Faktor für die Wahl des Pastells gewesen sein.⁶⁹² Obwohl auf Reproduktionen Gemälde meist gerahmt zu sehen sind, entsprach dies nicht ihrem tatsächlichen Zustand zum Zeitpunkt der Aufnahme, da die Verglasung für die Aufnahme wegbleiben musste. Der Rahmen wurde für die Aufnahme wohl nur lose über das Bild gelegt.

Der Vorteil der matten Oberfläche von Pastellgemälden wurde vom Nachteil ihrer Empfindlichkeit begleitet. Es passierte Tini Rupprecht mehr als einmal, dass der Fotograf, während er reproduzierte, ihr das Gemälde ruinierte:

„Graf u. Gräfin (Agnes) Richthofen da. Wollten das zweite Kniestück – gelb und schwarz kaufen – welches Volz vor 5 Jahren beim Photographieren vollständig beschädigte“.⁶⁹³

⁶⁹⁰ Agenda 1924, Eintrag vom 23.8.1924.

⁶⁹¹ Srna, C.: „Ueber Reproductions-Photographie“, in: Photographische Rundschau, 9. Heft 1887, S.233.

⁶⁹² Heß, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanstaengl, München 1999, S.196 u. S.187.

⁶⁹³ Agenda 1921, Eintrag vom 18.3.1921.

4.3 Porträtmalerei und fotografische Reproduktion

Die Bildnismalerei geriet um die Jahrhundertwende für die Repräsentation nicht ins Hintertreffen, weil sie nicht so gut zu verbreiten war, wie Enno Kaufhold schrieb.⁶⁹⁴ Sie ging vielmehr ein ideales Bündnis mit der fotografischen Reproduktionstechnik ein, wodurch ihre Produkte weiter verbreitet werden konnten als jemals zuvor, per Postkarte oder in spezialisierten, international agierenden Kunstverlagen wie dem von Hanfstaengl, und das zudem kommerziell einträglich.⁶⁹⁵

Auch von Tini Rupprecht hat Hanfstaengl mehrmals die Abdruckrechte von Gemälden für seine Kollektion „Galerie Moderner Meister“ erworben.⁶⁹⁶ Bis 1906 wurden insgesamt vierzehn ihrer Bilder im Hanfstaengl Verlag verlegt, darunter sechs im prunkvollen Imperial-Format und eines in der Photogravure-Technik, die als Äquivalent zur herkömmlichen Druckgrafik als „für gehobene Ansprüche“ geeignet angesehen wurde.⁶⁹⁷ Abbildungen ihrer frühen Werke liegen heute nur noch als Sammelkarten im „Kabinett-Format“⁶⁹⁸ vor, die im Münchner Verlag der Photographischen Union herausgegeben wurden (der zum Bruckmann Verlag gehörte). Es ist denkbar, dass Tini Rupprecht einige der frühen Arbeiten gezielt für die Verbreitung als Reproduktion gemalt hat, worauf Titel wie „Angélique“ und „Désirée“ (beide 1889, Abb. 71a,b; Kat.nr. 3.2-3) sowie „Idylle“ (1898, Abb. 72; Kat.nr. 3.5) deuten,⁶⁹⁹ und die etwa mit den „thematisch anspruchslosen“⁷⁰⁰ Amoretten zu vergleichen sind, wie sie beispielsweise Franz von Stuck 1888 ebenfalls für deren Verbreitung als Sammelkarte schuf. Ebenso süßliche Bilder verlegte Hanfstaengl auch von Tini's Lehrer Dvořák, von diesem allein

⁶⁹⁴ Kaufhold, Enno: „Fotografie und Malerei um 1900. Ein mediengeschichtlicher Blick auf das Bildnisschaffen“, in: Hof-Atelier Elvira, Ausst.kat. München 1985, S.141.

⁶⁹⁵ Heß, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanstaengl, München 1999, u. ders.: „Stuck und Hanfstaengl – Künstler und Verleger“, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.116-137. Nach Auskunft von Helmut Heß existiert im Nachlass des Verlagsarchivs kein Schriftwechsel mit Tini Rupprecht.

⁶⁹⁶ Verlagskatalog v. F. Hanfstaengl. K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt, Kunstverlag. 1. Teil Galerie Moderner Meister, München Januar 1904 [1906].

⁶⁹⁷ Heß, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanstaengl, München 1999, S.148.

⁶⁹⁸ Eine Reproduktion von den Maßen 10x15 cm auf einem Karton von 11x17 cm. (Maas, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube u. Spiegel von gestern, Köln 1977, S.68).

⁶⁹⁹ Drei davon sind als aufgezogene Sammelkarten der „Modernen Galerie“ der „Photographischen Union in München“ im Nachlass, außerdem drei Frauenbildnisse auf Karten der „Galerie Moderner Meister“ des „Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München“. Nur das der Kronprinzessin Marie von Rumänien ist namentlich bezeichnet, die beiden anderen wurden als „Frauenbildnis“ und „Manon“ betitelt. Ersteres zeigt eigentlich Lily Poschinger, für das zweite stand die Schwester Ollo Modell.

⁷⁰⁰ Heß, Helmut: „Stuck und Hanfstaengl – Künstler und Verleger“, in: Franz von Stuck und die Photographie. Ausst.kat. München 1996, S.121.

insgesamt 35 verschiedene Motive.⁷⁰¹ Doch verkaufte ihr Lehrer diese Bilder ebenso; Tini Rupprechts Bild „Idylle“ soll auf einer Ausstellungsreise abhanden gekommen sein.⁷⁰² Der Verkauf der Reproduktionsrechte stellte vor allem ein willkommenes Zubrot für den Künstler dar, für das er keinen zusätzlichen Aufwand betreiben musste. Zudem handelte es sich um eine ideale Werbemöglichkeit für Auftragskünstler. Im Gegensatz zu den so genannten „Künstlerfürsten“ hat Tini Rupprecht aber nicht besonders gut an den Reproduktionsrechten verdient. Nach ihren Tagebucheinträgen zu urteilen, erhielt sie immer nur ein einmaliges Pauschalhonorar, mit dem alle Rechte abgegolten waren, wie 1902: „7. Okt. Hanfstängl von Ollo (Louis XVI.) Reproduktionsrechte gekauft um 180 M.“⁷⁰³, und manchmal wollte man sie scheinbar um die Vergütung prellen: „Hanfstängl Bild v. Gräfin Hadik in Verlag genommen ohne Bezahlung an mich“.⁷⁰⁴ Nachdem Tini Rupprecht bei Hanfstaengl auch für ihren eigenen Bedarf reproduzieren ließ, hatte der Verlag leichten Zugriff auf die Negative, die in der hauseigenen Reproanstalt archiviert wurden für den Fall, dass die Künstlerin weitere Abzüge wünschte.

Ein gemaltes Porträt war jedoch durch eine Fotografie nicht ersetzbar; es war und blieb ein Renommierobjekt, dessen Preis Jahresgehälter der Unter- und Mittelschicht bei weitem zu übertreffen vermochte.⁷⁰⁵ In der Zeitschrift „Die Jugend“ machte man sich darüber lustig, dass Porträtgemälde sogar eine Pressemeldung wert waren:

„Ist der (oder die) Porträtierte ein Souverän, Prinz oder dergl., so eile man sofort in die Redaktionen der gelesenen Tagesjournale mit der Nachricht, daß man das Porträt Seiner Durchlaucht u.s.w. soeben beendet habe.“⁷⁰⁶

Postkarten vom eigenen Porträtgemälde verschicken zu können, war trotz deren geringem Materialwert nicht minder erstrebenswert, da sie das Renommee durch den impliziten Verweis auf das Original multiplizierten. Die Schwester Kaiser Wilhelms II., Prinzessin Charlotte von Meiningen, ließ von ihrem Porträt in Uniform, das Tini Rupprecht 1906 von ihr schuf, sogar eine Klappkarte produzieren. Diese schickte sie, mit persönlicher Widmung versehen, auch an die Malerin (Abb. 73; Kat.nr. 6.5).

⁷⁰¹ Reproduktionen davon sind in der Photothek im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, erhalten. Die Bilder entstanden um 1885-88 und zeigen u. a. spielende Kinder unter Titeln wie „Der Egoist“, „Versteckspiel“ etc. (s. Abb. 11c,d).

⁷⁰² Taylor, Ransom: Tini Rupprecht. München 1968, S.118.

⁷⁰³ Agenda 1902-1904, Eintrag vom 4.10.1902.

⁷⁰⁴ Auftragsbuch 1905-1908, o. S. [Seite 81], Eintrag vom 18.2.1907.

⁷⁰⁵ Eine „Operateurin“, die in einem Fotoatelier die Porträtaufnahmen der Kunden machte, verdiente 1911 beispielsweise „bis zu 300 Mark monatlich“ nach Abschluss ihrer Ausbildung. (Hindermann-Rassow, Adele: „Die Photographie als Frauenberuf“, in: Die Gartenlaube, Nr.14, 1911, S.215).

⁷⁰⁶ Schönthan, Paul von: „Katechismus der Malerei. Das Portrait“, in: Die Jugend, München 1897, Nr.21, S.339.

4.4 Zusammenfassung

Vom ersten Kontakt zu den Auftraggebern bis hin zur Verbreitung des Gemäldes in Form von Reproduktionen spielte die Fotografie eine maßgebliche Rolle für die Porträtmalerei in der Art, wie sie Tini Rupprecht betrieb. Dies verstärkte seit etwa 1880, seitdem Maler die Fotografie selbst leichter erlernen und ausüben konnten, ohne dabei auf Hilfe angewiesen zu sein.

Anders als in der Literatur immer wieder angenommen, rationalisierte die Fotografie die Arbeit des Malers nicht. Im Gegenteil durchschritt dieser alle Phasen des Werkprozesses auf herkömmliche Art und Weise, selbst die freihändige Zeichnung nach dem Modell wurde nicht obsolet, sondern nachträglich eingebracht. Die zuverlässige Erfassung der Physiognomie wurde durch die Fotografie erleichtert, so dass das Porträtieren weniger riskant wurde. Wenn dem Porträtkunden die Aufnahmen gezeigt wurden, so konnte dieser schon zu diesem frühen Zeitpunkt Zustimmung oder Ablehnung zum Ausdruck bringen, wodurch der Produktionsprozess nötigenfalls schon dann angehalten oder revidiert werden konnte. Diese Erleichterung, die auch als Angebot an das Modell angesehen werden muss, machte aber einen zusätzlichen Arbeitsschritt notwendig und verkomplizierte das Verhältnis der Darstellung zum Darzustellenden. Ein ständiger Wechsel zwischen zeichnerischem Medium, zweidimensionaler Vorlage und dreidimensionalem Modell resultierte daraus. Hinzu kam die Schwierigkeit, die Fotografie auf die Leinwand zu übertragen, wofür es offensichtlich keine einfache Lösung gab, sondern die per mehrfacher Kopie gemeistert werden musste. Zwar musste Tini Rupprecht nicht ins Blaue hinein auf die große Leinwand skizzieren, sondern ihre Arbeit bestand nun darin, die feinen Bleistiftkonturen mit Zeichnung und Farbe auszufüllen. Dennoch malte sie den Porträtkopf immer zuvor einmal maßstabsgerecht und arbeitete ihn zur Gänze aus, ehe sie das große Format anging. Nachdem sich ein Gemälde in der Regel aus mehreren Fotografien zusammensetzte, bargen auch kopierten Hilfslinien die Gefahr einer perspektivisch falschen, nicht maßstabsgerechten oder verzerrten Darstellung. Diese wurde deshalb noch während der Arbeit an dem Gemälde wiederum fotografisch auf eine stimmige Bildwirkung hin überprüft.

Gabriel Weisberg befand, dass viele Maler der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts das Fotografienhandwerk nahezu perfekt beherrschten, wodurch es eigentlich gerechtfertigt gewesen wäre, ihre hohe Doppelqualifikation zu loben. Dass diese weder durch die zeitgenössische Kritik noch von den Malern selbst betont wurde, führte er darauf zurück, dass insbesondere letztere deshalb daran nicht interessiert waren, weil sie ihre Gemälde nicht auf

Fotografien reduziert sehen wollten. Sie sahen sich nicht als Kopisten, die nach Fotografien arbeiteten, sondern verstanden ihre Fähigkeit darin, diese durch ihre professionelle Arbeit als Künstler mittels der Malerei in ein nach ihrem Willen konzipiertes Bild umzusetzen. Die Betrachtung von Gemälden, die nach Fotografien entstanden sind, darf daher auch nicht auf eine Untersuchung reduziert werden, welcher Anteil eines Bildes auf eine Fotografie zurückzuführen ist. Eine der wesentlichen Leistungen bestand darin, alle Facetten aus Fotografien und zeichnerischen Studien mit scheinbarer Leichtigkeit zu einem homogen wirkenden Gemälde zusammenzusetzen.⁷⁰⁷

Auch Tini Rupprechts Porträts sind keine eindimensional abgepausten Fotografien. Die Komplexität und der langwierige Malprozess ist für den heutigen Betrachter kaum vorstellbar und den Gemälden auch nicht anzusehen. Erst zufällig erhalten gebliebene Fotografien, wie die der Kinder Sophie und Max von Hohenberg in ihrer häuslichen Umgebung und in Alltagskleidung, machen die Kluft spürbar, die zwischen fotografischer Darstellung und deren Porträtverbrämung bestand; ebenso die Divergenz zwischen den, im Vergleich zu dem monumentalen Gemälde, verschwindend kleinen Aufnahmen, die doch als dessen Entstehungsgrundlage anzusehen sind.

Schluss

Die Bearbeitung von Tini Rupprechts Nachlass wurde als Gelegenheit wahrgenommen, die Arbeit einer Malerin mit Vorlagefotografien so detailliert wie möglich zu verfolgen. Es wurde gezeigt, dass es verschiedene, individuell variable Methoden gab, Fotografien in ein Gemälde umzusetzen, die jeweils von der bildnerischen Intention ihres Schöpfers abhingen. Gleiches ist über das Hinzuziehen von Fotografien zu sagen – obwohl Tini Rupprecht und Franz von Lenbach beide Fotografien verwendeten, waren die Gründe, die sie dazu veranlasst hatten, sowie ihre Ergebnisse, die daraus resultierten, ganz verschiedenartig.

Tini Rupprecht benötigte zusätzlich zu den Abzügen und Vergrößerungen Kompositions- und Farbskizzen, Modellsitzungen, Hand- und Halsmodelle, Holzgliederpuppen sowie Reproduktionen des unfertigen und des fertiggestellten Gemäldes. Darüber hinaus ließ sie eigens Porträtkleidung nähen, eine Leinwand mit individuellen Maßen aufspannen, einen antiken Rahmen restaurieren und anpassen. Der enorme Aufwand ist ihren Gemälden in

⁷⁰⁷ Weisberg, Gabriel P.: Beyond Impressionism, New York 1992, S.28.

diesem Umfang nicht anzusehen und sollte dies auch gar nicht sein. Die Motivation zu der aufwändigen Vorgehensweise kam von einer Idealvorstellung, was ein repräsentatives Porträt leisten und darstellen musste, und von der Überzeugung, dass eine Fotografie dazu nicht fähig sei.

Die Einordnung von Tini Rupprechts Porträtauffassung in die künstlerischen und historischen Voraussetzungen ihrer Zeit führte von der Fotografie nicht weg. Es wurde festgestellt, dass die Fotografie auch bei der Orientierung an künstlerisch vorbildlich wirkenden Werken maßgeblichen Anteil hatte, da sie diese über die Reproduktion verfügbar machte. Der Vertrieb eigener Werke in Form von Reproduktionen gliederte diese gleichsam in den universalen Kanon der Bildergalerien Alter und Moderner Meister ein.

In der Verwendung des Pastells war Tini Rupprecht vor allem von ihren böhmischen Lehrern geprägt. Obwohl sich die Künstlerin Münchner Malern gegenüber ablehnend verhielt, ist ihre Porträtform doch als von Friedrich August von Kaulbach beeinflusst anzusehen, während Franz von Lenbach für sie die großformatige Pastellmalerei als lukrative Nische im bestehenden Porträtangebot erkannt hatte. Dass Münchens überregional bekannteste und erfolgreichste Porträtmaler Lenbach, Kaulbach und Stuck allesamt fotografierten, kann auch nicht ohne Wirkung auf Tini Rupprechts Griff zur Kamera gewesen sein. Die Fotografie erschien dadurch als Voraussetzung für finanziell erfolgreiche und gesellschaftlich anerkannte Porträtmalerei. Obwohl Tini Rupprecht über Lenbachs Technik genau informiert und sogar einmal anwesend war, als in seinem Atelier Modellaufnahmen gemacht wurden, entwickelte sie eine eigene Handhabung der Kamera. Sie hatte schon früher, wahrscheinlich schon während ihrer Ausbildung, zu fotografieren gelernt. Auch privat hatte sie ihren Fotoapparat oft dabei. Sie zog Fotografien zudem nicht heran, um die Porträtproduktion zu steigern, sondern wie eine selbstverständliche Ergänzung der Porträtmalerei. Wie gezeigt wurde, beschleunigte die Fotografie in ihrem Fall die Praxis nicht.

Von Zeitzeugen wurde die Fotografie als Mittel der Befreiung von der stilistischen Prägung durch den Lehrer erwähnt. Für ihre Selbstdarstellung zog Tini Rupprecht die Fotografie der Malerei schon vor. Das von ihr vertretene Menschenbild der *grande dame* teilte sie mit Atelierfotografen, insbesondere mit solchen wie Franz Grainer, die in Anlehnung an die Kunstfotografie auch im kommerziellen Porträt eine bildmäßige Wirkung kreierten. Die Nähe kam zustande, weil für die kunstfotografischen Porträtisten neben altmeisterlicher auch zeitgenössische Malerei vorbildhaft wirkte. Die Porträtkunden trugen zusätzlich Fotografien an die Maler heran, als Grundlage ihrer Vorstellung vom Porträt und als Maß der Ähnlichkeit. Es ist daher als folgerichtig zu bezeichnen, dass Tini Rupprecht die Wiedergabe des Gesichts

auf die Fotografie gründete. Schwierigkeiten in der Komposition von Gruppenbildnissen und die Überausstattung von Kinderporträts, neben denen sich ihre Herrenporträts wie Passfotos ausnehmen, zeigen, wie eng Tini Rupprechts Handlungsspielraum war. Die ‚realidealistische‘ Darstellung erwies sich als nur für weibliche Bildnisse angemessen.

Als Künstlerin war Tini Rupprecht auf Porträtmalerei festgelegt; die Spezialisierung wurde aber nach einem verbreiteten Vorurteil als Zeichen ungenügenden Talents angesehen. Man kann für die Malerin dennoch nicht, so wie Winfried Ranke für Franz von Lenbach, zu dem Schluss kommen, dass sie deshalb fotografierte, weil sie nicht gut zeichnen konnte. Sie hatte manchmal Schwierigkeiten und legte unterschiedliche Ergebnisse vor, doch wurden diese vor allem dadurch hervorgerufen, dass sie die Vorlagen nach ihrem Gutdünken nachträglich umkonzipierte. Durch den Vergleich sowohl mit Vorbildern aus dem 18. Jahrhundert als auch mit gleichzeitig entstandenen Atelierporträtfotografien wurde deutlich, dass für ihre Pastelle nicht nur kompositorische Schwierigkeiten bestanden, sondern auch ein Bruch mit dem Hintergrund und beigefügten Versatzstücken festzustellen war. Diese Probleme können auf die Verwendung der Fotografie als Vorlage insofern zurückgeführt werden, als diese eine Zersplitterung des Werkprozesses bewirkte. Indem Tini Rupprecht bereits fotografierte Posen nachträglich mit konventionellen Mitteln veränderte, beispielsweise durch das Studium von zusätzlichen Modellen und Gliederpuppen, störte sie den Ablauf des Vorganges zusätzlich, auch wenn sie glaubte, damit ihre Unabhängigkeit von der Fotografie zu beweisen. Besonders anschaulich wurde dies daran, dass sie den Maßstab einzelner Körperteile ihrer Modelle nach ihrem Ermessen veränderte. Sie vertraute weder der Referenz der Fotografie noch fühlte sie sich Tatsachen verpflichtet. Für sie bestand die Notwendigkeit, als Malerin bildnerisch aktiv einzugreifen. Es war daher zu keiner Zeit gerechtfertigt, Tini Rupprecht als Fotografin zu bezeichnen, so naheliegend es zunächst erschien, für die Argumentation eine Polarität zwischen der Fotografin und der Malerin Tini Rupprecht aufzubauen. Jedoch begriff sich Tini Rupprecht selbst niemals als Fotografin, so selbstverständlich und geschickt sie mit diesem Medium auch umging, und obwohl man heute versucht ist, ihre Fotografien den danach entstandenen Gemälden vorzuziehen.

Tini Rupprecht war Malerin durch und durch, trotzdem sie und weil sie fotografierte. Diese paradoxe Haltung geht mit der Feststellung überein, die Heather McPherson traf: Das Porträtmalerei erlitt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ontologische Krise und definierte sich fortan im Verhältnis zur Fotografie – als Analogie zu oder als Reaktion gegen

die Fotografie.⁷⁰⁸ Diese Feststellung wird durch zeitgenössische Äußerungen bestätigt, die darauf verwiesen, dass sich auch Maler, die sich der Fotografie verweigerten, mit dem Medium beschäftigten.

Tini Rupprechts Gemälde zeigen Parallelen zu Fotografien ihrer Zeit, besonders was das Menschenbild und die künstlerischen Ideale betrifft, die sie transportieren sollten. Zudem sind ihre Porträts als Reaktion auf die von ihr angefertigten Fotografien zu verstehen, indem sie diese ihrer Gemäldekonzption unterzuordnen versuchte.

Mit ihren Aufnahmen zielte Tini Rupprecht nicht auf als Bild vollendete Fotografie ab. Zwar verstand sie es, sorgfältig zu beleuchten, und die Vergrößerungen der Köpfe weisen durch die großen Formate und die – durch das raue Papier verstärkte – Unschärfe Merkmale auf, die an kunstfotografische Erzeugnisse erinnern. Diese waren jedoch nicht als Folge der Vergrößerung intendiert. Eigentlich benötigte Tini Rupprecht so viel Bildinformation wie möglich, um diese in der Malerei reduzieren zu können. Mit Hilfe von Requisite, dem hintergeblendeten Gobelin und der Kostümierung, deutete sie ihre bildnerische Vorstellung an, also mit äußerlichen anstelle von fotografischen Mitteln.

Tini Rupprechts Porträtgemälden ist zudem auf den ersten Blick nicht anzusehen, dass sie nach Fotografien ausgeführt wurden. Das Urteil „fotografische Malerei“ wird bei der Betrachtung ihrer Arbeit sicherlich nicht oder jedenfalls nicht sofort fallen. Dass es sich dennoch um eine auf Fotografie basierende Malerei handelt, zeigt, dass die landläufige Vorstellung von fotografischer Malerei nicht zuverlässig ist. Selbst bei näherer Untersuchung können Indizien wie eine fehlende Unterzeichnung darauf zurückgeführt werden, dass ein Gemälde zuvor komplett als Skizze ausgeführt, und von dieser nur die Kontur auf die Leinwand übertragen wurde. Tatsächlich entsprach dieser Arbeitsschritt Tini Rupprechts Vorgehensweise und sie erarbeitete die Binnenzeichnung nach der Fotografie.

Kriterien für fotografische Malerei lassen sich davon ausgehend nicht ableiten. Die Fotografien waren letztlich auch nicht die Ursache für die festgestellten Unstimmigkeiten. An diesen hatte vielmehr Tini Rupprechts Überzeugung Schuld, die Fotografie so souverän handhaben zu können, dass sie diese zerstückeln und wieder zusammensetzen konnte.

Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass Werke, die nach Fotografien ausgeführt wurden, stets Merkmale wie in diesem Fall aufweisen. Andere Maler bewältigten diese Schwierigkeit, indem sie sie zu einem künstlerischen Problem oder zum Ausgangspunkt für die Notwendigkeit einer formal anders anzugehenden Bildlösung umdeuteten. Andere, das

⁷⁰⁸ McPherson, Heather: *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge 2001, S.9.

wurde im Vergleich mit Lenbachs Vorgehensweise deutlich, verbunden mit der Fotografie eine ganz andere Zielsetzung. Die Arbeit mit Fotografien hatte in der Malerei keine diese kennzeichnenden Merkmale zur Folge, davon abgesehen, dass jeder Maler seine Position gegenüber der Fotografie bestimmen musste, ob er sie nun verwendete oder nicht. Glaubt man, eine Fotografie durch ein Gemälde förmlich hindurch scheinen zu sehen, oder Werke der Malerei als von der Fotografie bestimmt einschätzen zu können, dann ist das der Fall, weil der Maler eine bildnerische Zielsetzung verfolgte, die er in der Fotografie bestätigt fand.

Zeitgenossen stellten bereits die unterschiedliche Qualität von Tini Rupprechts Porträtgemälden fest. Diese war darauf zurückzuführen, dass ihr die Verschmelzung aller fotografischen und nicht-fotografischen Stadien der Vorarbeit manchmal mehr und manchmal weniger glückte. Das Ergebnis für die Implikationen von Tini Rupprechts Werken mit der Fotografie ist daher widersprüchlich. Die Fotografie verhalf ihr sowohl zu einem Zuwachs an Kontrolle als sie auch einen Kontrollverlust verursachte. Die Ähnlichkeit war nicht mehr das bildnerische Hauptproblem der Porträtmalerei, da diese, in Übereinstimmung mit der Porträtkundschaft, der Fotografie überlassen wurde. Doch manchmal zerfiel der Malerin das Bild in so viele Einzelteile, dass sie Mühe hatte, diese wieder zusammenzuführen. Anstatt formale Lösungen dafür zu suchen, verbrämte sie diese mit motivischen und äußerlichen Zutaten.

Ebenso widersprüchlich ist das Ergebnis für den Bildcharakter der fotografischen Vorlagen: sie sind deutlich von der Umsetzung in ein Gemälde geprägt durch Pose, Verkleidung und Beleuchtung. Folglich sind sie weder spontan noch unmittelbar entstanden. Dennoch entfalten sie den Reiz einer unredigierten Aufnahme, dem einer Privatfotografie ähnlich. Mit Malvorlagen kam somit eine Fotografie zur Behandlung, deren Charakter darauf zurückzuführen ist, dass sie erstens nicht zur Ansicht gedacht war und in der Regel nicht an die Öffentlichkeit gelangte, und die zweitens bildnerisch durchaus geplant, aber, in Hinblick auf die spätere Umsetzung in Malerei, noch nicht vollends ausformuliert war. Ein Maximum an Bilddaten sollte darin erlangt werden, um das Gemälde daraus zu extrahieren. Das verschiedene Maß an „piktoraler Ordnung“⁷⁰⁹ wird deutlich, wenn man Tini Rupprechts Porträtfotografien neben jenen des Atelier- und Kunstfotografen Franz Grainer betrachtet. Dessen Aufnahmen sind Tini Rupprechts Pastellgemälden nebenan zu stellen, nicht aber ihren Vorlagefotografien.

⁷⁰⁹ Perego, Elivre: „Privatsphäre und geheime Gärten. Der Künstler als Amateurfotograf“, in: Neue Geschichte der Fotografie, Michel Frizot (Hg.), Köln 1998 (Originalausg. Paris 1994), S.338.

Die kunsthistorische Behandlung des Themas „Malerei nach Fotografie“ hat vor allem in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts stattgefunden, sodass eine Beschäftigung damit an damalige Einsichten anschließen musste. Ausgehend von dem Befund, dass es eine fotografische Malerei gäbe, wurde gezeigt, dass dies nur insofern zutreffend ist, als dass es auch eine Malerei gab, die gegen die fotografische Erscheinung arbeitete, und dies auch, wenn sie auf solchen Vorlagen basierte, wie bei Tini Rupprecht der Fall. Die Malerin entwickelte ihre Gemälde von dem Aussehen ihrer Vorlagen weg. Den Porträtkunden signalisierte die Verwendung von Fotografien, dass sie sich bei einer fortschrittlich praktizierenden Künstlerin malen ließen, auch wenn sie diese im Gemälde ins 18. Jahrhundert zurück versetzte. Die ästhetische Vorstellung von dem, was ein künstlerisch wertvolles Porträt beinhalten musste, hatte sich als Reaktion auf die Fotografie verändert. Fotografie und Porträtmalerei waren dabei gleichermaßen konfrontiert mit den Forderungen nach Ähnlichkeit, nach Überwindung des Momenthaften sowie nach Dauerhaftigkeit. Während Ästhetiker schon dazu tendierten, eine gute Fotografie einem schlechten Gemälde theoretisch vorzuziehen, führten vor allem die materiellen Qualitäten der Malerei dazu, dass diese Geltung behielt.

Dem Idealismus im Goethe'schen Sinne hat Tini Rupprecht, wie eingangs zitiert, selbstbewusst das „wie“ entgegen gehalten.⁷¹⁰ Dass es darauf ankam, „wie einem das wiedergeben gelingt“, hatte ihre Vorgehensweise bestimmt, und resultierte aus der Erfahrung, dass es nicht ausreichte, „die Gegenstände ruhig wirken zu lassen und zu beobachten“. Besonders nicht in der Porträtmalerei, wo zwischen Maler und Modell eine Abhängigkeit bestand. Das „wie“ betraf zudem das Gemälde als Ergebnis, das weniger als Werk des Künstler-Genies anzusehen ist, sondern als Summe aller Anforderungen und Erwartungen, die an einen finanziell erfolgreichen Porträtmaler gestellt wurden.⁷¹¹

⁷¹⁰ s. Anm. 1.

⁷¹¹ Köstler, Andreas: „Das Portrait: Individuum und Image“, in: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Andreas Köstler u.a. (Hg.), Köln u. a. 1998, S.14. Köstler spricht von einem „erweiterten Bildnisbegriff“, der das Porträt als Ausgleichserzeugnis ansieht.

Literaturverzeichnis – alphabetisch

A, Zeitgenössische Quellentexte

- **Anon.:** „Mlle. Tini Rupprecht. Une Pastelliste et Portraitiste de Munich – Une Elève de Franz Doubek“, in: The New York Herald, Supplément d’Art, 6.4.1902
- **Brachvogel, Carry:** „Münchner Frauenköpfe“, in: Die Gartenlaube, 14. Heft, 1911, S.211
- **Braun, Alex:** Münchener Silhouetten, München 1918
- **Burckhardt, Jacob:** „Die Anfänge der neueren Porträtmalerei“, (10. März 1885), in: Jacob Burckhardt Vorträge 1844-1887, Emil Dürr (Hg.), Basel 1918 (2.Aufl.), S.266-281
- „Clément de Pausinger, peintre-pastelliste“, in: Le Journal, Paris 25.12.1906
- **Dessoir, Max:** Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906
- **Deutsche Kunst und Dekoration**, 12, 1903, S.408-411
- **Doerner, Max:** Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München, München u.a. 1921
- **Du Bos, Charles:** „Une femme, peintre de la femme; les pastels de Mlle Tini Rupprecht“, in: La Vie Heureuse, 1905, S.202-203
- **Eder, Joseph Maria:** Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft, Halle a. S. 1886 (2. gänzl. umgearb. Auflage, 1.Aufl. 1884)
- **Eitelberger von Edelberg, Rudolf:** Gesammelte kunsthistorische Schriften. 3.Bd., Wien 1884
- **Esswein, Hermann, Neumann, Ernst:** „Die Bedeutung der Photographie für den Bildenden Künstler“, in: Die Kunst für Alle, XVIII, 1.11.1902, S.61f.
- **Fiedler, Conrad:** Schriften über Kunst, Hans Marbach (Hg.), Leipzig 1896
- **Flüggen, Hans:** Traktat über Kunst u. Photographie, München 1938
- **Friedell, Egon:** Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd.2, München 1976 (1.Ausg. 1928)
- **Glaser, Marie von:** „Tini Rupprecht“, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 5.12.1903, Nr.7718, S.5.
- **Grashoff, Ehler W.:** Kamera und Kunst. Formgestaltung in Photographie und Malerei, Frankfurt a. M. 1931
- **Guest, Antony:** Art and the Camera, London 1907
- **Gulbransson, Grete:** „Der grüne Vogel des Äthers“. Tagebücher, Bd.1, 1904-1912, Ulrike Lang (Hg.), Frankfurt a. M. 1998
- **Gurlitt, Cornelius:** Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899
- **Hanel, Hermine:** Die Geschichte meiner Jugend, Leipzig 1930
- **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** Vorlesungen über die Ästhetik, Teil I u. II, Stuttgart 1971 (2.Auflage 1842 nach H.G. Hotho; 1.Ausg. 1835)
- **Hevesi, L. [Ludwig]:** „Carl Fröschl“, in: Die Kunst für Alle, XIII, 5., 1.12.1897, S.68-70
- **Hindermann-Rassow, Adele:** „Die Photographie als Frauenberuf“, in: Die Gartenlaube, Nr.14, 1911, S.215
- **Jessen, Jarno** [Pseudonym f. Anna Michaelson]: „Schöne Frauen und ihre Maler“, in: Die Woche, Nr.44, 1905, S.1934.
- **dies.:** „Schöne Frauen und ihre Maler“, in: Die Woche Nr.52, Berlin 1906, S.2270-2271.
- **Kirchbach, Wolfgang:** „Über die Ähnlichkeit von Bildnissen“, in: Die Kunst für Alle, IV.Jg., H.9, 1.2.1889, S.129
- **Klingspor, A. [Antonie] von:** „Tini Rupprecht“, in: „Die Frau und ihre Zeit“, H.11, 1908, S.25-30
- **dies.:** „Tini Rupprecht“, in: Nordwest, H.11, 1.Jg., 1910, S.327.
- **Knille, Otto:** Wollen und Können in der Malerei, Berlin 1897
- **Koepfen, Alfred:** Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld u.a. 1902

- **Kraemer, Paul:** Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung. Eine ästhetische Studie, Diss. Univ. Jena 1900
- **Die Kunst in Österreich-Ungarn.** Jahrbuch der Allgemeinen Kunst-Chronik, Wilhelm Lauser (Hg.), II.Jg., Wien o.J. [1885]
- „Der Kunstwerth der Photographie...“. Eine Umfrage von Gut Licht! aus dem Jahr 1896“, in: Fotogeschichte, Jg.15, H.58, 1995, S.51-54
- **Lange, Julius:** Vom Kunstwert. Zwei Vorträge [von 1874], Zürich u.a. 1925
- **Latemar, Comte de** [Pseudonym f. Prinz Alexandre Sturdza]: Tini Rupprecht. Artiste-peintre de Munich. Essai de psychologie esthétique, München 1901
- **Leixner, Otto von:** „Berechtigung und Grenzen des Realismus“, in: Die Kunst für Alle, II.Jg., H.11, 1.3.1887, S.164.
- **Lichtwark, Alfred:** Das Bildnis in Hamburg. Jahressgabe des Kunstvereins zu Hamburg, 2 Bde., Hamburg 1898
- **Lichtwark, Alfred:** Palast, Fenster und Flügelthür, Berlin 1899
- **Loesch, Fritz:** Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber, Berlin 1903
- **M., H.** [Mendelsohn, Henriette]: „Über Berliner Damenmalerei“, in: Die Kunst für Alle, VI.Jg., H.4, 1890, S.49-52.
- **dies.:** „Der junge Künstler von ehemals und heute“, in: Die Kunst für Alle, H.17, 1891, S.267
- **MacLean, Hector:** Photography for Artists, London 1896 (1.Ausg.; repr. New York 1973)
- **Matthies-Masuren, F.:** „Betrachtungen über Photographie und Kunst“, in: Photographische Rundschau, XVI.Jg., Halle a. S. 1902, S.184
- **Meier-Graefe, Julius:** Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, Bd.2, München 1920 (3.Aufl., 1.Aufl. 1904)
- **Moreau-Vauthier, Charles:** Les Portraits de l'enfant, Paris 1891
- **Münchner Neueste Nachrichten**, Nr.177, Morgenblatt, Do. 16.4.1903
- **Muther, Richard:** Geschichte der Malerei, 3.Bd., Leipzig 1909
- **Naumann, Friedrich:** Form und Farbe, Berlin 1909
- **Ostini, Fritz von:** „Die VII. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast“, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Bd.3, XVI.Jg., München 1901, S.359 to Do it Series)
- **Oswald, Wilhelm:** Monumentales und dekoratives Pastell, Leipzig 1912
- **Painting a Portrait by De László**, recorded by A. L. Baldry. London u.a. 1934 (How Pastellmalerei. Eine Anleitung von Robert Hahn, Ravensburg 1932
- **Pecht, Friedrich:** Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888
- **Photographischer Motivschatz.** Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie. Verantwortlicher Redakteur: G.H. Emmerich, VI.Jg., Nr.35, 29.11.1899
- **Popp, Hermann:** Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900
- **R., O.:** „Klemens v. Pausingers fünfundsiebzigster Geburtstag. Besuch bei dem Maler der schönsten Frauen“, in: Wiener Journal, 28.2.1930
- **Raphaels, Julius:** „Die Photographie für Maler“, in: Die Kunst für Alle, XII, 22, 15.8.1897, S.361-364
- **Raphaels, Julius:** Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899
- **Raupp, Karl:** „Die Fotografie in der modernen Kunst“, in: Die Kunst für Alle, H.21, 1.8.1889, S.326
- **ders.:** Katechismus der Malerei, Leipzig 1891

- **ders.:** „Die Pastellmalerei (nach Mitteilungen Professor B. Piglheins, niedergeschrieben von Professor K. Raupp, Auszug aus: Prof. Karl Raupp: Katechismus der Malerei, Leipzig 1891)“, in: Die Kunst für Alle, H.22, 14.8.1891, S.341-344.
- **Robert, Karl:** Le Pastel. Traité pratique et complet comprenant la figure et le portrait, le paysage et la nature morte, Paris 1890, (1.Aufl. 1884), S.113f.
- **Rosenberg, Adolf:** Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Hannover 1887
- **ders.:** Lenbach, Bielefeld u.a. 1905
- **Rößler, Arthur:** „Münchner Frauenbilder. I. Tini Rupprecht“, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.84.
- **ders.:** Schwarze Fahnen. Ein Künstlertotentanz, Wien u.a. 1922
- **Rottenburg, Heinrich:** „Die Jahres-Ausstellung im Münchner Glaspalast“, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, II.Halbband, München 1899, S.19-52
- **Schlagintweit, Felix:** Ein verliebtes Leben. Erinnerungen eines Münchner Arztes, München 1946
- **Schlosser, Julius von:** „Gespräch von der Bildniskunst“, in: Österreichische Rundschau VI, April 1906
- **Schönthan, Paul v.:** „Katechismus der Malerei. Das Porträt“, in: Die Jugend, 1897, Nr.21, S.339
- **Schultze-Naumburg, Paul:** Das Studium und die Ziele der Malerei. Ein Vademecum für Studierende, Leipzig 1896 (2.Aufl. 1900)
- **Seydlitz, R. Frhr. v.:** „Eine Monographie“, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, Jg.II, 1902, S.173-175
- **Soffke, W.:** „Das Übermalen von Vergrößerungen mit Pastellfarben“, in: Photographischer Motivschatz. Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie, VI.Jg., April 1899, S.11.
- **Srna, C.:** „Ueber Reproductions-Photographie“, in: Photographische Rundschau, 9.H., 1887, S.233
- **Stenger, Erich:** Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während Hundert Jahren, Leipzig 1938
- **Sterne, Carus** [Pseudonym f. Ernst Krause]: Natur und Kunst. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Kunst, Berlin 1891
- **Strzygowski, Josef:** Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann, Leipzig 1907
- **Thieme-Becker:** Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig 1928 u.a.
- **Trübner, Wilhelm:** Die Verwirrung der Kunstbegriffe, Frankfurt a. M. 1898
- **Vischer, Friedrich Theodor:** Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Bd.4, Hildesheim u.a. 1896 (Faksimile der 2.Aufl. München 1922)
- **Voß, Georg:** „Die Augenblicksphotographie und die Künstler“, in: Die Kunst für Alle, IV.Jg., H.9, 1.2.1889, S.149
- **Waetzoldt, Wilhelm:** Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908
- **Waldmann, Emil:** Das Bildnis im 19. Jahrhundert, Berlin 1921
- **White, Gleeson:** „The Camera. Is it a Friend or Foe of Art? Opinions of many eminent Artists (by the editor [Gleeson White])“, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Bd.1, London 1893, S.96-102
- **Wyl, Wilhelm** [eigentl. Wilhelm Ritter von Wymetal]: Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen, Stuttgart 1904 [1896 verf.]
- **XXXIV. Jahresbericht** des Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien für das Vereinsjahr 1918/19, Wien 1919

B, Sekundärliteratur

- **Aichelburg, Wladimir:** Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este und Artstetten, Wien 2000
- **Art and Photography:** Forerunners and Influences. Selected Essays by Heinrich Schwarz, William E. Parker (Hg.), Chicago u.a. 1985
- **Auer, Anna:** Fotografie im Gespräch, Passau 2001
- **Argan, Giulio Carlo:** Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1920, Berlin 1990
- **Barthes, Roland:** Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985 (Originalausg. Paris 1980)
- **Bauer, Hermann, Sedlmayr, Hans:** Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992
- **Beenken, Hermann:** Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944
- **Benjamin, Walter:** „Kleine Geschichte der Photographie“ (1931), in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M., 1963, S.45-64
- **Die bildende Künstlerin.** Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855-1945. Carola Muysers (Hg.), Amsterdam u.a. 1999
- **Blochmann, Georg M.:** Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Münster 1991, Diss. Köln 1986 (Form & Interesse; Bd.34)
- **Böhme, Gernot:** Theorie des Bildes, München 1999
- **Borrmann, Norbert:** Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994
- **Brieger, Lothar:** Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister, Berlin o. J. [1921]
- **Brilliant, Richard:** Portraiture, London 1991
- **Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst.** Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 4 Bde., München 1982
- **Brünschweiler, Jura:** Ferdinand Hodler. Fotoalbum, Bern 1998 [zur Ausst. Zürich 1998]
- **Buddemeier, Heinz:** Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils, Reinbek bei Hamburg 1981
- **Busch, Werner:** Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993
- **Buschor, Ernst:** Bildnisstufen, München 1949
- **Castelnuovo, Enrico:** Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek; Bd.11)
- **Čelebonović, Aleksa:** Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei, Berlin 1974
- **Chaleyssin, Patrick:** La peinture mondaine de 1870 à 1960, Paris 1993
- **Coke, Van Deren:** The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol, Albuquerque 1972 (überarb. u. erw. Ausg.; 1.Aufl. 1964)
- **Debrie, Christine, Salmon, Xavier:** Maurice-Quentin de La Tour. Prince des pastellistes, Paris 2000
- **Evers, Hans Gerhard:** Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967 (Kunst der Welt; Bd.21)
- **Faber, Monika:** Beiträge zu einer Stilgeschichte der Porträtphotographie zwischen 1890 und 1930, Unveröffentl. Diss. Univ. Wien 1980
- **Fotografie & Geschichte.** Dieter Mayer-Gürr (Hg.) Timm Starl zum 60. Geburtstag, Marburg 2000

- **Frevert, Ute:** „Mann und Weib, und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München 1995
- **Gebhardt, Heinz:** Königlich Bayerische Photographie 1838-1918, München 1978
- **Gombrich, Ernst:** „Maske und Gesicht“, in: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Ernst Gombrich u.a. (Hg.), Frankfurt a. M. 1977 (Originalausg. London 1972), S.10-60
- **Grunefeld, Frederic V.:** Rodin. Eine Biographie, Berlin 1993
- **Hamann, Richard, Hermand, Jost:** Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.2: „Naturalismus“, Berlin 1959
- **dies.:** Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.1: „Gründerzeit“, Berlin 1965
- **dies.:** Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.3: „Stilkunst um 1900“, Berlin 1967
- **Henisch, Heinz K. u.a.:** The painted photograph, 1839-1914. Origins, Techniques, Aspirations, Pennsylvania 1996
- **Heß, Helmut:** Der Kunstverlag Franz Hanstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion, München 1999, Diss. Univ. München 1993
- **Hofmann, Werner:** Das Irdene Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960
- **Jäger, Jens:** Gesellschaft und Photographische Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England. 1839-1860, Opladen 1996, Diss. Univ. Hamburg 1995 (Sozialwissenschaftliche Studien; Bd.35)
- **Kaufhold, Enno:** Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986
- **Kemp, Wolfgang:** Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1999 (1.Ausg.1980)
- **Klant, Michael:** Künstler bei der Arbeit – von Fotografen gesehen, Ostfildern 1995, Diss. Univ. Heidelberg 1991
- **Kosinski, Dorothy:** The Artist and the Camera. Degas to Picasso, Ausst.kat. Dallas 1999
- **Köstler, Andreas:** „Das Portrait: Individuum und Image“, in: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Andreas Köstler u.a. (Hg.), Köln u. a. 1998, S.9-14
- **Kühn, Hermann u.a.:** Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.1, Stuttgart 1984 (2.Ausg. 1988)
- **Langer, Brigitte:** Das Münchner Künstleratelier des Historismus, München 1992, Diss. Univ. München 1990
- **Lieven, Dominic:** Abschied von Macht und Würden. Der europäische Adel 1815-1904, Frankfurt a. M. 1995 (engl. Originalausg. 1992)
- **Limbacher, Sandra:** Fotografie als Medium gesellschaftlicher Repräsentation. Der Münchner Porträtfotograf Franz Grainer (1871-1948), unveröffentl. Magisterarbeit Univ. München 1994
- **Lohmann-Siems, Isa:** Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur, Hamburg 1972, Diss. Univ. Hamburg 1972
- **Ludwig, Horst:** Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978
- **Maas, Ellen:** Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977
- **Maas, Jeremy:** Victorian Painters, London 1969
- **McPherson, Heather:** The Modern Portrait in Nineteenth-Century France, Cambridge 2001
- **Mehl, Sonja** [verh. von Baranow]: Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, München 1980 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd.25)
- **Möckl, Karl:** Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern, München u.a. 1972

- **Moderne Kunst.** Das Funkkolleg zum Verständnis von Gegenwartskunst, Monika Wagner (Hg.), Reinbek bei Hamburg 1991
- **Mommsen, Wolfgang:** Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918, Frankfurt a. M. 1994
- **Monnier, Geneviève:** Das Pastell, Genf 1984
- **Müller, Oskar A.:** Albert von Keller, München 1981
- **München 1919.** Bildende Kunst/ Fotografie der Revolutions- und Rätezeit. Dirk Halfbrodt u.a. (Hg.), München 1979
- **Muggenthaler, Johannes u.a.:** Der Geister Bahnen – eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840-1915. München 1988
- **Mysers, Carola:** „Physiology and Photography: The Evolution of Franz von Lenbach's Portraiture“, in: Nineteenth Century Art Worldwide, Bd.2, Nr.1, Herbst 2002, http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_02/articles/muys.html
- **Muysers, Carola:** Das bürgerliche Portrait im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900, Hildesheim u.a. 2001, Diss. Univ. Frankfurt am Main 1997 (Studien zur Kunstgeschichte; Bd.141)
- **Neue Geschichte der Fotografie,** Michel Frizot (Hg.), Köln 1998 (Originalausg. Paris 1994)
- **Neuhaus, Robert:** Bildnismalerei des Leibl-Kreises, Marburg 1953
- **Newhall, Beaumont:** Die Geschichte der Photographie, München 1998 (5. erw. Ausg.; 1.Ausg. 1937)
- **Obermeier, Siegfried:** Münchens goldene Jahre. 1871-1914, München 1976 (S.254-259)
- **Österreichische Portraits.** Das Bildnis in der Gegenüberstellung von malerischer und photographischer Interpretation. Text: Harald Sterk, Wien 1982
- **Das pompöse Zeitalter.** Zwischen Biedermeier und Jugendstil. Kunst, Architektur und Kunsthandwerk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Hans Jürgen Hansen (Hg.), Oldenburg u.a. 1970
- **Porträt.** Preimesberger, Rudolf u.a. (Hg.), Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd.2)
- **Postle, Martin:** Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures, Cambridge, 1994
- **Prochno, Renate:** Joshua Reynolds, Weinheim 1990, Diss. Univ. München 1986
- **Regener, Susanne:** Fotografische Erfassung, München 1999, Habil. Bremen 1999
- **Scharf, Aaron:** Art and Photography, London 1969 (1. Ausg. 1968)
- **Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf:** Vom Sinn der Photographie. Texte aus den Jahren 1952-1980, München 1980
- **Schoch, Rainer:** Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975
- **Schwarz, Heinrich:** David Octavius Hill – Der Meister der Photographie, Leipzig 1931
- **Stelzer, Otto:** Kunst und Fotografie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen, München 1966
- **Taylor, Ransom:** Tini Rupprecht. Eine Zeit steht Modell, München 1968
- **Vaizey, Marina:** The Artist as Photographer, London 1982
- **Vignau, André:** Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours, Paris 1963
- **Vogt, Marion:** Zwischen Ornament und Natur. Edgar Degas als Maler und Photograph, Hildesheim u.a. 2000, Diss. Univ. Saarbrücken 1996 (Studien zur Kunstgeschichte; Bd.134)
- **Weisberg, Gabriel P.:** Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse, New York 1992
- **Wichmann, Siegfried:** Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973
- **Wiegand, Thomas:** Ferdinand Tellgmann. Gewerbsmäßiges Portraituren in Malerei und Fotografie um 1850, Kassel 1994, Diss. Gesamthochschule Kassel 1993
- **Zimmermanns, Klaus:** Friedrich August von Kaulbach, 1850-1920. Monographie und Werkverzeichnis, München 1980 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd.26)

C, Artikel und Aufsätze

- **Anon.:** „Das Gemälde nach der Fotografie. Wie Franz von Lenbach und Franz von Stuck zur Fotografie standen. Ein aufschlußreicher Einblick“, in: Der Kunsthandel, 4.4.1969, 61.Jg., S.22-23
- **Baranow, Sonja von** [geb. Mehl]: „Franz von Lenbach und die Fotografie“, in: Die Kunst, H.12, 1986, S.912-917
- **Billeter, Erika:** „Fotografische Technik und Malerei im Dialog“, in: Technik und Kunst. Dietmar Gudermann (Hg.), Düsseldorf 1994 (Technik und Kultur; Bd.7)
- **Billeter, Erika:** „Malerei und Fotografie im Dialog, Vortrag anlässlich der Ausstellung im Kunsthaus Zürich (1978)“, in: dies., Essays zu Kunst und Fotografie von 1965 bis heute, Bern 1999
- **Brière, Valerie:** „La memorable exposition photo-peinture au Kunsthaus de Zurich en 1977“, in: Critique, 8/9, Bd. XLI, Nr.459-460, Paris 1985, S.857-859
- **Charlesworth, Michael:** „The Group Portraits of Charlotte Milles: Staging by Photo-collage“, in: History of Photography, vol.23, Nr.3, Autumn 1999, S.254-259
- **Coke, Van Deren:** „Camera and Canvas“, in: Art in America, Nr.3, New York 1961, S.68-73
- **Evers, Hans Gerhard:** „Historismus“, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts; Bd.1), S.25-42
- **Fairbrother, Trevor:** „Philadelphia, Paris and New York – Thomas Eakins“, in: The Burlington Magazine, Vol.CXLIV, Nr.1188, März 2002, S.191-193
- **Genge, Gabriele, Stercken, Angela:** „Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch‘. Julius Langbehns ‚Rembrandt als Erzieher‘ und die Rezeption der Genremalerei der Moderne“, in: kritische berichte, H.4/1999, Jg.27, S.49-63
- **Gernsheim, Helmut:** „Aesthetic Trends in Photography Past and Present“, in: Motif, Nr.1, London, November 1958, S.11
- **Heilbrun, Françoise:** „Photographie et peinture“, in: Petit Larousse de la peinture, Michel Laclotte (Hg.), Bd.2, Paris 1979, S.1428-1434
- **Heß, Helmut:** „Stuck und Hanfstaengl – Künstler und Verleger“, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.116-137
- **Hoffmann, Justin:** „Die wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler nach dem 1. Weltkrieg“, in: München 1919. Bildende Kunst/ Fotografie der Revolutions- und Rätezeit, Dirk Halfbrodt u.a. (Hg.), München 1979, S.271-277
- **Kaufhold, Enno:** „Fotografie ‚und‘ Kunst“, in: kritische berichte, 6.Jg., H.1/2, 1978, S.31-47
- **ders.:** „Fotografie und Malerei um 1900. Ein mediengeschichtlicher Blick auf das Bildnisschaffen“, in: Hof-Atelier Elvira, Rudolf Herz u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1985, S.129-142
- **Kranzfelder, Ivo:** „Natürlicher Hang zum Künstlichen. einige Bemerkungen zur Kunstfotografie um 1900 und ihrer ‚Modernität‘“, in: Fotogeschichte, 1995, Jg.15, H.58, S.55-62
- **Küster, Katharina:** „Wilhelm Trübner als Porträtist“, in: Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903, Ausst.kat. Frankfurt a. M. 2001, S.51-57
- **McConkey, Kenneth:** „Well-bred Contortions, 1880-1918“, in: The British Portrait 1660-1960, Woodbridge 1991, S.353-386
- **Monnier, Geneviève:** „Pastel“, in: The Dictionary of Art, Jane Turner (Hg.), London 1996, Bd.24, S.241
- **Newhall, Beaumont:** „The Daguerreotype and the Painter“, in: Magazine of Art, Bd.42, Nr.7, 11/1949, S.249-251

- **Niemann, Bodo:** „Orlik als Photograph“ in: Emil Orlik. Leben und Werk 1870-1932, Prag, Wien, Berlin. Eugen Otto (Hg.), Wien 1997, S.59-66
- **Obermeier, Siegfried:** „Der Geheimtip der ganz Reichen um 1900: Tini Rupprecht“, in: Artis 9/1971, S.20-21
- **Paschall, W. Douglass:** „The Camera Artist“, in: Thomas Eakins. American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02, S.239-255
- **Perego, Elivre:** „Privatsphäre und geheime Gärten. Der Künstler als Amateurfotograf“, in: Neue Geschichte der Fotografie, Michel Frizot (Hg.), Köln 1998 (Originalausg. Paris 1994), S.335-345
- **Pevsner, Nikolaus:** „Möglichkeiten und Aspekte des Historismus“, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts; Bd.1), S.13-25
- **Pilgrim, Diane H.:** „The Revival of Pastels in Nineteenth-Century America: The Society of Painters in Pastel“, in: The American Art Journal 10, 1978, 2, S.43-62
- **Pohlmann, Ulrich:** „Alma-Tadema and photography“, in: Sir Lawrence Alma-Tadema, Edwin Becker u.a. (Hg.), Ausst.kat. Amsterdam u.a. 1997, S.111-124
- **ders.:** „Der Kunstwerth der Photographie... Schwabing und die Fotografie um 1900“, in: Bauer, Helmut, Tworek, Elisabeth: Schwabing. Kunst und Leben. Essays, München 1998 (in Begl. der Ausst. gleichen Titels, München 1998), S.305-317
- **ders.:** „Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900“, in: Kosinski, Dorothy u.a.: The Artist and the Camera. Degas to Picasso, Ausst.kat. Dallas 1999, S.43-69; dt., teilw. veränd. Version d. Textes: „Eine andere Natur. Das Fotoarchiv des Künstlers von Barbizon bis Gerhard Richter“, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd.1, München 1999, S.403-442
- **Ranke, Winfried:** „Die Marburger Bantzer-Ausstellung“, in: kritische berichte, 6.Jg., H.1/2, 1978, S.48.
- **Scharf, Aaron, Jammes, André:** „Le réalisme de la photographie et la réaction des peintres“, in: Art de France, 1964, S.174-189.
- **Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf:** „Lenbach und die Photographie“, in: Franz von Lenbach (1836-1904), Gollek, Rosel u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1986/87, S.63-97
- **ders.:** „Photographische Studien zur Malerei Franz von Stucks“, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.16-26
- **ders.:** „Zur Kunstgeschichte der Photographie“, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Bd.1, München 1999, S.355-402
- **Schwarz, Heinrich:** „Art and Photography: Forerunners and Influences“, in: Magazine of Art, Bd.42, Nr.7, 11/1949, S.252-256
- **ders.:** „Kunst und Photographie. Ein Vortrag von 1932“, in: Rundbrief Fotografie, H.11, Jg.4, 1984, S.5-18
- **Stalla, Robert:** „...mit dem Lächeln des Rokoko...“. Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Hermann Fillitz (Hg.), Ausst.kat. Wien 1996/97, S.221-233
- **Tucker, Mark, Gutman, Nica:** „Photographs and the Making of Paintings“, in: Thomas Eakins. American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02, S.235-238
- **Varnedoe, Kirk:** „The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered“, in: Art in America, Bd.68, Nr.1, Jan. 1980, S.66-78
- **Wappenschmidt, Heinz-Toni:** „Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs“, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, funktion und Ideologie. Ekkehard Mai (Hg.), Mainz 1990, S.335-345
- **Wolf, Richard:** „Fotografien aus guter, alter Zeit“, in: Fotoprisma, 11/1968, S.565-567

D, Ausstellungs- und Bestandskataloge

- **Adhémar, Jean:** Un siècle de vision nouvelle, Ausst.kat. Paris 1955
- **The Art of the Pastel.** An Exhibition of English and Continental Pastels, Ausst.kat. London 1986
- **Billeter, Erika:** Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Ausst.kat. Zürich 1977
- **Carl Bantzer 1857-1941.** Foto/Zeichnung/Gemälde. Synthetischer Realismus, Ausst.kat. Marburg 1977
- **Darmstadt – ein Dokument deutscher Kunst 1901/1976,** Bd.3: „Akademie – Sezession – Avantgarde um 1900“, Ausst.kat. Darmstadt 1976/77
- **Die Prinzregentenzeit.** Norbert Götz u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1988/89
- **Étude d’après Nature.** 19th Century Photographs in Relation to Art. Artists’ Studies, Works of Art, Portraits of Artists, Mixed Media. Catalogue by Ken Jacobson, Essays by Anthony Hamber, Ken Jacobson. Ken u. Jenny Jacobson (Hg.), Essex 1996
- **Ferdinand Schmutzer.** Das unbekannte fotografische Werk, Ausst.kat. Wien 2001/02
- **Frank Eugene.** The Dream of Beauty, Ulrich Pohlmann (Hg.), Ausst.kat. München 1995/96
- **Galassi, Peter:** Before Photography. Painting and the Invention of Photography, Ausst.kat. New York 1981
- **Hof-Atelier Elvira, 1887-1928.** Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Rudolf Herz u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1985
- **Hugo Erfurth 1874-1948.** Photographie zwischen Tradition und Moderne, Bodo von Dewitz u.a. (Hg.), Ausst.kat. Köln 1992
- **Jaacks, Gisela:** Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1992
- **Kataloge der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast,** München 1896-1904
- **Lehrjahre – Lichtjahre.** Die Münchner Fotoschule 1900-2000, Ulrich Pohlmann, Rudolf Scheutle (Hg.), Ausst.kat. München 2000
- **Lichtbildnisse.** Das Porträt in der Fotografie. Klaus Honnef (Hg.), Ausst.kat. Bonn 1982
- **Painting the Century.** 101 Portrait masterpieces 1900-2000. Introduction by Norbert Lynton, Ausst.kat. London 2000
- **Rausch, Mechthild:** Der Blick aus dem Rahmen. Gemalte Fotografien 1850-1950, Ausst.kat. München 1987
- **Reynolds.** Nicholas Penny (Hg.), Ausst.kat. London 1986
- **Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf:** Photographische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck, Otto Steinert (Hg.), Ausst.kat. Essen 1969
- **ders.:** Malerei und Fotografie, Ausst.kat. München 1970
- **Schwabing.** Kunst und Leben um 1900, Ausst.kat. München 1998
- **Der Traum vom Glück.** Die Kunst des Historismus in Europa, Hermann Fillitz (Hg.), Ausst.kat. Wien 1996/97
- **Thomas Eakins.** American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02
- **Verlagskatalog v. F. Hanfstaengl.** K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt, Kunstverlag München. 1. Teil: Galerie Moderner Meister (Silber- u. Kohlephotographien) (...) Januar 1904 [1906]
- **Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag.** Czymmek, Götz, Lenz, Christian (Hg.), Ausst.kat. München/Köln 1994
- **Wilton, Andrew:** The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to August John 1630-1930, Ausst.kat. London 1992/93

E, sonstige Quellen

- Polizeilicher Meldebogen, Stadtarchiv München
- Münchner Stadtadressbuch

Literaturverzeichnis – systematisch

Zum Verhältnis von Malerei und Fotografie Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts

- **Adhémar, Jean:** Un siècle de vision nouvelle, Ausst.kat. Paris 1955
- **Anon.:** „Das Gemälde nach der Fotografie. Wie Franz von Lenbach und Franz von Stuck zur Fotografie standen. Ein aufschlußreicher Einblick“, in: Der Kunsthandel, 4.4.1969, 61.Jg., S.22-23
- **Art and Photography:** Forerunners and Influences. Selected Essays by Heinrich Schwarz, William E. Parker (Hg.), Chicago u.a. 1985
- **Auer, Anna:** Fotografie im Gespräch, Passau 2001
- **Billeter, Erika:** Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Ausst.kat. Zürich 1977
- **dies.:** „Fotografische Technik und Malerei im Dialog“, in: Technik und Kunst. Dietmar Gudermann (Hg.), Düsseldorf 1994 (Technik und Kultur; Bd.7)
- **dies.:** „Malerei und Fotografie im Dialog, Vortrag anlässlich der Ausstellung im Kunsthhaus Zürich (1978)“, in: dies., Essays zu Kunst und Fotografie von 1965 bis heute, Bern 1999
- **Böhme, Gernot:** Theorie des Bildes, München 1999
- **Brière, Valerie:** „La memorable exposition photo-peinture au Kunsthhaus de Zurich en 1977“, in: Critique, 8/9, Bd. XLI, Nr.459-460, Paris 1985, S.857-859
- **Brünschweiler, Jura:** Ferdinand Hodler. Fotoalbum, Bern 1998 [zur Ausst. Zürich 1998]
- **Buddemeier, Heinz:** Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils, Reinbek bei Hamburg 1981
- **Carl Bantzer 1857-1941.** Foto/Zeichnung/Gemälde. Synthetischer Realismus, Ausst.kat. Marburg 1977
- **Charlesworth, Michael:** „The Group Portraits of Charlotte Milles: Staging by Photocollage“, in: History of Photography, vol.23, Nr.3, Autumn 1999, S.254-259
- **Coke, Van Deren:** „Camera and Canvas“, in: Art in America, Nr.3, New York 1961, S.68-73
- **ders.:** The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol, Albuquerque 1972 (überarb. u. erw. Aufl.; 1.Aufl. 1964)
- **Esswein, Hermann, Neumann, Ernst:** „Die Bedeutung der Photographie für den Bildenden Künstler“, in: Die Kunst für Alle, XVIII, 1.11.1902, S.61f.
- **Étude d'après Nature.** 19th Century Photographs in Relation to Art. Artists' Studies, Works of Art, Portraits of Artists, Mixed Media. Catalogue by Ken Jacobson, Essays by Anthony Hamber, Ken Jacobson. Ken u. Jenny Jacobson (Hg.), Essex 1996
- **Ferdinand Schmutzer.** Das unbekannte fotografische Werk, Ausst.kat. Wien 2001/02
- **Flüggen, Hans:** Traktat über Kunst u. Photographie, München 1938
- **Fotografie & Geschichte.** Dieter Mayer-Gürr (Hg.) Timm Starl zum 60. Geburtstag, Marburg 2000
- **Galassi, Peter:** Before Photography. Painting and the Invention of Photography, Ausst.kat. New York 1981

- **Gernsheim, Helmut:** „Aesthetic Trends in Photography Past and Present“, in: Motif, Nr.1, London, November 1958, S.11
- **Grashoff, Ehler W.:** Kamera und Kunst. Formgestaltung in Photographie und Malerei, Frankfurt a. M. 1931
- **Guest, Antony:** Art and the Camera, London 1907
- **Heilbrun, Françoise:** „Photographie et peinture“, in: Petit Larousse de la peinture, Michel Laclotte (Hg.), Bd.2, Paris 1979, S.1428-1434
- **Kaufhold, Enno:** Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986
- **Kaufhold, Enno:** „Fotografie ‚und‘ Kunst“, in: kritische berichte, 6.Jg., H.1/2, 1978, S.31-47
- **Kaufhold, Enno:** „Fotografie und Malerei um 1900. Ein mediengeschichtlicher Blick auf das Bildnisschaffen“, in: Hof-Atelier Elvira, Rudolf Herz u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1985, S.129-142
- **Klant, Michael:** Künstler bei der Arbeit – von Fotografen gesehen, Ostfildern 1995, Diss. Univ. Heidelberg 1991
- **Kosinski, Dorothy:** The Artist and the Camera. Degas to Picasso, Ausst.kat. Dallas 1999
- **„Der Kunstwerth der Photographie...“.** Eine Umfrage von Gut Licht! aus dem Jahr 1896“, in: Fotogeschichte, Jg.15, H.58, 1995, S.51-54
- **MacLean, Hector:** Photography for Artists, London 1896 (1.Ausg.; repr. New York 1973)
- **Matthies-Masuren, F.:** „Betrachtungen über Photographie und Kunst“, in: Photographische Rundschau, XVI.Jg., Halle a. S. 1902, S.184
- **Newhall, Beaumont:** „The Daguerreotype and the Painter“, in: Magazine of Art, Bd.42, Nr.7, 11/1949, S.249-251
- **Niemann, Bodo:** „Orlik als Photograph“ in: Emil Orlik. Leben und Werk 1870-1932, Prag, Wien, Berlin. Eugen Otto (Hg.), Wien 1997, S.59-66
- **Österreichische Portraits.** Das Bildnis in der Gegenüberstellung von malerischer und photographischer Interpretation. Text: Harald Sterk, Wien 1982
- **Paschall, W. Douglass:** „The Camera Artist“, in: Thomas Eakins. American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02, S.239-255
- **Perego, Elivre:** „Privatsphäre und geheime Gärten. Der Künstler als Amateurfotograf“, in: Neue Geschichte der Fotografie, Michel Frizot (Hg.), Köln 1998 (Originalausg. Paris 1994), S.335-345
- **Pohlmann, Ulrich:** „Alma-Tadema and photography“, in: Sir Lawrence Alma-Tadema, Edwin Becker u.a. (Hg.), Ausst.kat. Amsterdam u.a. 1997, S.111-124
- **ders.:** „Another Nature; or, Arsenal of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900“, in: Kosinski, Dorothy u.a.: The Artist and the Camera. Degas to Picasso, Ausst.kat. Dallas 1999, S.43-69; dt., teilw. veränd. Version d. Textes: „Eine andere Natur. Das Fotoarchiv des Künstlers von Barbizon bis Gerhard Richter“, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd.1, München 1999, S.403-442
- **Ranke, Winfried:** „Die Marburger Bantzer-Ausstellung“, in: kritische berichte, 6.Jg., H.1/2, 1978, S.48.
- **Raphaels, Julius:** „Die Photographie für Maler“, in: Die Kunst für Alle, XII, 22, 15.8.1897, S.361-364
- **ders.:** Photographie für Maler, Leipzig u.a. 1899
- **Raupp, Karl:** „Die Fotografie in der modernen Kunst“, in: Die Kunst für Alle, H.21, 1.8.1889, S.326
- **Rausch, Mechthild:** Der Blick aus dem Rahmen. Gemalte Fotografien 1850-1950, Ausst.kat. München 1987

- **Scharf, Aaron, Jammes, André:** „Le réalisme de la photographie et la réaction des peintres“, in: Art de France, 1964, S.174-189.
- **Scharf, Aaron:** Art and Photography, London 1969 (1.Ausg. 1968)
- **Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf:** Photographische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck, Otto Steinert (Hg.), Ausst.kat. Essen 1969
- **Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf:** Malerei und Fotografie, Ausst.kat. München 1970
- **ders.:** Vom Sinn der Photographie. Texte aus den Jahren 1952-1980, München 1980
- **ders.:** „Zur Kunstgeschichte der Photographie“, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Bd.1, München 1999, S.355-402
- **Schwarz, Heinrich:** David Octavius Hill – Der Meister der Photographie, Leipzig 1931
- **ders.:** „Art and Photography: Forerunners and Influences“, in: Magazine of Art, Bd.42, Nr.7, 11/1949, S.252-256
- **ders.:** „Kunst und Photographie. Ein Vortrag von 1932“, in: Rundbrief Fotografie, H.11, Jg.4, 1984, S.5-18
- **Stelzer, Otto:** Kunst und Fotografie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen, München 1966
- **Tucker, Mark, Gutman, Nica:** „Photographs and the Making of Paintings“, in: Thomas Eakins. American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02, S.235-238
- **Vaizey, Marina:** The Artist as Photographer, London 1982
- **Varnedoe, Kirk:** „The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered“, in: Art in America, Bd.68, Nr.1, Jan. 1980, S.66-78
- **Vignau, André:** Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours, Paris 1963
- **Vogt, Marion:** Zwischen Ornament und Natur. Edgar Degas als Maler und Photograph, Hildesheim u.a. 2000, Diss. Univ. Saarbrücken 1996 (Studien zur Kunstgeschichte; Bd.134)
- **Voß, Georg:** „Die Augenblicksphotographie und die Künstler“, in: Die Kunst für Alle, IV.Jg., H.9, 1.2.1889, S.149
- **Weisberg, Gabriel P.:** Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse, New York 1992
- **White, Gleeson:** „The Camera. Is it a Friend or Foe of Art? Opinions of many eminent Artists (by the editor [Gleeson White])“, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Bd.1, London 1893, S.96-102
- **Wiegand, Thomas:** Ferdinand Tellmann. Gewerbsmäßiges Portraitieren in Malerei und Fotografie um 1850, Kassel 1994, Diss. Gesamthochschule Kassel 1993

Zum Verhältnis von Malerei und Fotografie in München

- **Baranow, Sonja von** [geb. Mehl]: „Franz von Lenbach und die Fotografie“, in: Die Kunst, H.12, 1986, S.912-917
- **Frank Eugene.** The Dream of Beauty, Ulrich Pohlmann (Hg.), Ausst.kat. München 1995/96
- **Gebhardt, Heinz:** Königlich Bayerische Photographie 1838-1918, München 1978
- **Heß, Helmut:** „Stuck und Hanfstaengl – Künstler und Verleger“, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.116-137
- **ders.:** Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion, München 1999, Diss. Univ. München 1993
- **Hof-Atelier Elvira, 1887-1928.** Ästheteten, Emanzen, Aristokraten. Rudolf Herz u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1985
- **Lehrjahre – Lichtjahre.** Die Münchner Fotoschule 1900-2000, Ulrich Pohlmann, Rudolf Scheutle (Hg.), Ausst.kat. München 2000

- **Limbacher, Sandra:** Fotografie als Medium gesellschaftlicher Repräsentation. Der Münchner Porträtfotograf Franz Grainer (1871-1948), unveröffentl. Magisterarbeit Univ. München 1994
- **Mysers, Carola:** „Physiology and Photography: The Evolution of Franz von Lenbach's Portraiture“, in: Nineteenth Century Art Worldwide, Bd.2, Nr.1, Herbst 2002, http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_02/articles/muys.html
- **Photographischer Motivschatz.** Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie. Verantwortlicher Redakteur: G.H. Emmerich, VI.Jg., Nr.35, 29.11.1899
- **Pohlmann, Ulrich:** „Der Kunstwerth der Photographie... Schwabing und die Fotografie um 1900“, in: Bauer, Helmut, Tworek, Elisabeth: Schwabing. Kunst und Leben. Essays, München 1998 [in Begl. der Ausst. gleichen Titels, München 1998], S.305-317
- **Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf:** „Lenbach und die Photographie“, in: Franz von Lenbach (1836-1904), Gollek, Rosel u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1986/87, S.63-97
- **ders:** „Photographische Studien zur Malerei Franz von Stucks“, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.16-26

Kunst Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts

- **Argan, Giulio Carlo:** Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1920, Berlin 1990
- **Beenzen, Hermann:** Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944
- **Die bildende Künstlerin.** Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855-1945. Carola Muysers (Hg.), Amsterdam u.a. 1999
- **Blochmann, Georg M.:** Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Münster 1991, Diss. Köln 1986 (Form & Interesse; Bd.34)
- **Čelebonović, Aleksa:** Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei, Berlin 1974
- **Chaleyssin, Patrick:** La peinture mondaine de 1870 à 1960, Paris 1993
- **Darmstadt – ein Dokument deutscher Kunst 1901/1976,** Bd.3: „Akademie – Sezession – Avantgarde um 1900“, Ausst.kat. Darmstadt 1976/77
- **Die Kunst in Österreich-Ungarn.** Jahrbuch der Allgemeinen Kunst-Chronik, Wilhelm Lauser (Hg.), II.Jg., Wien o.J. [1885]
- **Evers, Hans Gerhard:** Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967 (Kunst der Welt; Bd.21)
- **Evers, Hans Gerhard:** „Historismus“, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts; Bd.1), S.25-42
- **Fairbrother, Trevor:** „Philadelphia, Paris and New York – Thomas Eakins“, in: The Burlington Magazine, Vol.CXLIV, Nr.1188, März 2002, S.191-193
- **Genge, Gabriele, Stercken, Angela:** „‘Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch‘. Julius Langbehns ‚Rembrandt als Erzieher‘ und die Rezeption der Genremalerei der Moderne“, in: kritische berichte, H.4/1999, Jg.27, S.49-63
- **Grunefeld, Frederic V.:** Rodin. Eine Biographie, Berlin 1993
- **Gurlitt, Cornelius:** Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899
- **Hofmann, Werner:** Das Irdene Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960
- **Koepfen, Alfred:** Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld u.a. 1902
- **Kühn, Hermann** u.a.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.1, Stuttgart 1984 (2.Ausg. 1988)

- **Leixner, Otto von:** „Berechtigung und Grenzen des Realismus“, in: Die Kunst für Alle, II.Jg., H.11, 1.3.1887, S.164
- **Lichtwark, Alfred:** Palast, Fenster und Flügelthür, Berlin 1899
- **Maas, Jeremy:** Victorian Painters, London 1969
- **Meier-Graefe, Julius:** Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, Bd.2, München 1920 (3. Aufl., 1.Aufl. 1904)
- **M., H. [Mendelsohn, Henriette]:** „Der junge Künstler von ehedem und heut“, in: Die Kunst für Alle, H.17, 1891, S.267
- **M., H. [Mendelsohn, Henriette]:** „Über Berliner Damenmalerei“, in: Die Kunst für Alle, VI.Jg., H.4, 1890, S.49-52
- **Moderne Kunst.** Das Funkkolleg zum Verständnis von Gegenwartskunst, Monika Wagner (Hg.), Reinbek bei Hamburg 1991
- **Muther, Richard:** Geschichte der Malerei, Bd.3, Leipzig 1909
- **Pevsner, Nikolaus:** „Möglichkeiten und Aspekte des Historismus“, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts; Bd.1), S.13-25
- **Das pompöse Zeitalter.** Zwischen Biedermeier und Jugendstil. Kunst, Architektur und Kunsthandwerk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Hans Jürgen Hansen (Hg.), Oldenburg u.a. 1970
- **Raupp, Carl:** Katechismus der Malerei, Leipzig 1891
- **Rößler, Arthur:** Schwarze Fahnen. Ein Künstlertotentanz, Wien u.a. 1922
- **Schultze-Naumburg, Paul:** Das Studium und die Ziele der Malerei. Ein Vademecum für Studierende, Leipzig 1896 (2.Aufl. 1900)
- **Stalla, Robert:** „...mit dem Lächeln des Rokoko...“. Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Hermann Fillitz (Hg.), Ausst.kat. Wien 1996/97, S.221-233
- **Sterne, Carus [Pseudonym f. Ernst Krause]:** Natur und Kunst. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Kunst, Berlin 1891
- **Thomas Eakins.** American Realist, Ausst.kat. Philadelphia 2001/02
- **Der Traum vom Glück.** Die Kunst des Historismus in Europa, Hermann Fillitz (Hg.), Ausst.kat. Wien 1996/97
- **Wappenschmidt, Heinz-Toni:** „Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs“, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, funktion und Ideologie. Ekkehard Mai (Hg.), Mainz 1990, S.335-345
- **Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag.** Czymmek, Götz, Lenz, Christian (Hg.), Ausst.kat. München/Köln 1994

Kunst Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts in München

- **Braun, Alex:** Münchener Silhouetten, München 1918
- **Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst.** Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 4 Bde., München 1982
- **Gulbransson, Grete:** „Der grüne Vogel des Äthers“. Tagebücher, Bd.1, 1904-1912, Ulrike Lang (Hg.), Frankfurt a. M. 1998
- **Hanel, Hermine:** Die Geschichte meiner Jugend, Leipzig 1930
- **Hevesi, L.[udwig]:** „Carl Fröschl“, in: Die Kunst für Alle, XIII, 5., 1.12.1897, S.68-70
- **Hoffmann, Justin:** „Die wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler nach dem 1. Weltkrieg“, in: München 1919. Bildende Kunst/ Fotografie der Revolutions- und Rätezeit, Dirk Halfbrodt u.a. (Hg.), München 1979, S.271-277
- **Kataloge der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast,** München 1896-1904

- **Langer, Brigitte:** Das Münchner Künstleratelier des Historismus, München 1992, Diss. Univ. München 1990
- **Ludwig, Horst:** Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978
- **Mehl, Sonja** [verh. von Baranow]: Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, München 1980 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd.25)
- **Möckl, Karl:** Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern, München u.a. 1972
- **Müller, Oskar A.:** Albert von Keller, München 1981
- **München 1919.** Bildende Kunst/ Fotografie der Revolutions- und Rätezeit. Dirk Halbrodt u.a. (Hg.), München 1979
- **Muggenthaler, Johannes u.a.:** Der Geister Bahnen – eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840-1915. München 1988
- **Ostini, Fritz von:** „Die VII. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast“, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Bd.3, XVI.Jg., München 1901, S.359.
- **Pecht, Friedrich:** Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888
- **Die Prinzregentenzeit.** Norbert Götz u.a. (Hg.), Ausst.kat. München 1988/89
- **Rosenberg, Adolf:** Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Hannover 1887
- **Rosenberg, Adolf:** Lenbach, Bielefeld u.a. 1905
- **Rottenburg, Heinrich:** „Die Jahres-Ausstellung im Münchner Glaspalast“, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, II.Halbband, München 1899, S.19-52
- **Schlagintweit, Felix:** Ein verliebtes Leben. Erinnerungen eines Münchner Arztes, München 1946
- **Schwabing.** Kunst und Leben um 1900, Ausst.kat. München 1998
- **Thieme-Becker:** Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig 1928 u.a.
- **Verlagskatalog v. F. Hanfstaengl.** K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt, Kunstverlag München. 1. Teil: Galerie Moderner Meister (Silber- u. Kohlephotographien) (...) Januar 1904 [1906]
- **Wichmann, Siegfried:** Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973
- **Wyl, Wilhelm** [eigentl. Wilhelm Ritter von Wymetal]: Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen, Stuttgart 1904 [1896 verf.]
- **Zimmermanns, Klaus:** Friedrich August von Kaulbach, 1850-1920. Monographie und Werkverzeichnis, München 1980 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd.26)

Porträt Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts

- **Borrmann, Norbert:** Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994
- **Brilliant, Richard:** Portraiture, London 1991
- **Burckhardt, Jacob:** „Die Anfänge der neueren Porträtmalerei“, (10. März 1885), in: Jacob Burckhardt Vorträge 1844-1887, Emil Dürr (Hg.), Basel 1918 (2.Aufl.), S.266-281
- **Castelnuovo, Enrico:** Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek; Bd.11)
- **Faber, Monika:** Beiträge zu einer Stilgeschichte der Porträtphotographie zwischen 1890 und 1930, Unveröffentl. Diss. Univ. Wien 1980
- **Gombrich, Ernst:** „Maske und Gesicht“, in: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Ernst Gombrich u.a. (Hg.), Frankfurt a. M. 1977 (Originalausg. London 1972), S.10-60

- **Jessen, Jarno** [Pseudonym f. Anna Michaelson]: „Schöne Frauen und ihre Maler“, in: Die Woche Nr.52, Berlin 1906, S.2270-2271.
- **Köstler, Andreas**: „Das Portrait: Individuum und Image“, in: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Andreas Köstler u.a. (Hg.), Köln u. a. 1998, S.9-14
- **Küster, Katharina**: „Wilhelm Trübner als Porträtist“, in: Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903, Ausst.kat. Frankfurt a. M. 2001, S.51-57
- **Lichtbildnisse**. Das Porträt in der Fotografie. Klaus Honnef (Hg.), Ausst.kat. Bonn 1982
- **Lichtwark, Alfred**: Das Bildnis in Hamburg. Jahressgabe des Kunstvereins zu Hamburg, 2 Bde., Hamburg 1898
- **McConkey, Kenneth**: „Well-bred Contortions, 1880-1918“, in: The British Portrait 1660-1960, Woodbridge 1991, S.353-386
- **McPherson, Heather**: The Modern Portrait in Nineteenth-Century France, Cambridge 2001
- **Moreau-Vauthier, Charles**: Les Portraits de l'enfant, Paris 1891
- **Muysers, Carola**: Das bürgerliche Portrait im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900, Hildesheim u.a. 2001, Diss. Univ. Frankfurt am Main 1997 (Studien zur Kunstgeschichte; Bd.141)
- **Neuhaus, Robert**: Bildnismalerei des Leibl-Kreises, Marburg 1953
- **Painting a Portrait by De László**, recorded by A. L. Baldry. London u.a. 1934 (How to Do it Series)
- **Painting the Century**. 101 Portrait masterpieces 1900-2000. Introduction by Norbert Lynton, Ausst.kat. London 2000
- **Porträt**. Preimesberger, Rudolf u.a. (Hg.), Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd.2)
- **Schoch, Rainer**: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975
- **Schönthan, Paul v.:** „Katechismus der Malerei. Das Porträt“, in: Die Jugend, 1897, Nr.21, S.339
- **Wilton, Andrew**: The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to August John 1630-1930, Ausst.kat. London 1992/93

Ästhetik des Porträts Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts

- **Buschor, Ernst**: Bildnisstufen, München 1949
- **Dessoir, Max**: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906
- **Eitelberger v. Edelberg, Rudolf**: Gesammelte kunsthistorische Schriften. 3.Bd., Wien 1884
- **Fiedler, Conrad**: Schriften über Kunst, Hans Marbach (Hg.), Leipzig 1896
- **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**: Vorlesungen über die Ästhetik, Teil I u. II, Stuttgart 1971 (2.Auflage 1842 nach H.G. Hotho; 1.Ausg. 1835)
- **Kirchbach, Wolfgang**: „Über die Ähnlichkeit von Bildnissen“, in: Die Kunst für Alle, IV.Jg., H.9, 1.2.1889, S.129
- **Knille, Otto**: Wollen und Können in der Malerei, Berlin 1897
- **Kraemer, Paul**: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung. Eine ästhetische Studie, Diss. Univ. Jena 1900
- **Lange, Julius**: Vom Kunstwert. Zwei Vorträge [von 1874], Zürich u.a. 1925
- **Lohmann-Siems, Isa**: Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur, Hamburg 1972, Diss. Univ., Hamburg 1972
- **Naumann, Friedrich**: Form und Farbe, Berlin 1909
- **Popp, Hermann**: Beitrag zur Geschichte der Neueren Künstler-Ästhetik, Karlsruhe 1900

- **Schlosser, Julius von:** „Gespräch von der Bildniskunst“, in: Österreichische Rundschau VI, April 1906
- **Strzygowski, Josef:** Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann, Leipzig 1907
- **Trübner, Wilhelm:** Die Verwirrung der Kunstbegriffe, Frankfurt a. M. 1898
- **Vischer, Friedrich Theodor:** Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Bd.4, Hildesheim u.a. 1896 (Faksimile der 2.Aufl. München 1922)
- **Waetzoldt, Wilhelm:** Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908
- **Waldmann, Emil:** Das Bildnis im 19. Jahrhundert, Berlin 1921

Fotografie Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts

- **Barthes, Roland:** Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985 (Originalausg. Paris 1980)
- **Benjamin, Walter:** „Kleine Geschichte der Photographie“ (1931), in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M., 1963, S.45-64
- **Eder, Joseph Maria:** Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft, Halle a. S. 1886 (2. gänzl. umgearb. Auflage, 1.Aufl. 1884)
- **Hugo Erfurth 1874-1948.** Photographie zwischen Tradition und Moderne, Bodo von Dewitz u.a. (Hg.), Ausst.kat. Köln 1992
- **Henisch, Heinz K. u.a.:** The painted photograph, 1839-1914. Origins, Techniques, Aspirations, Pennsylvania 1996
- **Hindermann-Rassow, Adele:** „Die Photographie als Frauenberuf“, in: Die Gartenlaube, Nr.14, 1911, S.215
- **Jäger, Jens:** Gesellschaft und Photographische Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England. 1839-1860, Opladen 1996, Diss. Univ. Hamburg 1995 (Sozialwissenschaftliche Studien; Bd.35)
- **Kemp, Wolfgang:** Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1999 (1.Ausg.1980)
- **Kranzfelder, Ivo:** „Natürlicher Hang zum Künstlichen. einige Bemerkungen zur Kunstfotografie um 1900 und ihrer ‚Modernität‘“, in: Fotogeschichte, 1995, Jg.15, H.58, S.55-62
- **Loesch, Fritz:** Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber, Berlin 1903
- **Maas, Ellen:** Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977
- **Neue Geschichte der Fotografie,** Michel Frizot (Hg.), Köln 1998 (Originalausg. Paris 1994)
- **Newhall, Beaumont:** Die Geschichte der Photographie, München 1998 (5. erw. Ausg.; 1.Ausg. 1937)
- **Regener, Susanne:** Fotografische Erfassung, München 1999, Habil. Bremen 1999
- **Soffke, W.:** „Das Übermalen von Vergrößerungen mit Pastellfarben“, in: Photographischer Motivschatz. Künstlerische Monatsbeilage zur Allgemeinen Photographen-Zeitung. Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie, VI.Jg., April 1899, S.11.
- **Srna, C.:** „Ueber Reproductions-Photographie“, in: Photographische Rundschau, 9.H., 1887, S.233
- **Stenger, Erich:** Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während Hundert Jahren, Leipzig 1938

Tini Rupprecht

- **Anon.:** „Mlle. Tini Rupprecht. Une Pastelliste et Portraitiste de Munich – Une Elève de Franz Doubek“, in: The New York Herald, Supplément d’Art, 6.4.1902
- **Brachvogel, Carry:** „Münchner Frauenköpfe“, in: Die Gartenlaube, 14. Heft, 1911, S.211
- **Deutsche Kunst und Dekoration**, 12, 1903, S.408-411
- **Du Bos, Charles:** „Une femme, peintre de la femme; les pastels de Mlle Tini Rupprecht“, in: La Vie Heureuse, 1905, S.202-203
- **Glaser, Marie von:** „Tini Rupprecht“, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 5.12.1903, Nr.7718, S.5.
- **Jaacks, Gisela:** Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1992, S.174
- **Jessen, Jarno** [Pseudonym f. Anna Michaelson]: „Schöne Frauen und ihre Maler“, in: Die Woche, Nr.44, 1905, S.1934.
- **Klingspor, A.** [Antonie] **v.:** „Tini Rupprecht“, in: „Die Frau und ihre Zeit“, H.11, 1908, S.25-30
- **dies.:** „Tini Rupprecht“, in: Nordwest, H.11, 1.Jg., 1910, S.327
- **Latemar, Comte de** [Pseudonym für Prinz Alexandre Sturdza]: Tini Rupprecht. Artiste-peintre de Munich. Essai de psychologie esthétique, München 1901
- **Münchner Neueste Nachrichten**, Nr.177, Morgenblatt, Do. 16.4.1903
- Münchner Stadtadressbuch
- **Obermeier, Siegfried:** „Der Geheimtip der ganz Reichen um 1900: Tini Rupprecht“, in: Artis 9/1971, S.20-21
- **dies.:** Münchens goldene Jahre. 1871-1914, München 1976 (S.254-259)
- Polizeilicher Meldebogen, Stadtarchiv München
- **Rößler, Arthur:** „Münchner Frauenbilder. I. Tini Rupprecht“, in: Münchner Zeitung, 22.11.1902, Nr.279, S.84.
- **Seydlitz, R. Frhr. v.:** „Eine Monographie“, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, Jg.II, 1902, S.173-175
- **Süddeutsche Zeitung**, 11.9.1956, S.10 [Todesanzeige]
- **Taylor, Ransom:** Tini Rupprecht. Eine Zeit steht Modell, München 1968
- **Wolf, Richard:** „Fotografien aus guter, alter Zeit“, in: Fotoprisma, 11/1968, S.565-567
- XXXIV. Jahresbericht des Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien für das Vereinsjahr 1918/19, Wien 1919

Pastellmalerei

- **Brieger, Lothar:** Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister, Berlin o. J. [1921]
- „Clément de Pausinger, peintre-pastelliste“, in: Le Journal, Paris 25.12.1906
- **Debrie, Christine, Salmon, Xavier:** Maurice-Quentin de La Tour. Prince des pastellistes, Paris 2000
- **Doerner, Max:** Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München, München u.a. 1921
- **Monnier, Geneviève:** Das Pastell, Genf 1984
- **dies.:** „Pastel“, in: The Dictionary of Art, Jane Turner (Hg.), London 1996, Bd.24, S.241
- **Oswald, Wilhelm:** Monumentales und dekoratives Pastell, Leipzig 1912
- **Pastellmalerei.** Eine Anleitung von Robert Hahn, Ravensburg 1932
- **Pilgrim, Diane H.:** „The Revival of Pastels in Nineteenth-Century America: The Society of Painters in Pastel“, in: The American Art Journal 10, 1978, 2, S.43-62
- **R., O.:** „Klemens v. Pausingers fünfundsiebzigster Geburtstag. Besuch bei dem Maler der schönsten Frauen“, in: Wiener Journal 28.2.1930

- **Raupp, Karl:** „Die Pastellmalerei (nach Mitteilungen Professor B. Piglheins, niedergeschrieben von Professor K. Raupp, Auszug aus: Prof. Karl Raupp: Katechismus der Malerei, Leipzig 1891)“, in: Die Kunst für Alle, H.22, 14.8.1891, S.341-344.
- **Robert, Karl:** Le Pastel. Traité pratique et complet comprenant la figure et le portrait, le paysage et la nature morte, Paris 1890, (1.Aufl. 1884), S.113f.
- **The Art of the Pastel.** An Exhibition of English and Continental Pastels, Ausst.kat. London 1986

Malerei des 18. Jahrhunderts

- **Bauer, Hermann, Sedlmayr, Hans:** Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992
- **Busch, Werner:** Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993
- **Postle, Martin:** Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures, Cambridge, 1994
- **Prochno, Renate:** Joshua Reynolds, Weinheim 1990, Diss. Univ. München 1986
- **Reynolds.** Nicholas Penny (Hg.), Ausst.kat. London 1986

Historischer Hintergrund Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts

- **Aichelburg, Wladimir:** Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este und Artstetten, Wien 2000
- **Frevert, Ute:** „Mann und Weib, und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München 1995
- **Friedell, Egon:** Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd.2, München 1976 (1.Ausg. 1928)
- **Hamann, Richard, Hermand, Jost:** Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.2: „Naturalismus“, Berlin 1959
- **dies.:** Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.1: „Gründerzeit“, Berlin 1965
- **dies.:** Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd.3: „Stilkunst um 1900“, Berlin 1967
- **Lieven, Dominic:** Abschied von Macht und Würden. Der europäische Adel 1815-1904, Frankfurt a. M. 1995 (engl. Originalausg. 1992)
- **Mommsen, Wolfgang:** Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918, Frankfurt a. M. 1994

Abbildungsverzeichnis

- I.
- 1 Franz von Lenbach: Selbstporträt mit Frau und Töchtern, 1903. Öl/Pappe, dat. u. sign. *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*
- 2a André Adolphe-Eugène Disdéri: Prinz und Prinzessin von Metternich, ca. 1860. Fotografie, Carte de Visite. *Bibliothèque Nationale de France, Paris*
- 2b Edgar Degas: Prinzessin von Metternich, um 1865. Öl/Lw, .o. Dat., unsign., Stempel des Nachlassverkaufs, *National Gallery, London*
- II.
- 3 Carl Teufel: Tini Rupprecht in ihrem Atelier in der Königinstraße, 1889. Neuabzug vom Originalnegativ. *Bildarchiv Foto Marburg (121.792)*
- 4a Tini Rupprecht: Madonna mit Frau und Waisenkind, 1897. Reproduktion auf Karton. (Kat.nr. 4.20). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 4b Tini Rupprecht: Ottilie von Wimpffen als Madonna, 1897. Fotografie auf Karton, Originalabzug (Kat.nr. 4.20). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 5 Tini Rupprecht: Aktfotografie, o. Dat., Originalabzug (Kat.nr. 4.1). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 6 Unbek.: Tini Rupprecht mit Skizzenbuch, o. Dat., Fotografie, Originalabzug (Kat.nr. 4.68). *Monacensia, München*
- 7 Tini Rupprecht: Titelblatt für die Zeitschrift „Die Jugend“, o. Dat. Tusche/Papier (Kat.nr. 2.1.3). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 8 Album mit einer Sammlung von Reproduktionen nach Gemälden Alter Meister. (Kat.nr. 4.54). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 9a Tini Rupprecht: „Anno 1793“, 1898. Pastell, Standort unbekannt.
- 9b Tini Rupprecht: Ollo als Modell für „Anno 1793“, 1898. 2 Fotografien/Karton (Kat.nr. 4.21). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 9c Rembrandt Harmensz. van Rijn: Mädchen am Fenster, 1645. Öl/Lw. *Dulwich Picture Gallery, London*
- 10a František Dvořák: Tini Rupprecht, ca. 1885. Pastell, unsign., o. Dat. (Kat.nr. 2.2.12). *Privatbesitz, München*
- 10b Tini Rupprecht: Ottilie Rupprecht, ca. 1885. Pastell, sign., o. Dat. (Kat.nr. 2.2.11). *Privatbesitz, München*
- 11a,b Bruno Piglhein: „Petit Blondin“, „Petit Chat“, o. Dat., zwei Pastelle, Standort unbekannt.
- 11c,d František Dvořák: „Hemdenmätzchen“, 1887. „Lieb' Püppchen“, 1888. Standort unbekannt. Zwei Reproduktionen, Hanfstaengl Verlag, München. *Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Photothek), München*
- 12 Tini Rupprecht: Cousine Fanny Wolf, 1896. Pastell/Packpapier, sign., undat. (Kat.nr. 2.2.24). *Besitz der Verfasserin, Wien*
- 13a Evtl. Ollo von Wimpffen: Tini Rupprecht bei der Arbeit, o. Dat., ca. 1914. Neuabzug vom Originalnegativ (Kat.nr. 4.58). *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München*
- 13b Evtl. Ollo von Wimpffen: Tini Rupprecht bei der Arbeit, o. Dat., ca. 1914. Neuabzug vom Originalnegativ (Kat.nr. 4.58). *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München*
- 14 Tini Rupprecht: Selbstbildnis, o. Dat., um 1900. Pastell/Karton, sign. (Kat.nr. 2.2.2). *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (G 11650)*
- 15 Theodor Hilsdorf: Tini Rupprecht, o. Dat., Atelierporträtfotografie, Neuabzug vom Originalnegativ. *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München*
- 16 Anonym: Filipö de László beim Malen eines Porträts. „Developing the likeness“.

- 17 Tini Rupprecht: „Everl“, 1889. Reproduktion auf Karton, Verlag der Photographischen Union, München (Kat.nr. .3.1). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 18a Unbek. Fotoatelier: Josefine Gräfin von Thun-Hohenstein, Prag 1908, Fotografie, 20,5x13 cm. *Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Pf 40.009: D [1])*
- 18b Tini Rupprecht: Josefine Gräfin von Thun-Hohenstein, 1905. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.34), Standort des Gemäldes unbekannt. *Monacensia, München*
- 19 Tini Rupprecht: Baronesse Kitty von Linder, 1912. Reproduktion (Kat.nr.1.1.67) des Pastells, Standort des Gemäldes unbekannt.. *Monacensia, München*
- 20 Franz von Lenbach: Lilli Merk, 1902. Öl/Pappe, sign. *Suermondt-Museum, Aachen*. Reproduziert aus Franz von Lenbach 1836-1904, Ausst.kat. München 1986/87.
- 21 Tini Rupprecht: Ollo von Wimpffen, 1899. Pastell, Standort des Gemäldes unbekannt.
- 22 Tini Rupprecht: Rina Fürstin zu Henckel-Donnersmarck, 1906. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.42), Standort des Gemäldes unbekannt. *Monacensia, München*
- 23 Franz von Lenbach: Baronin Emma von Lang-Puchhof, 1899. Öl/Lw., sign. u. dat. *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*
- 24 Tini Rupprecht: Madame Balascheff, 1911. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.60), Standort des Gemäldes unbekannt. *Monacensia, München*
- 25 Tini Rupprecht: Marie Gräfin Quadt-Wykradt, 1908. Reproduktion des Gemäldes (Kat.nr. 1.1.54), Standort des Gemäldes unbekannt. *Monacensia, München*
- 26 Tini Rupprecht: Prinzessinnen Marie Gabriele und Elisabeth von Bayern, 1900. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.7 u.2.2.26). *Schloss Wildenwart, Frasdorf*
- 27 Friedrich August von Kaulbach: Marie Therese Königin von Bayern, 1911. Pastell/Karton, sign. u. dat., Standort unbekannt. Reproduziert aus Klaus Zimmermanns: Friedrich August von Kaulbach, München 1980.
- 28 Franz von Lenbach: Helene Freifrau von Fabrice, um 1897. Öl/Pappe. *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*. Reproduziert aus Franz von Lenbach 1836-1904, Ausst.kat. München 1986/87.
- 29a Franz Grainer: Frau Eileen Sobotka und Adoptivtochter Mary, o. Dat., ca. 1929. Fotografie. *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München (72/42-19)*
- 29b Tini Rupprecht: Frau Eileen Sobotka und Adoptivtochter Mary, 1929. Reproduktion des Pastells (Kat.nr.1.1.95), Standort des Gemäldes unbekannt. *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 30a Tini Rupprecht: Baronin Toinon von Essen, 1917. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.78), Standort des Gemäldes unbekannt. *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 30b Franz Grainer: Baronin Toinon von Essen, o. Dat., ca. 1917. Fotografie. *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München (72/42-66)*
- 30c Tini Rupprecht: Baronin Toinon von Essen, 1916, Vergrößerung (Kat.nr. 1.1.78). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 31a Fotoatelier Elvira: Marie von Rumänien mit ihrer Tochter Mignon, o. Dat., ca. 1901. Atelierporträtfotografie. *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München*
- 31b Tini Rupprecht: Marie von Rumänien mit ihren Kindern, 1901. Reproduktion des Gemäldes (Kat.nr. 1.1.13). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 31c Boleslav von Szankowski: Marie von Rumänien mit ihrer jüngsten Tochter Jolande, 1911. Standort unbekannt. Reproduktion des Gemäldes. *Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (PK.3003,234)*
- 31d Tini Rupprecht: Marie von Rumänien mit ihren Kindern, 1901. Sechs Fotografien (Kat.nr. 1.1.13). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 31e Tini Rupprecht: Marie von Rumänien in rumänischer Nationaltracht, 1901. Fotografie (Kat.nr. 1.1.10). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*

- 31f Tini Rupprecht: Marie von Rumänien, 1901. Fotografie (Kat.nr. 1.1.12). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 32 Tini Rupprecht: Vera von Münster und ihr Sohn Sandro, 1926. Reproduktion des Gemäldes (Kat.nr.1.1.88). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 33a August Scherl, 1908. Fotografie (Kat.nr. 1.1.50). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 33b Tini Rupprecht: August Scherl, 1908. Reproduktion des Gemäldes (Kat.nr. 1.1.50), Standort des Gemäldes unbekannt. *Monacensia, München*
- 34a Walter von Pannwitz, o. Dat. Vergrößerung. (Kat.nr.1.1.102). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 34b Tini Rupprecht: Walter von Pannwitz, 1932 posthum. Reproduktion des Pastells (Kat.nr.1.1.102). *Landschaftsmuseum Obermain, Kulmbach*
- 35a Tini Rupprecht: Ransom Taylor mit Indianerschmuck, 1921. Vergrößerung (Kat.nr. 1.1.83). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 35b Tini Rupprecht: Ransom Taylor mit Indianerschmuck, 1922. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.83), Standort des Gemäldes unbekannt. *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 36a Tini Rupprecht: Sunnie von Oppenheim, 1906. Fotografie (Kat.nr. 1.1.35). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 36b Tini Rupprecht: Sunnie von Oppenheim, 1906. Reproduktion des Gemäldes auf Karton (Kat.nr. 1.1.35), Standort des Gemäldes unbekannt. *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 37a Tini Rupprecht: Mrs. Alberts Sohn Alexander, 1915. Fotografie (Kat.nr.1.1.74). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 37b Tini Rupprecht: Mrs. Alberts Sohn Alexander, 1915. Reproduktion des Pastells (Kat.nr.1.1.74), Standort des Gemäldes unbekannt. *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 38 John Russell: „Kirschenmädchen“, o. Dat. Pastell/Lw. *Musée du Louvre, Paris*
- 39a Tini Rupprecht: Nati (Renata) von Herwarth-Bitterfeld, 1911. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.59), Standort des Gemäldes unbekannt. *Monacensia, München*
- 39b Tini Rupprecht: Nati von Herwarth-Bitterfeld, 1911. Vergrößerung. (Kat.nr. 1.1.59). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 40 Tini Rupprecht: Junge in Schwarz mit Holzreifen, o. Dat., Fotografie, Abzug mit Quadratrasternetz (Kat.nr. 1.2.100). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 41a Tini Rupprecht: Paloma von Montellano, 1902. Fotografie (Kat.nr. 1.1.17). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 41b Tini Rupprecht: Paloma von Montellano, 1902. Reproduktion des Pastells (Kat.nr. 1.1.17), Standort des Gemäldes unbekannt. *Monacensia, München*
- III.
- 42 Tini Rupprecht: Modell, zw. 1890-1896. Fotografie auf Karton (Kat.nr. 4.2). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 43 Tini Rupprecht: Graf Eckhart Kalnein als „Spanier des 17. Jahrhunderts“, 1897. Fotografie (Kat.nr. 1.1.2). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 44 Tini Rupprecht: Mädchen in Gemäldepose, 1931. Fotografie (Kat.nr. 1.2.78). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 45a Franz von Lenbach und Carl Hahn: Otilie von Wimpffen in Tini Rupprechts Künstlerballkostüm einer Ägypterin, 1898. 2 Fotografien auf Karton (Kat.nr. 4.49). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*

- 45b Franz von Lenbach und Carl Hahn: Otilie von Wimpffen in Tini Rupprechts Künstlerballkostüm einer Ägypterin, 1898. Neuabzug vom Originalnegativ. *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Neg.nr. 4775)*
- 45c Franz von Lenbach: Die Ägypterin, 1898, Öl/Lw., Standort unbekannt.
- 46a,b Tini Rupprecht: Eleonore und Vera von Schwabach, 1908. 2 Fotografien (Kat.nr.1.1.53). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 47a,b Tini Rupprecht: Georg Scherl, 1907. Porträtfotografie und beschriftete Rückseite (Kat.nr. 1.1.51). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 48 Evtl. Otilie von Wimpffen: Tini Rupprecht, o. Dat. Reproduktion eines Positivs, Vergrößerung (Kat.nr.1.1.103). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 49 Tini Rupprecht: Frau von Steinmeister, 1927. Fotografie, Abzug mit Quadratrasternetz (Kat.nr. 1.1.90). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 50a-c Tini Rupprecht: Theobald und Mausl von Czernin, 1903. Fotografie, Vergrößerung des Kopfes des Mädchens als Ausschnitt, Rückseite mit Spuren des Durchpausens. (Kat.nr. 1.1.22). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 51a,b Tini Rupprecht: Sandro von Münster, 1926. Pauspapier, vergrößerte Vorlagefotografie. (Kat.nr. 1.1.88). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 52a,b Tini Rupprecht: Ursula von Pannwitz, 1926. Pauspapier, vergrößerte Vorlagefotografie (Kat.nr. 1.1.89). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 53a Tini Rupprecht: Erich von Bouché, 1900. Reproduktion des Pastells (Kat.nr.1.1.3) , Standort des Gemäldes unbekannt. *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 53b Tini Rupprecht: Erich von Bouché, 1900. Fotografie, aufgeklebtes Passepartout (Kat.nr. 1.1.3). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 54a Franz von Lenbach und Carl Hahn: Baronin May von Weinberg mit Tochter Vera, o. Dat., ca. 1900. Neuabzug vom Originalnegativ. *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Neg.nr. 3149)*
- 54b-e Tini Rupprecht: Baronin May von Weinberg mit Tochter Vera, 1900. Gesamtaufnahme, Ausschnitt, Vergrößerung, Gemäldereproduktion (Kat.nr. 1.1.6). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 55a-d Tini Rupprecht: Otilie von Wimpffen im Garten und im Atelier, o. Dat. Vier Fotografien. (Kat.nr. 4.34). *Monacensia, München*
- 56 Tini Rupprecht: Zeichnung, o. Dat., Pastell/Papier. (Kat.nr. 2.1.1). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 57a-f Tini Rupprecht: 5 Kompositionsskizzen für das Gruppenbild der Gräfin Lilly von Franken-Sierstorpff mit ihren drei Kindern, 1928. Kohle/Papier, Reproduktion/Postkarte (Kat.nr. 1.1.92). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 57g-i Tini Rupprecht: Gräfin Lilly von Franken-Sierstorpff und Tochter, 1928. Zwei Vergrößerungen (Kat.nr. 1.1.92). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 58a Tini Rupprecht: Frau Eileen Sobotka mit Adoptivtochter Mary, 1929. Pastell/Lw. (Kat.nr. 1.1.95). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 58b Tini Rupprecht: Eileen Sobotka und Adoptivtochter Mary, 1929. Reproduktion (Kat.nr. 1.1.95). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 59a,b Tini Rupprecht: Frau Julius Böhler und Tochter, 1915. Zwei Fotografien (Kat.nr. 1.1.72). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 60a-c Tini Rupprecht: Gräfin Mary von Spreti, 1930. Porträtfotografie, Fotografie der Gliederpuppe mit der Porträtkleidung der Gräfin, Reproduktion (Kat.nr.1.1.95). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 61 Tini Rupprecht: Hermann Passavant in historischem Kostüm, 1903. Fotografie (Kat.nr. 1.1.21). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 62 Tini Rupprecht: Frau mit Perücke in Rokokointerieur, o. Dat., Fotografie (Kat.nr. 1.2.3). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*

- 63a,b Tini Rupprecht: Modell im Kostüm, o. Dat., zwei Fotografien (Kat.nr. 1.2.38). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 64a Tini Rupprecht: Sophie und Max von Hohenberg, 1909. Fotografie (Kat.nr. 1.1.55). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 64b Tini Rupprecht: Sophie und Max von Hohenberg im Kostüm der Kinderhuldigungsvorstellung für Kaiser Franz Joseph I., 1909. Fotografie (Kat.nr. 1.1.55). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 64c Tini Rupprecht: Sophie, Ernst und Max von Hohenberg im Kostüm der Kinderhuldigungsvorstellung für Kaiser Franz Joseph I., 1909. Pastell/Lw., ca. 220x160 cm, sign. (Kat.nr.5.2.8). *Schloss Artstetten, Niederösterreich*
- 65a-d Tini Rupprecht: Frau von Steinmeister, 1927. Reproduktion, Originalabzug, zwei Vergrößerungen (Kat.nr. 1.1.90). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 66a-i Tini Rupprecht: Eileen Sobotka und Adoptivtochter Mary, 1929. Reproduktion des Pastells, acht Originalabzüge (Kat.nr. 1.1.95). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 67a-d Tini Rupprecht: Gerda oder Nelly Jaffa, 1915. Zwei Originalabzüge, eine Reproduktion des unvollendeten, eine des fertiggestellten Gemäldes (Kat.nr. 1.1.73). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 68a,b Tini Rupprecht: Manuel und Tolita de Escadon-Villavieja, 1902. Reproduktion, Fotografie (Kat.nr. 1.1.16). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 69a,b Tini Rupprecht: Claire Deichmann, 1912. Zwei Reproduktionen (Kat.nr. 1.1.64). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 70 Tini Rupprecht: Kinderporträt, 1931. Vier Postkarten mit der Reproduktion eines Kinderporträts (Kat.nr. 1.2.78, siehe Abb. 44). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 71a,b Tini Rupprecht: „Angélique“ und „Desirée“, 1889. Zwei Reproduktionen auf Karton, Verlag der Photographischen Union, München (Kat.nr. 3.2-3). *Von Parish-Kostümbibliothek, München*
- 72 Tini Rupprecht: „Idylle“, 1898. Reproduktion/Karton, Verlag der Photographischen Union, München. (Kat.nr. 3.5). *Monacensia, München*
- 73 Klappkarte mit einer Reproduktion des Pastellporträts der Herzogin von Meiningen in Uniform (1908) von Tini Rupprecht (Kat.nr. 1.1.49). Von der Herzogin 1908 an die Malerin adressiert. (Kat.nr. 6.5). *Monacensia, München*

Bildnachweis

- *Baldry (1934)*: 16
- *Bibliothèque Nationale de France, Paris*: 2a
- *Bildarchiv Foto Marburg*: 3
- *Brieger [1923]*: 11a
- *Dulwich Picture Gallery, London*: 9c
- *Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum*: 13a,b, 15, 29a, 30b, 31a
- *Landschaftsmuseum Obermain, Kulmbach*: 34b
- *Monacensia, München*: 18b, 19, 22, 24, 25, 26, 31b, 33b, 39a
- *Musée du Louvre, Paris*: 38
- *National Gallery, London*: 2b
- *Österreichische Nationalbibliothek (Porträtsammlung), Wien*: 18a, 31c
- *Privatbesitz, München*: 10a,b
- *Schloss Artstetten, Niederösterreich*: 64c
- *Schloss Wildenwart, Frasdorf*: 26
- *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*: 1, 14, 23, 28, 45b, 54a
- *Suermondt-Museum, Aachen*: 20
- *Taylor (1968)*: 9a, 21, 45c
- *Verfasserin*: 12
- *Von Parish-Kostümbibliothek/Münchner Stadtmuseum*: 4a,b, 5, 6, 7, 8, 9b, 17, 29b, 30a, 30c, 31d-f, 32, 33a, 34a, 35a,b, 36a,b, 37a,b, 39b, 40, 41a,b, 42, 43, 44, 45a, 46a,b, 47, 48, 49, 50a-c, 51a,b, 52a,b, 53a,b, 54b-e, 55a-d, 56, 57a-i, 58a,b, 59a,b, 60a,b, 61, 62, 63a,b, 64a,b, 65a-d, 66a-i, 67a-d, 68a,b, 69a,b, 70, 71a,b, 72, 73
- *Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Photothek), München*: 11b
- *Zimmermanns (1980)*: 27

Katalog

V. Katalog

Soweit nicht anders gekennzeichnet, wurde der Bestand des Nachlasses Tini Rupprechts aufgelistet, der in der Münchner Von Parish-Kostümbibliothek aufbewahrt wird, die zum Münchner Stadtmuseum gehört. Wenige, derzeit noch im Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum lagernde Negative und Abzüge wurden mit dem Kürzel (FM) gekennzeichnet, sollen aber zukünftig bei Von Parish mit dem Hauptbestand zusammengeführt werden, weshalb sie keine Inventarnummern aufweisen. Ein weiteres kleines Konvolut, bestehend aus Tagebüchern, Reproduktionen und wenigen Fotografien, befindet sich im Literaturarchiv der Stadtbibliothek Monacensia in München und wurde auch in den Katalog aufgenommen (MC). Dieses hatte Ransom Taylor offensichtlich 1968 dem Bruckmann Verlag zur Erstellung der Monografie über seine Tante überlassen, welcher es 1975 an das Archiv abgab. Ferner konnten in Museen und in Privatbesitz vereinzelt Gemälde ausgemacht werden, die ebenfalls in den Katalog aufgenommen wurden.

Die Fotografien zur Gemäldevorbereitung wurden in Abzüge, Vergrößerungen und Reproduktionen unterschieden. Als Abzüge sind diejenigen Fotografien bezeichnet, die die Malerin zuerst anfertigte, und die nicht größer als 18x13 cm sind. Nach diesen hat Tini Rupprecht eine oder mehrere Aufnahmen zur Weiterverarbeitung ausgewählt, davon weitere kleinformatige, unterschiedlich belichtete Abzüge bestellt und daran die zu vergrößernde Partie und den Maßstab für die Vergrößerung festgelegt. Reproduktionen sind, falls nicht anders vermerkt, solche des vollendeten Gemäldes und stammen überwiegend nicht von der Hand der Malerin, sondern wurden von verschiedenen Münchner Ateliers, meist von Jaeger & Goergen oder Hanfstaengl für sie angefertigt. Soweit möglich, wurden sie den der Gemäldevorbereitung dienenden Fotografien zugeordnet. Es handelt sich immer um Originalabzüge. Die Nummern der Gruppen sind nur für den Katalog vergeben worden; im Archiv sind die Einzelobjekte über die jeweils angegebene Inventarnummer ausfindig zu machen.

An erster Stelle des Kataloges sind diejenigen Fotografien zur Porträtvorbereitung aufgeführt, die anhand von Beschriftungen oder Gemäldereproduktionen identifiziert werden konnten. Diese werden durch Daten über die dargestellten Personen sowie mit Angaben aus den Tagebüchern auszugsweise ergänzt, die die Datierung belegen und Hintergrundinformation bieten. Es sind dies 323 Abzüge, 198 Vergrößerungen, 276 Gemäldereproduktionen, 17 Negative, 2 Pauspapiere und 7 Skizzen. Bei den unidentifizierten und sonstigen Fotografien handelt es sich um etwa die gleiche Menge. Zahlenmäßig am stärksten vertreten sind die rund 2700 Privatfotografien, die von der Auflistung nicht ausgenommen wurden, obwohl sie in der Regel nicht in direktem Zusammenhang mit dem künstlerischen Werk stehen. Sie veranschaulichen vor allem die verschiedenartige Anwendung ein und desselben Mediums in den Händen der Malerin, ebenso wie die kaum systematisierbare Fülle, die ein unredigierter Fotografienachlass aufweisen kann. Jede dieser Fotografien einzeln herauszugreifen, zu vermaßen und zu katalogisieren war dessen geachtet nicht möglich. Für sie wurden jedoch, wie für die den Gemälden dienenden Aufnahmen, sämtliche Beschriftungen dokumentiert, um so eventuelle Anknüpfungspunkte für eine weitere Bearbeitung bieten zu können.

1. Fotografien zur Gemäldevorbereitung

Abzüge von Porträtaufnahmen, Vergrößerungen von daraus entnommenen Ausschnitten sowie Reproduktionen des unvollendeten und des vollendeten Gemäldes.

Identifizierte Fotografien zur Gemäldevorbereitung



1.1.1 Tochter und Sohn des Herrn Bubeck, 1899

Halbfigur. Kinderdoppelporträt en face, 2 Abzüge, einer auf Karton aufgezo- gen (ca. 21x14cm), verso beschr.: „Bubeck's“/ 1 Fotografie/Postkarte des Porträttondos auf der Staffelei, neben der Tini Rupprechts Schwester Ollo steht, Prägestempel „Tini Rupprecht“.

(14900/161,1-3).
„Thee bei Bubeck's welche das Portrait ihrer Kinder bestellten.“ (Agenda 1898)
„500 M. von Bubecks für das Kinderporträt bekommen“ (Agenda 1899).

1.1.2 Eckart Graf von Kalnein, 1899 (s. Abb. 43)

Männerporträt, Kopf im Profil, 1 Abzug, 18x13cm/ Bruststück en face, 1 Abzug, 13x9cm, verso beschr.: „Graf Kalnein“.

(14900/167,1-2).
Abb. in Latemar (1901), S.50.
Köngl. preuß. Lt. im 1. Garderegiment zu Fuß, Gesandtschaft in München, (geb. 1873).

„Kalnein im Atelier, habe ihn als Spanier (17. Jahrhdt.) fotografiert, sehr gut ausgesehen.“ (Agenda 1898).

1.1.3 Erich von Bouché, 1900

(s.Abb. 53a,b)

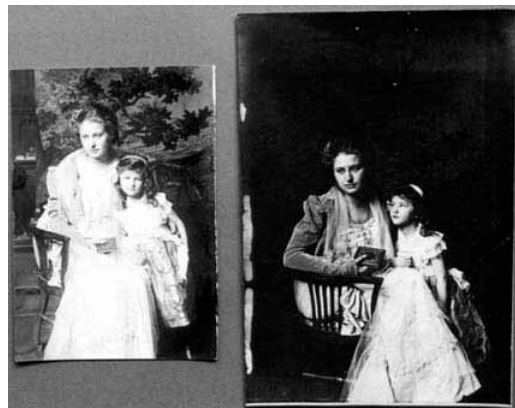
Kinderporträt, Bruststück en face. 1 Abzug, mit Passepartout beklebt/ 1 Reproduktion auf Karton (ca. 22x22cm), verso beschr.: „dieses kommt auf's Celloidinpapier und schärfer wie hier u. wie das andre Bild. Scharf doch um [unles.] Machen? Von Kragen macht man eine andere daran geben. Dieses ist mal besser!!!!/I./52+52/Bouché“. (14900/168,1-2).

Abb. in Latemar (1901), Nr.18.

1.1.4 Emmanuela von Herigoyen, 1900

Halbfigur. Damenporträt, 1 Abzug auf Postkarte, 13,7x8,8cm/ 1 Reproduktion des Gemäldes auf Karton, 42,5x38,5cm. (14900/169,1-2).

Abb. in Latemar (1901), Nr.19.
„250 M. für Portr. v. Herigoyen bekommen“ (Agenda 1901).



1.1.5 Ella Thomas und Tochter, 1900

Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, ca. 14,3x11cm, Beschnitt, markiert/ Doppelporträt, Kniestück, 3/4 u. en face, 1 Abzug, 11,5x12,7cm, geknickt, verso beschr.: „2/hier den Kopf der Frau in der Größe von Nr.1 und noch eine helle Copie“/ Kniestück der Tochter en face, 1 Abzug, 11,3x6,7cm, geknickt, verso beschr.: „3/Und hier da (...) vom Kind. Größe 1. u. auch eine (...) Copie.“/ Kopf der Tochter en face, 1 Vergrößerung, ca. 31x21cm, Beschnitt/ Kopf der Mutter, 3/4 Porträt nach re., 1 Vergrößerung, ca.

30x27cm, Beschnitt, Kontur nachgezogen/
Bruststück der Mutter, $\frac{3}{4}$ Porträt,
1 Vergrößerung, ca. 32x27cm, Beschnitt.
(14900/102,1-6)/ 2 Abzüge, ca. 18x11cm.
(14900/166,1-2).

*Abb. in Kat. Münchner Jahresausstellung
(1900), S.29; Latemar (1901), Nr.2.*
*„Frau Ella Thomas gesprochen. Ihre
3 Töchter verheiratet. Ihr Porträt mit dem
kl. Mädcl (jetzt Baronin Thielemann) war
das erste große Gruppenbild, das ich
machte – u der Anfang meines Erfolgs.
(1901)“ (Agenda 1918).*

1.1.6 May Baronin von Weinberg und Tochter Vera, 1900 (s. Abb. 54b-e)

Doppelporträt, Kniestück en face,
1 Abzug, 18x13cm/ Kniestück en face,
1 Abzug, 18x13cm/ Kniestück en face,
1 Abzug, 17,6x11,4cm/ Kniestück en face,
1 Abzug, 13x8,9cm/ Bruststück der Mutter
en face, 1 Vergrößerung, 24,2x17,7cm.
(14900/16,1-5)/ 1 Reproduktion des
ovalen Gemäldes mit Rahmen
(33x30cm)/Karton (40x32cm), verso mit
Kugelschreiber beschr.: „1900 May v.
Weinberg mit Vera v. Tini Rupprecht“
(14900/227,112)/ Gemäldereproduktion
auf Karton, beschr.: „May von Weinberg
geb. Forbes/ Frankfurt 1901“.
(14900/227,59).

Abb. in Latemar (1901), Nr.10.
*Engländerin, geb. Forbes (1866-1937),
Freundin v. Tini Rupprecht, Gattin v.
Baron Carlo von Weinberg in Frankfurt
am Main.*
*„Waldfried, das schöne Gut sei ganz
zerstört – auch meine 9 Bilder von der
Familie!!“ (Agenda 1948).*

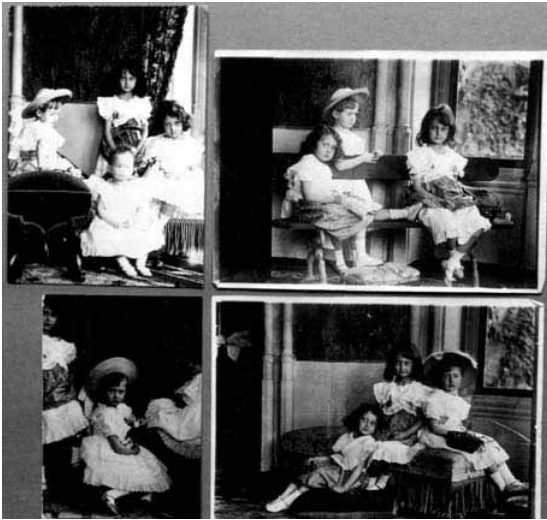


1.1.7 Marie Gabriele und Elisabeth von Bayern, 1900 (s. Abb. 26)

Doppelporträt, 2 Abzüge, 18x13cm.
(14900/150,1-2)/ 1 Reproduktion des
ovalen Gemäldes, 29,8x25,9cm.
(Papr/1376/84)/ 1 Reproduktion
(23x18,5cm) des ovalen Gemäldes auf
Karton (37x25cm), recto beschr.: „Elisabet
Königin v. Belgien/ Kronprinzessin
Rupprecht Gabriele v. Baiern Prinzessin
Gabriele und Elisabet von Baiern“, auf der
Reproduktion: „Mit Genehmigung von
Franz Hanfstaengl, München“, Vermerk:
„gereinigt am 20.9.19.7“. (14900/227,121)/
1 Gemäldereproduktion auf Karton.
(14900/227,6)/ 2 Gemäldereproduktionen
auf Karton, beschr.: „Gabriele und
Elisabeth Herzoginnen von Wittelsbach“.
(MC 1975/1455,1-2).

*Abb. in Latemar (1901), Nr.9; Braun
(1918), S.103 (Ausschnitt); Taylor (1968),
S.38.*

*Prinzessin Rupprecht v. Bayern u. Königin
v. Belgien, Töchter von Karl Theodor von
Bayern u. Maria Josefa de Braganca.
Das großformatige Pastellgemälde und die
Skizze dazu befinden sich im Schloss
Wildenwart, Frasdorf im Besitz von
Herzog Max inBayern (s. Kat.nr. 2.2.26).*



1.1.8 Prinzessinnen Adelheid, Charlotte, Hilde und Antonie von Luxemburg, 1901

Ganzfigur. Kindergruppenporträt, 4 Abzüge, jew. ca. 18x13cm. (14900/156,1-4)./ 1 Reproduktion (25,5x20,5cm) des Gemäldes mit Rahmen auf Karton (35x27cm), recto beschr.: „Charlotte (Grossherzogin), Adelheid (gestorben), Hedwig (Prinzessin v. Sachsen), Antonie (Kronprinzessin Rupprecht)/ Luxemburg – Schloß Berg“. (14900/227,120).

Kinder des Großherzogs von Luxemburg und Maria Anna von Portugal: Marie Adelaide von Luxemburg (1894-1924), Charlotte Großherzogin von Luxemburg (1896-1985, heir. 1919 Prinz Felix von Bourbon zu Parma), Hilda von Luxemburg (1897-1979, heir. 1930 Adolf Prinz von Schwarzenberg), Antonia von Luxemburg (1899-1954, heir. 1921 Kronprinz Rupprecht von Bayern).

Abb. in Latemar (1901), Nr.12; "Dt. Kunst und Dekoration", H.9, (1903), S.409.

Das Gemälde befindet sich im Palais Grand Ducal, Luxemburg (Kat.nr.2.2.27).

Die Skizze zum Bild verkaufte Tini Rupprecht an den Münchner Kunsthändler Hugo Helbing: „Helbing Skizze gemacht v. d. 4 Luxemburg Prinzessin 150 M. gezahlt“ (Auftragsbuch 1902).



1.1.9 Walter Pschorr, 1901

Ganzfigur. Kinderporträt en face, 2 Abzüge, ca.16,5x11,9cm. (14900/165,1-2). *Abb. in Latemar (1901). Nr.17. Brauereibesitzer in München, (1895-1968). „Pschorrgeld bekommen 1700 M.“ (Agenda 1901).*

1.1.10 Kronprinzessin Marie von Rumänien in Nationaltracht, 1901 (s. Abb. 31e)

Kniestück en face, 1 Abzug, 18x13cm/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 18x13cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 37,5x30,5cm/ Ganzfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion (13,5x7,3cm), Carte de Cabinet, Aufdruck: "Galerie moderner Meister/Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München. 10668 T. Rupprecht. Kronprinzessin Marie von Rumänien". (14900/83,1/4)./ 3 Gemäldereproduktionen auf Karton. (MC 1975/1412).

Abb. in Latemar (1901), Nr.11; in Taylor (1968), S.97.

Prinzessin von Großbritannien, Irland und Sachsen-Coburg-Gotha (1875-1938), verh. mit Ferdinand Prinz von Rumänien, ab 1914 König Ferdinand I. von Rumänien. Siehe auch eine Atelierfotografie von ihr (s. Kat.nr.4.76) sowie die Briefe an Tini Rupprecht über dieses Porträt (s. Kat.nr.6.5).

1.1.11 Kronprinzessin Marie von Rumänien, 1901

Mit Perlenhalsband. Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 9x8cm, Beschnitt, recto beschr.: "2"/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 10,5x5,5cm, Beschnitt, recto beschr.: "2"/ Bruststück en face, 1 Abzug, 9x6,5cm, Beschnitt/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 36x27,5cm, Beschnitt. (14900/84,1-4).

1.1.12 Kronprinzessin Marie von Rumänien, 1901 (s. Abb. 31f)

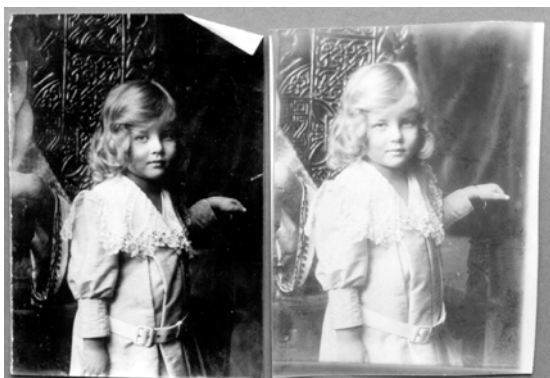
Bruststück mit Hut en face, 3 Abzüge, jew. ca. 18x13cm. (14900/155,1-3).

1.1.13 Kronprinzessin Marie von Rumänien mit ihren drei Kindern, 1901 (s. Abb. 31b,d)

Gruppenporträt, 6 Abzüge, ca. 13x9cm. (14900/154,1-6)/ 1 Reproduktion des Gemäldes (MC 1975/1412).

Abb. in Latemar (1901), S.20, 28; Monatsberichte über Kunstwissenschaft, 2.Jg. (1902), S.173; Dt. Kunst und Dekoration, H.9, (1903), S.411; Taylor (1968), S.34.

Dafür die rumänische Medaille für Kunst u. Wissenschaft, 1903/04 (s. Kat.nr. 5.3).



1.1.14 Anton Alfred Graf von Arco auf Valley, 1901

Halbfigur. Kinderporträt en face, 1 Abzug, ca. 12,8x8,9cm, verso beschr.: „Graf Toni Arco (Eisner!)“. (14900/152,1-2)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton (MC 1975/1377).

Abb. in Latemar (1901), Nr.13; Taylor (1968), S.37.

(1897-1945), verübte 1919 Attentat auf Kurt Eisner.

„Schlimme Nachrichten aus München über Eisner's Tod. Toni Arco-Valley soll ihn erschossen haben und selbst getroffen worden sein. Habe ihn als Kind gemalt. Sehr netter Junge (Mutter geb. v. Oppenheim)“ (Agenda 1919).



1.1.15 Frau Kustermann mit ihren zwei Töchtern, 1901/02

Ganzfigur. Gruppenporträt, 2 helle Abzüge, 17,7x12,9cm. (14900/208,1-2)/ 1 Reproduktion des Gemäldes mit Rahmen (21,5x27cm) auf Karton (27x33cm), recto beschr.: „Kustermann“, verso mit Kugelschreiber beschr.: „1902 Frau Kustermann v. Tini Rupprecht“, Prägung: „F. Hanfstaengl München. 1902“. (Papr 10225).

„Frau Kustermann Bild angefangen“ (Agenda 1901).

1.1.16 Tolita und Manuelo de Villavieja, 1902 (s. Abb. 68a,b)

Ganzfigur. Kinderdoppelporträt, 6 Abzüge, 2 Reproduktion (ca. 21x22cm).

(14900/157,1-8)/ 1 Reproduktion des Gemäldes mit Rahmen (24x25cm) auf Karton (32x27,5cm), recto beschr.: „Manuel et Tolita de Escandon-Villavieja 1902 Madrid“, Prägestempel: „Franz Hanfstaengl München“. (14900/227,113).

Abb. in Dt. Kunst und Dekoration, H.9, (1903), S.410.

1.1.17 Paloma von Montellano, 1902

(s. Abb. 41a,b)

Ganzfigur. Kinderporträt en face, 1 Abzug, 14,2x11cm/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 14,6x10,8cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 6,5x11cm, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 31x31cm, Beschnitt, verso beschr.: „Paloma/Marquis-Paloma/Paloma Marquis“/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 15,3x10,5cm/ Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 8,8x13cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 36,5x30cm, Beschnitt. (14900/114,1-7)/ 1 Reproduktion auf Karton, 2. Version, beschr.: „fille du duc de Montellano – Madrid 1903“. (14900/227,81)./ 1 Reproduktion auf Karton, beschr.: „Herzogin von Montellano mit Sohn und Tochter Paloma, 1902/(Madrid)“. (14900/227,10)./ 1 Reproduktion auf Karton, beschr.: „Paloma von Montellano“ (MC 1975/1417). „Herzogin v. Montellano getroffen, gesagt, daß das Bild von Paloma immer noch sehr schön ist u. sehr bewundert wird.“ (Agenda 1926). Die Skizze verkaufte Tini Rupprecht an Richard Passavant: „Richard Passavant 3000 GM gezahlt. für Paloma u. seinen verstorb. Sohn.“ (Auftragsbuch 1905).

1.1.18 Dona Sol-Stuart, 1902

Damenporträt, 1 Abzug, 18x13cm, verso beschr.: „Herzog d'Alba's Tochter (Lantonga)“. (14900/172)/ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Dona Sol-Stuart, Tochter der Herzogin d'Alba, 1902 (Madrid) für Kaiserin Eugenie gemacht (Farnborough) Dona Sol-Stuart“. (14900/227,9). „[Tini Rupprecht] stellte gerade das Bild der Dona Sol-Stuart, Tochter der Duchesse von Berwick u. d'Albe im Auftrag der Impératrice Eugénie fertig, ihrer Tante.“ (The New York Herald, Supplément d'Art, 6.4.1902). Tini Rupprecht schilderte in der Rückschau die Porträtsitzung: „Der Herzog Alba, seine Mutter (Schwester der Kaiserin) u. die Herzogin Montellano sassen während ich malte hinter mir und unterhielten sich

lebhaft. Eine kleine Skizze vom Bild nahm der Herzog mit ohne, daß ich es merkte u. zeigte sie mir später in Madrid in seinem Palais – prachtvoll eingerahmt – viel zu schön für die kleine unbedeutende Skizze. Der Maler Sert sagte mir nach Jahren – daß bei der Revolution in Spanien viel bei Alba zerstört wurde.“ (Agenda 1947).

1.1.19 Mausi und Bertée von Le Bret-Nucourt, 1902

Kinderdoppelporträt, Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, Säule im Hintergrund, 1 Abzug, 12,8x8,9cm, Beschnitt/ Doppelporträt, Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 18x13cm, beschr.: „401“/ 1 Gemäldeproduktion, Tondo mit Rahmen, 22,3x22,3cm, verso beschr.: „Mausi und Bertée von Le Bret-Nucourt/1902“. (14900/123,1-3).

1.1.20 Eines der Kinder von Großfürst Michael von Rumänien und Sofie Gräfin Torby, 1902

Kinderporträt, 1 Abzug, 8,2x7,2cm, verso beschr.: „Nadu Torby“. (14900/195) 1902 malte Tini Rupprecht in Cannes die Gattin des Großfürsten Michael von Rumänien und deren drei Kinder. Der Großfürst schenkte ihr eine Porträtfotografie von sich (s. Kat.nr. 3.2.12).

1.1.21 Hermann Passavant, 1903

(s. Abb. 61)

Kniestück vor Gobelin, 2 Abzüge, jew. ca. 17,9x12,9cm, einer verso beschr.: „Hermann Passavant“/ mit Bild i.d. Hand, 1 Abzug, 10,5x8cm, verso beschr.: „Hermann Passavant/ Tini fotografiert“/ 3 Abzüge, 8,3x11,1cm. (14900/175,24-29).

1.1.22 Theobald und Mausi von Czernin, 1903 (s. Abb. 50a-c)

Ganzfigur. Kinderdoppelporträt en face, 1 Abzug, 15,1x9,5cm / Ganzfigur. Doppelporträt en face und $\frac{3}{4}$, 1 Abzug, 14,3x10,8cm/ Ganzfigur. Doppelporträt en face und $\frac{3}{4}$, 1 Abzug, 10,6x14,3cm, eingeschnitten/ Kopf, Doppelporträt en face, 1 Vergrößerung, 28,5x42,5cm, Beschnitt/ Kopf der Schwester en face,

1 Vergrößerung, ca. 29x30cm, Beschnitt, durchgetriebene Kontur/ Kopf des Bruders en face, 1 Vergrößerung, ca. 26x23,5cm, Beschnitt, verso beschr.: „Stolberg [durchgestrichen]“/ Kopf des Bruders en face, 1 Vergrößerung, 28x28,5cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Doppelporträt en face und $\frac{3}{4}$, 1 Gemälde-reproduktion auf Karton, 20,5x23cm, verso beschr.: „Kinder des Grafen Czernin (Botschafter) Mausi u. Theobald 1903“. (14900/115,1-8).
Theobald (geb. 1898), Marie (geb. 1899). Tini Rupprecht bekam für dieses Porträt wie für viele weitere zuerst Fotografien geschickt. Sie machte zudem zweimal eigene Aufnahmen von den Kindern: „Brief u. Photo's der Gräfin Czernin-Kinsky v. Kinder für Porträt.“ (Auftragsbuch 1902), „Gräfin Czernin mit den 2 Kindern – nicht hübsch diese – auch nicht sehr sympathisch – die Gräfin reizend u. sehr hübsch. fotografiert“, „Czernin Kinder gemalt“, „Czernin Kinder nochmal fotogr.“, „2 Czerninkinder nochmal angefangen.“ (Auftragsbuch 1903).

1.1.23 Tochter der Frau Schloß, 1903
 Mädchenporträt, Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug auf Postkarte, 14x9cm, verso beschr.: „Schloß Strassburg“/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 28,5x29cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion des Gemäldes, Tondo mit Rahmen (10x9,8cm) auf Karton, Stempel: “F.Hanfstaengl, München 1903”, beschr.: “Schloß/Schloß Strassburg”. (14900/116,1-3)./
 1 Reproduktion auf Karton, beschr.: “Fräulein Schloß” (MC 1975/1437).
 „1000 M. von Frau Schloß erhalten“ (Auftragsbuch 1903).



1.1.24 Irmengard und Erwin von Guillaume, 1903

Halbfigur. Kinderdoppelporträt en face, 1 Abzug, 9x6,5cm, Beschnitt/ Kopf der Schwester en face, 1 Vergrößerung, ca. 30x26cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 18x13cm. (14900/106,1-3)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Erwin und Irmingard von Guillaume 1907/ später Gräfin Irmingard von Hoenstrolck“. (14900/227,68)/ 1 Reproduktion auf Karton (MC 1975/1388).
 „Photo's von Guillaume bekommen“ (Auftragsbuch 1902), „Brief an Guillaume 2 Kinder (anst. 3) 210-150 groß 6500 M. ohne Rahmen Mutter m. 1 od. 2 Kindern 7000 M. Skizzen geschenkt“ (Auftragsbuch 1903).

1.1.25 Tochter der Baronin von Oppenheim, 1903

Halbfigur. Mädchenporträt im Profil, 1 Abzug, 12x8,5cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt im Profil, 1 Abzug, 10,8x7,6cm/ Bruststück im Profil, 1 Vergrößerung, ca. 31,5x26cm, Beschnitt/ Bruststück im Profil, 1 Gemäldereproduktion auf Karton, 11,6x10cm, recto gest. u. beschr.: “F.Hanfstaengl, München 1903/v.

Oppenheim/v. Oppenheim (Mosch) (Baden-Baden". (14900/60,1-4).
„Bar. Oppenheim mit Frau u. Kind (...) fotografiert.“, „nochmal Oppenheim's fotografiert“. (Auftragsbuch 1903).

1.1.26 Anna und Friedrich von Fürstenberg, 1903

Ganzfigur. Doppelporträt, 1 Abzug, 18x13cm /Doppelporträt, Kniestück en face und $\frac{3}{4}$, 1 Abzug, 12,8x11,4cm, Beschnitt/ Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Kopf des Bruders en face, 1 Vergrößerung, 30x20cm, Beschnitt/ Kopf der Schwester, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 34,5x28cm, Beschnitt/ Kopf des Bruders en face, 1 Vergrößerung, ca. 34x27,5cm, Beschnitt. (14900/103,1-6)/ 1 Gemälde-reproduktion auf Karton, beschr.: „Prinz Fritz zu Fürstenberg & Prinzessin Nelly (später Gräfin Kevenmüller) Lana 1903/Beide jung gestorben“. (14900/227,64)/ Gemäldereproduktion auf Karton (MC 1975/1386).

Anna (1894-1928, heir. 1913 Franz Eduard v. Khevenmüller-Metsch); Friedrich (1898-1916).

„an Fürstin Fürstenberg geschrieben, ein Kinderbild mit 2 Kindern (ungefähr 80 ctm. hoch) 5000 M. ohne Rahmen – aber mit Reise.“ (Auftragsbuch 1903), „10000 M. von Fürstenberg's für 2 (resp. 4) Kinderbilder“. (Auftragsbuch 1904).
Pendant zu

1.1.27 Leontine und Max von Fürstenberg, 1903

Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 11,4x9cm, Beschnitt/ Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 10,8x9,2cm, Beschnitt/ Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 10,8x6,7cm, Beschnitt/ Kopf des Bruders, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 25,5x28,5cm, Beschnitt, verso beschr.: „Fürstenberg/ Guillaume/ Szecheny Bub"/ Kopf der Schwester en face, 1 Vergrößerung, ca. 25,5x27cm, Beschnitt. (14900/103,7-11)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Prinz Max & Prinzessin Lotti Fürstenberg, (später

Prinzessin Windischgrätz) in Schloß Lana in Böhmen gemalt, 1903“. (14900/227,63)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton (MC 1975/1385).

Leontine (1892-1959), Maximilian (1896-1959).

Abb. in Taylor (1968), S.98.

1.1.28 Mary Comtesse von Wenckheim, 1903

Mädchenporträt, Kniestück en face, 2 Abzüge, 12x10 u. 11,5x6cm, (der, der das Mädchen mit Violine zeigt, an die Aufnahme ohne Violine mit einer Stecknadel paßgenau angefügt), gefalzt, geheftet, verso beschr.: „Nr.2"/ Kopf en face, ca. 30x30cm, Vergrößerung, Beschnitt, Kontur nachgezogen. (14900/57,1-2)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „C.esse Mary von Wenckheim“. (MC 1975/1453).

Abb. in Taylor (1968), S.100.

„kleine Ctsse Wenckheim fotografiert“, „kl. Wenckheim letzte Sitzung“ (Auftragsbuch 1903).

1.1.29 Ingeborg Freifrau von Oldershausen, 1903

Bruststück en face, mit Hut, 1 Abzug, 8,7x6,3cm, Beschnitt/ Kopf en face, mit Hut, 1 Vergrößerung, 36x25cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 36,3x27cm/ Kopf en face, 37,7x26,5cm, 1 Vergrößerung. (14900/74,1-4)/ 1 Reproduktion des ovalen Gemäldes mit Rahmen (24x21,5cm) auf Karton (30x23,5cm), recto mit Blei beschr.: „Hamburg – Baronin v. Oldershausen 1907“, Prägestempel: „Franz Hanfstaengl München“. (14900/227,118)/ 5 Gemäldereproduktionen auf Karton, beschr.: „Ingeborg Baronin von Oldershausen“ (MC 1975/1422,1-5).
Geb. Klée, Frau v. Major Jobst von Oldershausen, Eskadronchef im Husarenregiment Nr.15.

Abb. in "Die Woche", H.4, 26.1.1907, S.176; Taylor (1968), S.45.

„Brief v. Frau v. Oldershausen wegen Portrait“, „Brief v. Oldershausen – kommt Ende Februar“, „Baronin Oldershausen fotografiert.“ (Auftragsbuch 1903).

1.1.30 Frau von Marx mit Sohn und Tochter, 1904

Ganzfigur. Gruppenporträt, 1 Abzug, 12,3x17cm/ Gruppenporträt, 1 Abzug, 12,3x17,9cm/ Gruppenporträt, 1 Abzug, 5,8x12,9cm, Beschnitt/ Gruppenporträt, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/
Doppelporträt Mutter mit Tochter, 1 Abzug, 12,1x12,2x 7x7,5cm, Beschnitt/
Doppelporträt Mutter mit Sohn, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Doppelporträt Mutter mit Sohn, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/
Doppelporträt Mutter mit Sohn, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Kopf der Tochter en face, 1 Vergrößerung, 25x26,3cm, Beschnitt/ Kopf der Tochter en face, 1 Vergrößerung, 37x26,2cm/ Kopf des Sohnes en face, 1 Vergrößerung, 23,5x17,7cm/ Kopf der Mutter, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 41,5x28cm, Beschnitt/ Kopf der Mutter, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 29,7x23,7cm/ Kopf der Mutter, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 32,7x23,9x22,7x23,5cm, Beschnitt/ Kopf des Sohnes en face, 1 Vergrößerung, ca. 27,2x28cm, Beschnitt, verso beschr.: „Marx“. (14900/7,1-15)/
1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: Familie von Marx, 1904“. (14900/227,51).
„Frau v. Marx (...) Sitzung“ (Agenda 1904), „Marx 10000 M. gezahlt f. Bild“ (Agenda 1905).



1.1.31 Maria Comtesse Pejacsevich, 1904

Halbfigur. Porträt en face, 1 Atelierfotografie auf Karton, 14x12cm/ 1 Vergrößerung, ca. 31x27cm, verso beschr.: „Pejacsevich“. (14900/94,1-2)/ 1 Reproduktion des Gemäldes auf Karton, 24x20 auf 32x24cm, recto beschr.: „Comtesse Pejacsevich 1904/jung gestorben“. Prägestempel: „F. Hanfstaengl München. 1904“. (14900/227,123).
„Brief v. Gräfin Pejacsevich – Bild bekommen, sehr zufrieden.“, „Gräfin Pejacsevich 2500 M. gezahlt“ (Agenda 1904), „Gräfin Pejacsevich geschrieben, soll Wiederholung malen für 1800 M. Abgelehnt.“ (Auftragsbuch 1905).

1.1.32 Marquis de Villavieja, 1904

Bruststück, 1 Vergrößerung, 27,2x21cm. (14900/146)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: “Marquis de Villavieja” (MC 1975/1450).
Abb. in Taylor (1968), S.101.
„Brief a. Marquis Villav. wegen seines kl. Porträts – verschoben.“ (Auftragsbuch 1903), „Marquis Villavieja fotografiert. geluncht mit ihm“, „Marquis Vill. erste Sitzung“ (Agenda 1904).

1.1.33 Mlle. Athénaïs de Vallombrese, 1904

Halbfigur. Damenporträt, 1 Vergrößerung, 38,5x26,2cm, verso beschr.: "Mares/ Carola/ (Dr.) Ludwig) Nostiz/Schloß Thun". (14900/145)/ 2 Gemälde-reproduktionen auf Karton, beschr.: "Athénaïs de Vallombrese". (MC 1975/1449,1-2).

Abb. in Taylor (1968), S.47.

Die Aufzählung von Namen auf der Rückseite der Vergrößerung ist nicht mit dieser Fotografie in Zusammenhang zu bringen. Tini Rupprecht benutzte nicht mehr benötigte Aufnahmen als eine Art Notizzettel der Namen für deren Ablage. „Mlle. Vallombrese premiere séance“ (Agenda 1904).

1.1.34 Josefine Gräfin von Thun-Hohenstein, 1905 (s. Abb. 18b)

Damenporträt, Kniestück en face, 1 Abzug, 16,5x12,2cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 32x28cm, Beschnitt, Pausspur, Reste von aufgeklebtem Pauspapier, Beschriftung unleserl. (149000/82,1-2)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Comtesse Josl Thun/ von Thun-Hohenstein, dann Prinzessin Lobkowitz, später??“. (14900/227,32)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: "Josefine Gräfin von Thun-Hohenstein" (MC 1975/1447).

K.u.K. Palastdame (1886-1971), heir. 1906

Friedrich Fürst von Lobkowitz;

Abb. in Taylor (1968), S.63.

„Christa Gräfin Thun-Waldstein für Tochter José“ (Auftragsbuch 1904), „Kl. Thun fotografiert“, „Thun angefangen“ (Agenda 1904), „Gräfin Thun 4000 M. gezahlt– statt 5000“, „Gräfin Thun 1000 M. nachgezahlt“ (Agenda 1905).



1.1.34 Ella von Guillaume mit den Söhnen Joachim und Herwart, 1905

Ganzfigur. Gruppenporträt, 1 Abzug, 14,3x11,3cm, verso beschr.: „hier noch dunklere Copie vom Kopf der Mutter“/ Bruststück der Mutter en face, 1 Vergrößerung, 42,5x27cm, Beschnitt, verso beschr.: „Guillaume/Um so mal größer“/ Bruststück der Mutter en face, 1 Vergrößerung, 41x27cm, Beschnitt/ Ganzfigur u. Kniestück en face u. im Profil, 1 Atelierfotografie, 15x10,5cm, auf Karton, verso beschr.: „Kind Visite 3 Stück/ eine sehr dunkle Copie u. eine etwas weniger dunkle vom Buben/5.) den ganzen Buben/ Richten Sie sich in der Größe nach 3 od. 4- od. hier nach der Mutter.“. (14900/72,1-4)/ 1 Reproduktion d. Porträts d. Mutter auf Karton (MC 1975/1387)/ 1 Gemäldereproduktion d. Gruppenporträts auf Karton (MC 1975/1388).

Abb. in Taylor (1968), S.102.

„In der Früh Guillaume Kinder fotogr.“, „Guillaumes Skizze von Ella G. u. Kind gemalt.“, „von 24.-28. (4. Sitz.)

*Ella v. Guillaume gemalt“ (Agenda/
Auftragsbuch 1905).*

**1.1.35 Sunny (Freiherr Friedrich Karl)
von Oppenheim, 1905** (s. Abb.
36a,b)

Ganzfigur. Kinderporträt, 1 Abzug, ca.
18x13cm, ein Stück herausgerissen, verso
beschr.: „Good II. hier (...) Copie“/
1 Gemäldereproduktion auf Karton,
15x11,5cm, recto beschr.: „Sunnie von
Oppenheim“. (14900/193,1-2)./
1 Gemäldereproduktion auf Karton, oval,
ca. 60x40cm, sign. „Tini Rupprecht“, verso
beschr.: „Sunnie v. Oppenheim Cöln
1906“(Privatbesitz bei Ingolstadt)/
1 Reproduktion/Postkarte, 14x9cm, rot
getont, beschr.: „MRCl/Tini Rupprecht“.
(FM)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton,
15,2x11,5cm, beschr.: „Sunnie von
Oppenheim, ca. 1910, 3.-.“
(14900/227,109)/ 1 Gemäldereproduktion
auf Karton, beschr.: „Sunnie von
Oppenheim, 1906/Sohn von Baron Alfred
von Oppenheim, Cöln“. (14900/227,11).
(1900-1973), *Bankier in Köln*.
„Sunny fotografiert.“, „Skizze v. Sunny
angefangen.“, „Kl. Oppenheim Sunnie
Bild angefangen“, „(Alfreds‘ Sohn) Sunni
Oppenheim Sitzung.“ (Agenda/
Auftragsbuch 1905), „5000 M. von Alfred
S. Oppenheim für Sunnybild bekommen“
(Auftragsbuch 1906).

**1.1.36 Reichsgräfin Klara Hadik-
Barkoczy, 1906**

Damenporträt, Kopf, 1 Vergrößerung, ca.
37,5x27cm. (14900/144)/ 1 Gemälde-
reproduktion auf Karton, beschr.: „Gräfin
Clara Hadik“. (14900/227,39)./
1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC
1975/1389).
Abb. in Taylor (1968), S.105.
„Hadik Sitzung“, (Auftragsbuch 1906),
„Hanfstängl (Bild v. Gräfin Hadik in
Verlag genommen ohne Bezahlung an
mich“, „Hadiksbild nach Pest geschickt.“,
„Gräfin Hadik 7000 M. gezahlt.“
(Auftragsbuch/ Agenda 1907).

**1.1.37 Baronin von Pelser-Behrenberg,
1906**

Halbfigur. Damenporträt en face, Kopf,
1 Abzug, 10,7x7,3cm, Beschnitt/ Kopf en
face, 1 Vergrößerung, ca. 36,5x27cm,
Beschnitt, verso beschr.: „Pelser-Czernin“.
(14900/66,1-2)./ 1 Gemäldereproduktion
auf Karton, beschr.: „Baronin Pelser-
Berensburg 1906“. (14900/227,24).
„Brief v. Herr v. Pelser Porträt f. Frau
bestellt.“ (Auftragsbuch 1905).

1.1.38 Miss Alice Steele-Cheney, 1906

Halbfigur. Doppelporträt mit der Mutter,
1 Abzug, 14,7x10cm, geknickt, verso
beschr.: „Und eine sehr dunkle u. sehr
helle Copie“/ Halbfigur. Doppelporträt,
1 Abzug, 14,7x12cm, geknickt, verso
beschr.: „Und von diesem Kopf auch noch
eine Vergrößerung 6 von Aug bis Mund/
Frankenburger [durchgestrichen]“/
Halbfigur. Porträt der Mutter en face,
1 Abzug, 16x12cm, verso beschr.: „Und
einen genug dunklen Abdruck/Machen Sie
hier den Kopf 5 $\frac{3}{4}$ von Aug bis Mund und
den Körper 6 /von A. bis M.)“/ Halbfigur.
Porträt der Mutter en face, 1 Abzug,
16,3x12cm, verso beschr.: „und diesen
Körper auf einen halben Bogen zu A
passend – also auf 6./Und hier Nur Ganze
auf einen halben Bogen – Kopf 5 $\frac{3}{4}$ (von
A. bis M.) so viel eben draufpaßt – in der
Breite“/ Kopf der Mutter en face,
1 Vergrößerung, ca. 32x23cm, geknickt,
verso beschr.: „Cheney“/ Kopf der Mutter
aus dem Doppelporträt mit der Tochter en
face, 30x29,5cm, 1 Vergrößerung,
Beschnitt/ Kopf der Tochter en face,
1 Vergrößerung, ca. 29x26cm, Beschnitt.
(14900/78,1-7)./ 1 Gemäldereproduktion
auf Karton, beschr.: „Miss Alice Steele
Cheney, jetzt Mrs. Baltzell 1906
(Massachusetts)“. (14900/227,76).
*Tini Rupprecht verschickte dieses
Pastellporträt nach Amerika, die Sitzungen
fanden in München statt: „Frau Wallner
mit Miss Cheney. Brustbild 4000 M., Kopf
3000 ohne Rahmen nur hier. (Alice Steele
Cheney Bosten)“, „Miss Cheney 4mal“,
„Miss Alice Steele Cheney 3000 M. für
Brustbild gezahlt.“, „Bild v. Miss Cheney*

abgesandt. 10,60 Consulat bezahlt, 114 f. Bild u. Kiste verlangt.“ (Auftragsbuch 1906).

1.1.39 Carmen von Riedemann, 1906
Damenporträt, Bruststück en face,
1 Abzug, 12,3x10cm, verso beschr.: „Und noch eine dunkle Copie/Machen Sie hier das Ganze - gut 6 von Aug bis Mundwinkel und die Hände nochmal eigens zu 5 ¼ passend - und alles so scharf als irgend möglich“/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, ca. 33,5x20cm, Beschnitt. (14900/90,1-2)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Carmen von Riedemann geb. Eichmann, Hamburg“. (14900/227,36)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Carmen von Riedemann“. (MC 1975/1428).
Kaufmannstochter, geb. Eichmann (1883-1937), heir. 1902 Jurist Dr. Wilhelm von Riedemann. Das Porträt befindet sich im Museum für Hamburgische Geschichte (s. Kat.nr. 2.2.28).
„Heinemann Preis für Dr. Riedemann 6000 M. Kopf 10000 M. Kniestück 12000 M. ganze Figur ohne Glas u. Rahmen (R. angenommen!)“, „Kl. Skizze von C. Riedemann gemacht als Orientalin“ (Auftragsbuch 1906), „Riedemann's 6000 M. gezahlt/1000 danach Heinemann gegeben“ (Auftragsbuch 1907).

1.1.40 Martina Limburger, 1906
Damenporträt, Kniestück, ¾ Porträt,
1 Abzug, 15,2x11,6cm/ Detailaufnahme v. Rumpf u. li. Hand, 1 Abzug, 10,6x11,3cm, Beschnitt, verso beschr.: „Diese Hand (u. Arm) vergrößern – so daß von den Fingerspitzen bis zum dunklen Schattenrand vielleicht 16 ist - Oder noch besser, das erste Fingerglied soll 4 ¾ haben – (5 ist normalgröße.) Es soll eben eine kleine Damenhand sein/Und einen noch helleren Abruck“. (14900/119,4-5)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Martina Limburger, 1906, geb. v. Hoffmann“. (14900/227,60)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton. (MC 1975/1407).
Abb. in Taylor (1968), S.107.

1.1.41 Bernhard Limburger, 1906
Halbfigur. Kinderporträt, ¾ Porträt,
1 Abzug, 13x8,7cm / Kopf, ¾ Porträt,
1 Vergrößerung, ca. 36,5x26cm, Beschnitt, eingerissen, verso beschr.: „Schwabach/ Quadt Mortino/ Balascheff M/Bernh.“/ 1 Gemäldeproduktion auf Postkarte, 13,5x9cm. (14900/119,1-3)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, ca. 23x20cm, recto beschr.: „Bernhard (Enkel von Baron Hoffmann (Leipzig) 1906 v. Tini Rupprecht“, Stempel: „Franz Hanfstaengl, München“. (Privatbesitz bei Ingolstadt)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton. (MC 1975/1406).

Abb. in Taylor (1968), S.107.

„an Frau Limburger geb. v. Hoffmann geschrieben Brustbild f. ihren Sohn nur Kopf 800 M, Kniestück 1500 M. Ausnahmsweis. ohne Rahmen“ (Auftragsbuch 1906), „Kl. Limburger Sitzung.“ (Agenda 1906), „Frau Martina Limburger 1500 M. gezahlt für das Bild“ (Auftragsbuch 1907).



1.1.42 Rina Fürstin zu Henckel-Donnersmarck, 1906 (s. Abb. 22)
Ganzfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
18x13cm. (14900/151)/ 6 Gemäldeproduktionen, jew. auf Karton (MC 1975/1391,1-6).
Abb. in Taylor (1968), S.19, 75.
„Prinzessin Wittgenstein wegen Portrait v. Gräfin Henckel-Donnersmarck mit mir gesprochen – eventuell Juni“ (Auftragsbuch 1903), „Fürstin Henckel-Donnersmark fotografiert.“, „mit Frau

Schön (Kammerjungfer) nach Egern – Rottach zu Fürst Henckel-Donnersmark. Ihr Porträt angefangen“ (Agenda 1905), „Fürstin H. Donnersmark 9000 M. gezahlt“ (Agenda 1906). Für das nach dieser Fotografie gemalte Porträt liegt in der Monacensia ein Dankesbrief des Fürsten vor (vom 12.8.1906). Der Fürst dankte zunächst für das „vorzüglich gelungene Bild“ seiner Frau und fügte hinzu: „Die Ähnlichkeit ist groß und angenehm“. Dann bat er um „einige ganz unwesentliche Änderungen“. Tini Rupprecht notierte darunter „Es wurde nichts geändert. Nur der Schmuck. Der Fürst wollte die Perlenbroche gemalt haben. Aber die Fürstin wollte einen kl. Löwen aus Brillanten gemalt haben, so änderte ich es und malte den Löwen!!“

1.1.43 Charlotte Herzogin von Meiningen im Autoschleier, 1906

Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 39,5x29cm/ Halbfigur. Porträt en face, 5 Negative, 12,5x10cm, 1 Reproduktion des unvollendeten Porträts auf der Staffelei. (14900/92,1,a-e)/ Halbfigur. Porträt im Profil, 1 Reproduktion e. ovalen Gemäldes, 23,5x19,5cm auf 40x29,5cm (Karton), recto Prägung u. beschr.: „I.k.H. Herzogin Charlotte von Meiningen 1906“, verso bedruckt: „Franz Hanfstaengl Kunstverlag München, London, New York, Registered. Déposé. Printed in Munich.“/ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Charlotte Erbprinzessin von Meiningen-Lichtenstein, 1906/Im Besitz von S.k.H. Prinz Heinrich von Preussen“. (14900/227,80)/ 3 Gemäldeproduktionen auf Karton. (MC 1975/1415,1-3)/ 4 Postkarten d. Gemäldes, 14x9cm, 2 rot, 2 grau getont. (FM). (1860-1919), Tochter v. Kaiser Friedrich III., heir. 1878 Bernhard III. Herzog von Sachsen-Meiningen. Abb. in Taylor (1968), S.85. Tini Rupprecht malte die Erbprinzessin von Meiningen dreimal: in Uniform, mit Autoschleier und im Abendkleid. Die Skizze zu dem Porträt im Autoschleier

befindet sich in Privatbesitz bei Ingolstadt (s. Kat.nr. 2.2.16).

„Brief von Herr v. Röeder, soll Porträt von Erbprinzeß v. Meiningen malen“ (Agenda 1904), „Brief an Baron Roeder geschrieben. Preis f. P. der Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen (Kaiser's Schwester) überlassen.“ (Auftragsbuch 1904), „Erbprinzessin Charl v. Meiningen (Schwester vom Kaiser) fotografiert für Bild“ (Agenda 1905), „bei Erbprinzessin Meiningen in Lichtenstein 2 Bilder angefangen“, „Skizze im Autoschleier angefangen. – Will noch Bild im Militärmantel haben.“ (Auftragsbuch 1906).

1.1.44 Ernst und Franz Joseph, Prinzen von Windischgrätz, 1907

Ganzfigur. Kinderporträt, 1 Abzug, 14x10,7cm, verso beschr.: „Knd. Windischgrätz“. (14900/199,1)/ 1 Abzug, 13x8,6cm, verso beschr.: „Windischgrätz“/ 1 Abzug, ca. 13,3x9cm, verso beschr.: „von A. bis M. 5,3 Der Kopf bis zum Strich“/ 1 Abzug, 11,3x10cm, verso beschr.: „5,2 von A. bis M. u. sehr dunkle Copie“/ 8 Negative, 9x13cm, aus Umschlag mit der Aufschrift „Leitmeritz Windischgrätz Böhmen 1906 etc.“. (14900/199,2-4, a-g)/ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Prinz Erni von Windischgrätz 1907/Sohn von Fürst Otto von Windischgrätz“. (14900/227,13)/ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Prinz Franz Josef von Windischgrätz 1907/Sohn von [unleserl.] gemalt in Schloß Leitmeritz, 1907 (Böhmen)“. (14900/227,14). *Kinder der Erzherzogin Elisabeth (1883-1963), Tochter des österreichischen Kronprinzen Rudolfs, verh. Windischgrätz.* „Brief v. Baron Mühlen – Kind von Kaiserl. Hoheit Prinzeß Windischgrätz zu malen. Brustbild 3000 M./ganze Figur 8000 M. ohne Glas u. Rahmen (mit Reise inbegr.) Skizze bei zufälliger Reise 1800 M.“, „13. Juni nach Ploschkowitz zu Fürstin Windischgrätz (Erzherzogin Elisabeth.) Skizze v. Prinz – Franz Joseph u.

Ernst (2 u. 3 Jahre) Prinzessin Lobkowitz u. Graf Thun da. Aufenthalt langweilig.“ (Agenda 1907).

1.1.45 Frau Edwine Beer, Frau Gabriele und Frl. Irene Krasnopolski, 1907

Halbfigur. Doppelporträt von Großmutter (Beer) und Enkelin, 1 Abzug, 15,3x12,5cm, Beschnitt, beschr.: „19“/
Halbfigur. Doppelporträt, 1 Abzug, 14,7x10,5cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt der Enkelin en face, 1 Abzug, 11x7,8cm, Beschnitt, beschr.: „25“/
Halbfigur. Porträt der Enkelin en face, 1 Abzug, 12x12,5cm, Beschnitt, beschr.: „1“/
Kopf der Enkelin en face, 1 Vergrößerung, ca. 29x30cm, eingerissen, beschr.: „Rat/Reil/Tanis/ Beer“/
Kopf der Großmutter en face, 1 Vergrößerung, ca. 34x31cm, zerrissen, beschr.: „Beer/Grassmüller u. Enkelin“.
(14900/64,1-6)./ 1 Gemälde-reproduktion auf Karton, beschr.: „Gabriele Krasnopolski 1908/-Prag (Mutter), Tochter von Frau Beer“.
(14900/227,26)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Erwine Beer/Krasnopolski (Grossmutter), Prag 1907“.
(14900/227,29)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Irene Krasnopolski/ Prag, (Enkelin)“.
(14900/227,50)./ 3 Gemäldereproduktionen auf Karton.
(MC 1975/1381,1403,1404).
Abb. in Taylor (1968), S.90-92.
Tini Rupprecht malte drei Einzelporträts von Großmutter, Mutter und Enkelin: „An Frau Graf Gabriele Krasnopolski geschrieben – Prag – Florenzgasse 15 Großmutter u. Enkelin malen.“ (Auftragsbuch 1906), „15. Mai bis 23. Mai Frau Beer mit Enkelin Irene Krasnopolski Sitzungen“, „Bilder von Beer – Prag geschickt.“, „Frau Beer Prag 9000 M. gezahlt.“, „2 Bilder an Beer u. Krasnopolski Prag geschickt“, „Mutter Krasnopolski malen Letzte Sitzung v. Irene Krasn.“ (Agenda/Auftragsbuch 1907).

1.1.46 Alice Hardy, 1907

Damenporträt, Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion, 23,7x20,2cm, oval, verso beschr.: „Alice Hardy 1907“/
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 12,1x10cm/
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion, 24x20,4cm, oval, verso beschr.: „Alice Hardy-Hamburg, 1907“/
Unfertiges Bild auf Staffelei, die Vergrößerung daneben, 2 Negative, 12,3x10,5cm. (14900/6,1-3, a,b)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC 1975/1390).
Abb. in Taylor (1968), S.107.
„Brief v. Hardy aus Flottbeck bei Altona wegen Porträt für Sommer versprochen“, „Atelier Herr u. Frau Hardy – 5000 M. für Brustbild ohne Rahmen (u. ohne Hände)“, „Sitzung Frau Alice Hardy“, „Consul Hardy 5000 M. gezahlt“ (Auftragsbuch/Agenda 1907).

1.1.47 Georg und Anne-Marie, Graf und Gräfin Henckel-Donnersmarck, 1907

Ganzfigur. Kinderdoppelporträt en face, 1 dunkler Abzug, 14,5x10cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 etwas hellerer Abzug, 14x10cm, Beschnitt/
Kniestück des Mädchens en face, 1 heller Abzug, 8x8,5cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug 14,5x10cm/
1 Gemäldereproduktion auf Karton, 30x23cm, Prägestempel: „F. Hanfstaengl München 1908“, beschr.: „11903/Kinder v. Grafen Edgar v. Henckel-Donnersmarck“/
Bruststück des Mädchens en face, 1 Vergrößerung, ca. 32,2x24,2cm. (14900/24,1-6)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Anna-Marie und Georg zu Henckel-Donnersmarck, 1907 Graubschütz“.
(14900/227,20)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC 1975/1392).
Abb. in „Die Frau und ihre Zeit“, H.11, 1908, S.26.
„an Graf E Henckel-Donnersmarck geschrieben 2 Kinder 5000 Mark (ganze Figur) 7000 M. ohne Glas u. Rahmen“, „Henckel-Donnersmarck 9000 M. bezahlt“ (Auftragsbuch 1906), „Sitzungen Kinder

Georg u. Anna Marie v. Graf Henckel-Donnersm.“, „Kinder von Graf Henckel angefangen zu malen“, „Bilder abgeschickt Kinder von Henckel Donnersmark“ (Auftragsbuch/ Agenda 1907).



1.1.48 Therese Scherl, 1907
 Halbfigur. Porträt im Profil, 1 Abzug, 18x13cm, eingerissen/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 35x26,5cm, Beschnitt/ Kopf im Profil, mit Schleier, 1 Vergrößerung, ca. 35,5x28cm, Beschnitt/ 1 Gemäldereproduktion, oval, Kopf en face, 24x21cm, verso beschr.: „Therese Scherl/Gattin von August Scherl, Berlin 1907“/ 1 Reproduktion des unfertigen Gemäldes, Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 7,2x6,3cm, beschr.: „Skizze von Frau Scherl“. (14900/63,1-5)./
 1 Gemäldereproduktion auf Karton, Kopf, 22x18,5 auf 34x25cm, recto beschr.: „Therese Scherl 1900“, Prägestempel: „Franz Hanfstaengl München“. (14900/227,124)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Therese Scherl, 1908 u. 1904 (Skizze)/(Scherl-Verlag““. (14900/227,12)./ 8 Gemäldereproduktionen auf Karton, z.T. beschr.: „Therese Scherl“. (MC 1975/1436,1-8).
 Abb. in *“Die Frau und ihre Zeit“*, H.11, 1908, S.29; Taylor (1968), S.69, 108-111.

Geb. Therese Zöttl aus Kufstein, Gattin des Berliner Verlegers August Scherl. Von ihm erhielt Tini Rupprecht einen Großauftrag für insges. 24500 Mark (s. Kat.nr. 1.1.50-52).

„Brief v. Dobert Chefredacteur – Woche Anfrage Brustbild 6000 M. ganze Figur 10000 M. 3000 Kinderkopf ohne Rahmen“, „Brief v. d. Woche Frau Scherl ihr Porträt bestellt“, „kleine Profilbilder von Frau Scherl u. Georg Scherl abgeschickt“ (Auftragsbuch 1907), „19. Juni zu Frau Scherl. Frau v. August Scherl“, „6 Skizzen von Frau Scherl – 3 von Gerhard Scherl u. 1 von Georg Scherl gemalt“ (Agenda 1907).

1.1.49 Charlotte Herzogin von Meiningen in der Uniform ihres Regiments, 1908 (s. Abb. 73)

Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13,5x9,2cm, beschr.: “2”/ Kniestück en face, 1 Abzug, 17,5x12,7cm, beschr.: “5”/ Detailaufnahme der Hände, 1 Abzug, 11,5x12cm, Beschnitt, beschr.: “6”/ Kopf im Profil nach re., 1 Vergrößerung, ca. 26x25cm, Beschnitt/ In Seidenjacke, Kopf im Profil, 1 Vergrößerung, ca. 26x29cm, Beschnitt, verso beschr.: „Meiningen“/ Bruststück im Profil, 1 Vergrößerung, 37,4x27,7cm, geknickt/ Halbfigur. Porträt im Profil, 1 Abzug, 12,2x8,2cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt im Profil, 1 Abzug, ca. 12,5x8,8cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt im Profil, 1 Abzug, ca. 15,5x8,3cm, Beschnitt, verso beschr., teilw. abgerissen: „eine ganz dunkle Copie vom Kopf/..n Sie auch diesen ... eine Idee größer ...beiliegende – aber ... dunkler [durchgestrichen]“/ Halbfigur. Porträt im Profil, 1 Abzug, ca. 15,5x7,2cm, Beschnitt. (14900/91,1-10)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Erbprinzessin Charlotte von Meiningen, 1908/Schwester von Kaiser Wilhelm II. für ihr Regiment in Breslau gemalt 1908“. (14900/227,16).
 (s. die Karte der Herzogin an Tini Rupprecht, Kat.nr. 6.5 sowie Kat.nr. 4.77).

1.1.50 **August Scherl, 1908** (s. Abb.33a,b)
 Bruststück, 1 Abzug, 16,5x11,9cm, verso
 beschr.: „dieses nochmal heller“.
 (14900/147)/ 1 Gemäldeproduktion auf
 Karton, beschr.: „August Scherl“. (MC
 1975/1433).

Abb. in Taylor (1968), S.108.
Berliner Zeitungsverleger (1849-1921); In
der von Scherl verlegten Zeitschrift „Die
Woche“ erschienen 1905 und 1907
Beiträge über Tini Rupprecht.
 „Scherl im ganzen bis jetzt gezahlt 24500
 M. von jetzt März an – neue Sachen
 bestellt“ (Agenda 1908).



1.1.51 **Georg Scherl, 1908** (s. Abb. 47a,b)
 Kinderporträt, Kniestück, ¾ Porträt,
 1 Abzug, 14,2x10,8cm, recto: „5“, verso
 beschr.: „machen Sie diese Köpfe 5,8 von
 Aug bis M.w. Schicken Sie mir aber zuerst
 einen - damit ich die Größe sehe - es eilt
 nicht so (In Berlin gemacht)“/ Kniestück,
 ¾ Porträt, 1 Abzug, 14,2x9,3cm, beschr.:
 „5“/ Kniestück, Profil, 1 Abzug,
 12,8x8,9cm, Beschnitt/ Kniestück, Profil,
 1 Abzug, ca. 11,5x9,5cm, gefälzt/
 Bruststück, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung,
 30x23,8cm. (14900/104, 1-6)/
 1 Vergrößerung, 32x24cm, recto
 Bleistiftmarkierung, geknickt, schief
 beschnitten, verso beschr.: „Bitte dieses so
 schnell als möglich größer machen um den

Bleistiftstrich oben. Die Dame will das
 Kind sehr groß haben!!/Aber nur noch den
 Kopf/die Platten sind vom Juli (Scherl)“/
 1 Reproduktion einer gerahmten Skizze auf
 Karton, beschr.: „Georg Scherl/Sohn von
 August Scherl“. (14900/227,35)/
 3 Reproduktionen von Skizze und Bild.
 (14900/227,45)/ 3
 Gemäldeproduktionen auf Karton,
 beschr.: „Georg Scherl“. (MC 1975/1435).
Abb. in Taylor (1968), S.106.



1.1.52 **Gerhard Scherl, 1908**
 Kinderporträt, Kniestück en face, 1 Abzug,
 15,5x9,2cm, beschr.: „5“/ Kniestück en
 face, 1 Abzug, 14,3x10,8cm, verso beschr.:
 „Nr.3./Die beiden Köpfe Größe 5,4 von A.
 - bis M.“/Kniestück en face, 1 Abzug,
 16,8x12,2cm, beschr.: „Nr.3“/ Halbfigur.
 Porträt im Profil, 1 Abzug, 12x9,5cm,
 beschr.: „12“/ Kniestück en face vor
 Staffelei, 1 Abzug, 15x10,8cm, Beschnitt,
 beschr.: „13“/ Kniestück en face vor
 Staffelei, 1 Abzug, 14,5x8,5cm, Beschnitt,
 verso beschr.: „13./Gerhard Scherl“/
 Kniestück, ¾ Porträt vor Staffelei,
 1 Abzug, 14x8,5cm, Beschnitt, beschr.:
 „14“/ Bruststück, ¾ Porträt vor Staffelei,
 1 Vergrößerung, 18x13cm, Beschnitt/
 Kopf en face vor Staffelei,
 1 Vergrößerung, ca. 32x32cm, Beschnitt.
 (14900/104,6-14)/ 1 Reproduktion einer

Skizze, beschr.: „auf Wunsch von Frau August Scherl als Mädels [mit Haube]“. (14900/227,79)./ 2 Reproduktionen von Skizze und Bild auf Karton, beschr.: „Sohn von August Scherl“. (14900/227,44)/ 2 Gemäldereproduktionen auf Karton, beschr.: „Gerhard Scherl“. (MC 1975/1434).

Abb. in „Die Frau und ihre Zeit“, H.11, 1908, S.26.

„Gerhard Scherl, den ich vor vielen Jahren malte – frug hier am P. Cantonale nach m. Adresse. Durch die Bomben wären alle m. Bilder u. Haus caput – ob ich noch Photo's davon hätte - ?!“ (Agenda 1949).

1.1.53 Eleonore und Vera von Schwabach, 1908 (s. Abb. 46a,b)

Halbfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 15x12cm, Beschnitt, recto beschr.: „18“/ Halbfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 16,3x12,5cm, Beschnitt, verso beschr.: „8/hier nur ganze Mädels mit gut 5 1/2 von A. bis M.“ Am Rand dieses Abzuges ist zu sehen, dass mehrere Platten auf einem großformatigen Fotopapier nebeneinander abgezogen und freihändig auseinander geschnitten wurden./ Halbfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 15,5x12cm, Beschnitt, recto beschr.: „18“/ Doppelporträt Bruststück en face u. $\frac{3}{4}$, 1 Abzug, 13x6,5cm, gefalzt, recto beschr.: „20“/ Doppelporträt Bruststück en face u. $\frac{3}{4}$, 1 Abzug, 15,5x12cm, gefalzt, recto beschr.: „20“/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt des Mädchens li., 1 Vergrößerung, ca. 31x37cm, Beschnitt, verso beschr.: „...bach“. (14900/107,1-6)./ 1 Reproduktion des Gemäldes, beschr.: „später Frau Horstmann und Baronin von der Heydt, Berlin“. (14900/227,58)./ 1 Reproduktion des Gemäldes, ca. 20x25cm, auf Karton, recto beschr. „Tini Rupprecht 1905“, verso beschr.: „v. Schwabach“. (Privatbesitz bei Ingolstadt).

Tini Rupprecht malte zur gleichen Zeit noch ein Porträt der Mutter Ellie von Schwabach und zwei Kinderporträts des Sohnes Paul von Schwabach. Vera Schwabach porträtierte sie später noch mehrmals.

„Gemalt – Laly u. Vera u. Paul von Schwabach (3 Köpfe von Paul)“ (Agenda 1908).

1.1.54 Marie Gräfin Quadt-Wykradt, 1908 (s. Abb. 25)

Damenporträt, Kniestück en face, 1 dunkler Abzug, 18x13cm, beschr.: „8“/ Kniestück en face, 1 heller Abzug, 16,2x11,6cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 34,5x30cm, Beschnitt. (14900/65,1-3)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Marie Gräfin Quadt-Wykradt“. (MC 1975/1450).

Gattin des deutschen Gesandten in Teheran.

Abb. in „Die Frau und ihre Zeit“, H.11, 1908, S.28; in Taylor (1968), S.104.

„Port. Gräfin Quadt angefangen“ (Auftragsbuch 1908), „Graf Albert Quadt (Teheran) 5000 M. gezahlt.“ (Auftragsbuch 1909).

1.1.55 Max und Sophie, Herzog und Fürstin von Hohenberg, 1909 (s. Abb. 64a-c)

Kinderporträt. Ganzfigur. Doppelporträt vor und nach der Kostümierung, 4 Abzüge, ca. 18x12,2cm. (14900/153,1-4)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Herzog Max zu Hohenberg. Wien – Skizze“. (14900/227,92)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Prinz Ernst zu Hohenberg Sohn s. kais. Hoheit Erzherzog Ferdinand d'Este/1909 Konopischt?“. (14900/227,87)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Prinzessin Sofie von Hohenberg, 1909/Skizze zu dem großen Bild“. (14900/227,94)./ 2 Gemäldereproduktionen auf Karton. (MC 1975/1396, 1397)./ 1 Reproduktion des Gemäldes, ca. 25x18cm, auf Karton, recto beschr. „Kinder v. Erzherzog Ferdinand d'Este Belveder (Wien) 1909 v. Tini Rupprecht“, verso „Bild jetzt 1952 in Schloß Schönbrunn Wien“ (Privatbesitz bei Ingolstadt)/ 3 Reproduktionen der Skizzen der drei Köpfe für das große Bild, gerahmt (Schloss Artstetten).

Abb. in Taylor (1968), S.110.

Max (1902-1962) und Sophie (1901-1990) von Hohenberg, Kinder des Erzherzogs Ferdinand von Österreich-Este und Fürstin Sofie von Hohenberg, geb. Chotek; Tini Rupprecht hatte die drei Kinder schon einmal, 1907 auf Schloss Blühnbach bei Salzburg, gemalt (s. Kat.nr. 5.2.6-7). Anlass des großen Gruppenporträts, auf dem auch der jüngste Sohn Ernst Hohenberg (1904-1954) zu sehen ist, war eine Kinderhuldigungsvorstellung zu Ehren Kaiser Franz Josefs 60-jährigen Regierungsjubiläum in Schönbrunn, bei der die Hohenberg-Kinder mitspielen durften: „Brief von Fürstin Hohenberg – Erzherzog will mit den 3 Kindern kommen – soll sie im Jubiläumscostüm (vom Kniefer) malen.“ (Agenda 1909). Das großformatige Porträt und die Skizzen von Max und Ernst Hohenberg befindet sich heute im Niederösterreichischen Schloss Artstetten (s. Kat.nr. 2.2.8), die Skizze des Kopfes von Sophie Hohenberg in Privatbesitz bei Ingolstadt (s. Kat.nr.2.2.17).



1.1.56 May Gräfin von Frankensierstorpf mit Söhnen Hans Clemens und Eddie, 1909

Ganzfigur. Gruppenporträt en face, 2 Abzüge, 18x13cm/ Ganzfigur. Gruppenporträt en face, 1 dunkler Abzug, 18x13cm/ Halbfigur. Gruppenporträt, z.T. en face, 1 Abzug, 17,5x11,5cm, gefalzt/ Halbfigur. Gruppenporträt, en face, 1 Abzug, 9x13cm, Beschnitt/ Halbfigur. Doppelporträt der Mutter mit einem Sohn,

1 Abzug, 8,8x6,2cm, Beschnitt/ Kopf eines Sohnes en face, 1 Vergrößerung, 29,7x23,5cm, Beschnitt/ Kopf eines Sohnes en face, 1 Vergrößerung, 27,7x28,6x23x21,3cm, Beschnitt/ Kopf eines Sohnes en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm/ Kopf der Mutter, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 32,7x32x26x26,4cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung der li. Hand der Mutter, 18x24cm/ 1 Detailvergrößerung der li. Hand der Mutter, 18x24cm/ Kniestück, ¾ Porträt der Mutter, 1 Abzug, 15,6x11,5cm. (14900/30,1-13)./ 1 Reproduktion des Gemäldes (22,5x25,5cm) auf Karton (30x29,5cm), recto beschr.: „Gräfin Mary Sierstorpf (geb. Recenelten) mit Hans Clemens und Eddie“, Prägestempel: „Franz Hanfstaengl München“. (14900/227,125). „Gräfin Sierstorpf mit 2 Buben 8-10000 M. schönes Kniestück. Sie will Bild f. 6000 M. muß dann kleiner sein.“ (Auftragsbuch 1903), „„Brief von Gräfin Sierstorpf reflectiert noch auf ihr Bild““ (Agenda 1907).

1.1.57 Frau Clotilde von Merton, 1909

Damenporträt, Kniestück, ¾ Porträt, 1 Abzug, 14x11,3cm, Beschnitt/ Kniestück, ¾ Porträt, 1 Abzug, ca. 14,5x11,1cm, Beschnitt/ Bruststück, Profil, 1 Vergrößerung, ca. 29x22cm, Beschnitt/ Bruststück, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 28x30cm, Beschnitt, verso beschr.: „Merton/Merton“. (14900/135,1-4)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC 1975/1416). „Sitzung Frau Clotilde Merton“ (Auftragsbuch 1909).



1.1.58 Caïssa Freifrau von Michel-Paulino mit Tochter Elisabeth, 1910

Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 17,5x12,8cm, verso beschr.: „Ganze/diese 6 von Aug bis M./c/2 Zeilig/Bar. Michel“. (14900/210)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Caïssa Freifrau von Michel-Paulino“. (MC 1975/1417).

„Frau v. Michel Königinstr. Mutter u. Kind Kniest. 12000, Brustbild 10000 Kind allein 8000 Brustbild Kind allein 5000 ohne Glas u. Rahmen, bestellt für 12000 M“ (Auftragsbuch 1909), „Michel 12000 gezahlt“ (Auftragsbuch 1910).

1.1.59 Renata von Herwarth-Bitterfeld, 1911 (s. Abb. 39a,b)

Ganzfigur. Kinderporträt, Kopf, 1 Vergrößerung, 28,5x24cm/ 1 Reproduktion des Gemäldes auf Karton (MC 1975/1394).

Dafür österreichische goldene Staatsmedaille im Kunstverein Salzburg, 1913 (s. Kat.nr. 5.4); „Renata Herwarth (Aufnahmen gemacht) (...) Bild von Renata Herwarth angefangen.“ (Agenda 1911), „Juli 1813 goldene Staatsmedaille I. Cl. (Österreichisch) bekommen in Salzburg für

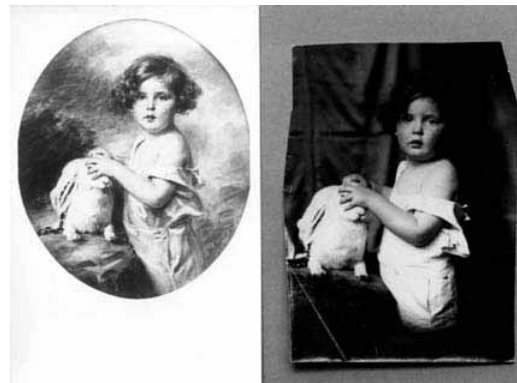
Porträt von Renata v. Herwarth –Bitterfeld (3 Jahr)“ (Auftragsbuch 1913).

1.1.60 Mme. Balascheff, 1911 (s. Abb. 24)

Damenporträt, Kniestück, Kopf en face, 1 Abzug, 18x13cm/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, ca. 35x30cm, Beschnitt. (14900/62,1-2)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Madame Balascheff, 1911/née comtesse Schwaloff. 1911 Wiesbaden, Petersburg“. (14900/227,15)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC 1975/1379).

Russische Hofadelige, Mutter des Präsidenten der Duma in St. Petersburg. Abb. in Taylor (1968), S.112.

„Mde. Balascheff (née Csse.Schewalow) fotografiert in Hotel Liverpool“, „Nachmittag Portrait- Brustbild angefangen als Skizze zu großem Bild Kniestück.-) Sohn Balascheff da – Präsident der Douma in Petersburg.“, „3te u. letzte Sitzung (zu je 1 ½ Stund.)“ „Herzlicher Abschied von Mdl. Balascheff Sie hat 10000 M. vorausbezahlt für das große Bild u. 1000 frcs. für Auslagen. War jedoch ihr Gast in Nauheim!“ (Agenda 1911).



1.1.61 Bibo von Marwitz, 1911
Kinderporträt mit ausgestopftem Hasen, Halbfigur en face, 1 Abzug, 1 Reproduktion, ca. 14x9cm. (14900/158,1-2).



1.1.62 Asy Fürstin Löwenstein-Wertheim mit Sohn Erbprinz Karl, 1911

Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung, 39x33cm, Beschnitt, Markierung/
Halbfigur. Doppelporträt, 1 Abzug, ca. 13,8x9,5cm, freigestellt/ Halbfigur.
 $\frac{3}{4}$ Porträt des Sohnes, 1 Abzug, 9x6,5cm, Beschnitt/ Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt des Sohnes, 1 Abzug, 9x5cm, Beschnitt/ Kopf,
 $\frac{3}{4}$ Porträt des Sohnes, 1 Vergrößerung, ca. 26,7x24,2cm, Beschnitt. (14900/23,1-5)/
1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Fürstin Asy Löwenstein-Wertheim mit Erbprinz Karl, 1911“.
(14900/227,33)/ 1 Gemäldeproduktion auf Karton. (MC 1975/1409).

Frau resp. Sohn u. Nachfolger des Präsidenten des Zentralkomitees der deutschen Katholiken.

Abb. in Taylor (1968), S.112.

„Fürst Alex. von Löwenstein-Wertheim u. Fürstin (geb. Kinsky) im Atelier – Bild von ihr u. Kindern bestellt, „Bild von Fürstin Löwenstein u. Sohn am 28. November nach Kleinheubach geschickt. Telegr. erhalten. Entzückt etc.“ (Agenda 1911).

1.1.63 Agnes Freifrau von Richthofen, 1911

Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 17,8x12,8cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 36,5x27cm, Beschnitt, verso beschr.: „...thofen“. (14900/75,1-2)/
1 Reproduktion der Skizze auf Karton, beschr.: „Agnes Gräfin Richthofen später Baronin v. Lersner“. (14900/227,77)/
1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: “Agnes Baronin von Lersner”. (MC 1975/1405).

„Freiherr von Richthofen Rittmst. im Leib Kürassier Reg. Breslau durch Lichtenberg (Preise angegeben)“, „Baronin Agnes Richthofen (Lersner) angefangen“, „Baronin Richthofen abgereist 2 Bilder angefangen eines beinah fertig.“, „Kopf auf Carton. Bild von Baronin Agnes Richthofen in Breslau eingetroffen.

Schmeichelhaftes Telegramm von beiden.“ (Auftragsbuch/Agenda 1911), „Graf u. Gräfin (Agnes) Richthofen da. Wollten das zweite Kniestück – gelb und schwarz kaufen – welches Volz vor 5 Jahren beim Fotografieren vollständig beschädigte.“ (Agenda 1921), „Brief von Baronin Lersner (Richthofen) möchte ihr Bild, das ich noch im Atelier haben, kaufen für ihren Mann. Will es aber nicht hergeben, da ohnehin zu wenig im Atelier habe.“ (Agenda 1929).

1.1.64 Claire Deichmann, 1911

(s. Abb. 69a,b)

Damenporträt, Bruststück en face, 1 Abzug, 9x6,5cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion des ovalen Porträts, 34,5x28,8cm, verso beschr.: “Claire Deichmann geb. Andrae/Köln”/
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 2 Reproduktionen eines hochrechteckigen Ausschnitts aus dem Porträt, 14,8x11,6cm, verso v. fremder Hand beschr.: „Wenn dieses in der Bleichheit besser gefällt müßte dann etwas heller gedruckt werden.“ u. “Sollte die Lichtseite, überhaupt die Lichter milchig erscheinen, dann läßt sich dieses noch ändern”, von der Hand Tini Rupprechts:
„Claire Deichmann in Köln gemalt (oder London?) Tini R.“. (14900/122,1-4).

„Porträt von Claire Andrée nach der Skizze gemacht.“, „Bild von Claire Andrée abgeschickt. Hochzeit mit Paul Deichmann am 18. Mai Bild Geschenk von den Geschwistern zur Hochzeit.“ (Agenda 1911).

1.1.65 Mrs. Edith Onderdonk mit Tochter Alice, 1912

Doppelporträt, 1 Abzug, 16,7x11,6cm, recto beschr.: „5,3x4 Maß“, verso beschr.: „Underwood oder Onderdonk?“/
Doppelporträt, 1 Abzug, 18x13cm, verso beschr.: „Underwood?“/ Kopf der Tochter en face, 1 Vergrößerung, 28,5x23,5cm. (14900/132,1-3)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Mrs. Edith Onderdonk und Alice 1912 (Amerika)“. (14900/227,90).
„Mrs. Onderdonck u. Tochter Alice angekommen. Kniestück.“ (Agenda 1911).



1.1.66 Isabella Marie und Gabriele, Erzherzoginnen von Österreich, 1912

Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 18x13cm/ Doppelporträt, Bruststück, 1 Abzug, 9x13cm, Beschnitt/ Isabella, halbfigur. en face, 1 Abzug, 17x12cm/ Isabella, Bruststück en face, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Isabella, Bruststück en

face, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Isabella, halbfigur. en face, 1 Abzug, 17x12cm/ Isabella, Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 36,5x28,5cm/ Isabella, Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 38x25,5cm/ Gabriele, Bruststück, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 31,5x28,5cm, Beschnitt/ Gabriele, Bruststück, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 35x29cm, Beschnitt/ Isabella, gefaltete Hände, Ausschnitt Brustabwärts, 1 Abzug, 13x9cm. (14900/21,1-12)./
1 Gemäldereproduktion auf Karton, 52,5x42cm. (Papir 1376/84)./
1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Töchter von Erzherzog Friedrich/Wien 1912“ (14900/227,85)./
1 Reproduktion des Gemäldes auf Karton, Bruststück von Erzherzogin Isabella, beschr.: „Prinzessin Georg v. Bayern“. (14900/227,47)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton (MC 1975/1398).
Isabella (1888-1973, heir. 1912 Georg v. Bayern), Gabriele (1887-1954).
Abb. (Isabella) in Taylor (1968), S.113.
„Brustbild von Erzherzog. Isabelle Marie gemacht – Braut von Prinz Georg von Bayern. Der Prinz Georg während seines Besuches bei den Sitzungen zugegen.“
„Dann Kniebild [120x150cm] von Erzherz. Isabelle und Gabriele angefangen. Isabelle im Reitkleid. Die Eltern – die Geschwister – mich fortwährend besucht“ (Agenda 1912). „Erzherzogin 10000 M. gezahlt.“ (Auftragsbuch 1913).

1.1.67 Baroness Kitty von Linder, 1912
(s. Abb. 19)

Bruststück, ¾ Porträt, 1 Abzug, 10,5x8cm, verso beschr.: „6,3-4“/ Kopf, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 28x25cm, Beschnitt/ Kopf, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 37x24cm, Beschnitt, verso beschr.: „Linder“/ Kopf, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 34x30cm, Beschnitt. (14900/89,1-4)./ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „München 1909“. (14900/227,67)/ 3 Gemäldereproduktionen auf Karton (MC 1975/1408, 1-3).
Tochter des finnischen Ministers von Linder.

Abb. in Taylor (1968), S.88, 89.
 „Mein Bild von Kitty sehr bewundert
 worden“ (Agenda 1912).



1.1.68 Beatrice und Mario von Riedemann, 1913

Kinderporträt, ganzfigur. Doppelporträt,
 1 Abzug, 18x13cm, verso beschr.: „Mäderl
 Kopf 4,6-7 ganze Figur und Kopf“/
 Ganzfigur. Doppelporträt, 1 Abzug,
 18x13cm, verso beschr.: „Mäderl ganze
 Figur Riedemann's“/ Ganzfigur.
 Doppelporträt, 1 Abzug, 18x13cm/
 Ganzfigur. Doppelporträt, 1 Abzug,
 13x9cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Porträt,
 Junge mit Helm, 1 Abzug, 13x9cm,
 Beschnitt/ Ganzfigur. Porträt, Junge mit
 Helm, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/
 Bruststück, Junge mit Helm,
 1 Vergrößerung, ca. 35x28cm, Beschnitt/
 Bruststück, Mädchen mit Hase,
 1 Vergrößerung, ca. 31x27,6cm, Beschnitt.
 (14900/37,1-8).

„Erste Sitzung von den Riedemannkindern
 – Beatrice u. Mario 18. Oct. letzte
 119x158.“ (Auftragsbuch 1912), „Sitzung
 von Riedemann's (Heinrich) 2 Kindern
 Mario 5-6 J. Beatrice 5 J. großes Bild.“
 (Agenda 1913).

1.1.69 Miss Muriel Beit, 1913

Mädchenporträt, Bruststück en face,
 1 Abzug, 8,1x6cm / Kopf en face,
 1 Abzug, 7,2x5,8cm/ Kopf en face,
 1 Vergrößerung, 25,2x30cm, Markierung:
 „XX“/ Bruststück en face, 1 Reproduktion,
 16,5x11,7cm, verso beschr.: „Muriel Beit
 London 1913“/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt,
 1 heller Abzug, rot getont, 9x7cm/

Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 dunkler Abzug, rot
 getont, 8,6x6,2cm, Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$
 Porträt, 1 Vergrößerung, 24x18cm.
 (14900/51,1-4; 52,1-3).

„Juli 1913 – Bild von Muriel Beit 8 J.
 Tochter v. Otto Beit in London angefangen
 Kniestück. noch einen zweiten Kopf fertig
 gemacht.“ (Auftragsbuch 1913).

1.1.70 Helen Guinness, 1913

Kniestück en face, 1 Abzug, 14,1x9,2cm,
 Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug,
 17x11,2cm, Beschnitt/ Bruststück en face,
 1 Vergrößerung, 33,7x28cm, Markierung/
 Bruststück en face, 1 Reproduktion des
 Gemäldes (Ausschnitt), 15x11cm, beschr.:
 „Helen Guinness“/ 1 Reproduktion des
 Gemäldes im Atelier, 15,5x11,5cm, verso
 beschr.: „Helen Guinness, London
 1912/gemalt TR“. (14900/49,1-5)/
 1 Gemäldereproduktion, 19x16cm, verso
 beschr.: „Helen Guinness, London
 1913/Helen Guinness“, Atelierstempel
 „Jaeger&Georgen, München“.
 (14900/164,1)/ 1 Gemäldereproduktion
 auf Karton, beschr.: „Zweite Frau von
 Richard Guinness, London 1913, später
 Mrs.“. (14900/227,72)/ 1 Reproduktion
 des unfertigen Gemäldes, 19x16cm,
 beschr.: „Helen Guinness, London
 1913/Noch eine, etwas weicher u. ein kl.
 wenig heller ... [unles.]“. Stempel
 „Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger & Goergen
 München Briennerstrasse 53“.
 (14900/227,110).

„Im Juli Bild von Helen Guinness (Richard
 S.) in London angefangen – Kniestück“
 (Auftragsbuch 1913), „Richard Guinness
 10000 M. gezahlt“ (Auftragsbuch 1914).

1.1.71 Mme. Sakuntschikoff, 1913

Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug,
 13,7x7,5cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt,
 1 Vergrößerung, 29x30,5cm, Markierung.
 (14900/138,1-2)/ 1 Reproduktion des
 Gemäldes, 17x11,5cm, verso beschr.:
 „Madame Sakuntschikoff Moskau – in
 München gemalt TR“. (14900/227).
 „von 3.-8. Febr. Sitzungen Md.
 Sakuntschikoff 112x 156“, (Auftragsbuch
 1913), „Sitzungen mit Mde.“

Sakounschnikoff. Olga, Nichte von Baron Wolf-Stromersee u dessen Frau Alice Barbi“ (Agenda 1913).

1.1.72 Frau Julius Böhler mit Sohn und Tochter, 1915 (s. Abb. 59a,b)

Ganzfigur. Gruppenporträt, 1 Abzug, 18x13cm/ Ganzfigur. Gruppenporträt, 1 Abzug, ca. 17,9x11cm, freigestellt/ Ganzfigur. Doppelporträt, Mutter und Tochter, 1 Abzug, 18x13cm/ Ganzfigur. Doppelporträt, Mutter und Tochter, 1 Abzug, 18x13cm/ Halbfigur. Porträt der Tochter en face, 1 Abzug, 8,8x6,4cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Porträt der Tochter mit Holzgliederpuppe, 1 Abzug, 18x13cm/ Ganzfigur. Porträt der Tochter mit Holzgliederpuppe, 1 Abzug, 18x13cm/ Ganzfigur. Porträt der Tochter mit Holzgliederpuppe, 1 Abzug, 12,7x8,7cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Porträt der Tochter mit Holzgliederpuppe, 1 Abzug, 14,7x6,2cm, Beschnitt/ Halbfigur. Doppelporträt der Mutter mit dem Sohn, 1 Abzug, 8,8x6,3cm, Beschnitt/ Kopf der Mutter, $\frac{3}{4}$ Porträt nach li., 1 Vergrößerung, 25x32x28x29,1cm, Beschnitt/ 1 Gemälde-reproduktion, 23,3x19,5cm, beschr.: „1. Frau u. Kinder von Julius Böhler (Antiquar), 1915“/ Kopf der Tochter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 30,2x26,5x23,4x23,4cm, Beschnitt, Markierung/ Kopf der Tochter en face, 1 Vergrößerung, 27,3x21,3cm, Beschnitt/ Kopf der Tochter en face, 1 Vergrößerung, ca. 23x26cm, Beschnitt/ Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung, ca. 30x26cm, Beschnitt/ Gemälde mit Rahmen, im Atelier aufgenommen, 1 Negativ, 12,5x10,6cm. (14900/33,1-17, a). *Frau und Kinder des Münchner Antiquitätenhändlers Julius Böhler; „Frau Julius Böhler jun. angefangen mit 2 Kindern“ (Auftragsbuch 1915).*

1.1.73 Nelly und Gerda Jaffa, 1915
(s. Abb. 67a-d)

Doppelporträt zweier Mädchen en face, 8 Abzüge, ca. 22,2x19,5cm/ 1 Gemälde-reproduktion, verso beschr.: „2 Frl. Jaffa - Berlin 1915“. (14900/159,1-9)/ 1 Negativ,

12,5x10,5cm. (14900/159a)./ Nelly oder Gerda Jaffa, 3 Abzüge u. 1 Reproduktion, ca. 23x21cm. (14900/160,1-4).

„Herrn Jaffa Gruppe v. Gerda u. Nelly“ (Auftragsbuch 1915).

1.1.74 Alexander, Mrs. Albert's Sohn, 1915 (s. Abb. 37a,b)

Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 14,7x11,7cm/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 15,5x11,8cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 dunkler Abzug, 9,6x7,1cm, Beschnitt (Ausschnitt für Kopfvergrößerung ins Negativ gezeichnet)/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 heller Abzug, 9,6x7,3cm, Beschnitt (Bildausschnitt für Kopfvergrößerung ins Negativ gezeichnet)/ Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 10,5x7,7cm, Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 20,7x29cm, Beschnitt/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion, 23,5x18,5cm, beschr. (14900/40,1-7). „Bild von Alex Albert nach Wiesbaden gesandt“ (Auftragsbuch 1915).

1.1.75 Mrs. Albert, 1916

Damenporträt, Kniestück en face, 1 Abzug, 18x13cm/ Kniestück en face, 1 Abzug, 18x13cm, verso beschr.: „Mrs. Albert“/ Kniestück en face, 1 Reproduktion, 15,8x11,6cm/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 12,8x8,9cm / Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30x22cm, Beschnitt, verso beschr.: „a/vom Mundwinkel bis Augenwinkel soll es 6,1cm betragen umso weniger“/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 29,8x24cm. (14900/55,1-6).

„Mit Mrs. Albert ihre Kleider angesehen für Bild“, „Mrs. Albert Stellungen probiert.“, „Bild von Frau Albert angefangen“, „Mrs. Albert's Bild fertig.“ (Agenda 1916), „Thee bei Mrs. Albert im früheren Haus von Toni v. Essen. Meine Bilder sehr gut erhalten, der Knabe besser noch [Kat.nr. 1.1.74]. das Bild von Mrs. Albert hat mir nicht sehr gefallen leider.“ (Agenda 1925).

1.1.76 Herta Gräfin Adelmann von Adelmansfelden, 1915/16

Junge Frau mit Collie, Kniestück, 1 Abzug, 12,5x8,5cm, Beschnitt/ Kniestück, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Kniestück, 1 Vergrößerung, 16,5x9,5cm/ Bruststück, 1 Abzug, 12,7x9cm, Beschnitt/ Brustbild in weißer Bluse, 1 Abzug, 12,7x8,7cm/ Bruststück, 1 Abzug, 12,8x9,1cm/ Kniestück, 1 Vergrößerung, 14,7x12cm/ Kniestück mit Collie, 1 Vergrößerung, 17,5x13cm/ Kopf, 1 Vergrößerung, 35,5x29cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30,7x24,9cm. (14900/2,1-10).

„Herta Gräfin Adelmann's Brustbild angefangen [49x59cm]. (geb. v. Guillaume) gestorben im Dez. 1915, 22 Jahre alt. Habe sie im Juni mit ihrem schönen Colly gemalt.- [102x128cm]“, „Nachmittag Hortense Guillaume u. Schwiegersohn Graf Adelmann (der Wittwer) Bild angesehen – zufrieden“, „Atelier Graf Strassaldo – Herta v. Adelmans Bild angesehen (ihr Schwager)“, „Atelier – Baronin Imhoff gesessen für Herta's Hals. Bild fertig.“, „Theod. v. Guillaume 10000 M. (von selbst) gezahlt für Herta's Brustbild.“, „Bild u. Copie von Herta v. Adelmann (geb. v. Guillaume) nach Köln geschickt.“, „Mutter v. Guillaume 5000 M. für Copie v. Herta's Bild gezahlt.“ (Agenda 1916).

1.1.77 Erna und Herta Strassaldo-Graffenberg (?), ca. 1916

Damenporträt, Kopf en face, 1 Vergrößerung, 33x27cm, gefalzt/ Kniestück en face, 1 Abzug, 14x9,7cm/ Bruststück en face, 1 Abzug, 9x8cm/ Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 11x7,7cm, Beschnitt. Mädchenporträt, Kopf en face, 1 Vergrößerung, 23,5x29,5cm/ Kopf des Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 23,5x29,5cm, Markierung: „A“/ Kniestück en face, 1 Abzug, 15,7x11,4cm/ Kniestück en face, 1 Abzug, 14,2x10,6cm, eingeschnitten/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 12,8x9cm, Beschnitt/ Bruststück

en face, 1 Abzug, 9x6,5cm, Beschnitt/ Bruststück, Profil, 1 Vergrößerung, ca. 28x24,5cm, Beschnitt. (14900/2,11-22).

1.1.78 Baronin Toinon von Essen, 1917
(s. Abb. 30a,c)

Damenporträt, Kopf en face, 4 Vergrößerungen, 30x24cm/ Kopf en face, 2 Vergrößerungen, 30x24cm, auf der Rückseite weißer Durchschlag/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm, Markierung: „X/D-s“/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 40x30cm/ Bruststück en face, 1 Reproduktion auf Postkarte, 13,7x8,5cm/ Bruststück en face, 1 Reproduktion auf Postkarte, 13,7x8,5cm, verso beschr.: „D“/ Bruststück en face, 1 Reproduktion, 14,9x12,3cm/ Bruststück en face, 1 Reproduktion, 18,3x15cm/ Bruststück en face, 1 Reproduktion, 18,3x15cm. (14900/54,1-12)./ Detailaufnahme der Hände, 1 Abzug, 9,5x10,3cm, Beschnitt/ Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion auf Postkarte, 14x9cm, verso beschr.: „allard/ 8 rue guimard/Bruxelles/12 05 95“/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 30,5x24cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 34,5x26,5cm, Beschnitt/ 1 Reproduktion, 20,6x16,2cm, sign.: „Tini Rupprecht“/ Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion, 20,6x16,2cm/ Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Gemäldereproduktion, 20,6x16,2cm. (14900/126,1-9)./ 3 Gemäldereproduktionen auf Karton. (MC 1975/1384,1-3).

Abb. in Taylor (1968), S.112.

„Photo Sitzung mit Toni Schuster“, „Letzte Sitzung Toni Schuster“ (Agenda 1916), „Toni Schuster, später Baronin v. Essen, fertig gemacht“ (Agenda 1917).

1.1.79 Gräfin Jelka von Tiele-Winckler, 1917

Damenporträt, Kniestück en face, 1 Abzug, 20,3x14,6cm/ Kniestück en face, 1 Abzug, 17,8x14cm / Kniestück en face, 1 Abzug, 16x11,7cm/ Kniestück en face, 1 Abzug, 13,7x14cm, Beschnitt, verso beschr.: „... (m)achen so viel hier“/ Holzgliederpuppe in gleicher Pose,

1 Abzug, 13,5x11,5cm, Beschnitt/
 Detailausschnitt der linken Hand u.
 Faltenwurf, 1 Abzug, 9x6,5cm, Beschnitt/
 Detailausschnitt der linken Hand u.
 Faltenwurf, 1 Abzug, 8,8x4cm, Beschnitt/
 Kopf $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung,
 29,5x25cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung,
 29,5x24,5cm, Beschnitt, verso beschr.: „B
 diesen Kopf nochmal u. ebenso einstellen
 wie der andere (A) aber hier nur den
 Kopf“/ Kopf en face, 1 Vergrößerung,
 29,5x25cm/ Kopf im Profil, Vergrößerung,
 30,5x24,5cm/ Kopf im Profil,
 1 Vergrößerung, 30,5x24,5cm/ Kopf en
 face, 1 Vergrößerung, ca. 32x24,5cm,
 Beschnitt/ Kniestück en face,
 1 Gemäldereproduktion, 24,3x20,1cm.
 (14900/73,1-14)/ 2 Gemälderepro-
 duktionen, beschr.: „Jelka Gräfin von
 Thiele-Winckler“, „Gräfin Jelka v. Tiele-
 Winckler, Berlin 1917 v. Tini Rupprecht“
 (MC 1975/1445).
 „Gräfin fotografiert“, „Gräfin Tiele
 Sitzung“, „Sitzung Tiele Graf Tiele da
 befriedigt“, „Gräfin Tiele kleine Skizze
 gemacht – aber schlecht“, „An Tiele Bild
 gemalt“ (Agenda 1917), „Telegr. von Graf
 Tiele – Bild gut angekommen – entzückt u.
 Dank. Bin so froh!“ (Agenda 1918).

1.1.80 May Baronin von Weinberg, 1917
 Urspr. alle 5 Aufnahmen mit Stecknadel
 zusammengefügt. Kopf en face mit
 Diadem, 1 Vergrößerung,
 33,5x36x26,3x28,7cm, Beschnitt/
 Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
 16x11,2cm/ Bruststück en face, 1 Abzug,
 13x9cm, Beschnitt/ Bruststück en face,
 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Bruststück en
 face, 1 Reproduktion, 14x9cm.
 (14900/12,1-5)/ 2 Gemäldereproduktionen
 auf Karton, beschr.: „May von Weinberg“.
 (MC 1975/1452,1-2).
 „Brief von May Weinberg will gemalt sein
 in Diadem“, „Bild angefangen von May.
 Sehr befriedigt“ (Agenda 1917).

**1.1.81 Gräfinnen Marie und Elisabeth
 Schönburg, 1923**

Damendoppelporträt, Kniestück einer der
 Frauen en face, 1 sehr dunkler Abzug,
 12,7x9cm/ Bruststück en face, 1 dunkler
 Abzug, 6,1x5,2cm, Beschnitt/ Bruststück
 en face, 1 heller Abzug, 7x6cm, Beschnitt/
 Bruststück en face, 1 Abzug, 6,5x5,5cm,
 Beschnitt.

Einzelporträt der zweiten Frau, Kniestück
 en face, Abzug, 13x9cm/ Kniestück en
 face, 1 Abzug, 13x9cm/ Bruststück en
 face, 1 Abzug, 9x4,5cm, Beschnitt/
 Bruststück en face, 1 Abzug, 6,5x5,5cm,
 Beschnitt/ Doppelporträt, Kniestück en
 face, 1 Reproduktion, 20x16cm, verso
 beschr.: „Hier auch noch 2 aber ja nicht
 dunkler/ Gräfinnen Schönburg“/ Kopf en
 face, 1 Vergrößerung, 30x23,5cm, verso
 Skizze/ Bruststück en face,
 1 Vergrößerung, 30x23,5cm, verso beschr.:
 „Dieses ben“/ 2 Gemäldereproduktionen,
 20,3x16cm. (14900/19,1-13).

„Gräfin Schönburg-Wechselburg (Gräfin
 Chotek) mit 2 Töchtern 17 u. 18 Jahre
 800000 M. ohne Rahmen 1. Februar
 1 Million [Preissteigerung durch Inflation]
 ausgemacht, gleich zahlbar.“
 (Auftragsbuch 1923), „Kleider für
 Schönburg's Gestalt u. ausgedacht.“,
 „Gräfin mit Töchtern Elisabet u. Marie
 dagewesen. Mit Mädchen Stellungen
 probiert u. Kleider, nette Mädchen – aber
 schlechte Haltung u. schlecht frisiert.“,
 „Atelier gezeichnet Schönburgs.“, „1.
 Sitzung mit Grf. Elisabeth Schönburg. –
 Doppelbild“, „1. Sitzung mit Gräfin Marie
 Schönburg. Kostenaufschlag für Rahmen
 etc. enorm teuer.“, „Vormittag
 2 Schönburg's Mädchen da – schlecht
 gegessen nur gelacht.“ (Agenda 1923).

**1.1.82 Erzherzogin Max von Österreich
 mit Sohn Ferdinand Karl, 1923**

Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung,
 30x23,5cm/ Bruststück des Sohns en face,
 1 Vergrößerung, 30x23cm/ Doppelporträt
 en face, die Mutter u. Sohn mit
 Blechtrommel, 1 Abzug, 6,4x5,2cm,
 Beschnitt/ Doppel-porträt en face, 1
 Reproduktion, 10,3x8,1cm, beschr.:

“Erzherzogin Max v. Österreich (geb. Hohenlohe)“/ Doppelporträt en face, 1 Reproduktion des unfertigen Gemäldes, 20,5x16cm, verso beschr.: „hier noch 1 aber etwas heller – u. Retusche an der Hüfte 1923.“, recto Änderung des Faltenwurfes markiert. (14900/39,1-5). *Franziska Prinzessin zu Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (geb. 1897) und Sohn (geb. 1918), Schwägerin und Neffe von Kaiser Karl I. von Österreich.* „Besuch von Erzherzogin Max v. Österreich (geb. Hohenlohe) mit ihrem kleinen Jungen wegen der zu machenden Bilder.“, „Erzherzogin Max (Hohenlohe) v. Österreich mit ihrem Sohn Ferdinand (3 Jahr) da – Stellungen probiert.“, „Atelier – Erste Sitzung mit kl. Erzherzog Ferdinand (d. Sohn von Erz. Max) 4 Jahre alt“, „Erzherzobild Hintergrund wieder geändert“, „Erzherzogin mit verschiedenen Hohenlohe’s (auch Vincenz Hohenlohe dem Maler) gekommen ihr Bild zu sehen.“, „Photo’s von Wagner gesehen, Erzherzogin am besten“ (Agenda 1923), „Bild von Erzherzogin Max repariert. (Durch einklopfen von Nägeln in den Rahmen beschädigt gewesen.)“ (Agenda 1925).

1.1.83 Ransom Taylor, 1924 (s. Abb. 35a,b)

Kopf en face mit Indianerschmuck, 1 Vergrößerung, 34x24cm/ 1 Gemälde-reproduktion, 21x16,2cm, verso beschr.: “Ransom Taylor”. (14900/149,1-2)/ 1 Gemäldereproduktion, beschr.: “Ransom Rupprecht Taylor“/ 1 Reproduktion auf Postkarte (MC 1975/1444,1-2). *Neffe von Tini Rupprecht (geb. 1913);* „Aufnahmen von Bubi gemacht“, „Photos von Bubi Indianer copiert“ (Agenda 1921), „Bubi fotogr. Indianer“, „Skizze von Bubi gemacht.“, „Erste Sitzung zu Bubi’s (Ransom Rupprecht!) Bild“ (Agenda 1922), „Bubi da – an seinem Bild gemalt – schwer zu treffen.“, „an Bubi gemalt – aber nicht gut.“ (Agenda 1923), „Bubi noch etwas ähnlicher gemacht“ (Agenda 1924).

1.1.84 Gräfin Lotti von Montgelas und Sohn Tassilo, 1924

Doppelporträt, 1 Vergrößerung, 24x18cm, Beschnitt/ Kopf der Mutter mit Stirntuch, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 24x18cm/ Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter, 1 Abzug, 16,3x11,2cm/ Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter, 1 Abzug, 16,8x11,9cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter nach re., 1 Abzug, 9x6,5cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter, 1 Abzug, 9x6,5cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter, 1 Vergrößerung, 29,6x24cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter, 1 Vergrößerung, 29,6x24cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter, 1 Vergrößerung, 29,8x24cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt der Mutter, 1 Vergrößerung, 29,8x23,8cm/ 1 Reproduktion des unfertigen Bildes ohne Hintergrund, 12x9,5cm/ 2 Reproduktionen des unfertigen Bildes noch ohne Hintergrund auf Postkarte, 14x8,8cm. (14900/13,1-13). *Adoptivtochter von Arthur von Weinberg, dem Bruder von Carlo von Weinberg, geb. Perchel, verh. m. Paul von Montgelas.* „Gräfin Lotti Montgelas Bild von ihr mit kl. Tassilo 4000 M. Kinderkopf allein 1800 M. Skizze von ihr mit Kind (Beide) 600 M.“, „Atelier Gräfin Lotti Montgelas mit Tassilo (5 Jahre) da, Stellungen probiert.“, „Lotti v. Montgelas mit Sohn da. Nochmal einiges versucht.“, „Photoplatten copiert, Leinwänden gespannt etc.“ „Skizzen mit farbigen Stiften) von Lotti Montgelas u. Tassilo gemacht.“, „Bild von Lotti Montgelas mit Tassilo. Kopf von Lotti ganz herausradiert.“, „Brief v. Lotti Montgelas, will umgehend Photo für Reproduction.“, „bei Vergolder u. Fotograf wegen Reproduction von Montgelas Bild.“, „Müller da. Montgelas Bilder wieder geholt und aufgemacht zum fotografieren.“, „Fotograf Wagner die Montgelasbilder nochmal fotografiert.“, „2 Bilder für Gräfin Paul Montgelas abgeschickt nach Frankfurt a/M. Waldfriedeck Lotti u. Tassilo Größe 48x60 ctm. Tassilo 46x54/ Grösse 105x125,5, ctm.[Kat.nr. 1.1.85]“ (Auftragsbuch/Agenda 1924).

1.1.85 Tassilo Graf von Montgelas, 1924

Junge mit Filzhut, Kopf en face, 1 Vergrößerung, 23,8x17,8cm, verso beschr.: „11.Nov./Blende 12 – 7 Minuten [unles.] aniert!“/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion, 11,2x9cm/
1 Reproduktion, 12x9,5cm / Halbfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion, 19x16cm, verso beschr.: „Tassilo von Montgelas/ca. 1919, 10.-.“/ Aufnahme des Gemäldes auf der Staffelei, 18x13cm, verso beschr.: „Tassilo von Montgelas/ca. 1919, 10.-.“ (14900/5,1-5)./ 1 Gemäldereproduktion, beschr.: „Tassilo Graf von Montgelas“. (MC 1975/1421).

„Grfin Paul Montgelas (Lotty Weinberg) Bild von kl. Thassilo 1800 M. (Ausnahmsweise)“ (Auftragsbuch 1924), „Lotti Montgelas mit Schwägerin mir zum hundertsten Mal erzählt wie seelig sie über das Bild von Tassilo ist.“ (Agenda 1926).

1.1.86 Fürstin Ellen von Schaumburg-Lippe, 1924

Ganzfigur. ¾ Porträt, 1 Reproduktion, 16,3x11,1cm/ Kopf, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 30x22,5cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 29,5x23,5cm. (14900/28,1-3)./ 2 Gemäldereproduktionen auf Karton, beschr.: „Ellen Fürstin Schaumburg-Lippe“. (MC 1975/1432,1-2). Abb. in Taylor (1968), S.70.

„Fürst Adolf Schaumburg u. seine Frau mit Otto da. Fürstin soll Herbst gemalt werden.“ (Agenda 1923), „Kleider von Fürstin durchgesehen u. probiert an ihr – für Porträt.“, „Fürst Schaumburg Bezahlung, d. h. erste Rate von großem Bild gezahlt – 1000 M. (Preis 4000 M.)“ (Auftragsbuch 1924), „Sitzung mit Ellen Fürstin Schaumburg-Lippe hübscher Typ (geb. Fr. ?) Verschiedenen Stellung u. Kleider probiert“, „Erste Sitzung mit Ellen – Fürstin Schaumburg Lippe (geb. Bischoff, geschieden Bentheim) Größe 132x100 cm.“, „Allein gearbeitet u. Schaumburg Bild ruhig u. gut erasten können“, „2. Sitzung mit Ellen v. Schaumburg sehr unruhig. Der Fürst dageblieben, später Matilde von Solms und Otto. Lebhaftige Conversation. Finden alle

Bild rasend ähnlich.“, „3. Sitzung mit Schaumburg – wieder nicht sehr gut, trotzdem sie sehr lieb und sympathisch ist. Aber nervös gearbeitet. Sie spricht zu viel.“, „kleines 3/4 Profil angefangen (44x63) nicht besonders gut“, „Kleid an Schaumburg Bild gemalt. Langsam u. vorsichtig um nichts corrigieren zu müssen.“, „Elis – v. Pflügel (Steffens Tochter) gesessen zur Hand, d.h. Arm(in Schaumburg’s Bild) aber nicht ruhig gehalten.“, „Atelier – Fürstin Ellen Schaumburg Hand u. Schuh, schlecht gesessen viel zu braungebrannt. Habe ihr den kleinen Kopf in hübschem Rahmen geschenkt.“ (Agenda 1924); „Furchtbares Flugzeugunglück in Mexico. Fürst Adolf Schaumburg (Otto’s Freund) u. Ellen (die ich 2 mal malte) verbrannt u. noch 8 andere Deutsche. Tut mir ganz furchtbar leid! Hatte sie sehr gern!“ (Agenda 1936)

1.1.87 Frau Dr. Emma Deutsch, 1925

Damenporträt, 1 Vergrößerung/
1 Reproduktion, 23,5x13,2cm, beschr.: „Ema Deutsch/Noch 1 Copie (1923?)“, Korrekturen/ 1 Vergrößerung, 29,5x23,5cm, beschr.: „Das richtige zerrissen! – Dieses ist zu klein“. (14900/142).

„Vormittag bei Frau Dir. Deutsch – Zimmer angesehen wo Bild hängen soll. Keine Wände, blaues niedriges Zimmer unmöglich. Noch nichts entschieden, muß erst überlegen ob unter diesen Umständen annehme.“, „Atelier - Skizzen für Deutsch Bild probiert.“, „Frau Deutsch – Stellungen probiert – das Kleid, welches ich ihr hergerichtet am Schönsten, gefiel ihr auch am besten.“, „Atelier Frau Deutsch – Bild angefangen Größe 80x1,40 schlechtes Format für bestimmten (schlechten) Platz.“, „Herr Dir. Deutsch Bild von seiner Frau angesehen, fand es enorm ähnlich.“, „Bild von Frau Deutsch zu Deutsch bringen lassen – um es in das blaue Zimmer zu probieren. Denkbar schlechteste Beleuchtung. Alles abreden umsonst – sie finden es sehr gut dort!! Mit ihnen geluncht.“, „Bild von Frau Deutsch wieder im Atelier schwer zu entscheiden of

ich es so lassen soll – oder weiter ausführen.“, „*Atelier – einiges verpatzt an Deutschbild – wieder herausgemacht.*“ (Agenda 1925), „*Deutsch 5000 M. gezahlt*“, „*Von Photogr. Wagner – Bild von Frau Deutsch – unretouchiert – geholt, besser als ich dachte.*“ (Auftragsbuch 1925).

1.1.88 Gräfin Vera von Münster und Sohn Sandro, 1926 (s. Abb.32 u. 51a,b)

Doppelporträt, Kopf des Kindes, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 23,8x17,8cm/ Kopf des Kindes, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 23,8x17,8cm/ Kopf des Kindes, $\frac{3}{4}$ Porträt, Pauspapier, 23,5x29,2cm/ Doppelporträt, 3 Abzüge, 13x9cm, Beschnitt/ Doppelporträt, 1 Abzug, 10,5x7cm, Beschnitt/ Doppelporträt, 1 Abzug, 11x7,5cm, Beschnitt/ Doppelporträt, 1 Abzug, 11,7x8,7cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung der Babyhände, 17,7x13cm/ Kniestück des Kindes, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 8,9x6,6cm, Beschnitt/ Kniestück des Kindes, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 12,8x8,8cm, Beschnitt/ Kniestück des Kindes, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 12,7x9cm, Beschnitt/ Doppelporträt, 1 Reproduktion des Gemäldes, 9x11,9cm/ Kopf der Mutter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 30x23cm, recto Bleistiftkorrektur der Pupillen, verso Zeichnung der Babyschuhe/ 1 Detailvergrößerung d. rechten Armes der Mutter, 34x27,5cm, Beschnitt/ 2 Reproduktionen des Gemäldes, 16,2x22,2cm, im Abzug weiß signiert/ Halbfigur. Porträt des Kindes, 1 Reproduktion des Gemäldes, Ausschnitt, Vergrößerung, 22,5x16,5cm/ 1 Reproduktion d. Gemäldes, 22x16cm, verso beschr.: „II.“. (14900/10,1-20)./ Ganzfigur. Porträt der Mutter im Profil, 1 Abzug, 12x16,8cm/ Ganzfigur. Porträt der Mutter im Profil, 1 Abzug, 12x16,5cm/ Ganzfigur. Porträt der Mutter im Profil, 1 Abzug, 11,7x16cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Porträt der Mutter im Profil, 1 Abzug mit eingeritztem Quadratrasternetz, 12x17cm/ Kniestück der Mutter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion auf

Postkarte, 13,7x8,7cm/ Kniestück der Mutter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 18x13cm/ Kniestück der Mutter, Profil, 1 Abzug, 18x13cm/ 1 Detail-vergrößerung d. Hände mit Buch, 18x24cm/ Kopf der Mutter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 29,7x23,7cm. (14900/129,1-9).

„*Brief von May Weinberg, wünscht sich Porträt von Vera u. deren Kind zum 60. Geburtstag.*“, „*Nachmittag Pyjama für Vera gemacht u. vorbereitet.*“, „*Gräfin Vera Münster (Weinberg) Bubi angesehen 15 Monate alt. – Kleider ausgesucht für Bild.*“, „*Atelier – kl. Bubi Münster mit Nurse fotografiert*“, „*Vera Münster mit Bubi – sehr schwierig – da finster u. unruhig.*“, „*Skizzen für Vera Bild.*“, „*Zuerst kl. Münster (Alexander) angefangen – mühselige Sitzung – dann Vera Münster kleinen Kopf*“, „*Atelier – Vera – Hintergründe probiert.*“, „*Bild von Vera fotografiert worden von Wagner.*“, „*Scheck von 10000 M. für Vera's Bild und dem Kind von Carlo erhalten.*“ (Agenda 1926).

Dazu in der Von Parish-Postkartensammlung: 2 Postkarten mit einem Foto, das May von Weinberg umgeben von Blumen und Geschenken zeigt anlässlich ihres sechzigsten Geburtstags 1926. Rechts im Hintergrund ist das Bild ihrer Tochter Vera mit Sohn Sandro zu sehen. Verso bedruckt: „Waldfried, 15. Dezember 1926“, beschr., Prägestempel: „Lauffer, Frankfurt/Main“.

1.1.89 Ursula von Pannwitz, 1926 (s. Abb. 52a,b)

Ganzfigur. Porträt en face, 4 Abzüge, 18x13cm/ Ganzfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 18x13cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm/ Kopf en face, Pauspapier, 33,5x29cm/ 1 Detailvergrößerung des Hundes, 38x29cm/ 2 Reproduktionen des Gemäldes, 20,5x15,9cm, jeweils beschr.: “X”/ Ganzfigur. Porträt en face, 3 Reproduktionen des Gemäldes, 20,5x15,9cm/ Ganzfigur. Porträt en face, 1 Gemäldereproduktion, 20x15cm. (14900/45,1-14).

Tini Rupprecht war auch privat mit Ursula und ihrer Mutter Catalina von Pannwitz befreundet (Siehe dazu: Privatfoto von Ransom Taylor mit Ursula von Pannwitz, 1929 in Söcking bei Starnberg, Kat.nr. 4.68).

„Frau v. Pannwitz Kniest. v. Ursula 6000 M.“ (Auftragsbuch 1925), „Atelier an Ursula provisorisch gezeichnet“, „Bild von Ursula v. Pannwitz (14 Jahre) angefangen – 103 x 135 ctm. – Schwierigkeiten mit Licht – Farben etc.“, „[in] Hartekamp gemalt – bei schlechtestem Licht u. fortwährend gestört.“, „den kleinen Hund (Pekinese) auf Ursulas Bild zu malen“, „Unmöglich Hund zu malen, da nicht zu halten.“, „Modell für Arme von Ursula.“, „Ursula’s Kopf verpatzt u. ganz herausgemischt.“, „Rahmen für Ursula probiert nicht gefallen, anderen bestellt.“, „Kleid v. Ursula fertig (unberufen) auch Hund.“, „soll Haar ändern an Ursula’s Bild – sonst sehr befriedigt.“ (Agenda 1926).

1.1.90 Frau von Steinmeister, 1927

(s. Abb. 49 u. 65a-d)

3 Aufnahmen urspr. mit einer Stecknadel zusammengeheftet. Kopf en face, 2 Vergrößerungen, 30x23,7cm/ 1 Detailvergrößerung der li. Hand, 17,8x23,7cm/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 17,8x13cm/ Halbfigur en face, 1 Abzug, 16,5x12,5cm/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 16,5x12,5cm/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 14,8x10,8cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 15,8x11cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 15,5x11cm, Quadratrasternetz eingeritzt/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Bruststück en face, 1 Abzug, 9x6,4cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung der li. Hand, 10,8x8,8cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung der li. Hand, 8,4x10,8cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 18x12,7cm. (14900/9,1-14)./ 1 Reproduktion des Gemäldes, 24x20cm. (14900/227,122)./ 2 Gemäldereproduktionen auf Karton,

davon eine einer gerahmten Skizze, beschr.: „Frau von Steinmeister“. (MC 1975/1442,1-2).

Frau des Regierungspräsidenten in Köln, geb. Sichert, verwitwete von Brüning. Abb. in Taylor (1968), S.114.

„auf kl. Leinwand Kopf – Skizze von Frau v. Steinmeister gemacht“, „auf L. 80x93 Kniebild v. Frau v. Steinmeister Im Ganzen 6 Sitzungen.“ (Auftragsbuch 1927), „Hand v. Frau von Steinmeister (geb. v. Brüning) Sitzung – Stellungen probiert.“, „kl. Leinwand nur Kopf – angefangen. (80x93, angefangen zum 3. mal)“, „2. Bild von Frau v. Steinmeister angefangen – Nachmittag – Alles umgezeichnet“, „An Frau von Steinmeister’s Bild gearbeitet, Modell Obermayer dazugehabt.“, „Kleid gemalt“, „Hände Hintergrund etc.“, „Samt gemalt.“, „will kl. Correctur an ihrem Bild.“ (Agenda 1927), „Zu Frau von Steinmeister, ihr Bild etwas geändert – um Auge u. Kinn“ (Agenda 1929).

1.1.91 Baronesse Lulu von Goldschmidt-Rothschild, 1927

Kinderporträt, Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm/ 1 Detailvergrößerung der Hand, 9,7x8,9x10,7x9,3cm, Beschnitt, verso beschr.: „Sehr kleine Hand“/ Kniestück en face, 2 Abzüge, 14x12cm/ Bruststück en face, 1 Abzug, 9,5x8cm, Beschnitt/ Ganzfigur en face, 1 Abzug, 13,5x13,2x7,7x 11cm, Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Reproduktion auf Postkarte, 14x9cm/ Kniestück en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 18,5x15,9cm, Stempel. „Phot. Körbitz, Frankfurt a. M.“/ Kniestück en face, 1 Reproduktion, 18,2x15,2cm, verso beschr.: „Panchromatische Platte ohne Retouche“/ Kniestück en face, 1 Reproduktion, 18,2x15,2cm, verso beschr.: „Lulu v. Goldschmidt Rothschild“. (14900/15,1-10). „zu Albert u. Marion v. Goldschmidt Rothschild in die Grüneburg gefahren, Kinder zum malen angesehen“, „um 10 Uhr Sitzung mit Lulu“, „Lulu zweites kl. Bild mit Hut angefangen“, „Gliederpuppe

für Lulu Goldschmidt hergerichtet (Finde Skizze mit Hut besser wie das Kniestück.“, „nochmal ein Bild von Lulu angefangen – etwas größer.“ (Agenda 1927).

1.1.92 **Gräfin Lily von Franken-Sierstorppf und ihre drei Kinder, 1928** (s. Abb. 57a-i)

Kniestück en face, Mutter und Tochter, 1 Abzug, 18x13cm/ Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung, 33,5x24cm, Markierung/ Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm / Kopf der kleinen Tochter en face, 1 Vergrößerung, 24x18cm/ Kopf der zweiten Tochter en face, 1 Vergrößerung, 23,5x17,5cm/ Kopf der zweiten Tochter en face, 1 Vergrößerung, 24,5x21cm, Beschnitt/ Kopf der zweiten Tochter en face, 1 Vergrößerung, 28,6x23,6cm, Beschnitt/ Kopf des Sohnes, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 24x29,6cm/ Kopf des Sohnes, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 29x26cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung d. Arms der kleinen Tochter, 16,5x14,2cm, Beschnitt/ 1 Detail-vergrößerung der Hand der zweiten Tochter, 1 Vergrößerung, 17,5x13cm, Beschnitt/ 1 Detail-vergrößerung der re. Hand der Mutter, 24x18cm/ Gruppenporträt, 1 Reproduktion des Gemäldes auf Postkarte, 8,5x13,5cm, verso beschr.: „D“/ Gruppenporträt, Kompositionsskizze, 32,3x33,2cm/ Gruppenporträt, Kompositionsskizze, 32,3x31,5cm/ Gruppenporträt, Kompositionsskizze, 31x31,5cm/ Gruppenporträt, Kompositionsskizze, 27,7x31,9cm/ Gruppenporträt, Kompositionsskizze, 32,4x35cm/ Gruppenporträt, 9x14cm, 1 Reproduktion auf Postkarte/ Gruppenporträt, 1 Reproduktion auf Postkarte mit Büttensrand, 9x14cm, verso beschr.: „Bild von Gräfin Sierstorppf mit ihren 3 Kindern, die kleinste gestorben/1928/ gemalt von Tini Rupprecht in München“. (14900/26,1-20)/ 1 Reproduktion des Gemäldes, 21,6x23,5cm. (14900/227,116).
Lily von Franken-Siersdorppf, geb. Prinzessin Hohenlohe, mit den Kindern Eddy, Huschi und Tiny.

„Vormittag im Atelier – mich beschäftigt mit Composition von Siersdorppfgruppe.“ (Agenda 1927), „Skizzen gemacht für Sierstorppf Gruppe.“, „Kleider für Sierstorppf's zurecht gemacht“, „mit Sierstorppf's Kleidern beschäftigt“, „Gräfin Lily Sierstorppf (Hohenlohe) sagt, daß Schwiegermutter verlangt, daß sie ihre Mutter nicht sieht – anderenfalls zahlt sie Bild u. Aufenthalt nicht!! Besprechung von ihr mit Rechtsanwalt“, „Graf Hans Sierstorppf mit Lily u. Haschi, Bild besprochen.“, „Viele Stellungen probiert von Lily Sierstorppf u. der kleinen Haschi.“, „kl. Haschi fotografiert“, „Lily Sierstorppf mit Tini. Kl. Skizze v. Haschi gemacht“, „Aufnahmen von Eddie gemacht“, „Atelier – die einzelnen Kinderköpfe Sierstorppf gezeichnet“, „Vormittag auf große Leinwand gezeichnet. Teile der Gruppe.“, „Skizzen gemacht für Farbe“, „Lily mit Tiny Sierstorppf, sitzen alle furchtbar schlecht. Mutter wie Kinder.“, „Lily Siersdorppf mit den 3 Kindern da – zum letzten u. einzigen Mal alle zusammen. Sind sehr ähnlich geworden.“, „Sierstorppf – Puppen umgestellt.“, „Hintergrund gemalt.“, „Bild provisorisch fotografieren lassen von Wagner“, „Photograf Wagner da um Bild zu fotografieren.“, „Photo's von Bild ziemlich gut geworden (Photograf Wagner)“, „Gräfin Sierstorppf 6500 M. gezahlt.“ (Agenda 1928).

1.1.93 **Germaine Hochschild, 1928**

Damenporträt, Bruststück, 3 Abzüge, ca. 21,5x16,6cm/ 3 Detailvergrößerungen der Hände, verso beschr.: „Germaine Hochschild 1928 (Chile)/hier die Platte“/ 2 Reproduktionen des Gemäldes. (14900/162,1-7)/ 5 Reproduktionen des Gemäldes auf Karton. (MC 1975/1395,1-2).

Abb. in Taylor (1968), S.114.

Tini Rupprecht hatte Germaine Hochschild bereits 1924 gemalt: „Brief von Germaine Hochschild (Frankfurt) aus Paraiso, daß ihr Haus mit allem was drin war auch mein Bild von ihr – in 40 Minuten abgebrannt sei. Soll das Bild nochmal

machen. Schade, glaube es war vielleicht mein bestes Bild“, „*Brief an Frau Hochschild nach Valparaiso, daß es besser wäre ein neues Bild zu machen als das verbrannte wieder nach der Photographie zu wiederholen.*“ (Auftragsbuch 1927), „*Sachen für Hochschild Bild, Stoffe – gesucht.*“, „*Frau Dr. Hochschild Posen probiert u. Kleider*“, „*Bild von Germaine Hochschild angefangen 86x107*“, „*Bild angefangen in schwarz 82x64*“, „*die 2 Bilder von Germaine (Philipp) Hochschild nach Frankfurt/M. abgegangen. Von da kommen sie nach Valparaiso*“, „*Herr Ellinger im Auftrag v. Dr. Philipp Hochschild 6000 M. geschickt für die 2 Bilder.*“ (Agenda/ Auftragsbuch 1928).

1.1.94 Sandro von Münster, 1929

Ganzfigur. Kinderporträt en face mit Schwert, 1 Abzug, 15,7x10,9cm, verso beschr.: „von = 5,1 -cm ja nicht größer/Bitte das Papier gut mitnützen, so daß auch von den Schultern noch etwas sichtbar ist“/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 29x22,4cm (An Mund und Auge Zirkeleinstiche)/ Bruststück, ¾ Porträt mit Mütze, 1 Reproduktion des Gemäldes, 14x12,2cm/ Ganzfigur. ¾ Porträt mit Mütze, 1 Abzug, 14x10,9cm/ Bruststück, ¾ Porträt mit Mütze, 1 Vergrößerung, 29,5x23,7cm/ Bruststück, ¾ Porträt mit Mütze, 1 Vergrößerung, 29,7x25,8cm/ Bruststück en face mit Mütze, 1 Reproduktion, 15,2x12,3cm/ Bruststück, ¾ Porträt mit Mütze, Reproduktion, 14,3x12,3cm/ Bruststück ¾ Porträt mit Mütze, 1 Reproduktion, 14x12,2cm, Stempel: „Jaeger & Goergen, München, Brienerstrasse 53“, verso beschr.: „Sandro v. Münster“, rot markiert. (14900/11,1-9).
Enkelsohn von May von Weinberg.
„Waldfried Vormittag – kl. Photos von Sandro gemacht“, „*2 von Sandro Münster fotografieren lassen von Jaeger u Georgen.*“, „*May Weinberg 2500 M. für Köpfchen von Sandro Münster mit roter Mütze bezahlt.*“ (Agenda/ Auftragsbuch 1929).

1.1.95 Frau Eileen Sobotka und Adoptivtochter Mary, 1929

(s. Abb. 29a,b, 58a,b, 66a-i)

Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 13,3x11,2cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 14x11,4cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Doppelporträt, en face, 1 Abzug, 14x11cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 15x12cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 15,5x11,7cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 14,5x11cm, Beschnitt/
Ganzfigur. Porträt der Mutter en face, 1 Abzug, 13x6cm, Beschnitt/
Doppelporträt, Kniestück en face, 1 Abzug, 16x11,5cm/ Doppelporträt, Kniestück en face, 1 Abzug, 12,7x9cm, Beschnitt/ 1 Reproduktion des unvollendeten Gemäldes, 18x13cm/
1 Reproduktion des unvollendeten Gemäldes, 17x12cm/ 1 Reproduktion des Gemäldes auf Postkarte, 13x5x8,5cm/
Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung, 30x23,5cm/ Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung, 30x23,5cm/ Kopf des Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 30x23,5cm/ Kopf des Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 28x26x23,5x22,6cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung vom Fuß der Mutter, 23,5x30cm/ 1 Reproduktion des Gemäldes, 19,3x16,6cm, verso beschr.: „Mde. Sobotka“/ 3 Reproduktionen des Gemäldes, 19x16cm/ 1 Reproduktion des unvollendeten Gemäldes, 27,2x23,3cm, verso beschr.: „Noch eine - retouche am Knie bei Kind u. rechter Augenbraue/Mrs. Sobotka“/2 Farbskizzen auf Leinwand, 48,3x35cm. (14900/22,1-23)./
1 Reproduktion des Gemäldes, 27,5x23cm, verso beschr.: „Eileen Sobotka“, Stempel: „Jaeger & Goergen, München, Brienerstrasse 53“. (14900/227,115).
„Atelier Frau Sobotka. Ihr Bilderpreise genannt. Will Gruppenbild haben“, „*Sobotka, München Gabelsbergerstr. 31 Kniestück Mutter u. Kind 6000 M. Mutter allein 4000 M.*“, „*bei Herrn Sobotka, Bilderwand besichtigt. Auftrag für Gruppenbild. Mich mit ihm gut*

unterhaltend. Kluger weitsichtiger Geschäftsmann.“, „Frau Sobotka – mit kl. Tochter (adoptiv) Mary – Stellungen für Gruppe probiert“, „Stellungen mit Mary (Leisinger) probiert. Kl. Skizze gemacht.“, „Kleine Skizzen für Sobotka gemacht.“, „Gezeichnet u. Skizze (Sobotka gemacht – die fünfte)“, „Gruppe Sobotka – Mutter u. Kind provisorisch aufgezeichnet.“, „Erste Sitzung mit Mary Sobotka (7 Jaehr alt?) Gruppenbild 1.24 zu 1.45 Meter“, „Gliederpuppe gestellt (Sobotka)“, „Renata gesessen für Füße u. Schuhe (v. Sobotkabild)“, „Bild von Frau Sobotka (...) fotografieren lassen von Jaeger u. Georgen.“, „Netter Brief von Frau Sobotka – daß sie immer vor ihrem Bild steht u. entzückt ist. Er habe es zu ihrer Ankunft bekränzt!!“ (Agenda 1929).

1.1.96 Gräfin Mary von Spreti, 1930

(s. Abb. 60a-c)

Kniestück en face, 2 Abzüge, 17x12cm/
Kniestück en face, 1 Abzug, 15,5x10,7cm/
Kniestück en face, 1 Abzug, 13,2x10,7cm/
Kniestück en face, 1 Abzug, 12,5x12,8cm/
Kniestück en face, 1 Abzug, 8,3x7,6x2x
11,8cm/ Kniestück en face, 1 Reproduktion
des Gemäldes, 18x13cm/ Bruststück en
face, 1 Vergrößerung, 37x26cm, Beschnitt/
Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm/
1 Detail-vergrößerung d. li. Hand,
1 Vergrößerung, 23x17,8,7cm, Beschnitt/
Kniestück en face, 1 Reproduktion des
Gemäldes, 20x16cm, Stempel
„Jaeger&Goergen, München“/ Kniestück
en face, 1 Reproduktion des Gemäldes auf
Postkarte, 13,6x8,5cm, verso beschr.: „D“/
Kniestück en face, 1 Reproduktion auf
Postkarte, 13,6x8,5cm/ Kostümstudie an
der lebensgroßen Holzgliederpuppe, 1
Abzug, 18x13cm. (14900/17,1-14)/ 1
Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.:
„Mary Gräfin von Spreti“. (MC
1975/1441).

Abb. in Taylor (1968), S.114.

„Versprochen Grfin Mary Spreti zu malen
für Arthur Weinberg.“, „Kleider
ausgewählt zum Porträt.“, „Kleider u.
Stellungen für Bild probiert.“, „Stellungen
von Mary S. nicht gut. Muß nochmal

probieren.“, „mit Mary v. Spreti nochmal
verschiedenes probiert.“, „Sitzung Mary
Spreti – (soll Größe 70-90 werden)“,
„Gräfin Mary Spreti angefangen zuerst
groß, dann auf 72x92 zugeschnitten. Noch
kl. Kopfskizze gemacht.“ (Agenda/
Auftragsbuch 1929), „Jaeger u. G. das
Bild von Gräfin Spreti fotografiert“,
„Dr. Arthur v. Weinberg 6000 M. gezahlt
für Bild von Gräfin Mary Spreti (seine
Stieftochter)“ (Agenda/ Auftragsbuch
1930).

1.1.97 Tassilo von Montgelas, 1930

Kinderporträt, Kopf, ¾ Porträt,
1 Vergrößerung, 31,5x23cm/ Bruststück,
¾ Porträt, 1 Reproduktion auf Postkarte,
8,5x13,5cm, verso beschr.: „Tassilo von
Montgelas“/ Bruststück, ¾ Porträt,
1 Reproduktion des Gemäldes, 15x12cm/
Bruststück, ¾ Porträt, 1 Reproduktion auf
Postkarte, 8,5x13,5cm. (14900/25,1-4).
„Gräfin Lotti Montgelas noch ein Bild v.
Tassilo bestellt.“, „1800 M. für kl.
Brustbild verlangt.“, „Tassilo v.
Montgelas 42x53,5 ctm.“, „Sitzung mit
Tassilo Montgelas (2.tes Bild
angefangen)“, „An Tassilo (11 Jahre)
Montgelas Bild gemalt.“, „Tassilo
Montgelas's Bild fotografieren lassen.“
(Agenda/ Auftragsbuch 1930).

1.1.98 Baron Manfred von Marx, 1930

Halbfigur. Kinderporträt en face,
1 Reproduktion des Gemäldes auf
Postkarte, 13,7x8,6cm/ Halbfigur. Porträt
en face, 1 Reproduktion des Gemäldes,
15x12,2cm, beschr.: „Manfred v.
Marx/Enkel des Herrn von
Lucius/Gesandter a.D. 1930“, Stempel:
„Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger&Goergen,
München Briennerstrasse 58“/ Kopf en
face, 1 Vergrößerung, 28x23,5cm,
Beschnitt/ Kopf en face, 1 Vergrößerung,
ca. 30x26,5cm, Beschnitt, Konturen mit
Blei nachgezogen, verso beschr.: „den
Kopf allein nochmal dieselbe Größe
[durchgestr.]“. (14900/213,1-4)/
1 Reproduktion des Gemäldes, 15x12cm,
Stempel: „Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger &
Goergen, München, Briennerstrasse 58“.

(14900/213,11)/ 3 Gemäldereproduktionen auf Karton, beschr.: „Manfred Baron von Marx“ (MC 1975/1413).
 „Brief von Jutta v. Marx (Lucius) soll ihre beiden Knaben jetzt gleich in Frankfurt malen.“ (Agenda 1929), „Frau Jutta v. Marx Porträts ihrer beiden Jungens bestellt, Jutta v. Marx (geb. v. Lucius) Knabenköpfe Forsthausstr. 53 Frankfurt/M. Denn Vater, Bertl v. Marx habe ich gemalt, als er ein kl. Junge war.“ (Auftragsbuch 1929), „Mit Frau v. Marx telefoniert (...) Für ein Kinderbrustbild 2000 M. wenn sie 2 Bilder machen läßt (von beiden Knaben) Eines allein würde sonst 2500 M. kosten – jedes ohne Rahmen. Sie war einverstanden.“, „zu Frau Jutta von Marx – einige Aufnahmen von den Kindern gemacht – 2 Knaben 6 u 8 Jahr alt, - ihnen Kleider probiert etc.“, „Bilder von Fedi u. Manfred v. Marx in Waldfried (Frankfurt/M.) angefangen jedes 41x51 ctm.“, „Bilder von Fedi u. Manfred v. Marx fotografiert worden von Jaeger.“ (Auftragsbuch/ Agenda 1930).
 Pendant zu

1.1.99 **Baron Fedi von Marx, 1930**

Halbfigur. Kinderporträt en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 14,9x12cm, beschr.: „Fedi von Marx/Enkel des Herrn von Lucius/ Gesandter a.D. 1930“, Stempel: „Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger&Goergen, München Brienerstrasse 58“/ 1 Reproduktion des Gemäldes, 14,9x12cm, Stempel: „Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger&Goergen, München Brienerstrasse 58“/ 1 Reproduktion des Gemäldes auf Postkarte, 13,7x8,6cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 23,5x19,5cm/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, ca. 34x27,3cm, verso beschr.: „hier auch nur den Kopf nochmal dieselbe Größe“/ 1 Reproduktion des Gemäldes, 15x12cm. (14900/213,5-10).

1.1.100 **Elisabeth von Riedemann, 1931**

Damenporträt mit Terrier, Kniestück en face, 1 Abzug, 17,9x11,2cm, Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug, 15,8x11,8cm, Beschnitt, verso beschr.: „Kopf“/

Kniestück en face, 1 Abzug, 15,1x11cm, Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug, 14,3x10,6cm, Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug, 14,7x9,6cm, Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug, 14,4x8,9cm / Kniestück en face, 1 Reproduktion, 12x9cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 29,6x23,9cm, Beschnitt, Markierung/ 1 Vergrößerung des Hundes, ca. 34,5x19,2cm, Beschnitt, mit den 2 folgenden urspr. mit Stecknadel zusammengeheftet/ 1 Vergrößerung des Hundes, 35,2x17,2cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung von Hand und Hundepfoten, 16,5x18cm, Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Reproduktion, 19,6x16,7cm, verso beschr.: „ev/1“. (14900/36,1-12).

„Bild von Elisabet von Riedemann (Frau v. Mario v. R.) angefangen Größe 72x86 Pendant zu Bild von Beatrice Gräfin v. Ledebur (geb. v. Riedemann) diese ist die Schwägerin von Elis v. Riedemann (geb. Gräfin Ledebur) Rahmen v. Pfefferle“ (Auftragsbuch 1931), „Elisabet v. Riedemann bei mir – Posen probiert, mit Hund.“, „Sitzung mit Elis. v. Riedemann u. Hund – Scotch Terrier – angefangen“, „Gliederpuppe für Elis. R. angezogen u. gestellt.“, „Bild von Elis. v. Riedemann fotografiert worden v. Jaeger u. Goergen.“, „Aufnahmen v. Bild nicht gut. Muß nochmal gemacht werden.“ (Agenda 1931).

1.1.101 **Gertie von Hochschild, 1931**

Ganzfigur. Porträt eines Jungen am Strand, ¾ Porträt, 1 Reproduktion des Gemäldes, 17x22,7cm, Stempel: „Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger & Goergen München, Brienerstr. 53“/ Ganzfigur. ¾ Porträt, 1 Reproduktion des Gemäldes, 21,2x29cm, Stempel „Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger & Goergen München, Brienerstr. 53“/ Ganzfigur. ¾ Porträt 1 Reproduktion des Gemäldes, 16,5x22,5cm, Prägestempel „Jaeger & Goergen München“/ Kniestück, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung, 29,8x27,5cm, mit den folgenden 4 Vergrößerungen urspr. mit Stecknadel zusammengeheftet/ Bruststück, ¾ Porträt, 1 Vergrößerung,

38x24cm/ Bruststück, ¾ Porträt,
1 Vergrößerung, 38x24cm/
1 Detailvergrößerung der re. Hand,
23,5x18cm/ 1 Detailvergrößerung eines
Fußes mit Sandale, 23,5x18cm/
1 Reproduktion des Gemäldes, 21x29cm,
Stempel: "Jaeger & Goergen München".
(14900/38,1-9).

„An Germaine Hochschild geschrieben,
daß Bild von Gert 1.10x1.50 – 6000 M.
kosten wird.“, „Vormittag Germaine
Hochschild im Atelier mit Gert. Viele
Stellungen u. Kleider probiert“, „Kopf von
Gert Hochschild angefangen 42x35 (10
Jahr alt.)“, „Skizzen von Gert gemacht mit
Landschaft.“, „An Bild von Gert H. Beine
etc anders gezeichnet.“, „Komisches
Telegramm von Germaine Hochschild –
auf meinen Brief, ob ihr 6000 M. für das
Bild nicht zuviel ist. ‚Gar nicht teuer‘
Germaine!“ (Agenda/Auftragsbuch 1930),
„Stilleben für Hochschild Bild, Schiff
Boden etc. hergerichtet“, „Hintergrund v.
Gerty's Bild 3 mal verändert.“,
„Correcturen an Gerty's Bild gemacht“,
„Bild von Gerty Hochschild fotografiert
worden von Jaeger u. G.“ (Agenda 1931).

1.1.102 **Baron Walter von Pannwitz, 1932**

posthum (s. Abb. 34a,b)
Männerbildnis, Bruststück,
1 Vergrößerung, 35x28cm. (14900/148)/
3 Reproduktionen des Gemäldes auf
Karton, beschr.: "Walter Baron v.
Pannwitz" (MC 1975/1424,1-3).
*Das Pastell befindet sich im Landschafts-
museum Obermain, Kulmbach*
(s. Kat.nr. 2.2.29).
„Käte Pannwitz Photo von ihrem
verstorbenen Mann geschickt – soll ein
Bild von ihm malen für Rathaus in
Kulmbach, wo er einmal Bürgermeister
war.“ (Agenda 1931), „Walter Pannwitz –
mühsam – ohne Modell!“ „Ganzen
Hintergrund von Pannwitz noch mal
geändert.“ „Bild von Walter von
Pannwitz (...) gemacht 75x57 am 17. Okt.
32 auf den Hartecamp (Haarlem)
geschickt. Bei Jäger fotografiert

worden.“ „2500 für Walter's Bild
verlangt.“ (Agenda/ Auftragsbuch 1932).

1.1.103 Evtl. Otilie von Wimpffen: **Tini
Rupprecht, undat.** (s. Abb. 48)
Bruststück en face, 1 Vergrößerung eines
abfotografierten Positivs, ca. 33x25cm,
recto Kopfhöhe markiert: „17 ctm“.
(14900/143).

Unidentifizierte Porträtfotografien zur Gemäldevorbereitung

Abzüge von Porträtaufnahmen,
Vergrößerungen von Ausschnitten daraus
sowie Reproduktionen unvollendeter und
vollendeter Gemälde, die nicht identifiziert
werden konnten: Frauen-, Mutter-Kind-,
Kinder- und Herrenporträts sowie sonstige
gemäldevorbereitende Aufnahmen.

1.2.1 Junge dunkelhaarige Frau mit
hochgestecktem Haar
Ganzfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
17,5x12cm, geknickt/ Bruststück en face,
1 Vergrößerung, 27x22,5cm, Beschnitt,
verso beschr.: „Marwitz/ Pejacsewich/
M...“/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung,
ca. 27x27,5cm, Beschnitt. (14900/139,1-3).

1.2.2 Frau im Profil mit Perlenkette und
Haarkamm
Bruststück, Profil, 1 Vergrößerung,
38,1x37,7cm, Beschnitt/ Bruststück, Profil,
1 heller Abzug, 10,3x6.5cm, Beschnitt/
Bruststück, Profil, 1 dunkler Abzug,
11,1x7,2cm, Beschnitt. (14900/31,1-3).

1.2.3 Frau mit Perücke in
Rokokointerieur (s. Abb. 62)
Bruststück en face, 1 Vergrößerung,
36,5x28,1cm, Beschnitt/ Kniestück en face
im Freien, 1 Abzug, 18x13cm/ Kniestück
en face, 1 Abzug, 18x13cm/ Kniestück en
face, 1 Abzug, 17,3x12,2cm/ Kniestück en
face, 1 Abzug, 16,5x11,4cm / Ganzfigur.
Porträt en face im Freien auf einer
Gartenbank, 1 Abzug, 17,6x12,4cm.
(14900/32,1-6).

1.2.4 Frau mit Kopftuch
Kopf, 1 Vergrößerung, ca. 36x28cm,
Beschnitt/ Brustbild, 1 Vergrößerung, ca.
41x30,5cm, Beschnitt/ Kniestück,
1 Abzug, ca. 12,9x9cm, Beschnitt/
Kniestück, 1 Abzug, 14,2x11,6cm,
Beschnitt/ Brustbild, 1 Reproduktion,
13x9cm, Beschnitt. (14900/1,1-5).

1.2.5 Frau mit Rosenbesatz am Kleid
Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca.
26,4x23,6cm/ Kniestück, 1 Abzug,
11,8x6,6cm, Beschnitt/ Kniestück,
11,8x6,3cm, 1 Abzug, Beschnitt (14900/3,1-
3).

1.2.6 Frau mit Brillantkrone
Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca.
33x29cm/ Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug,
13x9cm, Beschnitt/ Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt,
1 Abzug, ca. 14,9x10,9cm, Beschnitt/
Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug,
17,7x12,7cm. (14900/4,1-4).

1.2.7 Frau mit Perlenhalsband
Kopf en face, 1 Vergrößerung, 37x31cm,
Markierung der Gesichtskontur/ Kniestück
en face, 1 Abzug, 18x13cm / Kniestück en
face, 1 Abzug, 18x13cm / Kniestück en
face, 1 Abzug, 18x13cm, Beschnitt/
Bruststück en face, 1 Abzug, 8,8x6,5cm,
Beschnitt/ Bruststück en face, 1 Abzug,
8,8x6,5cm, Beschnitt. (14900/34,1-6).

1.2.8 Frau mit Blumen im Haar
Halbfigur. Porträt en face in Mantel,
1 dunkler Abzug, 13x8,3cm /Bruststück en
face, 1 etwas hellerer Abzug, 9x6cm,
Beschnitt/ Bruststück en face, 1 heller
Abzug, 9x6cm, Beschnitt/ Bruststück en
face, 1 Abzug, 9x6,5cm/ Kopf en face,
1 Vergrößerung, 30x23,5cm, verso beschr.:
„Dieses/Noch nach li. rücken” (14900/20,1-
5).

1.2.9 Frau mit perlenbesticktem Kleid
Kopf en face, 1 Vergrößerung,
25,5x25,5cm, gefalzt, Beschnitt/ Kniestück
en face, auf Tisch gestützt, 1 Abzug,
16x12cm, gefalzt, beschr./ Kniestück en
face, auf Tisch gestützt, 1 heller Abzug,

13x9cm gelblich getont, Beschnitt/
Kniestück en face, auf Tisch gestützt, 1
heller Abzug, 13x9cm, rötlich getont,
Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug,
14,5x11,2cm/ Kniestück en face,
1 Abzug, 15,2x11cm. (14900/29,1-6).

1.2.10 Frau mit pelzbesetztem Satincap
Kniestück en face, 1 Abzug,
16,1x16,5x11,5x11,5cm, Beschnitt/
Kniestück en face, 1 Abzug, 12x8,8cm,
Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug,
10,5x7,6cm, Beschnitt/ Bruststück en face,
1 Abzug, 6,4x6cm, Beschnitt/ Kniestück
en face, 1 Reproduktion auf Postkarte,
13,7x8,8cm/ Kopf en face, 30x24cm,
1 Vergrößerung, beschr.: “3”/ Kopf en
face, 1 Vergrößerung, 30x24cm, beschr.:
“1”/
1 Reproduktion, des Gemäldes 12,5x10cm/
3 Reproduktionen des Gemäldes, je
20,6x16,7cm. (14900/35,1-11).

1.2.11 Frau mit Mittelscheitel
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
12,7x9cm, Beschnitt/ Kopf en face,
1 Vergrößerung, 33x24,5cm, Beschnitt.
(14900/48,1-2).

1.2.12 Frau mit Perlenschmuck und
kurzem Haar, 1926
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
18x13cm/ Halbfigur. Porträt en face,
1 Abzug, 16,1x12,1cm/ Halbfigur. Porträt
en face, 1 Abzug, 16,1x12,1cm/ Halbfigur.
Porträt en face, 1 Abzug, 15,3x11,7cm/
Kniestück en face, 1 Abzug, 14,9x11cm,
Beschnitt/ Kniestück en face, 1 Abzug,
15,1x11cm, Beschnitt/ Bruststück en face,
1 Reproduktion der Skizze, 17x12cm,
Beschnitt/ Kopf en face, 1 Vergrößerung,
24,6x23,6cm/ Kopf en face, 1
Vergrößerung, 30x23,5cm, beschr.:
“D.s/A”/ 1 Detail-vergrößerung der li.
Hand neben Äpfeln [im Gemälde Zweige
anstelle der Äpfel], 15,1x23,6cm,
Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung d. re.
Hand mit Perlenkette, 15x23,5cm,
Beschnitt/ Kniestück en face,
1 Reproduktion des Gemäldes auf Karton,

20,5x16,5cm, Stempel: "Jaeger&Goergen, München". (14900/44,1-12).

1.2.13 Frau mit dunklen Locken
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
12,9x8,9cm, Beschnitt/ Kopf en face,
1 Vergrößerung, 32x24,4cm, Beschnitt.
(14900/56,1-2).

1.2.14 Frau mit bestickter Bluse
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
18x13cm, gefalzt, verso beschr.: „hier den
Kopf – vielleicht $5 \frac{3}{4}$ od. $5 \frac{2}{3}$ von Aug
bis Mund u. noch 2 Copien eine sehr
scharfe und eine sehr dunkle"/ Halbfigur.
Porträt en face, 1 Abzug, 11,5x8,2cm/
Bruststück en face, 1 Vergrößerung,
40x26,7cm, Beschnitt. (14900/58,1-3).

1.2.15 Frau mit blonder Hochfrisur und
Perlengirlande am Kleid
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug,
14,4x11,2cm, Beschnitt, verso beschr.:
„Machen Sie zuerst von diesem Kopf eine
Vergrößerung bis morgen früh 6 von
Aug/Und eine sehr dunkle Copie"/ Kopf,
 $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 31x25,5cm,
Beschnitt. (14900/67,1-2).

1.2.16 Frau mit dunkler Hochfrisur und
Rosenbouquet
Halbfigur. Porträt en face, 1 heller Abzug,
13,7x10,9cm, getont, beschr.: "18"/
Halbfigur. Porträt en face, 1 dunkler
Abzug, 13,7x10,5cm, getont, beschr.:
"18"/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung,
ca. 35,5x30cm, Beschnitt. (14900/68,1-3).

1.2.17 Frau mit Kette und Strohhut
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 10x6,2cm,
Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt,
1 Vergrößerung, 41x26,5cm/ Kopf,
 $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 33,5x27,5cm,
Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, Strohhut
in der Hand, 1 Abzug, 8,8x6,8cm/
Kniestück en face, Strohhut in der Hand, 1
Abzug, 13x8,7cm. (14900/69,1-5).

1.2.18 Stämmige Frau mit Schleier
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 8,3x9,3cm,
Beschnitt, verso beschr.: „Ich finde dieses

am malerischsten etwas affectiert aber für
ein Kopf ist es ganz nett/ohne Hand"/
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, ca.
11x10cm, Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1
Vergrößerung, ca. 36,5x26cm, Beschnitt.
(14900/70,1-3).

1.2.19 Stämmige Frau in Paillettenkleid
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 14x10,5cm,
beschr.: "2."/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt,
1 Vergrößerung, ca. 32x29cm, Beschnitt.
(14900/71,1-2).

1.2.20 Dicke Frau mit kurzem Haar in
Hausmantel
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
13x9cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt en
face, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/
Bruststück en face, 1 Abzug, 7,6x6,3cm,
Beschnitt/ Detailausschnitt, linker Arm,
1 Abzug, ca. 8,8x6,3cm, Beschnitt/
Detailausschnitt, linker Arm, 1 Abzug,
7x5,6cm, Beschnitt/ Kopf en face,
1 Vergrößerung, 29,5x23,7cm, Beschnitt.
(14900/134,1-6).

1.2.21 Frau mit Brillantdiadem und -
ohrringen
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 12,8x9cm,
Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt,
1 Vergrößerung, ca. 27,5x24,5cm,
Beschnitt, verso beschr.: „...aufburg/Guill.
Deichmann/..ndonk/ ..lascheff/..burg gut
[teilweise abge-schnitten]". (14900/77,1-
2).

1.2.22 Junge Frau mit Blume am Decolleté
Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 9x6,5cm,
Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt,
1 Vergrößerung, 35,5x30,5cm, verso
beschr.: „17 $\frac{1}{2}$ Scheitel bis Bein als
größtes/5,9-6". (14900/79,1-2).

1.2.23 Frau im Profil mit Hut mit
Blumenschmuck (Ella
Guillaume?)
Bruststück, Profil, 1 Abzug, 12,8x9cm,
Beschnitt/ Kopf, Profil, 1 Vergrößerung,
ca. 30x39cm, Beschnitt, verso beschr.:
„Ella Guill.". (14900/80,1-2).

1.2.24 Zwei junge Frauen in weißen Kleidern

Doppelporträt, Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 12,9x8,9cm, 1 Abzug, Beschnitt/
Bruststück $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 39,3x29,5cm, Be-schnitt, Kontur nachgezogen. (14900/81,1-2).

1.2.25 Junge Frau vor einem besticktem Wandbehang

Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 17,3x12,1cm, Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt nach re., 1 Vergrößerung, ca. 34x27,3cm, Beschnitt. (14900/85,1-2).

1.2.26 Junge Frau mit turbanartigem Schleier und langem offenem Haar

Bruststück en face, 1 Abzug, 18x13cm, beschr.: „8“/Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 18x13cm/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 30,5x24,5cm, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 32x26,5cm, Beschnitt. (14900/86,1-4).

1.2.27 Junge Frau in weißem Kleid
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 12,2x7,7cm, geknickt/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 30x28cm, Beschnitt. (14900/87,1-2).

1.2.28 Frau vor einer Wandvertäfelung
Kniestück en face, 1 Abzug, 18x13cm/
Kniestück en face, 1 Abzug, 18x13cm/
Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 16,8x12,8cm, geknickt, verso beschr.: „hier den Kopf 6 ctm.“/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 32x26cm, Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 33x29cm, Beschnitt, verso beschr.: „sammt Kopf oben kürzer (von der ander...[abgeschnitten]“.
(14900/88,1-5).

1.2.29 Frau mit Strohhut mit Schleife
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13,7x9cm, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 9x6,3cm, Beschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 31x38cm/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 36x29cm.
(14900/93,1-4).

1.2.30 Frau mit langer Perlenkette in Lehnstuhl

Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 17,4x12,3cm, gefalzt, verso beschr.: „2./Kopf 3 eventuell?/ 4“/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 33x26,5cm, Kontur nachgezogen. (14900/95,1-2).

1.2.31 Frau in Kleid mit Schleife am Decolleté

Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 12,3x9,2cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 31x28cm.
(14900/96,1-2).

1.2.32 Bullige Frau mit unförmigem Strohhut und Schleier

Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 16,3x11,7cm/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 30x26,6cm, Beschnitt.
(14900/97,1-2).

1.2.33 Frau mit hochgestecktem Haar und Schleier

Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 13x8,7cm, 1 Abzug/
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 13x8,8cm, 1 Abzug/
 $\frac{3}{4}$ Porträt, Kopf, ca. 36,5x32cm, 1 Vergrößerung/ Halbfigur. Porträt, Profil, 13,2x10,1cm, 1 Abzug, beschr.: „8. X“/ Kopf im Profil, ca. 36,5x29cm, 1 Vergrößerung. (14900/98,1-5).

1.2.34 Frau in Kleid mit rechteckigem Ausschnitt und besticktem Kragen

Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 18,2x13,5cm/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 27x25,2cm, Beschnitt.
(14900/99,1-2).

1.2.35 Frau mit Muttermal am Kinn

Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 9x6,3cm/
Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 17,7x12,9cm, geknickt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 30,5x20cm, Beschnitt, recto Markierung. (14900/100,1-3).

1.2.36 Frau mit Blumen an der Taille
Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 15x7cm/
Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 31,5x25cm, Beschnitt. (14900/124,1-2).

1.2.37 Frau mit langem geflochtenem Zopf (Herzogin Agram?), 1923
Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30x24cm, verso beschr.: „Dieses“/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion des Gemäldes auf Karton, 20x16,3cm, verso beschr.: „Frau Herzog Agram“/ Halbfigur. Porträt en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 21,6x16,8cm. (14900/130,1-3)./ 1 Reproduktion des Gemäldes. (14900/227,115,6).

1.2.38 Modell im Kostüm (s. Abb. 63a,b)
7 Abzüge, ca. 18x13cm, ein Abzug mit eingeritztem Quadratrasternetz. (14900/176,1-7).

1.2.39 Frau mit dunkler Hochfrisur en face
Im Bildhintergrund hält jmd. eine weiße Leinwand hinter dem Kopf der Porträtierten hoch. 4 Abzüge, 1 Vergrößerung, ca. 20,5x15cm, verso beschr.: „Größe wied./Sie haben nur eine dunkle Copie geschickt statt eine helle“. Eine zuvor gefaltete Fotografie wurde reproduziert, die Knicke sind sichtbar. (14900/177,1-5).



1.2.40 Zwei Frauen
Damendoppelporträt, 2 Abzüge, ca. 9x13cm, einer mit eingeritztem Quadratrasternetz. (14900/178,1-2).

1.2.41 Frau mit Pelzkragen
Damenporträt en face, 1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 9x13cm. (14900/179,1-2).

1.2.42 Frau in Lehnstuhl in abgedunkeltem Zimmer
1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 13x8,5cm. (14900/180,1-2).

1.2.43 Frau vor Gobelin
Damenporträt, 1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 17x12cm, einer verso beschr.: “hier das ganze bis zum Kleid [unles.] Buch” (14900/182,1-2).

1.2.44 Frau mit Spitz (Fürstin Galitzin?)
2 helle und 1 dunkler Abzug, ca. 14x11cm, einer beschr.: “Raenseler (Fürstin Galitzin)”. (14900/185,1-3).

1.2.45 Frau im Lehnstuhl vor Wandtäfelung
1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 18x13cm. (14900/186,1-2).

1.2.46 Frau mit Feder im Haar
1 heller u. 2 dunkle Abzüge, ca. 18x13cm. (14900/188,1-3).

1.2.47 Frau mit Beeren im Haar
2 Abzüge, ca. 13x9cm, , einer verso beschr.: „und drei schöne verschiedene Copien“, Kopf recto markiert und beschr.: “11-12 ctm”. (14900/189,1-2).

1.2.48 Frau mit schwarzem Schultertuch
6 Abzüge, ca. 13x11cm. (14900/190,1-6).

1.2.49 Frau mit pelzbesetztem Umhang
2 Abzüge, ca. 15x11cm. (14900/191,1-2).

1.2.50 Frau mit Hermelinumhang
2 Abzüge, ca. 13x9cm. (14900/192,1-2).

1.2.51 Blonde Frau
Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 24,5x28,5cm, Beschnitt, verso beschr.: „größer“/ Kopf en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 9,7x12,9cm, recto Änderungen skizziert. (14900/211,1-2).

1.2.52 Junge Frau mit langem krausen Haar

Kniestück en face u. halbfigur. Porträt, 4 Glasplattennegative, 18x13cm, eines zerbrochen, eines gesprungen, in Pergaminhüllen. (14900/228,24,1-4).

1.2.53 Junge Frau im Atelier

Versch. Posen, 11 Nitrofilmnegative, jew. ca. 12,5x11cm. (FM).

1.2.54 Frau mit Turban

Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 18x13cm, 1 Glasplattennegativ. (FM).

1.2.55 Frau im Sessel

Kniestück im Profil, 1 Glasplattennegativ, 24x18cm, zerbrochen. (FM).

1.2.56 Frau in Pelzstola

3 Glasplattennegative, 18x13cm, teilw. zerbrochen/ dies. Frau im Kleid, Blumen im Haar. Bruststück im Profil/ dies. Frau vor mit Leinwand verhängtem Gobelin, $\frac{3}{4}$ Porträt. (FM).

1.2.57 Frau mit Pailletten-Jacke auf Thonet-Stuhl

Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Glasplattennegativ, 18x13cm. (FM).

1.2.58 Sonstige Frauenporträts

47 Vergrößerungen und Abzüge, ca. 44x35cm (größte Aufnahme), verso Beschriftungen: "Schnitzler/Urs Jaeger", "Durchgesehen benützt", "gut. Behn", "wo der kleine schwarze Punkt ist bis oben 23ctm", "Stumm/Mena Stumm/Stumm/Andrassy – Joachim Gui...", recto: "=< um so viel größer [der Kopf]". (14900/142,1-25;27-49)/ 1 Abzug, 14,8x12,1cm, verso beschr.: „Machen Sie dieses ganze – so daß der Kopf mit Haar 13 ctm. Lang wird./ (Auch Berlin)/ diesen Kopf nochmal lebensgroß 5.8 von A. bis Mundw. - auch Kopf allein bis heute Nachmittag nicht zu dunkel". (14900/170)/ 1 Abzug, 15,1x9,7cm, verso beschr.: „Machen Sie hier das Ganze – Von Aug bis Mund 6/Gräfin Ganin (frühere Kluth)". (14900/171)/ Frau mit Hermelinstola,

1 Abzug, 10,5x9,5cm, verso beschr.:

„diese wäre glaube ich am besten – wenn auch etwas affectiert - aber doch elegant!/(in rot:) Die ist die beste!". (14900/173)/ Alte Frau mit Haube, 1 Abzug, 12,2x9cm, auf Karton, Skizze [e. Frau m. Flügeln], verso beschr.: "6/2 leer". (14900/174)/ 15 Abzüge, ca. 18,5x13,5cm. (14900/175,1-15)/ 2 Abzüge auf Karton, ca. 18,5x13,5cm. (14900/175,16-17)/ 4 Abzüge, ca. 18,5x13,5cm, mit Quadratraster. (14900/175,18-21)/ Frau im Profil, 1 Abzug, ca. 18,5x13,5cm. (14900/175,22)/ 1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 14,5x10,8cm. (14900/183,1-2)/ 1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 11,2x8cm. (14900/181,1-2)/ 1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 18x13cm, ein Detailausschnitt. (14900/187,1-4)/ 5 Abzüge, ca. 14x9cm, zwei auf Postkarten [darunter eine Frau, die ein Buch hält mit der Aufschrift "Ollo Wimpffen". (14900/218,24-28)/ 25 versch. Vergrößerungen (ohne Inv.nr.).

1.2.59 Mutter und Tochter mit schwarzgekleideter Puppe

Doppelporträt, 1 Abzug, 13,2x10,8cm/ Kopf der Mutter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, ca. 6,9x6,9cm, Beschnitt/ Bruststück der Tochter en face, 1 Abzug, 9,3x7,3cm/ Bruststück der Tochter en face, 1 Vergrößerung, ca. 35,5x24cm, Beschnitt. (14900/133,1-4).

1.2.60 Mutter mit zwei Töchtern und dunkelhaarigem Sohn

Gruppenporträt, 1 Abzug, 17,7x12,7cm/ Gruppenporträt, 1 Abzug, 14,8x8,7cm/ Gruppenporträt, 1 Abzug, 9x6,5cm / Kopf des Sohnes, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 26,7x24,6cm. (14900/131,1-4).

1.2.61 Mutter in pelzbesetztem Mantel und Tochter mit großem Strohhut

Ganzfigur. Doppelporträt, 1 Abzug, 17,6x12,6cm, recto beschr.: „5,6 (m. 5,5) X", verso: "Hier. Kopf mit Hut"/ Kopf der Tochter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 33x36cm, Beschnitt/ Kopf der Mutter en face, 1 Vergrößerung, ca. 32x29cm, Beschnitt. (14900/101,1-3).

1.2.62 Mutter mit Tochter, die ein Buch auf den Schoß der Mutter stützt
Ganzfigur. Doppelporträt en face,
1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 heller Abzug, 18x13cm/ Bruststück der Tochter en face, 1 Vergrößerung, ca. 35x26,5cm, Beschnitt/ Bruststück der Tochter en face, 1 Vergrößerung, ca. 32x32cm, Beschnitt/ Kopf der Tochter, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 26,5x31cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Doppelporträt en face, 17,9x12,9cm, 1 dunkler Abzug. (14900/61,1-6).

1.2.63 Mutter mit Sohn und Tochter
Ganzfigur. Gruppenporträt, 1 Abzug, 18x13cm/ Ganzfigur. Gruppenporträt, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Bruststück der Tochter en face, 1 Abzug, 8,7x6,3cm, Beschnitt/ Bruststück der Tochter en face, 1 Vergrößerung, ca. 31x23cm, Beschnitt, verso beschr.: „Von diese sechs kleiner bitte/sonst sehr gut“/ Kopf des Sohnes im Profil, 1 Vergrößerung, ca. 28,7x24,5cm, Beschnitt. (14900/41,1-5).

1.2.64 Mutter mit Sohn an der Hand
Ganzfigur. Doppelporträt, 1 heller Abzug, 18x13cm/ Ganzfigur. Doppelporträt, 1 dunkler Abzug, 18x13cm/ Ganzfigur. Doppelporträt, 1 etwas hellerer Abzug, 17,7x12,9cm/ Halbfigur. Porträt der Mutter en face, 1 Abzug, 8,7x6,3cm, Beschnitt/ Bruststück en face, 1 Abzug, 6x6,5cm, Beschnitt/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, ca. 27,6x26,3cm, Beschnitt/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, ca. 38,5x28,5cm, Beschnitt. (14900/42,1-7).

1.2.65 Kleiner Junge mit blonden Locken, seine Mutter neben ihm knieend
Kniestück en face, 1 Abzug, 9x6,3cm, Beschnitt/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 31x27cm/ Ganzfigur. Doppelporträt im Freien, 1 Abzug, 16,6x12cm, Beschnitt/ Ganzfigur. Doppelporträt im Freien, 1 Abzug, 18x13cm. (14900/112,1-4).

1.2.66 Mutter-Kind-Porträts
1 Abzug, 12,8x9cm. (14900/209)./
2 Abzüge, 8,9x6,5cm. (14900/207,1-2)./
4 helle u. dunkle Abzüge, 17,7x12,9cm. (14900/206, 1-4).

1.2.67 Zwei Mädchen in weißen Rüschenkleidern
Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 17,7x12,8cm/ Kopf d. kleineren Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 30,3x21,2cm, Beschnitt/ Kopf d. kleineren Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 30,5x24cm, Beschnitt. (14900/136,1-3).

1.2.68 Kleinkind mit kurzem Pony und Schleier über der nackten Schulter
Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 heller Abzug, 12,9x8,7cm, Beschnitt/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt nach li., 12,9x9cm, 1 dunkler Abzug, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 30,5x22,5cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt nach li., 1 Vergrößerung, ca. 30x23,6cm. (14900/137,1-4).

1.2.69 Mädchen mit langem Haar und großem Hut
Ganzfigur. Porträt en face, 1 Abzug, 15,6x12,5cm, Beschnitt, verso beschr.: „I./Vergrößern Sie dieses Ganze/Ich denke den Kopf 5 $\frac{1}{2}$ (von Aug bis Mund) Das Mädle ist 11 Jahr so wie der gestrige Bub“/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 37x27,5cm, Beschnitt, Kontur nachgezogen. (14900/125,1-2).

1.2.70 Mädchen mit einer Kamelie in der Hand
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt., 1 dunkler, rötlich getonter Abzug, 13x9cm/ Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, ca. 13,5x13cm, gefalzt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 33,7x27cm. (14900/127,1-3).

1.2.71 Kleines Mädchen mit Haube und Mädchen mit Schleier
Bruststück d. Mädchens mit Schleier, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion des unfertigen Bildes auf einem Holzgestell, 12x9cm/ Bruststück d. kleineren Mädchens en face, 1 Reproduktion, 12x9cm/ Kopf d.

kleineren Mädchens en face,
1 Vergrößerung, ca. 23x27cm.
(14900/128,1-3).

1.2.72 Blonder Junge in weißer
Matrosenbluse
Halbfigur. Porträt en face, 14,2x11,3cm,
1 Abzug, beschr.: "8"/ Bruststück en face,
1 Vergrößerung, ca. 33x30cm, Beschnitt.
(14900/117,1-2).

1.2.73 Junge mit Hut mit Band
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
9x6,5cm, Beschnitt/ Kopf en face,
1 Vergrößerung, ca. 25,5x29cm, Beschnitt.
(14900/118,1-2).

1.2.74 Mädchen mit großem Hut mit
Blattwerk
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, li. im Hintergrund
das Porträt d. Prinzessin v. Rumänien, ein
Leintuch ist davor gespannt; ein Mädchen
sitzt re. daneben, 1 Abzug, 13x9cm/ Kopf,
 $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 38,7x29,5cm.
(14900/76,1-2).

1.2.75 Mädchen mit kurzer Ponyfrisur
Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug mit
eingeritztem Quadratrasternetz, Kopf
ausgespart, 12,5x12,2cm/ Ganzfigur.
 $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 dunkler Abzug, 12,6x8,8cm,
Beschnitt/ Bruststück en face, 1 Abzug,
8,8x6,3cm/ Li. Körperhälfte, Kopf
weggeschnitten, 1 Abzug, 8,8x6,3cm/
Bruststück en face, 1 Abzug, 6,3x6,1cm/
Bruststück en face, 1 Abzug, 6,3x6,1cm/
Bruststück en face, 1 Vergrößerung,
23,8x17,9cm. (14900/59,1-7).

1.2.76 Kind mit Stoffhalsband, 1928
Kopf en face, 1 Vergrößerung, 29x22cm/
Kopf en face, 1 Vergrößerung,
28,7x21,5cm/ Bruststück en face,
1 Vergrößerung, 28,5x22cm/ Kniestück en
face, 1 Abzug, 12x9,4cm/ Ganzfigur en
face, 1 Abzug, 13x10,3cm/ Ganzfigur en
face, 1 Reproduktion, 18,5x15,7cm.
(14900/14,1-6).

1.2.77 Zwei Mädchen, eines mit Hut auf
dem Schoß, 1930
Ganzfigur. Doppelporträt, 1 Abzug,
13x10,5cm/ Ganzfigur. Doppelporträt en
face, 1 Abzug, 13x9cm/ Ganzfigur.
Doppelporträt en face, 1 Abzug, 13x6,5cm,
Beschnitt/ Ein Mädchen, Arm des zweiten
mit im Bild, Bruststück en face, 1 Abzug,
19,6x13,5cm, Beschnitt/ Bruststück en
face, ein Mädchen, 1 Reproduktion des
Bildes auf der Staffelei, Metallschale im
Vordergrund, 16,5x11,5cm/ Bruststück en
face, Mädchen mit Hut auf dem Schoß,
1 helle Reproduktion, gelblich getont,
12,7x10cm/ Bruststück en face, ein
Mädchen mit Hut auf dem Schoß, 1 helle
Reproduktion, rötlich getont, 13x9cm/
1 Detailvergrößerung d. linken Hand und d.
Armes eines Mädchens, 23,6x17,7cm/
Bruststück eines Mädchens en face,
1 Vergrößerung, 30x24cm, verso beschr.:
„Das Kleine/D; vorne: 19,5”/
1 Detailvergrößerung, Rumpf d. Mädchens
mit Hut, 33x40cm, Beschnitt. (14900/46,1-
10).

1.2.78 Mädchen in Trägerkleidchen, 1931
(s. Abb. 44 u. 70)
Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, Frau im Hintergrund,
1 Vergrößerung, 17,7x12,9cm/ Kniestück,
 $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion auf Postkarte,
13,6x8,7cm/ 1 Detailvergrößerung der li.
Hand mit Hut, 17,7x23,7cm, Beschnitt/
Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung,
30x23,5cm, Bleistiftmarkierung/ Kopf,
 $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 30x23,5cm/
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung,
49,5x36cm, gefälzt/ 1 Detailvergrößerung
der li. Hand mit Hut, 17,7x23,7cm/
Halbfigur. Porträt en face mit Pelzumhang,
1 Vergrößerung, 50x41cm/ Bruststück en
face mit Pelzumhang, 1 Vergrößerung,
28,5x29,3x23,6x22,9cm, Beschnitt/
Bruststück en face mit Pelzumhang,
1 Reproduktion, 13,5x8,7cm/ 1 Detail-
vergrößerung der re. Hand, 23,8x17,9cm/
Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, Reproduktion auf
Postkarte, 13,8x8,8cm, verso beschr.: „D”/
Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion auf
Postkarte, 13,8x8,8cm, verso beschr.: „D”/
Kniestück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion auf

Postkarte, 13,8x8,8cm/ Kniestück en face mit Pelzumhang, 1 Reproduktion auf Postkarte, 13,8x8,8cm, verso beschr.: „D“/ Kniestück en face mit Pelzumhang, 14,7x9,6cm, 1 Reproduktion auf Postkarte/ Kniestück en face mit Pelzumhang, 1 Reproduktion auf Postkarte, 13,8x8,8cm, verso beschr.: “D”/ Kniestück en face mit Pelzumhang, 1 Reproduktion, 13,8x8,8cm, Postkarte. (14900/8,1-18).

1.2.79 Junge mit Schirmmütze und Mädchen mit Wickelkleid, 1932
Zwei Kinderporträts. Bruststück des Jungen en face, 1 Vergrößerung, 24x29,5cm, Beschnitt/ Kopf des Jungen en face, 1 Vergrößerung, 24,5x18cm/ Kniestück des Jungen en face, 1 Abzug, 16,5x11,2cm/ Kniestück des Jungen en face, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Kopf des Jungen en face, 1 Vergrößerung, 11,7x12x11,2x11,2cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt des Jungen en face, 1 Reproduktion des Gemäldes, 14x11,5cm/ Bruststück des Jungen en face, 1 Reproduktion, 13,6x8,5cm, verso beschr.: „D“.
Kopf des Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 17,8x23,7cm/ Kopf des Mädchens en face, 17,8x23,7cm, 1 Vergrößerung/ Kopf des Mädchens en face, 1 Vergrößerung 17,8x23,7cm/ Kniestück des Mädchens en face, 1 Abzug, 15,8x12cm/ Kniestück des Mädchens en face, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Kniestück des Mädchens en face, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Bruststück des Mädchens en face, 1 Abzug, 12x9,5cm/ Bruststück des Mädchens en face, 1 Abzug, 12x9,5cm/ Bruststück des Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 14,2x11cm/ Bruststück des Mädchens en face, 1 Reproduktion, 14,3x11,5cm/ Bruststück des Mädchens en face, 1 Reproduktion, 14,3x11,5cm. (14900/18,1-18).

1.2.80 Drei Geschwister
Ganzfigur. Kindergruppenporträt eines Mädchens und zwei Jungen, 1 Abzug, 17,7x12,2cm, Beschnitt/ Ganzfigur.

Gruppenporträt en face, 1 Abzug, 15,7x12,2cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt d. kleinsten Kindes en face mit Hut, 1 Abzug, 10x7cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt des kleinsten Kindes en face, 1 Abzug, 10x7cm, Beschnitt/ Kopf des kleinsten Kindes en face, 1 Vergrößerung, ca. 15,5x30cm, Beschnitt. (14900/47,1-5).

1.2.81 Mädchen mit Puppe und Korb
Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13x9cm/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 11x8cm/ Kniestück. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 9x6,5cm, Beschnitt/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Reproduktion des unvollendeten Gemäldes, 10x8,5cm/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 41,5x31,5cm. (14900/27,1-5).

1.2.82 Mädchen und Kleinkind in Spitzenkleidchen
Doppelporträt, Bruststück, 1 Abzug, ca. 5,8x5,6cm, Beschnitt/ Bruststück des Mädchens en face, 1 Abzug, ca. 7,8x4,5cm, Beschnitt/ Kniestück des Kleinkindes en face, 12,2x9,3cm, 1 Abzug, Beschnitt/ Kniestück des Kleinkindes en face, 1 Abzug, 12,9x9,2cm, Beschnitt/ Kniestück des Mädchens en face mit Puppe im rechten Arm, 1 Abzug, 13x9cm/ Kniestück des Mädchens en face mit Puppe im rechten Arm, 1 Abzug, 12,7x9,8cm/ Kniestück des Mädchens en face mit Puppe im rechten Arm, 1 Abzug, 12,7x8,8cm, Beschnitt, Stempel: “Dr. G.H.”/ Kniestück des Mädchens en face mit Puppe im rechten Arm, 1 Reproduktion auf Postkarte, 14,7x9,8cm/ 1 Detailvergrößerung der rechten Hand des Mädchens mit Puppe, 13,6x9,8cm, Beschnitt/ Bruststück des Mädchens en face, 1 Vergrößerung, 29x24,5cm/ Bruststück des Kleinkindes en face, 1 Vergrößerung, 29x24,5cm, verso beschr.: “19cm 2mm”. (14900/43,1-11).

1.2.83 Zwei Geschwister
Kinderdoppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 12,5x11,3cm/ Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 11,6x10,8cm/ Doppelporträt, Kniestück, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/

Kniestück d. re. Kindes en face, 1 Abzug, 13x4,2cm, Beschnitt/ 1 Detailvergrößerung d. li. Hand d. li. Kindes mit Kasperlfigur, 9,5x15,5cm, Beschnitt/ Kopf d. Kindes mit dem besticktem Hemd, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 24,5x24,5cm, Beschnitt/ Kopf d. Kindes mit Filzhut en face, 1 Vergrößerung, 23,5x27,2cm/ Kopf des Kindes mit Filzhut en face, 23,5x29,5cm, 1 Vergrößerung, Markierung. (14900/50,1-8).

1.2.84 Kind mit Hemd und Schärpe
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 28x20,5cm, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 29,5x22cm, Beschnitt. (14900/53,1-4).

1.2.85 Zwei kleine Mädchen mit
Kinderrattanstuhl
Doppelporträt, 1 Abzug, 16,5x11cm, recto gestempelt: „X, a XX/[zwei gekreuzte Schwerter]“/ Ganzfigur. Doppelporträt en face, 1 Abzug, 12x9cm, verso beschr.: „X/Noch hellere u. dunklere Copie von diesem Kopf“/Kopf des li. Kindes en face, 1 Vergrößerung, ca. 31x28,2cm, Beschnitt, verso beschr.: „Hohenlohe Zwillinge/ Szecheny/Viltrau“/ Kopf en face des re. Kindes, 1 Vergrößerung, ca. 31x28,5cm, Beschnitt. (14900/105,1-4).

1.2.86 Junge mit breitem Häkelkragen und
Schleife
Halbfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 dunkler Abzug, 15,3x9,7cm, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, 26x27,8cm, Beschnitt. (14900/108,1-2).

1.2.87 Bruder in Matrosenhemd und
Schwester in Tüllkleid
Ganzfigur. Doppelporträt, 1 Abzug, 12,7x8,5cm, Beschnitt/ Doppelporträt, Kniestück en face, 1 Abzug, 10,7x7,9cm, gefaltet/ Kopf des Bruders en face, 1 Vergrößerung, ca. 30x29cm, Beschnitt/ Bruder mit Matrosenhemd und Schwester mit Tüllkleid/ Kopf der Schwester en face,

1 Vergrößerung, ca. 25x26,3cm, Beschnitt. (14900/109,1-5).

1.2.88 Mädchen mit Fuß auf Foliant
Bruststück en face, 8x12cm, 1 Abzug, Beschnitt/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 16,5x12cm, beschr.: „5“/ Detail, linker Arm, 1 Abzug, 12,3x8,5cm, Beschnitt, verso beschr.: „8./Dieses vergrößern so wie am Pauspapier - aber ja nicht kleiner u. noch eine dunklere Copie“/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, ca. 32x30cm, verso beschr.: „L Rat... [abgerissen]/Meinungen“. (14900/110,1-4).

1.2.89 Mädchen mit Haarband
Bruststück en face, 1 Abzug, ca. 13,5x13cm, oben abgerissen, verso beschr.: „...bis Mundwinkel“/ Bruststück en face, 1 Vergrößerung, 39,5x29,5cm. (14900/111,1-2).

1.2.90 Kind mit Spielzeugkanone
Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Ganzfigur. $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Bruststück, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Abzug, 9x6,7cm, Ausschnitt/ Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, 1 Vergrößerung, ca. 29,5x27cm, Beschnitt. (14900/113,1-4).

1.2.91 Mädchen mit langem dunklem Haar
und Haarband mit Webmuster
Halbfigur. Porträt en face, 1 dunkler Abzug, 14,7x11,2cm/ Halbfigur. Porträt en face, 1 heller Abzug, 15x12,2cm, Beschnitt/ Halbfigur. Porträt en face, 1 heller Abzug, 13x9cm, Beschnitt/ Kopf en face, 1 Vergrößerung, 30x23,5cm, Kontur nachgezogen, verso beschr.: „9/20/3/1“. (14900/120,1-4).

1.2.92 Mädchen mit Weintrauben, vor
1903
Kniestück en face, 1 heller Abzug, 13x9cm/ Kniestück en face, 1 dunkler Abzug, 17x11,5cm/ Bruststück en face, 1 Reproduktion des ovalen Porträts auf Karton, 18,7x16cm. (14900/121,1-3).
Abb. in Dt. Kunst und Dekoration, 1903, S.408.

1.2.93 Mädchen mit Haarreif vor Gobelin
2 getonte Abzüge, ca. 13x9cm.
(14900/184,1-2).

1.2.94 Mädchen mit Ponyfrisur
1 Abzug, 12x8,5cm, Quadratraster, verso
beschr.: "reizend!". (14900/194).

1.2.95 Kleines Mädchen mit Bubikopf
2 Abzüge, ca. 9x6,2cm. (14900/197,1-2).

1.2.96 Junge mit Persianerkappe
2 Abzüge, ca. 15,4x12,2cm, einer gefälzt.
Im Hintergrund ist die Rückseite einer
Leinwand mit Aufschrift zu sehen:
"Vorsicht! – Pastell" (14900/198,1-2).

1.2.97 Mädchen mit hüftlangem Haar
1 heller u. 1 dunkler Abzug, ca. 14,5x
11,5cm. (14900/200,1-2).

1.2.98 Junge im Anzug mit Hut und Stock
1 Abzug, 12,5x9cm 2 Nitrofilm-Negative.
(14900/201,1 u. 201a-b).

1.2.99 Junge und Mädchen auf einer
Terrasse
Porträt des Jungen, 1 Abzug, 17,8x12,9cm/
Porträt des Mädchens, 1 Abzug, 17,7x
12,9cm, getont. (14900/202,1-2).

1.2.100 Junge in Schwarz mit Holzreifen
(s. Abb. 40)
1 Abzug, 16,9x10,6cm, Quadratrasternetz
eingeritzt. (14900/204).



1.2.101 Mädchen im Kimono mit
chinesischer Porzellanfigur
1 Abzug auf Karton, 14,6x10,6cm.
(14900/205).

1.2.102 Blondgelocktes Kind (Ludwig?),
1903
Bruststück en face, 1 Vergrößerung,
27x21cm, verso beschr. [unles.]/
Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
10,8x7,6cm/ Halbfigur. Porträt en face,
1 Reproduktion auf Karton, 10x10cm,
Stempel: "F.Hanfstaengl, München
1903/Ludwig/ Ludwig (Familiennome)".
(14900/212,1-3).

1.2.103 Kind mit Pelzmütze
Bruststück, 1 Vergrößerung, 32,x27cm,
horizontal doppelt geknickt [an Kinn und
Scheitel], verso beschr.: "Trotzdem ich den
Kindern das Maß genau nahm stimmt es
doch nicht – ich habe solches Pech und bin
so aufgehhalten mit der Arbeit. Senden Sie
diesen Kopf auch wieder mit". (o. Inv.nr.).

1.2.104 Sonstige Kinderporträts
11 Vergrößerungen, ca. 37x33cm (größte
Aufnahme). (14900/140,1, 3-5,10-17)./
4 Abzüge, ca. 18x13cm, einer mit
Quadratrasternetz. (14900/196,1-2, 4-5)./
Junge mit Strohhut im Atelier, Bilder im
Hintergrund,2 Nitrofilm-Negative.
(14900/218 a-b).

1.2.105 Mann mit Schnauzer, Taftschal um die Schulter drapiert
Bruststück en face, 1 Glasplattennegativ, 18x13cm, Ecke abgeschlagen/ ders. mit Ollo, stoffbezogener Paravent im Hintergrund, 1 Glasplattennegativ (FM).

1.2.106 Mann auf einem Sessel
1 Glasplattennegativ, 18x13cm. (FM).

1.2.107 Mann mit Kravatte
Halbfigur. Porträt en face, 2 Glasplattennegative, 12x8,5 u. 12x9cm, zerbrochen. (FM).

1.2.108 Mann in dunklem Anzug
Halbfigurig. Porträt, $\frac{3}{4}$ und en face, 2 Glasplattennegative, 18x12,5cm. (FM).

1.2.109 Sonstige Männerporträts
7 Vergrößerungen, ca. 41,5x32cm (größte Aufnahme). (14900/141,1-7)./ Mann in Uniform, 1 Abzug auf Karton, 13,3x9,9cm, mit Quadratrasternetz. (14900/175,23)./ Mann am Tisch, im Hintergrund ist das Porträt des Marquis de Villavieja zu sehen, 2 Negative, 12,5x10cm. (14900/146a-b).

1.2.110 Sonstige porträtvorbereitende Fotografien
Detailausschnitte, v.a. von Händen, 11 Abzüge, ca. 20x14,5cm, 1 Vergrößerung, eine Aufnahme einer Holzgliederpuppe. (14900/217,1,3-13)./ Umschlag mit verschiedenen Porträts, 4 mit Passepartout, insges. 19 Abzüge, z.T. verso beschr.: "hier nur ganz bis zum Bleistiftstrich Aug bis Mund 5,6 (nicht kleiner)", "die obere Hand noch alleine viel kleiner (vielleicht auf 5,2-3 nicht v. Aug bis Mund)", "II. nur den Kopf zu I. passend". (14900/218,1-23)./ 4 Detailvergrößerungen von Händen und Armen, ca. 30x27cm (größte Aufnahme). (14900/142,50-54).

2. Pastellgemälde und Zeichnungen

Tini Rupprechts Werke sind in Privatbesitz und größtenteils verschollen, ab und an werden Bilder von ihr auf Auktionen angeboten (z. B. 1990 bei Ruef in München eine Skizze der Prinzessinnen von Bayern sowie eine Rötelzeichnung und bei Nagel in Stuttgart eine Zeichnung; freundlicher Hinweis von Werner Kittel, Hamburg). Bereits während des Zweiten Weltkrieges erreichten die Malerin zahlreiche Verlustmeldungen. Die Liste der hier aufgeführten Gemälde stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da die Recherche nach erhaltenen Gemälden nicht im Vordergrund der Arbeit stand. Ein Werkverzeichnis wurde von Taylor (1968) publiziert.

In der Von Parish-Kostümbibliothek

2.1.1 Junge Frau mit Hut, 1903 (s. Abb. 56)
Unvollendete Pastellzeichnung auf Papier, 49,5x34cm, auf Karton aufgezogen, re. unten sig.: „T.R.“. (Pap. 10331).

2.1.2 Frau in Sommerkleid, undat.
Kohlezeichnung auf Papier, 58,3x43,3cm, , re. unten sign. „Tini Rupprecht“, verso beschr.: „Hier noch eine Skizze!“

2.1.3 Titelblatt für die Zeitschrift
Die Jugend, o. Dat. (s. Abb. 7)
Tusche, teilw. Bleistift und Deckweiß auf Papier, 56,5x45,7cm, re. unten sign.: „Tini Rupprecht“.

In Museen und in Privatbesitz

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

1947 schrieb sich der Direktor Dr. Rümmerich von der Städtischen Galerie an Tini Rupprecht nach Genf und bat sie, diese Bilder der Sammlung als Geschenk zu überlassen. Vom Oberbürgermeister Dr. Scharnagl erhielt sie daraufhin einen Dankesbrief (Agenda 1947).

2.2.1 Cousine Fanny Wolf, um 1887

Öl/Karton, 51,5x39,5cm, signiert, o. Dat., verso beschr.: „Meine Cousine Fanny Wolf./Tini Rupprecht“, vergoldeter Rahmen, darauf beschr.: „Wimpfen“.
(G10036).

2.2.2 Selbstporträt, undat. (s. Abb. 14)

Skizze, Pastell auf Karton, 43x56cm, sign., o. Dat., Wasserfleck. (G 11650).

Abb. in Taylor (1968), S.9.

2.2.3 Baronin Toinon von Essen, 1930

Pastellskizze, 48x39cm, sign. u. dat. (G 9775).

2.2.4 Blumenstillleben „Cinerarien“, 1923

Pastell auf Papier, 73x59,5cm.
(1997 als gestohlen gemeldet).

Musée d'Art et d'Histoire, Genf



2.2.5 Prinzessin Elisabeth de Ligne, 1903

Damenporträt, Bruststück, Pastell, 63x78cm. 1950 von der Künstlerin dorthin geschenkt. (s. Kat.nr. 3.16).

Schloss Artstetten, Niederösterreich

Weitere Porträts der Familie von Hohenberg, die Tini Rupprecht malte, befinden sich in Schloss Konopischt bei Prag, wie Artstetten ein ehemaliger Wohnsitz des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-d'Este.

2.2.6 Max Herzog von Hohenberg, 1907

Bruststück en face mit Strohhut, dat. u. sign.



2.2.7 Ernst und Sophie, Fürst und Fürstin von Hohenberg, 1907
Bruststück, sign. u. dat.

2.2.8 Max, Ernst und Sophie von Hohenberg, 1909 (s. Abb. 64c)
Gruppenporträt im Kostüm, ca 220x160cm, dat. u. sign./ jew. 1 Skizze des Kopfes von Max und Ernst von Hohenberg. (siehe Kat.nr. 1.1.55).

Schlossmuseum Schloss Friedenstein, Gotha



2.2.9 Prinzessin Agathe von Ratibor, 1909

Bruststück, dat. u. sign. (s. Kat.nr. 3.52).

Familienbesitz bei München



2.2.10 Fanny Wolf mit mohnblumengeschmücktem Hut, o. Dat.
Kopf im Profil nach li., Pastell, 28x22cm, sign., im Originalrahmen.

2.2.11 Ollo Rupprecht, ca. 1885
(s. Abb. 10b)
Bruststück en face, Pastell, 42x33cm, sign., verso beschr.: „Ollo Rupprecht von Tini gemalt“, Aufkleber: „Vorsicht! Pastell! Keine Nägel nur Schrauben verwenden!“.
Pendant zu

2.2.12 Frantisek Dvořák: Tini Rupprecht, ca. 1885 (s. Abb. 10a)
Bruststück en face, Pastell 43x33cm, unsign., o. Dat., verso beschr.: „Tini Rupprecht von Dvorak (ihrem ersten Lehrer) gemalt/Tini Rupprecht“, Aufkleber „Vorsicht! Pastell!“.

2.2.13 Großmutter Wolf, Kopie, 1888
Damenporträt, Pastell nach einem Ölbild, 66x52cm, sign. u. dat.: „Tini Rupprecht Copie 1888“.

2.2.14 **Ollo von Wimpffen mit Hut, 1905**
Bruststück en face, Pastell, 38x29cm, sign.
u. dat.: „Ollo fec Tini Rupprecht 1905“, im
Originalrahmen.

2.2.15 **Mirjam Rothschild mit Kopftuch**
Damenporträt, Kopf, Profil nach li.,
Pastell, 34x43cm, sign., o. Dat.

Privatbesitz bei Ingolstadt

2.2.16 **Erbprinzessin Charlotte von
Meiningen im Autoschleier, 1906**
Kopf, Pastellskizze, ca. 50x40cm, sign. u.
dat. (s. *Kat.nr. 1.1.43*).

2.2.17 **Sophie Fürstin von Hohenberg,
1909**
Kopf, Pastellskizze, oval, ca. 60x45cm,
recto sign. u. dat.: „Prinzessin Sofie Tini
Rupprecht 1909“, verso beschr.
„Prinzessin Sofie v. Hohenberg. Tochter v.
Erzhzg. Franz Ferd. d'Este gemalt v. Tini
R. Belvedere Wien“. (s. *Abb.64c; Kat.nr.*
1.1.55 u. 2.2.8, 2.2.30)

2.2.18 **Tini Rupprecht mit Strohhut mit
roten Blumen**
Kopf, $\frac{3}{4}$ Porträt, Pastell, ca. 60x40cm,
sign., o. Dat.

5.2.19 **Horst Henneberg, 1920 posthum**
Bruststück en face, Pastell, ca. 40x30cm,
beschr. „Unser Horst v. Tini“.
(1889-1914), *Sohn von Ollo von Wimpffen,
geschiedene Henneberg*.

2.2.20 **Fleischmann: Porträt von Tini
Rupprecht im Alter von 2
Jahren, 1869**
Ganzfigur. Kinderporträt, Pastell, oval, ca.
30x20cm, o. Dat.

2.2.21 Franz von Lenbach:
Ollo von Wimpffen, 1898
Kopf, Profil nach re., Öl, ca. 60x50cm,
sign. u. dat.

Privatbesitz München-Pasing

2.2.22 **Maria von Stumm, 1905**
Kopf en face, Pastell, 44x40cm, verso
beschr.: „Frl. von Stumm (Fürstin
Hatzfeld) Skizze Tini Rupprecht“,
Aufkleber: „Vorsicht Pastel“,
Originalrahmen.
„Frl. v. Stumm fotografiert“, „Frl. v.
Stumm gemalt.“, „Atelier Stumms
Correcturen am Bild“ (*Agenda 1905*),
„Maria Stumm netto 6000 M.“
(*Auftragsbuch 1906*).

Privatbesitz Gröbenzell bei München

2.2.23 Porträt eines jungen Mädchens mit
Hut (Margot Helbling?)
Pastell, sign., undat., in der Familie
überliefert als Porträt von „Margot
Helbling“.

Besitz der Verfasserin

2.2.24 **Fanny Wolf, 1896** (s. *Abb. 12*)
Pastell/Packpapier, 34x24cm, sign., o.
Dat., beschr.: „Fanny W.“.
„Mein kl. Portrait (auf Packpapier) in
Nürnberg um 250 M. verkauft“ (*Agenda*
1896).

Privatbesitz in München

2.2.25 Kopf einer Frau
Kopf en face, Pastell, o. Dat., unsign.
Abb. in Obermeier (1976), S.257.

Schloss Wildenwart, Frasdorf

2.2.26 **Marie Gabriele und Elisabeth
von Bayern, 1900** (s. *Abb. 26*)
Doppelporträt, Pastell und großformatige
Skizze dazu (s. *Kat.nr. 1.1.7, Abb. 26*).
Abb. in Taylor (1968), S.38.

Palais Grand Ducal, Luxemburg

2.2.27 **Prinzessinnen Adelheid, Charlotte, Hilde und Antonie von Luxemburg, 1901**

Ganzfigur. Gruppenporträt, Pastell, Großformat. (s. Kat.nr.1.1.8).

Museum für Hamburgische Geschichte

2.2.28 **Carmen von Riedemann, 1906**

Pastell, 91,5x76, 5cm, sign., dat. (1973/93).

(s. Kat.nr.1.1.39).

Abb. in Jaacks (1992), S.174.

Landschaftsmuseum Obermain, Kulmbach

2.2.29 **Baron Walter von Pannwitz, 1932**

Pastell, 75x57cm, sign.

(s. Kat.nr. 1.1.102, Abb. 71b).

Abb. in Taylor (1968), S. 116.

Privatbesitz in Mannheim

2.2.30 **Sophie Fürstin von Hohenberg, 1909**

Kopf, Pastellskizze, oval, ca. 60x40cm, sign. u. dat., bez.: „Prinzessin Sofie“.

Schloß Hinterglauchau

2.2.31 **Gräfinnen Marie und Elisabeth Schönburg, 1923**

Doppelporträt, 82x102 cm (ebd.: 2 weitere Gemäldereproduktionen)

Privatbesitz in Treuchtlingen

2.2.32 **Unbekannte Dame, 1907**

Halbfiguriges Porträt en face, 80x68cm, sign. u. dat.

3. Gemäldereproduktionen

3.1 **Everl, 1889** (s. Abb. 17)

1 Gemäldereproduktion auf Karton, 12,7x11,1cm, Carte de Cabinet, Aufdruck: “Moderne Galerie, Photographische Union in München/1558 Tini Rupprecht, Everl”. (14900/164,7).

Das Original ist auf der Fotografie des Ateliers von Karl Teufel zu sehen (s. Abb. 1).

3.2 **Desirée, 1889** (s. Abb. 71a)

1 Gemäldereproduktion auf Karton, 12,7x11,1cm, Carte de Cabinet, Aufdruck: “Moderne Galerie, Photographische Union in München/1558 Tini Rupprecht, Desirée”. (14900/164).

3.3 **Angélique, 1889** (s. Abb. 71b)

1 Gemäldereproduktion auf Karton, 12,7x11,1cm, Carte de Cabinet, Aufdruck: “Moderne Galerie, Photographische Union in München/1558 Tini Rupprecht, Angélique”. (14900/164).

3.4 **Lily von Poschinger, 1895**

3 Reproduktionen des Gemäldes auf Karton, ca. 26,6x17,2cm, recto bedr.: “Moderne Galerie. Photographische Union München, F.C. 3312 T. Rupprecht, Lilli”. (14900/164,12-14)/

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: “Lily von Poschinger”. (MC 1975/1426)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Lili“. (14900/227,65).

Abb. in Latemar (1901), Nr.15.

(geb. Seitz); „Photografische Union farb. Vervielfältigung für „Lilli“ erlaubt 50 M. nachbezahlt“ (Auftragsbuch 1906).

3.5 **Idylle, 1898** (s. Abb. 72)

1 Gemäldereproduktion auf Karton, verso beschr.: “Eines meiner ersten Bilder 1898. Graf Leo Strasoldo u. ein Mädchen aus dem Dorf Kamer am Attersee”, Carte de Cabinet, Aufdruck: “T. Rupprecht: Idylle/ Photographische Union in München”. (MC 1975/1443).

3.6 Frau Seitz, 1899

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
(14900/227,3).



3.7 Baronesse Vera von Weinberg, 1899

Kinderporträt, 1 Gemäldereproduktion auf
Karton, beschr.: "Baronesse Vera v.
Weinberg" (MC 1975/1451).

*Abb. in Moreau-Vauthier (1901), S.344;
Latemar (1901), Nr.14; in Taylor (1968),
S.96.*



3.8 Lily von Poschinger, 1900

2 Reproduktionen auf Karton, beschr.:
„König Carol von Rumänien gekauft“.
(14900/227,2/1-2)./ 1 Reproduktion
(21x27cm) des Gemäldes mit Rahmen auf
Karton (40x32cm), im Bild beschr.:
„Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl“,
verso m. Kugelschreiber beschr.: „1900
Lily v. Poschinger v. Tini Rupprecht“.
(14900/227,111).

Abb. in Latemar (1901), Nr.3.

*„Das Bild von mir (von Lily Poschinger)
das damals im Glaspalast ausgestellt war
– hat der alte König Carol für seine Frau
Carmen Sylva gekauft – u. daraufhin
wurde ich nach Rumänien berufen. Es hing
im Palais Royal“ (Agenda 1948).*

3.9 Gräfin Nostiz-Rieneck mit Sohn Erwein, 1902

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: „Schloss Mieschitz bei Prag/Im
Palais Wallenstein“. (14900/227,1).

*„Graf Almeida f. Graf Nostitz – Mutter u.
Kind 6000 M. Kniestück (...). ohne Rahmen
– aber mit Reise“ (Auftragsbuch 1903).*

3.10 Frau von Lang-Puchhof, 1902

4 Gemäldereproduktionen auf Karton.
(14900/227,4/1-4).

*„Bilder Frau v. Lang-Puchhof... – fertig.“
(Auftragsbuch 1902).*

3.11 Frl. Julie Bonn, 1902

2 Gemäldereproduktionen auf Karton.
(14900/227,5/1-2).

Abb. in Latemar (1901), Nr.4.

3.12 Marquise de Villavieja, 1902

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: „Salamanca“. (14900/227,8).

*„Marquise Vil. – fertig.“, „bei Marquis
Bild der Marquise durchgeschnitten u.
Brustbild daraus gemacht“,*

*„Marquisenbild geändert“, „Marquise u.
duchesse Montellano – seance“, „an
Radspieler die*

*44 M. vom Marquis gezahlt. für Rahmen
der Marquise/die 6000 M. für die 2 Bilder
gezahlt“ (Auftragsbuch 1902).*

3.13 **Heralda Stein, 1902**

1 Reproduktion des unfertigen Gemäldes auf Karton, 25,5x21 auf 31x24cm, recto beschr.: „Heralda Stein 1901?“, Prägestempel: „F. Hanfstaengl München. 1902“. (14900/227,126).

3.14 **Carola und Nelly von Passavant, 1903**

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Karla und Nelly von Passavant, 1903“. (14900/227,74).
„Brief v. R. Passavant 2 Töchter – Kniebild 6000 M.“, „Carla u. Nelly Passavant von Frankfurt gek. mit Eltern. Fotografiert für Bild.“, „Carola u. Nelly angefangen“, „Atelier Carola u. Nelly“, „Rich. Passavant 6000 M. gezahlt“ (Auftragsbuch 1903).

3.15 **Elsa Thomas, 1903**

Kinderporträt mit Puppe, 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Ella Thomas 1903“. (14900/227,75)./ 2 Gemäldeproduktionen auf Karton, beschr.: „Ella Thomas“. (MC 1975/1446,1-2).
Nichte von Frau Ella Thomas (s. Kat.nr. 1.1.5).
„At. kleine Else Thomas fotografiert.“, „kleine Thomas angefangen“, „Atelier kl. Thomas“, „Thomaß 3000 gezahlt“ (Auftragsbuch 1903).

3.16 **Elisabeth Princesse de Ligne, 1903**

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „née de la Rochefoucault, Paris, 19..“. (14900/227,7).
Das Pastellgemälde befindet sich im Musée d'art et d'histoire, Genf (s. Kat.nr.2.2.25).

3.17 **Comtesse Mary Wenkheim, 1903**

Kinderporträt, 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Comtesse Mary Wenkheim später Gräfin Dobezenska“. (14900/227,83).
„kleine Ctsse Wenkheim fotografiert“
„kl. Wenkheim letzte Sitzung“ (Auftragsbuch 1903).

3.18 **Comtesse Viviana di Lanza-Mazzarino, 1904**

3 Reproduktionen auf Karton, beschr.: „Comtesse Viviana di Lanza-Mazzarino Palermo (später Duchesse de Sangro)“. (14900/227,57)./ 2 Gemäldeproduktionen auf Karton, beschr.: „Comtesse Viviana di Lanza-Mazzarino Palermo 1903 (Duchesse de Sangro)“. (14900/227,96/1-2)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton. (MC 1975/1404).
„Lanza-Mazzarino geschrieben nach Mailand 4000 M. ein Bild, das zweite 2000 M. wenn ich es eine Zeitlang zum ausstellen behalten kann“ (Agenda 1904), „Brief v. Mazzarino's Bild angekommen“ (Agenda 1904).

3.19 **Janos Széchényi, 1904**

Kinderporträt, 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Janos Szechenyi/Sohn von Graf Denys Szechenyi, 1904.“ (14900/227,95).
„Lunch bei Szecheny – Kinder angesehen wegen Portrait“, „Szecheny (...)
Kinderkopf 1200 M.“ (Auftragsbuch 1903).

3.20 **Daisy Schulze, 1904**

Kinderporträt, 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Schulze München 1904“. (14900/227,48)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Daisy Schulze“. (MC 1975/1439).
„Kind v. Frau Schulze mit Violine fotografiert“ (Agenda 1904), „Frau Schulze 500 M. gezahlt für Daisy“ (Auftragsbuch 1905).

3.21 **Comtesse Miton Lyccheny, 1904**

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Comtesse Miton Lyccheny 1904/geb. Gräfin Caramann-Chisnay, (Széchényi)“. (14900/227,41).

3.22 **Baronin Mirjam von Rothschild, 1904**

Kinderporträt, 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Mirjam von Rothschild/Baron Albert v. Goldschmidt-Rothschild's erste Frau“. (14900/227,52)./

2 Gemäldereproduktionen auf Karton,
beschr.: "Mirjam Baronesse de
Rothschild". (MC 1975/1431,1-2).
„Brief v. Ed. Rothschild – ... seine Tochter
malen“, „Mir. Rothschild bei Schnee
fotografiert – nichts geworden“, „Mlle.
Rothschild angefangen“, „Mlle Rothschild
gemalt im Palais“, „Mlle. Rothschild bei
mir – Eltern dann gekommen“
(Auftragsbuch 1902), „Mlle. Rothschild
unmögliche Sitzung sehr enervée!!“
(Agenda 1904), „Rothschilds 5000 M. für
Mirjam's Bild gezahlt.“ (Auftragsbuch
1906).

3.23 Gräfin Margita von Dönhoff, 1904

1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC
1975/1383).
verh. Erbprinzessin zu Ysenburg und
Büdingen-Wächtersbach, gest. 1954.
„Atelier – Erzherzogin Ysenburg-
Wächtersburg“ (Agenda 1904), „Brief von
Gräfin Myra Dönhoff – reclaims Bild von
Margit (Prinzessin Ysenburg das ich 1905
gemalt habe in Darmstadt, u. das ihr
damals nicht gefiel. Jetzt findet sie es ‚sehr
gut‘!“, „Bild v. Prinzessin Ysenburg-
Wächtersbach-Dönhoff mitgenommen im
Schlafwagen. Eisenbahnzusammenstoß –
dem Pastell!! nicht geschadet! Etwas
corrigiert in Berlin – Größe 64 ½ zu 80
¾.“ (Auftragsbuch 1916).

3.24 Marion Schiff, 1904

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: "Marion Schiff, 1904".
(14900/227,23).
„Mr. Schiff Portrait seiner Frau Brustbild
3000 M“ (Auftragsbuch 1903).

3.25. Comtesse Franziska Pejasevich, 1904 posthum

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: "C.tesse Franziska Pejasevich".
(MC 1975/1425).
Abb. in Taylor (1968), S.64.



3.26 Frau Jansen, 1904

Gemäldereproduktion auf Karton. (MC
1975/1399).
„Jansen aus Americ. fotogr.“, „Jansen
1. Sitzung“ (Agenda 1904).



3.27 Frau Katharina von Herwarth- Bittenfeld, 1904

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: „Katharina von Herwarth-
Bittenfeld, 1906 geb. Wagenfähr, später
Baronin Fritsch, Berlin 1906.“
(14900/227,27)./

1 Gemäldereproduktion auf Karton.
(MC 1975/1393).
„*Frau v. Herwarth fotografiert*“, „*Frau v. Herwarth skizziert*.“, „*Bild Frau v. Herwarth angefangen*“, „*Atelier Frau v. Herwarth – Bild wieder zerstört*.“, „*Atelier v. Herwarth noch mal fotogr.*“, „*Frau v. Herwarth neues Bild 1,20x1,50*.“ (Agenda 1904), „*8000 von Herwarth*.“ (Agenda 1905).

3.28 Pauline Astor, 1904

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
11,5x10,9cm, beschr.: „*Pauline Astor (Mrs. Spenda-Clay) 1904/Franz Hanfstaengl München*“. (14900/164,11)/ 1 Gemälde-reproduktion auf Karton. (MC 1975/1378).
Abb. in Taylor (1968), S.103.
„*Miss Astor fotografiert*“ (Agenda 1904).

3.29 Prinz Botho und Prinzessin Juliane zu Stolberg-Wernigrode, 1905

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: „*Prinz Botho und Prinzessin Juliane zu Stolberg-Wernigrode, 1905*“. (14900/227,56).
„*Kinder v. Fürstin Stolberg fotografiert*.“, „*Stolberg Kinder gemalt*“ (Agenda 1905), „*Stolberg 5000 M. gezahlt*.“ (Auftragsbuch 1906).

3.30 Baronin Pishon, 1905

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: „*Baronne Pishon/Tochter von Marquise Morès, Paris 1905, später de Graffenried*“. (14900/227,31).

3.31 Milly von Friedländer-Fuld, 1905

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: „*Milly von Friedländer-Fuld/1905 Berlin*“. (14900/227,34).

3.32 Baronin Bleichröder, 1905

1 Gemäldereproduktion auf Karton,
beschr.: „*Baronin Bleichröder, Paris, geb. Mme Riquier*“. (14900/227,38)/ 3 Gemälde-reproduktionen auf Karton,

beschr.: „*Madame Riquier*“. (MC 1975/1430,1-3).
Abb. in Taylor (1968), S.48.



3.33 Gertrud Merton, 1905

Kinderporträt, 1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „*Gertrud Merton/später Frau von Bissing/Frankfurt 1905*“. (14900/227,84)/ 1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC 1975/1417).
„*Herr Merton v. Frankfurt (4000 M. für Brustbild verlangt*“ (Auftragsbuch 1905), „*Kleine Merton fotografiert*“, „*kl. Gertie Merton gemalt*“, „*Kl. Merton Sitzung*.“, „*K. Merton – letzte Sitzung*.“ (Agenda 1905), „*Merton 5000 M. gezahlt f. Gertrud Merton*.“ (Auftragsbuch 1905).

3.34 Frau Marie von der Marwitz, 1906

1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC 1975/1412).
Gest. 1948 in London; „*Frau v. Marwitz fotografiert*.“ (Agenda 1904), „*Marwitz Skizze*“ (Agenda 1905); „*Ihre Bilder von mir (sie und Bibo – u. eines von ihr allein) hingen bis jetzt in ihrer Wohnung in Paris*“ (Agenda 1948). (Bibo s. Kat.nr. 1.1.61).



3.35 Comtesse Marizza Andrassy, 1906

1 Gemäldereproduktion auf Karton, 25x20cm, bedr.: "Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München, London, New York. Printed in Munich. Nr.11755 T.Rupprecht Comtesse Marizza Andrassy"/ 2 Reproduktionen auf Karton, jew. 38x29cm, bedr.: "Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München, London, New York. Printed in Munich. Nr.11755 T. Rupprecht Comtesse Marizza Andrassy". (14900/164,15-17 u. MC 1975/1376,1-2)/ 1 Gemäldereproduktion u.

1 Reproduktion d. Bildes mit Rahmen, beschr.: "Gräfin Marizza Andrassy, Budapest 1906 (jetzt Prinzessin v. Lichtenstein)". (MC 1376/75)./

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Comtesse Marizza Andrassy 1906/Prinzessin Johann Liechtenstein“. (14900/227,28).

Abb. in Taylor (1968), S.106.

„Andrassy 4 mal gegessen“, „5000 M. von Andrassy für Porträt (2 kl. Skizzen geschenkt)“ (Auftragsbuch 1906).

3.36 Zwillinge von Prinz Gottfried Hohenlohe, 1906

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „gemalt in Schloß Rothenhaus 1906“. (14900/227,89).

„Von München nach Gürken, Schloß Rothenhaus zu Prinzeß Anna Hohenlohe. Sitzung – Zwillinge Rudolf u. Erwin“, „Teleg. v. Hohenlohe „Bild reizend“ (Agenda/ Auftragsbuch 1906), „Hohenlohe 3500 M. gezahlt“ (Agenda 1907).

3.37 Comtesse Paula von Königsegg-Aulendorf, 1906

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Comtesse Paula von Königsegg/spätere Gräfin Quadt“. (14900/227,37)./

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: "Pauline Gräfin Königsegg-Aulendorf". (MC 1975/1401).

„Königsegg 5mal“, „Graf Königsegg 3000 M. gezahlt“ (Auftragsbuch 1906).

3.38 Frau Frankenburger mit Tochter Hedwig, 1906

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Frau Frankenburger mit Tochter Hedwig, jetzt Frau Hedwig von Haniel-Haimhausen“. (14900/227,42).

„Frankenburger 5000 M. ausgemacht“, „Bild abgeliefert.“, „Frankenburger 5000 M. gezahlt.“ (Agenda/ Auftragsbuch 1906).

3.39 Kati von Thielemann, 1906

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Kati von Thielemann geb. v. Hoffmann“. (14900/227,43).

„Frau v. Thielemann erste Sitzung“ (Agenda 1906).

3.40 Frieda von Keil, 1906

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Frieda von Keil 1906/geb. von Hoffmann“. (14900/227,25)/

1 Gemäldereproduktion auf Karton. (MC 1975/1400).

Abb. in Taylor (1968), S.106.

Geb. von Hoffmann, Bankiersfamilie in New York.

„Brustbild von Frau Major Keil –geb. von Hoffmann angefangen. (...) Frau u. H. Keil Sitzung.“ (Agenda 1906), „Baron Hoffmann für 3 Bilder 15000 Mark gezahlt.“ (Auftragsbuch 1907).

3.41 Joachim von Guillaume, 1907

1 Reproduktion der Skizze auf Karton, beschr.: „Joachim von Guillaume 1907“, auf dem Abzug signiert. (14900/227,62). „In der Früh Guillaume Kinder fotogr.“, „Guillaume Kinder fotografiert.“ (Agenda 1905).

3.42 Ingeborg vom Rath, 1907

Kinderporträt. 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Bonn 1908“ (14900/227,46). „Atelier Frau Hermann vom Rath mit Tochter Ingeborg“, „Ich Kl. Ingeborg vom Rath gemalt. (...) Kaulbach Frau vom Rath skizziert!!“ (Agenda 1907) „Herr vom Rath 7000 M. gezahlt (1000 an Heinemann zu geben.)“ (Agenda 1908).

3.43 Frau von Mumm mit Tochter Mathilde, 1907

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Frau von Mumm (Alfred) Aachen, das Kind (jetzt [verheiratet mit] Joachim von Guillaume)“ (14900/227,55). „Bild von Frau v. Martha v. Mumm u. Baby angefangen.“ (Agenda 1907), „Bild von Martha von Mumm mit Kind (Mathilde) abgeschickt“ (Auftragsbuch 1907).

3.44 Prinz Max Hohenberg, 1907

1 Reproduktion der Skizze auf Karton, beschr.: „Prinz Max Hohenberg (Blünbach) vor der Korrektur“ (14900/227,91). „Brief v. Baron Frankenstein wegen Port. von Kinder v. Ferdinand d’Este – Hohenberg – u. Gräfin?“, „Erzherzog Frz. Ferdinand d’Este u. Fürstin Hohenberg da - 3 Kinder malen – jedes einzeln“, „Fürstin Hohenberg nochmals wegen Kinder gemahnt“ (Auftragsbuch 1906), „Von München nach Blühnbach (via

Salzburg) zu Erzherzog Ferdinand v. Österreich den kl. Prinz Erni zu malen.“, „Blühnbach 3 Kinder – Aufnahmen gemacht.“ (Agenda 1907), „Skizze von Erzherzog. Fer. d’Este Kinder part. Wien“ (Auftragsbuch 1907).

3.45 Prinzessin Sophie von Hohenberg und Prinz Ernst Hohenberg, 1907

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Kinder von Erzherzog Ferdinand d’Este Ernst + Sofie (jetzt Gräfin Nostiz)“ (14900/227,93).

3.46 Mlle. Sofie Balascheff, 1908

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Mlle. Sofie Balascheff, 1908/jetzt – Comtesse Asten-Sacken, Petersburg 1905“ (14900/227,17). „Kathrine v. Balascheff hier mit Tochter Sofie Comtesse Schmalow“ (Auftragsbuch 1908).

3.47 Adolf von Keil, 1908

Kinderporträt, 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Adolf von Keil 1908/Enkel von Baron Hoffmann“ (14900/227,66). „Kl. Adolf v. Keil Atelier“ (Agenda 1908).

3.48 Gräfin Amedea von Quadt-Wykradt, 1908

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Gräfin Amedea von Quadt-Wykradt, 1908/ née de Martino 1908“ (14900/227,18).

3.49 Sofie von Milkau, 1908

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Sofie von Milkau geb. Jenny, später Grafen Wilding, 1908“ (14900/227,78).

3.50 May von Riedemann, 1909

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „May von Riedemann geb. Haward“ (14900/227,82). / 2 Gemäldeproduktionen auf Karton, beschr.: „May von Riedemann“. (MC 1975/1429,1-2).

„Frau (Tonio) May Riedemann aus Hamburg 13. Jan kl. Skizze von ihr gemacht. 14. 15. 16. 17. 1 bis 2 Stunden gegessen zu Bild 71x82“ (Auftragsbuch 1909).

3.51 Elsbeth von Bassermann, 1909

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Dr. Lisbeth/Tochter von (...) Bassermann, später Frau von Roau, Berlin“. (14900/227,40)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton. (MC 1975/1380).
Tochter des nationalliberalen Abgeordneten Dr. Bassermann.

3.52 Prinzessin Agathe von Ratibor, 1909

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Prinzessin Agathe Ratibor jetzt Prinzessin Friedrich Wilhelm von Preussen/Berlin 1909“. (14900/227,86)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Agathe Prinzessin von Ratibor“ (MC 1975/1427).

Das Gemälde befindet sich im Schlossmuseum Schloss Friedenstein, Gotha (Kat.nr. 2.2.9).

„Herzogin Ratibor Prz. Agathe malen für 3000 M. – kl. Bild (Frankenstein zu gefallen so billig)“ (Auftragsbuch 1908), „Przessin. Friedrich Wilh. v. Preußen (Ratibor) begrüßt. (gemalt als sie noch Przn Ratibor war)“ (Agenda 1916), „Bild von Prinzessin Friedr. Wilhelm v. Preussen/Prz. Agathe v. Ratibor 1909 bekommen zum reparieren. Hat aber gar nichts daran gefehlt!“ (Auftragsbuch 1929).

3.53 Carmen von Riedemann mit den Söhnen Herbert und Otto, 1910

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Carmen Riedemann mit Herbert und Otto R./1910 Hamburg“. (14900/227,30).
„Herr Dr. Wilh. Riedemann 12000 M. für das große Bild bezahlt u. 400 für die kleinen Köpfchen auf Karton.“ (Auftragsbuch 1911).

3.54 Vicomtesse Colienne de Spoelberck, 1910

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Vicomtesse Colienne de Spoelberck, Bruxelles 1910“. (14900/227,19)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Colienne Gräfin von Spoelbergh“. (MC 1975/1440).
Abb. in Taylor (1968), S.107.
„V'tesse. Guillaume de Spoelberck 50 (od. 56) rue Belliard Bruxelles Kinder malen“ (Auftragsbuch 1906), „Bild v. Spoelberck nochmal aufgemacht u. geändert“ (Agenda 1911).

3.55 Baronin Marcelle de Tuyll, 1910

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „La Baronne Marcelle de Tuyll, 1910 née de Smeth van Alphen“. (14900/227,21).
„Bild von Marcelle de Tujll (Smeth) corrigiert“ (Auftragsbuch 1912).

3.56 Gräfin Alice von Grote mit den Kindern Fritz, Antoinette und Anastasia, 1910

1 Reproduktion des Gemäldes, ca. 34x30cm, auf Karton, recto beschr.: „Gräfin Alice v. Grote mit 2 Töchtern u. Sohn Fritz 1910 Schloß Varchenstein“ (Privatbesitz bei Ingolstadt).
„Gräfin Grote 14000 M. gezahlt“ (Auftragsbuch 1910), „Brief von Graf Grote (...), daß auf großem Bild – Stockflecken sind, weil in ungeheizten Räumen hing“ (Agenda 1919).

3.57 Herzogin Fürstin Arenberg, 1911

1 Gemäldeproduktion auf Karton, Stempel: „Hermann Boll, Berlin“, beschr.: „Herzogin Fürstin Arenberg 1910“. (14900/227,70).
„Herzogin v. Arenberg Sitzung“ (Auftragsbuch 1910), „Für Kopf von Herzogin Arenberg (grün Autohut) mit Glas u. Rahmen u. Verpackung 2500 M. verlangt“ (Auftragsbuch 1911), „In Brüssel bei Herzogin von Arenberg gewohnt 3 Tage. Prachtvolles Palais. Mein Bild paßt nicht (...) – wie ich

vorausgesehen, doch besteht die Herzogin darauf.“ (Agenda 1912).

3.58 Agnes Prinzessin Löwenstein-Wertheim, 1911

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Agnes Prinzessin Löwenstein-Wertheim/ in das Kloster gegangen“. (14900/227,88). „2 Ovalbilder von den kl. Prinzessinnen an die Fürsten Löwenstein abgeliefert.“ (Agenda 1911), „Fürstin Löwenstein für die kl. einzelnen Kinderköpfe je 1500 M.“ (Auftragsbuch 1911). Pendant zu

3.59 Sofie Prinzessin Löwenstein-Wertheim, 1911

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Sofie Prinzessin Löwenstein-Wertheim 1911“. (14900/227,49)./ 1 Gemälde-reproduktion auf Karton (MC 1975/1410).

3.60 Baronin Olga von Veltheim, 1912

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Baronin Olga von Veltheim, 1902/geb. Schnitzler, Cöln 1902, 1912?“. (14900/227,54). „Frau Schnitzler mit Tochter aus Cöln angekommen, will sich malen lassen.“ (Agenda 1911), „eine Sitzung v. Olga Schnitzler Oval 77-67“, „Olga v. Veltheim (geb. Schnitzler) Brustbild nach Cöln an Schnitzler gesandt.“ (Auftragsbuch 1912).

3.61 Erna von Guillaume, 1912

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Erna von Guillaume 1912, Gräfin Leo Strasoldo“. (14900/227,22). „Erna Guill. einige Posen probiert.“, „Erna gemalt – Kniestück“ (Agenda 1911), „13.-15. Sitzungen Erna v. Guill. Braut v. Strasaldo“ (Auftragsbuch 1912). „Brief von Graf Strasaldo – will die Frisur auf dem Bild seiner Frau geändert haben, das ich vor 4 od. 25 Jahren machte!! -“, „an Erna (Guillaume) Strasaldos Bild gemacht, Frisur kleiner (gemalt 1912) (...) Sonst hat sich das große Pastell (Kniestück) seit 1912 tadellos erhalten

trotz der großen Nägel mit der die Kiste zugenagelt war.“ (Agenda 1936).

3.62 Frau von Stieber, 1913

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Frau von Stieber 1912 Nürnberg?“. (14900/227,53). „Frau v. Stieber Sitzungen“ (Agenda 1913).

3.63 Arnold und Adalbert, Zwillinge von Arnold von Guillaume, 1914

1 Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Arnold von Guillaume Zwillinge, Cöln 1914“. (14900/227,71). „4. Mai bis 19. Mai Remagen – Christoph Arnold u. Adalbert v. Guillaume gemalt (Zwillinge)“, „Arnold v. Guillaume 5000 M. bezahlt für Zwillinge“ (Auftragsbuch 1914), „Brief von Ella von Guillaume. Alle Bilder von mir u. ihre Häuser zerstört – nur das Bild der Zwillinge u. die Skizze erhalten.“ (Agenda 1948).

3.64 Marion von Brüning, 1914

Gemäldereproduktion auf Karton, beschr.: „Marion von Bruning 1914/Stolpe-Paamera“. (14900/227,73). Tochter des Kieler Polizeipräsidenten. „Marion v. Brüning gemalt in Berlin“ (Auftragsbuch 1914).

3.65 Baron Ferdinand von Goldschmidt-Rothschild, 1917

Reproduktion 24,9x19,7cm, beschr.: „Ferdinand v. Goldschmidt-Rothschild (Sohn von Baronin Rudolf G.R.) 1907 (?)“. (14900/221). „Lunch bei Betty v. Goldschmidt. dann den kl. Ferdinand fotografiert.“, „Waldfried kl. Goldschmidt Sitzung Kniestück“, „Gemalt. an Ferd. Goldschmidt – ohne Sitzung“, „Kl. Goldschmidt fertig [in München]“, „Atelier Albert v. Goldschmidt. Bild von kl. Ferdinand Goldschmidt nachher etwas verpatzt.“ (Agenda 1917).

3.66 Gräfin Lotti von Montgelas, 1917

1 Reproduktion (25x20cm) einer Zeichnung auf Karton (33x25,2cm), Kopf,

recto beschr.: „Gräfin Lotti Montgelas“.
(14900/227,114)./ 1 Reproduktion
(24,5x19cm) des Gemäldes auf Karton
(32x29cm), recto beschr.: „Lotti Gräfin v.
Montgelas (Weinberg) später Prinzessin
Lobkowitz, Frankfurt/Main“.
(14900/227,119)./ 1 Gemäldeproduktion
auf Karton, beschr.: „Lotti Gräfin von
Montgelas“. (MC 1975/1420).
„Haltungen für Lotti Montgelas probiert.“
„Bild von Lotti Montgelas angefangen
Kopf zu groß. Nachmittag nochmal neu
gezeichnet.“, „letzte Sitzung v. Lotti
Montgelas. (Je eine Stunde bis 1 ½)“,
„kl. Skizze d. Lotti Montgelas nochmal
angefangen“, „Atelier großes Bild v. Lotti
gearbeitet“, „Brief von Lotti Montgelas –
Bilder gut angekommen, sehr entzückt.“
(Agenda 1917)

3.67 Graf Albrecht oder Eberhard Görtz-Schlitz, 1917

Kinderporträt, 2 Reproduktionen auf
Karton, dat.: 1917, Stempel: „Hermann
Boll, Berlin“, beschr.: „Graf Görtz Schlitz,
1918“. (14900/227,69/1-2).
„[in Berlin] Kinder – Albrecht u. Eberhard
v. Gräfin Görtz fotografiert.“ (Agenda
1916).

3.68 Frau Ruth Röchling, 1919

1 Gemäldeproduktion des ovalen Porträts
auf Karton, 12,5x11,1cm, verso beschr.:
„Röchling“. (14900/164,9).
„Frau Röchling (Commerzienrat?) aus
Aichenhofen im Atelier – will gemalt sein
wie Frl. Chadier. Angenommen“,
„Brustbild von Frau Röchling
angefangen.“, „Frau Röckling u.
Töchterchen. An beiden gemalt.“ (Agenda
1918), „Atelier – Röckling Bild fertig
gemacht“ (Agenda 1919), „Frau Ruth
Röckling Blumenkorb – Große Freude an
Bildern gehabt.“ (Agenda 1920).
Pendant zu

3.69 Tochter von Frau Röchling, 1919

1 Gemäldeproduktion des ovalen Porträts
auf Karton, 12,3x11,2cm, verso beschr.:
„Röchling“. (14900/164,10)

3.70 Therese Scherl und Ellie Schwabach, ca. 1920

1 Reproduktion der Skizze auf der
Staffelei, 11,5x15,5cm, verso beschr.: „li.
Frau Scherl re. Ellie Schwabach“.
(14900/227,114).
„Excell. Sewald gekommen. (...) Habe ihm
Skizze von Ellie v. Schwabach u. Therese
Scherl (Frau v. August) (auf einer
Leinwand beide Köpfe.) geschenkt“
(Agenda 1930).

3.71 Graf Jean d’Ormesson, 1930

1 Gemäldeproduktion auf Karton,
beschr.: „Jean d’Ormesson“.
(14900/227,108)./ 1 Gemäldeproduktion
auf Karton, beschr.: „Jean Comte
d’Ormesson“. (MC 1975/1423).
„bei d’Ormesson u. Gräfin (d’Harcourt)
die Bilder der beiden Jungen besprochen 4
½ u. 9 Jahren.“, „Kleider u. Spielzeug für
d’Ormesson Kinder gesucht.“, „mit
d’Ormesson Preis besprochen, hat sehr
gehandelt“, „Gräfin d’Ormesson mit Jean
3 ½ u. Henri 9 Jahre. Einige Stellungen
probiert. Graf d’Ormesson
Geschäftsträger hier“, „Graf d’Ormesson
sehr begeistert von Bild (Gott s. dank) –
noch letzte Sitzung“, „kleinen d’Ormesson
ganz fertig gehabt. Nachher nochmal
verpatzt!! aus Nervosität“, „Bild von
d’Ormesson von Jaeger fotografieren
lassen.“, „Bild von kl. d’Ormesson
nochmal fotografiert worden.“ (Agenda
1929), „Mit Graf d’Ormesson ausgemacht
– 1800 M. ohne Rahmen – für das Bild
vom kl. Jean“, „Bild von Jean d’Ormesson
(4 Jahre alt) 45,5x57,2“ (Auftragsbuch
1930).

3.72 Henry Tiarks, 1936

1 Gemäldeproduktion auf Karton,
beschr.: „Henry Tiarks“. (MC 1975/1448).
Als Pendant zu diesem Porträt malte Tini
Rupprecht auch die zukünftige Frau des
Dargestellten: „an Tiarks Bild gemalt
(Henry) Jeder Kopf-Leinwand 42x52
ungefähr“, „Tiarks u. Jean Barry – beide
abwechselnd an ihren Bildern kritisiert,
trotzdem ich längst alles liegen lassen
wollte – wollen sie die Bilder unter allen

Umständen u. sagen sie wären einfach wunderbar!!!“, „Atelier an Henry Tiarks Bild – Polo hemdkragen!! Nachmittag sind sie von 4-7 da gewesen – like naughty children. Hat 550 für sein kl. Bild mit Rahmen gezahlt“, „Tiarks Bild fertig gemacht 2 Uhr Fotograf Wagner gekommen es fotografiert.“, „an Tiarks geschrieben, daß Bild abgeschickt wurde nach London.“, „Brief von Tiarks, Freude an großem Bild. Sein Kopf gefällt ihnen nicht, zuerst fanden sie es brillant??“ (Agenda 1936).

3.73 Tini Rupprecht, Selbstporträt

1 Reproduktion eines Selbstporträts, beschr.: „Tini Selbstportrait – sehr verwischt und beschädigt“. (MC 1975/1457).

3.74 Frau Hedwig von Branca-Kent

1 Gemäldeproduktion auf Karton. (MC 1975/1382).

Mutter des Architekten Alexander von Branca.



3.75 Günther Schmitt, 1941 posthum

1 Gemäldeproduktion auf Karton, beschr.: „Günther Schmitt“. (MC 1975/1438).

Sohn des Reichsministers a.D. Dr. Kurt Schmitt.

Dies war das letzte und zugleich das einzige Porträt, das Tini Rupprecht im Alter von 74 Jahren noch in Genf ausführte: „Brief v. Marguerite Schmitt (Ministersfrau) will nach Montreux kommen wegen Porträt ihres gefallenen Sohnes!!! (von München, da ich nicht hingehel!)“, „Frau Schmitt telef. (...) hat durch deutsches Consulat Photos von ihrem ‚gefallenen‘ Sohn geschickt für Bild. Am deutschen Consulat wieder möglichst unfreundlich – es kenne mich ‚Niemand‘ dort!!! Ließ den Brief mit den Photos dort holen.“ (Agenda 1940), „In meiner ganzen Künstlercarriere hatte ich noch nie solche Hindernisse wie beim Bild dieses jungen Schmitt. Seine Mutter u. noch weniger sein Vater, der Minister – wird es mir glauben.“, „Versucht ganz kl. Skizze von Schmitt zu machen.“, „Wollte am deutschen Consulat fragen, ob ich Fr. S. telegrafieren könnte u. eventuell das kl. Bild mit Courier schicken. Vor man noch eine Ahnung hatte, was ich wollte – war man so unfreundlich u. barsch – wie eine Inquisition!! – Werde es an Frau S. schreiben. Nachmittag noch ein ganz kl. Skizze gemacht wegen Anzug.“, „noch eine kl. Skizze von Sch. gemacht. Kann mich noch nicht zu Copie entschließen.“, „Komme mit Malen nicht vorwärts – weil ohne richtiges Modell.“, „Nachmittag einige Photos v. Mary in Sporthemdenkragen gemacht (für Schmitt)“, „Mary für Hals u. Sportshemd Modell gesessen. Hemd gefällt mir nicht will wieder alles ändern.“, „Der Hausdiener vom Hotel Residence – ein netter Mensch – hat eine halbe Stunde Modell gesessen für den Hals von Schmitt.“, „Brief von Frau Marguerite Schmitt – rührend nett – glücklich, daß sie weiß, daß ich das Bild malte, daß man sehr oft nach mir in München frägt etc. Grüße v. Frau Heilmann Stuck etc.“, „zum Fotograf und Bild von Günther Schmitt

photografieren lassen. Mir schien, daß er noch nie ein Bild fotografierte?!“, „Dir. Schmitt u. Frau hätten geweint, wie sie das Bild, das ich vom gefallenen Sohn machte sahen. Beide schrieben mir rührende, beigeisterte Briefe. [Kat.nr. 6.5]“ (Agenda 1941).

3.76 Unidentifizierte Frauenporträts
4 Reproduktionen, versch. Stadien der Ausführung des Gemäldes, ca. 19,6x15,7cm. (14900/163,1-4)./
2 Reproduktionen auf Karton. (14900/163,5-6)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, 12,5x9,5cm, bedr.: „Galerie moderner Meister, Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München. Nr.10397 T.Rupprecht Frauenporträt. Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl“.
(14900/164,2)./ 6 Gemäldeproduktionen (14900/227,99-105)./ 6 Gemäldeproduktion auf Karton, ca. 21x17cm, einer recto beschr.: „Tini Rupprecht“, Bleistiftkorrektur, zwei verso Stempel: „Photogr. Kunst-Anstalt Jaeger&Goergen, München Brienerstr. 53“ und „MT“, e. beschr.: „ca. 1910, 10,-“.
(14900/227,115,1-6)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, dat: 1904/
2 Reproduktion auf Postkarten, 14x9cm. (FM).

3.77 Unidentifizierte Kinderporträts
1 Gemäldeproduktion auf Karton, 13,7x9,8cm, verso beschr.: „von Tini/eines der ersten Bilder“, bedr.: „Moderne Galerie, Photographische Union in München“. (14900/164,3)./
1 Gemäldeproduktion auf Karton, 13,7x9,8cm, bedr.: „Moderne Galerie, Photographische Union in München“. (14900/164,4)./ 1 Gemäldeproduktion auf Karton, 13,3x9,8cm, verso beschr.: „Tini's erstes verkauftes Bild (kl. Modell)“, bedr.: „Moderne Galerie, Photographische Union in München“. (14900/164,5)./
1 Gemäldeproduktion, 24x19cm, verso beschr.: „T.R.“. (14900/164,8)./ 2 Gemäldeproduktionen. (14900/227,106-107)./ 1 Reproduktion eines ovalen Gemälde (27,5x22) auf grünem Karton

(41x30cm), dat. 1917, Prägestempel: „Hermann Boll, Berlin Unter den Linden... Tauentzien.“. (14900/227,127)./
1 Gemäldeproduktion, runde Vignette, 7x7cm Druck auf Postkarte, 4x9cm. (FM).

3.78 Unidentifizierte Mutter-Kind-Porträts
1 Gemäldeproduktion. (14900/227,97)./
1 Gemäldeproduktion. (14900/227,97,98).

4. Sonstige Fotografien von Modellen und aus dem Atelier

Nachdem Ollo von Wimpffens Name mehrmals auf Umschlägen steht, hat sie wohl einige der aufgelisteten Aufnahmen auch selbst fotografiert.

4.1 Aktfotografie, undat. (s. Abb. 5)
1 Abzug, 10,8x6,4cm, verso beschr.: „Eine Dame in Tini's Atelier seinerzeit aufgenommen. [durchgestrichen]“. (14900/142,55).

4.2 Modellaufnahmen, 1890-1896 (s. Abb. 42)
10 Abzüge auf schwarzem Karton mit Goldschnitt, jew. 18,5x14cm (Karton), beschr.: „um 1890“, „um 1895“, „um 1896“. (14900/222,1064-1074).

4.3 Modell im Atelier, 1904 (?)
2 Glasplattennegative, jew. 12x9cm, mit blauer Farbe bearbeitet, Papierverpackung und Einlagen aus Fotofachzeitung von 1904, beschr.: „Ollo Wimpffen Platten“. (14900/228,9,1-2).

4.5 Modell mit hohem Hut, 1904 (?)
2 Glasplattennegative, jew. 12x9cm, eines mit roter Farbe überarbeitet, Passepartout beiliegend, Papierverpackung und Einlagen aus e. Fotofachzeitung von 1904, beschr.: „Ollo Wimpffen Platten“. (14900/228,9,3-4).

- 4.6 Mann mit Stoffturban
2 Glasplattennegative, jew. 18x13cm, in Pergaminhülle, beschr.: „1,75“.
(14900/228,16,1-2).
- 4.7 Frauen im Atelier u. div. Motive
27 Abzüge, darunter einer, der eine schwebende Hypnotisierte zeigt.
(14900/222,439-467).
- 4.8 Fotografien aus dem Atelier und von Gemälden
1 Abzug. (14900/222,438)./
21 Nitrofilmnegative, jew. 12,5x10,5cm.
(14900/228,34,974-995).
- 4.9 Fotografie mehrerer Gemälde, ca. 1889
1 Abzug auf Karton, 11,7x16,5cm, verso beschr.: „rothaariges Modell/unten Baronin v.d. Tann/diese das I. bestellte Portrait“.
(14900/214).
- 4.10 Gerahmte Fotografie einer kostümierten Frau
Bruststück en face einer Frau mit Diadem und mit Kette umflochtenen Zöpfen.
1 Abzug auf Karton, 22,5x17,5cm, unter Glas (1 Ecke abgebrochen, 32x25cm), verso beschr. mit Blei: „3/Ortins/P. Hacker-Basy“, mit Tinte: „Fr. v. Parish“.
(14900/229,1).

Reproduktionen von Atelierporträt-fotografien

Abfotografierte Porträtfotografien von Personen, die Tini Rupprecht nicht sitzen konnten, sodass sie Vergrößerungen auf diese Weise Vorlagen anfertigen ließ.

- 4.11 Reproduktion einer Fotografie einer Frau mit Kind
Bruststück der Mutter, Kopf des Kindes,
1 Glasplattennegativ, 12x9cm,
Pergaminhülle, bedr.: „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71“, Unterlage und Reißzwecke sichtbar. (14900/228,22,1).

- 4.12 Reproduktion der Fotografie eines Mannes
Bruststück en face, ¾ Porträt,
1 Glasplattennegativ, 12x9cm,
Pergaminhülle, auf Karton, bedr.: „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71“, Unterlage und Reißzwecke sichtbar.
(14900/228,22,2).

- 4.13 Reproduktion des Paßfotos eines Mannes
Bruststück en face, 1 Glasplattennegativ, 12x9cm, Stempel sichtbar: „Deutscher Automobilclub - Sitz München“.
(14900/228,22,3).

- 4.14 Reproduktion des Paßfotos eines Mannes
1 Glasplattennegativ, 12x9cm, Umschlag, Pergaminhülle, bedr.: „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71“, beschr.: „v. Wimpffen/3 Vergr. so gut es geht.“.
(14900/228,22,5).

- 4.15 Reproduktion der Fotografie eines Jungens in Matrosenanzug
1 Glasplattennegativ, 16,5x11,5cm, zerbrochen, Holzunterlage sichtbar. (FM).

- 4.16 Reproduktion der Fotografie einer Frau im Freien
1 Glasplattennegativ, 12x9cm, Ausschnitt durch aufgeklebte Papierstreifen, aus Umschlag, beschr.: „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71“, beschr.: „v. Wimpffen/ 3 Vergr. so gut es geht.“.
(14900/228,22,4).

Ollo von Wimpffen auf Fotografien und Reproduktionen von Gemälden

Tini Rupprechts jüngere Schwester Ottilie von Wimpffen (1870-1951) war für Tini Rupprecht von Beginn an ihr bevorzugtes Modell. Ollo von Wimpffen wurde außerdem von Franz von Lenbach mehrmals gemalt, und auch von dem Münchner Porträtmaler Carl Bloss, dessen Porträtgemälde von ihr in Familienbesitz existiert. Nach 1900 betätigte sich Ollo von Wimpffen selbst künstlerisch und besuchte

1903 die Münchner Malschule Debschitz-Kunowski. Ein kleinerer Bestand an Skizzen von ihr ist ebenfalls bei Von Parish erhalten, wurde aber nicht in den Katalog aufgenommen.

4.17 **Ollo Rupprecht, 1888**

Bruststück en face, 2 Gemälde-reproduktionen (24x18cm) auf Karton (32x20,5cm), stark verblaßt, schwarzer Karton mit Goldschnitt, verschmutzt und zerfallen, einer verso beschr.: „Ollo Rupprecht v. Tini gemalt 18 Jahre alt“ (14900/229,13,1-2).



4.18 **„Im Kimono“, 1896**

Ollo von Wimpffen im Kimono, einen Brief lesend, 2 Abzüge, 16,8x11cm (14900/216,2).

4.19 **Ollo von Wimpffen, 1897**

1 Gemälde-reproduktion, beschr.: „Meine Schwester Ollo von Wimpffen ([das Gemälde] im Schloß von Graf Razcinski – Polen), 1897“ (14900/227,61).

4.20 **Madonna mit Frau und Waisenkind, 1898** (s. Abb. 4a,b)

4 Abzüge auf grünem Karton, jew. 24x16cm. (14900/222)/ 1 Reproduktion des Gemäldes, dat. 1898, verso beschr.: „Hängt in einer Kirche – vom Kinderheim?“ (14900/227,131).
Das Bild wurde für eine Kapelle des Adelgunden-Heimes in München angefertigt.
„Ich mein Madonnenbild angefangen. (...) 10. Okt. vor dem Rennen Eröffnung der

Kinderbewahranstalt. Mein Bild im Altar sehr verloren, weil miserable Beleuchtung – viel zu dunkel. Madonna (Ollo) aus den Armen einer Tagelöhnerin ein Kind nehmend. Feierliche Einweihung der Kapelle!“ (Agenda 1898).

4.21 **„Anno 1793“, 1898** (s. Abb. 9a,b)

Ollo von Wimpffen mit Hut vor figürlichem Gobelin, 2 Abzüge auf grünem Karton, 24x16cm. (14900/222).
Abb. in „Die Jugend“ Nr.22, (1898), S.366; „Die Kunst unserer Zeit“ II., (1899), S.21; Latemar (1901), Nr.6. „Kaulbach gestorben. (Kaulbach wollte 1898 ein Bild von mir kaufen sagte er mir (im Glaspalast) aber es war schon verkauft – was ich nicht wusste. Es hiess ‚Anno 1793‘ & war Ollo – und Fürst Razinsky kaufte es)“ (Agenda 1920).



4.22 **Manon (Ollo von Wimpffen), 1902**

1 Gemälde-reproduktion auf Karton, 10x11,7cm, Carte de Cabinet, Aufdruck.: „Galerie moderner Meister, Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München Nr.11005 T.Rupprecht Manon. Copyright 1902 by Franz Hanfstaengl“ (14900/164,6).

4.23 **Ollo im Louis XVI. Kostüm, 1902**

1 Abzug, 12,8x9cm. (14900/216,3).

4.24 **Ollo mit Fächer, Hut und Halskrause**

1 Abzug, 18x12,7cm, geknickt. (14900/216,4).

- 4.25 **Ollo in schlichtem Kleid vor Vorhang**
1 Abzug auf Postkarte, 11,7x8,8cm. (14900/216,5).
- 4.26 **Ollo neben gedrechseltem Holzpfosten**
2 Abzüge, ca. 16,7x11,5cm, auf Karton, einer auf die Rückseite e. Männerporträt-fotografie geklebt. (14900/216,6-7).
- 4.27 **Ollo mit Federhut vor Gobelin**
1 Abzug, 9x5,9cm. (14900/216,8).
- 4.28 **Ollo mit Perlen im Haar vor figürlichem Gobelin**
5 Abzüge, ca. 13x9cm, z.T. auf Postkarten. (14900/216,9-13).
- 4.29 **Ollo mit schwarzem Hut und Kleid vor figürlichem Gobelin**
8 Abzüge, ca. 17x11cm, z.T. auf Postkarten. (14900/216,14-21).
- 4.30 **Ollo vor floralem Gobelin, mit Zweigen geschmückt**
2 Abzüge, ca. 14x9cm, einer auf Postkarte. (14900/216,22-23).
- 4.31 **Ollo mit Stola vor einer Leinwand**
2 negative Kontaktabzüge, 12x9cm. (14900/216,24-25).
- 4.32 **Ollo in schwarzem Kleid vor Spiegel mit Barockrahmen**
1 Abzug, 15,7x11,3cm. (14900/216,27).
- 4.33 **Ollo im Atelier**
15 Abzüge, ca. 9x14cm, , z.T. auf Postkarten, z.T. zugeschnitten. (14900/216,28-42)/
25 Abzüge, ca. 18x13cm, , z.T. zugeschnitten. (14900/216,43-58).
- 4.34 **Ollo im Garten und im Atelier**
(s. Abb. 55a-d)
167 Abzüge, ca. 9,3x14cm. (14900/222,30-197)/ 10 Abzüge. (MC 1975/1454,1-10).
- 4.35 **Ollo bei Ausflügen**
156 Abzüge, drei auf der Rückseite beschr.: "TR". (14900/222,198-354).
- 4.36 **Ollo auf Postkarten**
3 Abzüge auf Postkarten, adressiert von Ollo an Tini in die Kaulbachstr. 19 und in die Prinzregentenstr.6/II sowie von Louis Mayer an Tini in Barcelona. (14900/222,355,1-3).
- 4.37 **Ollo im Atelier**
Bruststück en face vor Gobelin, 1 Diapositiv auf Glasplatte, 18x12,5cm, Passepartout aufgeklebt, von einem ähnlichen Porträt Scherben vorhanden. (14900/228,1).
- 4.38 **Ollo im Schilf**
1 Diapositiv auf Glasplatte, 8,5x11,5cm. (14900/228,2).
- 4.39 **Ollo vor Sonnenblumen**
1 Diapositiv auf Glasplatte, 12x9cm. (14900/228,3).
- 4.40 **Ollo mit Rüsenschleier**
2 Glasplattennegative, 12x9cm, eines zerbrochen, eines aus Umschlag, recto beschr.: „Frau Baronin v. Wimpffen, München, Schellingstr. 5/2“, verso: "Ollo Berliner Photo". (14900/228,10,1-2).
- 4.41 **Ollo in gerüschtem Stoffmantel am Tisch**
Kniestück im Profil, 1 Glasplattennegativ, 24x18cm, zerbrochen. (FM).
- 4.42 **Ollo stehend**
1 Glasplattennegativ, 24x18cm, zerbrochen, mit Blei und roter Farbe direkt auf der Platte bearbeitet. (FM).
- 4.43 **Ollo mit Schleier vor Paravent**
Verschiedenen Posen, 3 Glasplattennegative, 18x13cm, zerbrochen, in Umschlag, beschr.: „nicht gut/Ollo/Wössen“ (14900/228,14,1-3).

4.44 **Ollo im Atelier vor Gobelin**
3 Glasplattennegative, 18x13cm, ein weiteres zerbrochen. (14900/228,14,6-8).

4.45 **Ollo mit Hut mit großer Feder im Atelier**
2 Glasplattennegative, 18x13cm, in Umschlag, beschr.: „Ollo scheusslich“.
(14900/228,14,11-12).

4.46 **Ollo in Mantel mit Schleifen**
Kniestück en face, 3 Nitrofilmnegative, ca. 12,5x11cm. (FM).

4.47 **Ollo und Frau mit Pelz**
2 Glasplattennegative, 18x13cm, eines in Bruchstücken, Pergaminhülle, bedr.: „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71“, beschr.: „v. Wimpfen/3 Vergr. so gut es geht“. (14900/228,34,972-973).

4.48 **Ollo (?)**
Mädchen mit langem krausen Haar und Schleife, Kleid mit ausgestellten Ärmeln und Scherpe vor gespannten Leintüchern, 2 Abzüge, ca. 18x13cm, , z.T. zugeschnitten, einer geknickt u. verso beschr.: „Ollo“. (14900/216,59-60).
(Sollte es sich wirklich um Ollo handeln, dann sind diese Fotografien auf ca. 1884 zu datieren – Ollo ist darauf etwa 14 Jahre alt).

Fotografien von Franz von Lenbach und Franz von Stuck

Die Fotografien, die von Lenbach/Hahn stammen, bekam Tini Rupprecht von Franz von Lenbach geschenkt. Wie die Aufnahmen von Stuck in ihren Besitz gelangten, ist nicht bekannt. Sie war aber mit Stucks Tochter Mary Heilmann befreundet; unter Tini Rupprechts Privatfotografien befinden sich Aufnahmen von Mary Heilmann mit ihren Kinder.

4.49 Franz von Lenbach und Carl Hahn:
Ollo von Wimpffen als Ägypterin, 1898 (s. Abb. 45a)
8 Abzüge auf Karton, je ca. 11x7cm, verso beschr.: „9/98 von Lenbach (Hahn)

photographiert/Diese Bilder hat Lenbach von Ollo photographiert u. Tini geschenkt/Das Bild mit dem Helm soll im Museum in Magdeburg hängen/Photos von Ollo, die Lenbach mir schenkte 9/98“.
(14900/215,1-3).
Abb. des Gemäldes in Taylor (1968), S.86.



4.50 Mary oder Franz von Stuck zugeschrieben: **Mary von Stuck und Hedda von Kaulbach als Torero und Flamencotänzerin, 1907**
1 Abzug, 11,9x8,8cm. (14900/203,1).
Entspricht Kat.Nr.202, re. oben, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.102: „Spanischer Tanz“, Mary u. Hedda Kaulbach, 1907.

4.51 Mary oder Franz von Stuck zugeschrieben: **Mary von Stuck als Torero, 1907**
1 Abzug, 11,6x8,7cm, stark verblaßter Stempel mit Initialen, entweder W oder M mit zwei ornamentalen Schlaufen.
(14900/203,2/2).
Variante zu Kat.Nr.159, in: Franz von Stuck und die Photographie, Ausst.kat. München 1996, S.103: Mary als Torero 1907.

Sammelfotografien

Kunstreproduktionen

Die Kunstreproduktionen, könnten auch, soweit sie lose vorliegend, aus dem Besitz von Armin Hausladen stammen, worauf die Widmung „Zur Dankbarkeit gewidmet Herrn Dr. Hausladen“ auf einer Reproduktion deutet. Allerdings sind viele Bilder von Frauen und Damenporträts darunter.

4.52 Einzelne Reproduktionen von Kunstwerken

Duchess of Marlborough von Joshua Reynolds, Postkarte/ Gemälde, beschr.: „Jan Francois De Troy geb. 1676 gest. 1752, Originalgröße 80x65cm. Signiert 1723 DE TROY, Originalrahmen aus der Zeit“/ Philipp v. Orleans von Hyazinth Rigaud, beschr.: „97x79/Bildnis eines Unbekannten von Hyazinth Rigaud z. Z. in Verwahrung der alten Pinakothek [durchgestr.]/alter holzgeschnitzter Rahmen, Philipp v. Orleans, Bruder Louis XIV.“/ Mönch von Carl Spitzweg/ André Auguste v. Leuchtenberg von Joseph Stiehler, 1825, beschr. u. Stempel: „1825 malte Stiehler d. Herzogin, M.- Auguste via, Andre Auguste v. Leuchtenberg Prinzessin v. B. Herzogin v. Leuchtenberg, 78-97 ...,Eugenie v. L. Josephine A. v. L. Königin v. Schweden Theodolinde A. v. L. Maria Nikola ju ... H. v. L.“, „Jaeger&Goergen, Photo-Kunstanstalt München 2 Finkenstraße 7/III“/ Frau mit Zofe von Rembrandt/ Bruststück e. Jg. Frau von F.A. Tischbein/ Gemäldereproduktion, beschr.: „Zur Dankbarkeit gewidmet Herrn Dr. Hausladen von M. Wiedemann/ F.A. Tischbein“. Frau bezahlt Pferdeburchen, 18.Jh./ Hühner fütterndes Kind, 18. Jh./ Sitzende Jg. Frau mit Buch in der Landschaft, Anf. 19.Jh./ Kleinkind mit Hund/ Frau m. bellendem Hund/ Mutter mit Kind/ Jg. Frau m. Hund/ Tanz um Hermesstatue, von Joshua Reynolds/ Kind m. Vogel/ Porträt, beschr.: „Collection Hanfstaengl London British School N.G.,Printed in Munich, 149. George Romney Portrait of Mrs Mark

Currie“/ Madonna mit Kind, Stempel: „W.A. Mansel & Co“/ Frau mit Hund/ Porträt von Nattier, beschr.: „2921 Musée de Versailles. - Marie Leczinska (détail), par Nattier. X Phot.“/ Mutter mit Kind/ Porträt eines alten Paares, Stempel: „Copyright W.M. Spooner&Co., 379 Strand“/ Porträt einer jungen Frau, Stempel: „Copyright W.M. Spooner&Co., 379 Strand“/ Porträt eines Jungen/ Porträt einer Frau mit Hut/ Bote in Uniform neben seinem Pferd, Stempel: „F.Hanfstaengl 1899, München“/ Frau im Garten/ Leda mit dem Schwan von Charles Paul Landon/ Porträt des Duc de ... von Antonis van Dyck/ Porträt von Thomas Lawrence, beschr.: „1877 Musée du Louvre.- Portrait de Mr J. Angerstein et de sa Femme, par Lawrence. X Phot“/ Porträt, beschr.: „Portrait de Madame Lucien Bonaparte, par B...“/ Gemälde von Giovanni Francesco Romanelli, beschr.: „540 X Phot Giovanni Francesco Romanelli 1610-1662 (Ecole Romaine)“/ Gemälde von P. Mignard, beschr.: „1358 Musée du Louvre. - Jésus Christus et la Samaritaine, par P. Mignard. X Phot“/ Gemälde von N. Diaz, beschr.: „351 Musée du Louvre. La fée aux Perles, par N. Diaz X. Phot“/ Die heilige Familie, von Guglio Cesare Procaccini, beschr.: „505 Musée du Louvre. La Sainte-Famille, par G.C. Procaccini X Phot“/ Die heilige Familie, von Rubens/ Notenlesende Frau im Blumenkleid, Numerierung: „4446“/ Porträt, von Francois Desportes, beschr.: „4266 Musée du Louvre.- Desportes Francois 1661-1743 Portrait de Cautoul X Phot.“/ Philis de la Tour du Pin De la Chance, von Frédéric Legrip, 1856, beschr.: „Frédéric Legrip pinxit 1856 799 229 Musée de Versailles - Philis de la Tour du Pin de la Chance par F.Legrip“/ Mann, dem ein Brief vorgelesen wird, 17.Jh./ Maria und Jesus unter einer Palme/ Skulptur, Stempel u.beschr.: „2-2500 Alabster ca. 1m Sung, Hans Espert fotograf. Werkstätte Wiesbaden Wilhelmstraße 30 Telefon 26821“/ Vasen und Porzellanfiguren, Stempel u. beschr.: „5-6 Peder Fony Sammenberger 29 Wiesb., Foto Espert, Wiesbaden,

Wilhelmstr.30 Wiesbaden“/ Chinesische Vasen, Postkarte/ Spitze, Stempel u. beschr.: „München-Grosshadern Neuriedenheimer Str.37 Hans von Ziegesar, 2-3000, 5-6“/ Damenporträt. (14900/219,1-43)./ Leonhard Blum, Konrad v. Miller, Buchseite, beschr.: „ca. 1912“. (14900/220,5)./ Skizze von Musikanten, beschr.: „60/30“. (14900/220,7)./ A. Calame, Étude du Paysage, Autographie. (14900/220,8)./ Kalenderblatt mit einem Frauenporträt von Thomas Lawrence. (FM)./ Stürmische See, mit Rahmen. (FM).

4.53 Fotografien nach Gemälden Alter Meister
97 Reproduktionen, ca. 11x 15cm, in Umschlag, in Blei beschr.: „Übungsphotos nach Bildern“. (14900/219,44).

4.54 Reproduktionssammlung von Gemälden aller Epochen in einem Album (s. Abb. 8)
In Leinen gebunden, 31x41cm. (14900/226).

4.55 Postkarten
4 versch. Motive von Stuck auf 4 Postkarten. (14900/220,2,1-4)./ Atelierfotografien der Prinzen v. Preußen u. Bayern auf 3 Post-karten. (14900/220,3,1-3)./ Fotografie einer Schauspielerin auf Postkarte (14900/220,4,1).

Natur- und Architekturmotive

4.56 Sammelfotografien von Natur- und Architekturmotiven
Waldlandschaft, 1 Abzug, Stempel: „278 Achille Quinet“/ Uferlandschaft mit Boot, 1 Abzug, Stempel: „129 Achille Quinet“/ Baumstamm, 1 Abzug, Stempel: „548 Achille Quinet“/ Rose Captain Cristy, 1 Abzug, Stempel: „832 Achille Quinet“/ Kapuzinerkresse, 1 Abzug, Stempel: „888 Achille Quinet“/ Wald v. Fontainebleau, 1 Abzug, Stempel: „491 Achille Quinet“/ Pflanzen, 1 Abzug, beschr.: „Roma

N.10766 Pianta di Campanelle Fotog. R.Moscioni“/
Agave, beschr.: „Roma N.10768 Pianta di Aloe Fotog. R.Moscioni“/ Altarino del SS.Salvatore, 1 Abzug, beschr.: „Subiaco N.3539 Altarino del SS. Salvatore Fotog. R.Moscioni“, handschriftlich beschr.: „dieses auch noch fot.“ u. 1 vergrößerter Ausschnitt daraus/Villa Muti, Frascati, 1 Abzug, beschr.: „Roma N.3442 Veduta i Villa Muti - Frascati Fotog. R.Moscioni“, handschriftlich beschr.: “Copieren und vergrößern“ u. 1 vergrößerter Ausschnitt daraus / Villa Borghese, Vase, 1 Abzug, beschr.: „Roma N.3158 Vaso nella Villa Borghese Fotog. R.Moscioni“/ Skulptur, 1 Abzug, beschr.: „Roma N.11379 Statua di Meleacoro - Villa Medici Fotog. R.Moscioni“/ Wolken, 1 Abzug, beschr.: „Roma N.3965 Nuvole Naturali Fotog. R.Moscioni“/ Küste bei Dinant, 1 Abzug, beschr.: „246 Anse de Dinant Le Chateau ND“/ Dünenlandschaft, 1 Abzug/ Gebirgsbach, 1 Abzug, Stempel: „B. Johannes Partenkirchen 6. J.Littauer Kunsthandlung Theatinerstr. 17 München“/ Tänzerin unter Pinien, Seite aus einer Zeitschrift, engl. Gedicht auf der Rückseite/ Wolken über Meeresufer, 1 Abzug/ Wolken, 1 Abzug. (14900/220,23-41).

4.57 Landschaftsmotive
1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „aufgenommen 29.XII.93“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „aufgenommen 29.XII.93 hinter dem unteren Neubau Hirschturm von Stamham sichtbar; im Vordergrund Römerstraße von Geissberg gegen Heppberg...“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Topodr Dapbasd.-/Topodr Dapbasd/ Stadt: Darwáss“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Gebäude in Ansiedelung Tsohaldar auf d. Wege nach Darwass auf Karategin“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Brücke über einen noch nicht benannten Fluß nach Darwass“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Provinz Hissar; Dorf Omur“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.:

„Moschee in Kokand“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „8tes Buihar Bataillion in Darwass“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Kokand: Moschee "Madali-Chan".“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Tomba del Sultano Bdkuk“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Weg in der Schucht aus Margelan nach Paraist-Kurgan (frühere Befestigung im Alai-Thal)“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Soharki-Mardan Alai-Gebirge“/ 1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Fluß Serchsihan Teufelsbrücke Alaigebirge“, beschr.: „Pour V. Maypepu“
1 Albuminabzug auf Karton, beschr.: „Zug der Karateginer Berk, türk. Landrath, in die Moschee zum Gebet“. (14900/220,9-22).

Privatfotografien

Fotografien, die Tini Rupprecht zeigen
Nachdem Ollo von Wimpffen Tini Rupprecht 1924 ihren Fotoapparat schenkte, und da auf Pergaminhüllen von Fotogeschäften einige Male ihr Name als Adressatin vermerkt ist, stammen die Fotografien, die Tini Rupprecht zeigen, wahrscheinlich meist von der Schwester. Da sie überwiegend im Atelier der Malerin gemacht worden sind, sind sie nur bedingt den Privatfotografien zuordenbar, doch dienten sie bis auf eine Ausnahme auch nicht als Vorlagen für Selbstporträts.

4.58 **Tini im Atelier an der Staffelei** (s. Abb. 13a,b)

Bei der Arbeit an versch. Porträts,
5 Nitrofilmnegative, jew. ca. 12,5x11cm.
(FM).

4.59 **Tini an der Staffelei**

4 Nitrofilmnegative, 12,3x10cm.
(14900/220a-d)/ 1 Nitrofilmnegativ,
12x9cm. (14900/222a).

4.60 **Tini mit Hut im Atelier**

Halbfigur. Porträt en face, 1 Glasplatten-
negativ, 18,5x13cm, in Umschlag, beschr.:
„Tini“. (14900/228,14,4).

4.61 **Tini mit Pelzhut vor Paravent**
Halbfigur. Porträt, 1 Glasplattennegativ,
18x12,5cm, in Umschlag, beschr.: „Tini 3
Hand unterm Kinn“. (14900/228,14,5).

4.62 **Tini mit Hut mit Schleier**
Halbfigur. Porträt en face, 1 Glasplatten-
negativ, 18,5x13cm, eine Ecke
abgebrochen, in Umschlag, beschr.: „Tini
5“. (14900/228,14,9).

4.63 **Tini mit Pelzhut im Atelier**
Halbfigur. Porträt, 1 Glasplattennegativ,
18x12,5cm, in Umschlag, beschr.: „Tini
2“. (14900/228,14,10).

4.64 **Tini mit Pelzschal vor Tapete**
Bruststück en face, 1 Glasplattennegativ,
18x13cm, in Umschlag, beschr.: „Tini“.
(14900/228,14,13).

4.65 **Tini mit japanischem Schirm**
1 Abzug, 12x9cm. (FM).

4.66 **Tini mit Pelzhut mit Feder**
Kniestück en face, 2 Glasplattennegative,
18x13cm/ In anderer Pose mit Pelzstola,
1 Glasplattennegativ, 18x13cm, beschr.:
„ca. Juni“. (FM).

4.67 Fotoatelier Becker & Maas: **Tini
mit Buch "Feuerbach" in Händen**
1 Atelierporträtfotografie. (14900/222,9).

Privat- und Urlaubsfotografien

Diese Fotografien zeigen Tini Rupprecht im Familienkreis in der Sommerfrische in Unterwössen oder auf Reisen in Italien, Frankreich oder Nordafrika. Einige zeigen Tini Rupprecht auf dem Fahrrad, da sie um 1900 leidenschaftliche „Velocipedistin“ war. Daneben einige Atelierporträtfotografien, die sie von Verwandten, Bekannten und Auftraggebern geschenkt bekam. Hervorzuheben sind Aufnahmen, die Tini Rupprecht etwa 1914 mit dem futuristischen Dichter Filippo Tommaso Marinetti in England zeigen. Einige ihrer Porträtmodelle kommen auch auf

Privatfotografien vor, so Lily von Poschinger, Graf Kalnein oder Ursula von Pannwitz u.a.

4.68 Privatfotos

Tini im Familienkreis, 1 Abzug. (14900/222,1)/ Tini auf dem Fahrrad, 2 Abzüge. (14900/222,2-3)/ Tini in einer Kutsche, 1 Abzug (14900/222,4)/ Tini als jg. Mädchen im Kimono, 2 Abzüge, beschr.: „Tini Rupprecht“ u. „Tini“. (14900/222,5-6)/ Tini vor Bäumen, 1 Abzug, beschr.: „Tini in Rom“. (14900/222,7)/ Tini im Wald mit Begleitung, 1 Abzug. (14900/222,8)/ Ollo mit schnurrbartigem Begleiter, 4 Abzüge. (14900/222,10-13)/ Horst Henneberg, 1 Abzug, beschr.: „Horst Henneberg, München Krieg 1914+“. (14900/222,14)/ Ollo mit Sohn, 1 Abzug, beschr.: „Horst u. Ollo in Grindelwald 1913/Ollo Wimpffen ihrem Sohn Horst Henneberg Grindelwald 1913 Weihnachten“. (14900/222,15)/ Otto Rupprecht [Tinis Bruder] auf einem Pferd. (14900/222,16)/ Otto Rupprecht als Reiter. 1 Abzug, ca. 15x22cm, Prägestempel, beschr.: „Otto in Dieuze“. (FM)/ Otto im Atelier. (14900/222,17)/ Otto in Uniform, 1 Abzug, beschr.: „Otto Rupprecht, ...nicht sehen lassen. - rot einfassen und nur unter Glas ohne Rahmen.“. (14900/222,18)/ Otto Rupprecht in Uniform, 2 Glasplattennegative, 18,5x13cm, Pergaminhülle, Umschlag, beschr.: „Otto“. (14900/228,12,1-2)/ Elisabeth Rupprecht [Ottos Tochter], New York, 1928, 1 Abzug, beschr.: „Elisabeth Rupprecht New York 1928“. (14900/222,19)/ Wasow: Florence Rupprecht [Otto Rupprechts Frau], 1 Abzug, beschr.: „Florence Rupprecht (geb. Clark Taylor)“. (14900/222,20)/ Graf Kalnein, Lily u. Herr v. Poschinger, 1 Abzug, beschr.: „Graf Kalnein (li.) Frau Lily v. Poschinger u. Herr von Poschinger im bayerischen Wald (Zwickel) selbst fotografiert“. (14900/222,21)/ 1 Abzug, beschr.: „Paula Vasconello“. (14900/222,22)/ 23 Abzüge, z.T. beschr.: „Wofrathshausen per Auto Mai 1907“, „Tini Rupprecht Barbara Müller Ollo Wimpffen Starnberg 1931“,

„Cap Schnyder Tini Ollo Major Widemann in der Hemesausstellung 16.Juni 1931“. (14900/222,356-379)/ 39 Abzüge, z.T. beschr.: „Tini Rupprecht u. Staatssekretär Sewald 1931“. (14900/222,380-419)/ 16 Abzüge, beschr.: „16.V.1926“, „Postkarte an Armin Hausladen“, „an Ida und Armin 1.III.33“, „Erich u. Otto 1.III.33“, „Mary Sommer 32“, darunter Liska/München: Mary Heilmann, geb. Stuck, mit Familie. (14900/222,420-436)/ Urlaubsfotos aus Spanien von Tini u. Ollo, 77 Abzüge. (14900/222,468-550)/ Urlaubsfotos Villa Arabe, Frankreich, Tini u. Ollo, 1928, 95 Abzüge (14900/222,551-646)/ 224 Abzüge, darunter einige beschr.: „Peppi Schenkl“, „Anna u. Mara u. Klärchen u. Otto u. Hugo Marggraff“, „Frl. Bertram“, „Familie Seck“, „Fr. Straßer“, „Lilly u. Marie Weindel“, „Hilde Roth“, „Marie Wurzer“, „Papa“, „Familie Spitzer, Gabelsbergerstr.19“, „Hermine v. Parish u. Tochter Hermine“, „Anna Laddey“, „Familie Roth&Schlee“, „Charlotte u. Louis Schneider“, „Barbara Müller“, „Sandro Münster Silvini“, „Otto Rupprecht m. Tochter Lisbet“, „Max Schlee“ (14900/222,647-927)/ Ollo, Tini, Verwandte, Ausflüge, 79 Abzüge, ca. 16x13cm, z. T. auf Postkarten abgezogen; z. T. beschr.: „um 1895“, „um 1899“, „01.07“, „X.1907“, „Autofahrt Wolfrathshausen 1907“, „D“, „D2“, „Paris La Baulil 1913“, „Tini Rupprecht mit der kl. Lyrenbeuer Brüssel 1912“. (14900/222,1075-1154)/ Tini u. Ollo in Nymphenburg, u.a., 12 Abzüge, ca. 8,5x5,5cm, z. T. beschr.: „Frau Dr. Fanny Rupprecht Mahn 1900“, „October 1907“, „Sommer 1906“. (14900/222,1155-1165, Pa/80/158/26, Papr 7615)/ 32 u. 58 Abzüge auf grünem Karton mit den Maßen 16x11,5cm u. ca. 24x16cm, z. T. beschr.: „D“, „um 1897“, „1903“, „D“. (14900/222,973-1061)/ Tini und Ollo, 2 Abzüge auf Karton (17x11cm), einer mit Passepartout beklebt. (14900/222,1062-1063)/ Ollo, Bekannte, 13 Abzüge, ca. 21x18cm, z. T. auf Karton, z. T. beschr.: „Hugo Marggraff und Frau Sophie Spitzer mit Kindern in Münchner Biergarten“,

Stempel: "Max Schreiner cand. med.", "Charlotte und Louis Schneyder v. Wartensee (3 Jahre) u. (5 Monate) Weihnachten 1930, 10,-", Stempel: "J.L. Jaquet, Luzern", "A, B 1906", Stempel "Atelier Hermann Brandseph, Stuttgart", "Otto", "Elisabeth Rupprecht New York Sept 1927; 1928". (14900/222,1166-1179)/ Ollo, 3 Abzüge, z.T. auf weißem Karton (39x29cm) Atelierstempel: „Becker Maaß, Berlin“. (14900/222,1180-1182)/ 2 Glasplatten-negative (14900/228,10,1-2)/ Ollo ca. 1906-1928, 16 Abzüge unterschiedlicher Größe. (14900/222,1183-1198)/ Italien mit May von Weinberg, 30 Abzüge, z.T. aus Umschlag, mit Aufdruck: „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71/v. Wimpfen/3 Vergr. so gut es geht“. (14900/222,1232-1262)/ "Idas Schulkameradinnen, 1898-1904". (14900/223,1-11)/ Faschingsfotos, 8 Abzüge. (14900/223,12-20)/ 32 sonstige Motive. (14900/223,21-53)/ 19 sonstige Fotos von Personen, z.T. beschr.: „Dr. Hauser“, „Gustav Lange“, „Bar. Satzenhofer“, „Maria Metz“, „Margareta E. Baumgarten“, „Fritz u. Elisabeth Jäger, geb. Schlee“, „Hilde Roth“, „Prinzessin Antonia v. Luxemburg (Kronprinzessin Rupprecht)“, „Vater Poschinger“, „O.v. Jeel“, „Arnold Böcklin 1887“, „Friedrich Bodenstedt“, „Dichter Oscar v. Redwitz 1876“, „Marje Krämer“, „Dr. Luwig Koch“, „Graf Friedrich von Schack“, „Agnes Prinzessin Löwenstein“, „Hilde Schwab“ (14900/223,54-73)/ 28 sonstige größere Formate, z.T. beschr.: „Hertha Müller“, „Otto Hausladen“, „Richard Anselm“, „Annette Kolb“. (14900/223,74-101)/ 43 Postkarten. (14900/223,102-145)/ 330 Abzüge, ca. 9x13cm, z. T. in Umschlägen, z. T. beschr.: "Tinis Fotos ausgesuchte", "Nicht verschenken", "Tinis ausgesuchte", "Herrn von Riedemann", "Heinrich R. von jedem Film 5 Copien, Rupprecht", "Ollos Privatphotos 1929 Villa Macholl Söcking Starnberg", "Ravenna 1905", "Villa Arabe, Cannes 1928", "Villa Macholl, Söcking, Starnberg 1929", "Engadin 1929 bei Riedemanns", "Villa Sprandas", "St. Moritz Winter

1929", "Ollo 1909", "Saargmünd Ollo - Tini etc.", "Villa Macholl Söcking Starnberg 1930",



"Ransom Rupprecht, Ursula von Pannwitz"

"Alex Jenny", "Villa Macholl Söcking Starnberg 1929", "Rosa Hasenstab Mary Leisinger Erna Pochat 1929", "Filippo u. Maria Arturo", "Regina Hotel München Mai 1928", "Louis Breitmeyer Aibling", "Ollo München 1926", "Blankenhagen 1907", "Frl. Brödermann", "Aibling 1907", "Wössen 1906", "Italien 1907", "Oberammergau", "Mein Haus, Biaritz 1906", "1900-1910", Kennzeichnung "D" handschriftlich und als Stempel. (14900/223,146-476)/ Mann in Uniform. Glasplattennegativ, 12x9cm, Kopf en face, originale Pergaminhülle, beschr.: „B. Schwarz & Cie, München, Amalienstr. 71“/ 1 Glasplattennegativ, 12x9cm, in Pergaminhülle ohne Aufschrift. (14900/228,4-5)/ Haus mit Garten, 1 Glasplattennegativ, 12x9cm. (14900/228,6)/ Kutschenfahrt, Kinder auf Schlitten, 3 Glasplattennegative, 10,5x15cm, eine Ecke abgebrochen. (14900/228,7,1-3)/ Tennisspieler, 1 Glasplattennegativ, 10x15cm. (14900/228,8)/ Ollo u. Tini mit

Ausflugsgesellschaft,
 4 Glasplattennegative, 9x12cm, aus
 Umschlag, beschr.: „W. Nehr Korn,
 Photograph, Grindelwald... 14 cop. 4.80
 Fr.“. (14900/228,11,1-4)/ Paar im Garten,
 1 Glasplattennegativ, 18,5x13cm,
 Pergaminhülle. (14900/228,13)/ Mann mit
 Zeitschrift, 1 Glasplattennegativ,
 18,5x13cm. (14900/228,15)/ Mann vor
 einer Wand, an der ein Mutter-Kind-
 Porträt von Tini Rupprecht hängt,
 1 Glasplattennegativ, 15x10cm.
 (14900/228,17)/ Skifahrer,
 2 Glasplattennegativ, 10x14cm, zwei
 versch. Aufnahmen. (14900/228,18,1-2)/
 Gesellschaft bei Tisch,
 1 Glasplattennegativ, 8x12cm.
 (14900/228,19)/ Flugzeug,
 1 Glasplattennegativ, 10x15cm.
 (14900/228,20)/ Bauernhaus,
 2 Glasplattennegative, 10x15cm,
 Pergaminhülle, beschr.: „Tharo, Fol. 82,
 groß“. (14900/228,21,1-2)/ Bauernhäuser
 in Wössen u. Spaziergänger, 2 Glasplatten-
 negative, 13x18cm, in Umschlag, beschr.:
 „Wössen/Jeny u. Tini“. (14900/228,25,1-
 2)/ Mann in Lehnstuhl.
 1 Glasplattennegativ, 18x13cm, Umschlag,
 in Pergaminhülle, beschr.: „Henneberg“.
 (14900/228,26)/ Herr Veltheim, 3
 Glasplattennegative, 18x13cm,
 3 Umschlägen, beschr.: „Veltheim 1“,
 „Veltheim 3, gut, lachend“, „Veltheim 4
 ernst“, „Veltheim 2 gute“. (14900/228,27,
 1-4)/ Auto in Landschaft, 1 Glasplatten-
 negativ, 9,5x15cm. (14900/228,28)/
 Felsenküste in Biarritz, 39 Nitrofilm-
 negative, 14,5x9cm, aus Umschlag,
 beschr.: „Photos Biarritz 1906“.
 (14900/228,29,1-39)/ Paar auf Parkbank,
 1 Nitrofilmnegativ, in Umschlag, beschr.:
 „2 Postkarten“. (14900/228,30)/ Paar in
 Landschaft. Nitrofilmnegativ u. Postkarte,
 in Umschlag, beschr.: „3 Postkarten“.
 (14900/228,31,1-2)/ Segler, Paar am Steg,
 Mann bei Tisch, 4 Nitrofilmnegative,
 (14900/228,32,1-4)/ „Villa Macholl,
 Söcking, 1928“. 9 Nitrofilmnegative, ca.
 15x9cm, in grünen Umschlägen (Positive
 dazu: 14900/223,146-476).
 (14900/228,33,1-9.)/ 971

Nitrofilmnegative, 12,5x10,5cm, in
 Umschlägen, beschr.: „Unser Haus in
 Unterwössen“, „Spanien u. Tanger“,
 „Ausflug“, „Tunis“, „Wessen“,
 „Weilheim“, „Fürstenberg in
 Donaueschingen“, „Paris 1906,
 Fontainbleau“, „Mit Marinetti in England“,
 „Ollo mit Dackel Bouile“, „Lido 1913“,
 „Godenau“, „Wössen 1908“, „Italien 1904
 und 1905“, „Schleißheim 1907“, „Villa
 Arabe“, „Horst selbst und wir“,
 „Autoreisen Sizilien u. Neapel mit May“,
 „Baden-Baden“, „Ollo in Starnberg“,
 „Wössen 1906“, auf einem: „Herrn
 Doubek Films“ [durchgestrichen]; „3 Films
 für H. Doubek“ [durchgestrichen], auf
 einem anderen: „Herrn Volz Bitte aus
 jedem eine gute Copie machen.
 Rupprecht“. (14900/228,34,1-971)/ Ollo in
 Wössen, 36 Abzüge, auf grünem Karton
 aufgezogen, (teilw. mit Pa-
 Inventarnummer)/



Tini Rupprecht, eine englische Gesandtin,
 Frau Prof. Keller und Frau v. Le Suere in
 Kostümen, 1 Abzug auf grünem Karton
 mit Beschriftung.

Mann in einem Wohnzimmer,
 1 Glasplattennegativ, 18x13cm; Halbfigur.
 $\frac{3}{4}$ Porträt nach re. (14900/228,23)/ Enten,
 9x11,5cm, 1 Glasplattennegativ. (FM)/
 Auf der Tribüne beim Pferderennen.
 10x15cm, 1 Glasplattennegativ, gebrochen.
 (FM)/ Zwei alte Damen am Tisch.
 13x18cm, 2 Glasplattennegative. (FM)/
 Gruppenbild einer Tennismannschaft,
 1 Glasplattennegativ, 10x15cm. (FM)/
 Tennisspieler, 1 Glasplattennegativ,

15x10cm. (FM)/ Segler auf Boot,
 1 Glasplatten-negativ, 15x10cm. (FM)/
 Frachtschiff, 1 Glasplattennegativ,
 7x10cm. (FM)/ Stadtansichten (Verona),
 Frauen in Landschaft, 5 Nitrofilmnegative,
 10,5x8,5cm. (FM)/ Männergruppen in
 Landschaft, 2 Nitrofilmnegative,
 10,5x8,5cm. (FM)/ Berghütte, Schiffe,
 Mann, Hund, Enten, Männergruppen.
 10,5x8,3cm, 10 Nitrofilmnegative. (FM)/
 Schiffe, Hunde, Frauen, 9 Nitrofilm-
 negative, 10,5x8,5cm. (FM)/
 Waldspaziergang e. Paares, 6 Nitrofilm-
 negative in Umschlag, 15x10cm, beschr.:
 „Fotoatelier Zürni, Freiburg i. Br., für
 Henneberg“. (FM)/ Gartenmotive,
 7 Nitrofilmnegative, 14,5x9cm, in
 Umschlag, beschr.: „Soennecken & Co.,
 Fotoatelier München“. (FM)/ Ollo in Rom.
 6 Nitrofilmnegative, 14,5x9cm, in
 Umschlag, beschr.: „Fotoatelier Navone,
 Rom“. (FM)/ Ausflüge, 1907.
 25 Nitrofilmnegative in Umschlag,
 14,5x9cm, beschr.: „Herbst 1907“. (FM)/
 Spaziergänger (Tini darunter).
 35 Nitrofilmnegative in Umschlag,
 13x10,5cm, beschr.: „35 Films, Fotoatelier
 Adams, London“. (FM)/ Italien und
 Ausflüge (Ollo u. Tini),
 33 Nitrofilmnegative, 9x14cm. (FM)/
 Mann in Lederhose (Dr. Schwarz),
 2 Nitrofilmnegative in Umschlag, 9x13cm,
 beschr.: „Dr. Schwarz, Reichenhall“.
 (FM)/ Strand, Berglandschaft.
 6 Nitrofilmnegative in Umschlag,
 12x18cm, beschr.: „Henneberg“. (FM)/
 Mann in Lederhose. Nitrofilmnegativ in
 Umschlag, 10x12cm, beschr.:
 „Hauberrisser Fotoartikel, München“.
 (FM)/ Ausflüge. 11 Nitrofilmnegative in
 Umschlag, ca. 9x14cm, beschr.:
 „Fotografische Handlung Zürini, Freiburg
 i. Br., Henneberg“. (FM)/ Ausflüge.
 9 Nitrofilmnegative ca. 15x11cm. (FM)/
 Italien und Ausflüge (Ollo u. Tini),
 26 Nitrofilmnegative, ca. 16x11cm, in
 Umschlag, beschr.: „Röbecke, Kaufhaus f.
 Amateurfot. Freiburg, Henneberg“. (FM)/
 Ausflüge von Tini und Ollo. 23 Nitrofilm-
 negative ca. 16x11cm. (FM)/ Ausflüge,
 10 Nitrofilmnegative ca. 10x13cm. (FM)/

Nordafrika, 5 Nitrofilmnegative, ca.
 10x13cm. (FM)/ Architektur, Hafen,
 3 Nitrofilm-negative, ca. 14x10cm. (FM)/
 Ausflüge, Städte, Ollo,
 10 Nitrofilmnegative in Umschlag, ca.
 12x17cm, beschr.: „Films von Horst
 gemacht“. (FM)/ Mann auf Gartenliege,
 Nitrofilmnegativ, 10x15cm. (FM)/ Ollo
 mit Familie, 14 Nitrofilmnegative, ca.
 10,5x15cm. (FM)/ Ollo u. Tini im Park, 19
 Nitrofilmnegative in Umschlag, 13x10cm,
 beschr.: „Tini, Ollo“. (FM)/ Ausflüge,
 Skifahrer u.ä., 9 Nitrofilmnegative, ca.
 9x14cm, in Umschlag, beschr.: „Films“.
 (FM)/ Motorradausflug. 22 Nitrofilm-
 negative, ca. 9x14cm. (FM)/ Frauen in der
 Landschaft. 4 Nitrofilmnegative in
 Umschlag, ca. 15x11cm, beschr.:
 „Fotografisches Spezialgeschäft
 Hauberrisser, München, Frau Baronin
 Wimpffen“. (FM)/ Segler, Skifahrer,
 4 Nitrofilmnegative, ca. 10x15cm. (FM)/
 Tini Rupprecht mit Begleiterin am Strand,
 3 Abzüge, 14x9cm. (FM)/ Paar im Park,
 1 Abzug, 11,5x9cm, in Umschlag, beschr.:
 „Nymphenburg m. ?“. (FM)/ Tini, Ollo u.
 Familie. 12 Abzüge und 10 Nitrofilm-
 negative, 12x9cm. (FM)/ Mann auf e. Bett.
 1 Abzug/Postkarte, 8,5x13,5cm. (FM)/
 Ausflüge Tini und Ollo, 8,5x6,5cm,
 11 Abzüge. (FM)/ Ausflüge Tini und Ollo.
 16x10cm, 7 Abzüge, Umschlag, beschr.:
 „1 mal (?) in Wössen“. (FM)/ Tini u. Ollo
 am Lido. 20 Abzüge, 9x12cm, in
 Umschlag, beschr.: „Stabilmento fot.
 Roma“, „Venezia-Lido“, „Napoli“,
 „London 1914“. (FM)/ Tini u. zwei
 Herren, 1913/14, 43 Abzüge, 13x10cm,
 Umschlag, beschr.: „London Marinetti
 Baui 1913-14“. (FM)/ Ausflüge, 15x10cm,
 3 Abzüge, 1 zerstört, 1 beschr.: „Das ist ein
 schlechter Film, der wird nicht besser. die
 (...) [?], die ich behielt“. (FM)/ Tini in der
 Landschaft. Runde Vignette 8,5x8,
 14x9cm, 1 Abzug auf Postkarte. (FM)/
 Ollo in Landschaft, Runde Vignette 6x6,
 14x9cm, 1 Abzug/Postkarte. (FM)/ Frau in
 Landschaft, 12x10,5cm, 2 Nitrofilm-
 negative. (FM)/ 6 Abzüge, darunter Tini
 Rupprecht mit Skizzenbuch im Freien (s.
 Abb. 6), Tini Rupprecht mit Fanny Wolf

und Vetter Schieder,
Atelierporträtfotografie, Stempel: "Adolf
Ecksteins Verlag, Berlin-Charlottenburg"
(MC 1975/1457,1-19).

4.69 **Tini Rupprechts Eltern, ca.
1880/85**

2 Abzüge jew. in Porträtmedaillons,
9x9cm, Retusche sichtbar, in schwarzem
Rahmen mit Goldreif, Salzpapierkopien,
verso beschr.: „Papa - Dr. Ludwig
Rupprecht ungefähr 1880-85“ u.: „Mama
Fanny Rupprecht ungefähr 1880-85“.
(14900/229,5-6).

4.70 Fotoatelier Beckson: **Tinis Mutter
Franziska Rupprecht mit Gräfin
Josefine [Tinis 2. Schwester] und
Graf Gyulai, 1910/11**

1 Abzug auf Karton, 13x17,5 auf
22x27cm, Gruppe auf Terrasse, recto
Atelieraufkleber, verso beschr.: „Photo K.
Beckson San Remo/ Mama Rupprecht mit
Josl u. Schwiegersohn Graf Gyulai in San
Remo 1910 od. 11“. (14900/229,10)

4.71 Fotoatelier Plappert: **Fritz und
Albertine Barnickel (geb. Wolf)**

Doppelporträt, Bruststück en face, 1 Abzug
auf Karton, 10x10 auf 30x21cm, Retusche
sichtbar, recto Aufdr.: "Herm. Plappert
München Pettenkofenstr.6", verso beschr.:
„Albertine Wolf - mit Bräutigam Fritz
Barnickel/ Patenkind von Tini Rupprecht“
(14900/229,11).

4.72 Fotoatelier Plappert: **Richard
und Hani Wolf**

Doppelporträt, Kniestück en face, 1 Abzug
auf Karton, 15x10 auf 29,5x21cm,
Retusche sichtbar, verschmutzt, recto
Aufdr.: „Herm. Plappert München
Pettenkofenstr.6“, verso beschr.: "Richard
u. Hani Wolf/Verwandte von Ruppree.“
(14900/229,12).

4.73 Fotoatelier Franz Grainer: **Porträt
einer jungen Dame**

1 Abzug auf Karton mit vorgedrucktem
Zierrahmen, beschr.: „Franz Grainer

München“, Stempel: "Phot. Franz Grainer
München". (14900/223,102).

4.74 Fotoatelier Ludwig:
Fritz Ulrich, 1920

1 Atelierfotografie, beschr.: „Fräulein Tini
Rupprecht in treuer Freundschaft und
Umarmung/1920 Fritz Ulrich“.
(14900/222,27).

4.75 Fotoatelier Mertens, Mai&Cie:
**Alfred u. Lotte Chiari-Richter,
1908**

1 Atelierfotografie, bedr.: "Mertens,
Mai&Cie". (14900/222,28).

4.76 Fotoatelier Sandau: **Gustav Diessl**

1 Postkarte, bedr.: "Sandau/Berlin",
(14900/222,29).

4.76 **Kronprinzessin Marie von
Rumänien, 1910**

4 Abzüge auf Karton. (14900/222,23-26).

4.77 Fotoatelier Th. Voigt: **Herzogin
Charlotte von Meiningen, 1907**

1 Abzug auf Karton, 27x17,5cm, mit
Rahmen, bedr.: "Frankfurt a. M. Th. Voigt.
Homburg" handschriftl. Widmung:
„Charlotte 1907“, verso beschr.:
"Erbprinzessin Charlotte von Meiningen/
aus Nachlaß Tini Rupprecht“.
(14900/229,8).
(s. Kat.nr.1.1.43 u. 1.1.49).

4.78 Fotoatelier H. S. Mendelsohn:
**Großfürst Michael von
Russland, 1901**

Halbfigur. Porträt en face, 1 Abzug auf
Karton, 27x19cm, in rot-goldenem
Holzrahmen hinter Glas, recto handschr.
Widmung „Für Tini“, Aufdr.: "H. S.
Mendelsohn Studios Pembridge Crescent
London W.", verso beschr.: „Grossfürst
Michael von Russland 1901/Von
Grossfürst Michael von Russland
bekommen in der Villa Hasbeth in Cannes
1901", bedr.: "Anton Pütterich, Königl.
Bayer. Hofvergoldner, München Briener
Str. 7...". (14900/229,9).

4.79 Fotoatelier Zieher:
Franz von Lenbach, 1904
Kniestück, Lenbach mit Hund auf dem
Schoß, Druck auf Postkarte, 14x9cm,
beschr.: „Professor Franz v. Lenbach + 6.
Mai 1904/Ottmar Zieher, München“. (FM).

4.80 **F.B. Doubek**
Porträtfotografie des Künstlers,
Zeitungsausschnitt, beschr.: „mein
Lehrer“. (14900/222,437).

4.81 Atelierporträtfotografie einer
jungen Dame
Ganzfigur. Porträt en face, 1 Abzug,
14,5x8,5cm, in Rahmen. (14900/229,7).

4.82 Reproduktion eines Fotoalbums
32 Abzüge, Familienfotos, 12x16cm, Von-
Parish-Stempel. (14900/222,1199-1231).

4.83 Fotoalbum von **Mary Blitz geb.
Freiin Schenk v. Geyern, 1922**
72 kleinform. Abzüge, in Leder u. Papier
gebunden, 19,5x30cm, beschr.: „Mary
Blitz geb. Freiin Schenk v. Geyern“,
„Weihnachten 1922“, „Mayor Paul
Halder“, „Frau Dorothea Moosbauer,
aufgenommen 1929 München“, „Olga und
Mary R., April 1922, Aussicht v. Olgas
Atelier“, „Herr und Frau Rössler 1922“,
„Lucile in der Villa des Roses (Rumänien
1914“, „Emmy Karvascy in Rheingold
1909, als Gretchen“, „Marie Rössle u.
Familie, Guggenberger in Schlehdorf am
Kochelsee“, „Olga und Martina Neumann
im Stillachhaus, Oberstdorf“,
„Erbprinzessin Margitta von Ysenburg
geb. Gräfin Dönhoff“, „Onkel“, „Olga“,
„Lilly 1928“, „Weihnachten 1923 im
Allgäu b. Oberstdorf Frau Rössle, Anny
Rabl, Franz Steininger, Marie R.“, „Marie
Fest Studentenhaus“, „1925 TheaSchott,
Marie Rössle, Anny Rabl“, „Akad. d. Bild.
Künste München“, „Frau Fleischer 1926“,
„Hansaheim, Herr Nagel“, „kl. Prinz
Nikolai Auroussoff 1988 Fürstin Olga
Auroussoff 1900 in Berchtesgaden“,
„Portrait par mon marie Princesse Marie
Auronssoff 1902 [Ölbild mit Rahmen]“,
„Ostern 1926 in Tölz“, „Thea Schott geb.

Hornung“, „mein 50. Geburtstag 1925
(...)“, „Olga in San Sebastian 1925“,
„Anny Rabl 1925“, „Röslein 1925“, „Dora
von Meinzingen 1916“, „Kunstmaler
Feucht und Hanns Engelhard“, „Frau
Fleischer 1926“, „Olga Toledo 1926“.
(14900/229,14).

5. Sonstiges Atelierinventar



- 5.1 Skizzenblock 1883-85
Zeichenübungen in Blei, z. T. dat. u. sign.
(14900/225).
- 5.2 Notizblock, Cannes 1928.
(14900/224).
- 5.3 Rumänische Medaille für Kunst und
Wissenschaft, 1903/04
Beschr. auf beigelegter Visitenkarte von
Tini Rupprecht: „Medaille für Kunst u.
Wissenschaft von König v. Carl v.
Rumaine, Bucarest 1903-04“, Aufdr.:
„Telefon 3166, Atelier Kaulbachstr. 12/II.“
(Privatbesitz bei Ingolstadt). (s. *Kat.nr.*
1.1.13).
- 5.4 Österreichische Staatsmedaille für
Bildende Kunst, 1913
Verso: 3 Grazien u. Gravur: „Tini
Rupprecht Salzburg 1913“, beschr. auf
beigelegter Visitenkarte von Tini
Rupprecht: „Staatsmedaille für Bildende
Kunst vom Kaiser von Österreich/für Bild
von Nati v. Herwarth (5 Jahr alt) 1913“,
bedr.: „Telefon 20496, Prinzregentenstr.

6“. (Privatbesitz bei Ingolstadt). (s. *Kat.nr.*
1.1.59).

- 5.5 Aushänger, Andrucke und
Korrekturfahnen des Buches „Tini
Rupprecht. Artiste-Peintre de Munich.
Essai de Psychologie esthétique par le
Comte de Latemar, Extrait de la revue
Monatsberichte über
Kunstwissenschaft und Kunsthandel“
Aufl. 275 Ex., München 1901.
Verlag: Hugo Helbing, Liebigstr. 21
Druck: Imprimeries d'Art reunies Schön et
Maison & Ig. Velisch ass.
Rotgetonte „clichés“ von Hanfstaengl, von
der Künstlerin handschriftlich
kommentiert: „le mauvais de Hanfstängl“,
„ich will es nicht, ich erlaube nicht dass es
so in das (...)“, „Es muss unter das Bild
gedruckt werden: „Copyright 1900 by
Franz Hanfstaengl“, „schlecht häßlich –
ich will ein neues cliché“, „horrible“,
„mauvais“, „dieses ist sehr schlecht und
ich würde nie erlauben, daß es so in das
Buch kommt“.
- 5.5 Zugeschnittener Passepartout
Papier, Aufkleber: „Adrian Brugger
München 25Pf.“. (14900/220,42).
- 5.6 Unbelichtetes Fotopapier
In Umschlag mit Aufschrift: „Photo-
Zentrale München (...) gegenüber der
Hauptpost“.
- 5.7 Mit Heckenrosen bemalte Glasplatte
in Rahmen, 1918?
Hinterglasmalerei, 12x9cm, in schwarzem
Rahmen mit Aufhänger, verso beschr. u.
Stempel: „von Hermann Torggler 20er
Jahre 1918?/ S.Vemberger & Zaska
Glasermeister, Max Weber Pl. 2 München
Telef. 40977“. (14900/229,2).
- 5.8 Karte eines Antiquitätengeschäftes in
Cannes. (FM).

6. Schriftlicher Nachlass

Amerikanischer Privatbesitz



6.1 38 Tagebücher
1899 bis 1955, Format ca. 13x8cm
1-7/1899, 2/1910 u. 12/1910-2/1911 u.
4/1911-5/1912 u. 10/1912-9/1913, 1916,
1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923,
1924, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931,
1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1938, 1939,
1940, 1941, 1942, 1945, 1946, 1947, 1948,
1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955.

6.2 8 Auftragsbücher
1900 bis 1934, Format ca. 13x8cm
10/1900-8/1901, 3/1902-12/1904, 3/1904-
1/1905, 1-9/1905, 1/1905-12/1908, 9/1906-
11/1907, 11/1907-1/1909, 3/1924-2/1934.

Monacensia

6.3 2 Tagebücher
3/1896-12/1989 („V. Band“), 1925.

6.4 3 Auftragsbücher und Notizen
6/1902-5/1903, 1909-1914, 1914-11/1924
(MC 863/75), 1927 (16 Bl.), 1937
„Abgelehnte Aufträge“ (1 Bl.).

6.5 Briefe
1 Telegramm des Salzburger
Künstlerhauses, 1896 (MC 887/75)/ 3
Briefe von Kronprinzessin Marie von
Rumänien, einer dat. 1901 (MC 870, 871,
876/75)/ 2 Briefe von Franz von Lenbach,
1902/ 1 Brief von Fürst Henckel-
Donnersmarck, 1906/
1 Klappkarte der Herzogin von Meiningen,
1908. (s. Kat.nr.1.1.49, Abb. 73)/ 2 Briefe
des Sekretariats der Herzogin von
Hohenberg, 1910 (MC 860, 861/75)/
2 Schreiben zur Verleihung der
österreichischen Staatsmedaille, 1913 (MC
858, 859/75)/ Bankauszug mit
Honorareinzahlungen, 1903-1913 (MC
862/75)/ 2 Briefe v. Kurt u. Margarete
Schmitt, 1941 (MC 883, 884/75)/
1 Brief u. 1 Postkarte an Annette Kolb,
o. Dat. [1929?], (MC 561/68).

Abbildungen zum Text

I. Das Verhältnis von Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert



Abb. 1 Franz von Lenbach: Selbstporträt mit Frau und Töchtern, 1903.
Öl/Pappe, 96,5x122 cm, dat. u. sign., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

I. Das Verhältnis von Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert



Abb. 2a
André Adolphe-Eugène
Disdéri: Prinz und
Prinzessin von Metternich,
ca. 1860, Fotografie,
Originalabzug, Carte de
Visite, ca. 9x6 cm,
Bibliothèque Nationale de
France, Paris.



Abb. 2b
Edgar Degas: Prinzessin von
Metternich, um 1865. o. Dat.,
unsign., Stempel des
Nachlassverkaufs, Öl/Lw.,
40x28,8 cm, National Gallery
London.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 3 Carl Teufel: Tini Rupprechts Atelier in der Königinstraße, 1889.
Neuabzug vom Originalnegativ, 16,5x23,5 cm, Bildarchiv Foto Marburg.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 4 a
Tini Rupprecht: Madonna mit Frau
und Waisenkind, 1897. Für die
Kapelle des Adalgunden-
Kinderheims in München.
Reproduktion. (Kat.nr. 4.20)



Abb. 4 b
Tini Rupprecht: Ollo von
Wimpffen als Madonna, 1897.
Insgesamt liegen vier Fotografien
vor, die Ollo als Madonna zeigen;
die der Pose des Gemäldes
entsprechende Fotografie ist nicht
erhalten. (Kat.nr. 4.20)

II. Die Malerin Tini Rupprecht

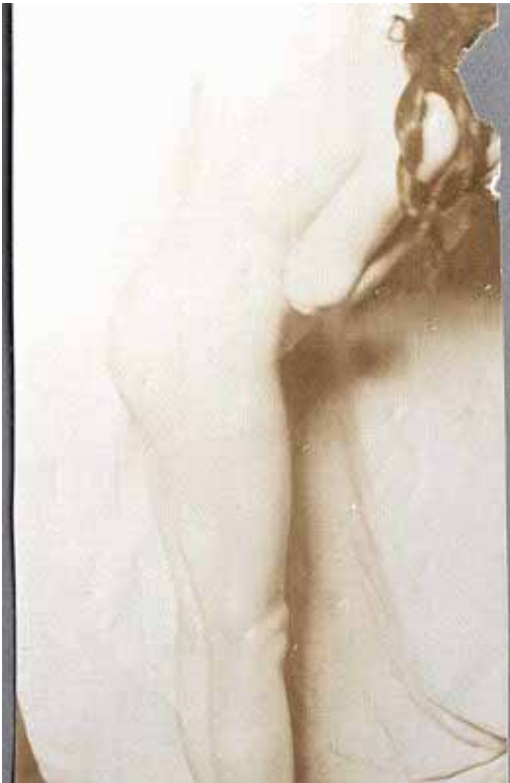


Abb. 5
Tini Rupprecht: Aktfotografie, das Gesicht herausgeschnitten, o. Dat., verso beschriftet: „Eine Dame in Tini's Atelier seinerzeit aufgenommen“. (Kat.nr. 4.1)



Abb. 6
Unbek. Fotograf: Die Malerin Tini Rupprecht mit Skizzenbuch im Freien. o. Dat. (Kat.nr. 4.68)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 7
Tini Rupprecht: Titelblatt für die
Zeitschrift „Die Jugend“, o. Dat.
(Kat.nr. 2.1.3)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 8

Eine Seite aus einem Album mit einer Sammlung von Reproduktionen nach Gemälden Alter Meister. (Kat.nr. 4.54) In der Mitte oben beispielsweise eine Reproduktion nach Joshua Reynolds: Ann Duchess of Cumberland, 1772/73, Waddesdon Manor Buckinghamshire.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 9 b

Tini Rupprecht: Ollo als Modell für „Anno 1793. 2 Fotografien auf grünem Karton (Kat.nr.4.21)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 9 a
Tini Rupprecht: „Anno 1793“,
1898. Pastell (Schwarzweiß-
Reproduktion).



Abb. 9 c
Rembrandt Harmensz. van Rijn:
Mädchen am Fenster, 1645, Öl/Lw.,
Dulwich Picture Gallery, London.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 10 a
František Dvořák: Tini Rupprecht, ca. 1885.
Pastell, 43x33 cm, unsign., undat. (Kat.nr. 2.2.12)

II. Die Malerin Tini Rupprecht

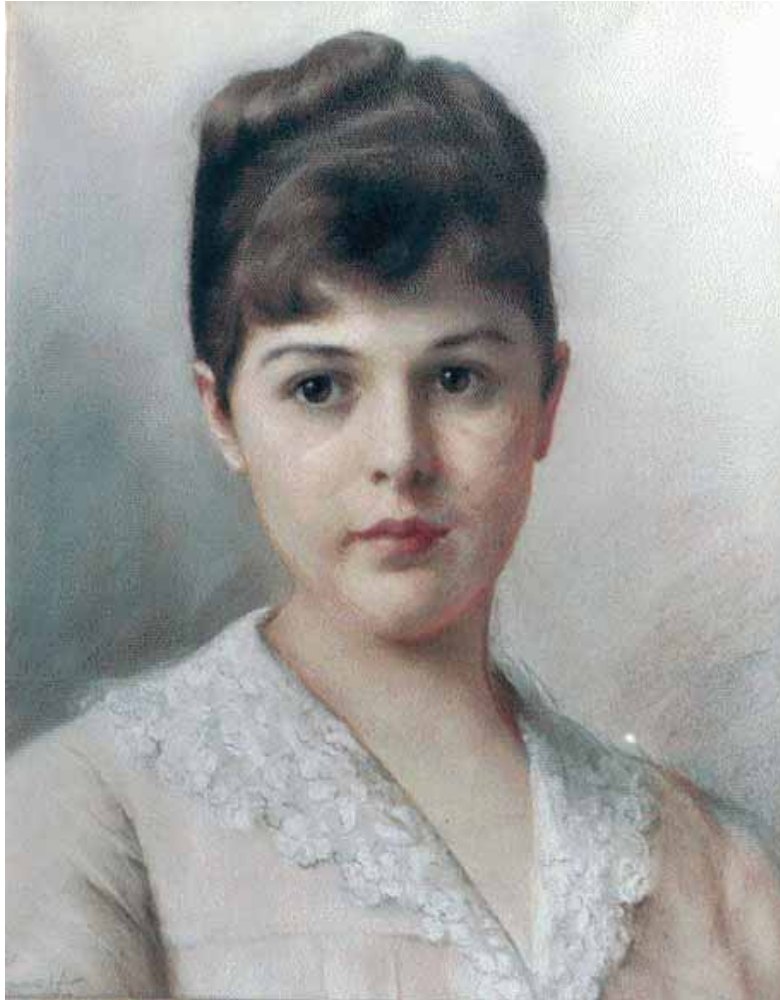


Abb. 10 b
Tini Rupprecht: Otilie Rupprecht, ca. 1885.
Pastell, 43x33 cm, sign., undat. (Kat.nr. 2.2.11)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 11 a,b
Bruno Piglhein: links: „Petit Chat“,
rechts: „Petit Blondin“, o. Dat., Pastelle.

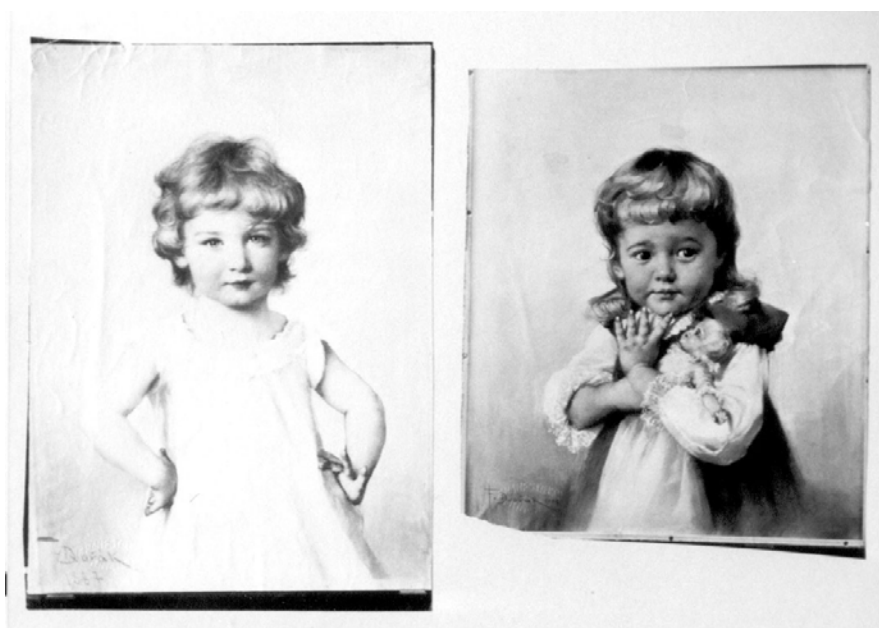


Abb. 11 c,d
František Dvořák: (links) „Hemdenmätzchen“, 1887
rechts: „Lieb' Püppchen“, 1888. Pastelle.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 12
Tini Rupprecht: Cousine Fanny Wolf, 1896.
Pastell/Packpapier (Kat.nr. 2.2.24)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 13 a
Evtl. Olo von Wimpffen: Tini Rupprecht bei der Arbeit, o. Dat., ca.
1914. Neuabzug vom Originalnegativ. (Kat.nr. 4.58)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 13 b

Evtl. Ollo von Wimpffen: Tini Rupprecht bei der Arbeit, o. Dat.,
ca. 1914. Neuabzug vom Originalnegativ. (Kat.nr. 4.58)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 14
Tini Rupprecht: Selbstbildnis, o. Dat., um 1900.
Skizze, Pastell/Karton, sign. (Kat.nr. 2.2.2)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 15
Theodor Hilsdorf: Tini Rupprecht, o. Dat.
Atelierporträtaufnahme, Neuabzug vom
Originalnegativ, rechts oben beschriftet.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 16

Anonym: Filipő de László beim Malen eines Porträts, o. Dat.,
ca. 1934, "Developing the likeness".

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 17
Tini Rupprecht: "Everl", 1889.
Sammelkarte im Kabinettformat,
Photographische Union, München.
(Kat.nr. 3.1)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 18 a
Unbek.
Fotoatelier:
Josefine Thun-
Hohenstein,
Prag 1908.
Fotografie,
20,5x13 cm,
Österreichische
Nationalbiblio-
thek, Wien,
Porträtsamm-
lung.



Abb. 18 b
Tini
Rupprecht:
Josefine Thun-
Hohenstein,
1905. Pastell
(Schwarzweiß-
Reproduktion).
(Kat.nr. 1.1.34)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 19
Tini Rupprecht: Kitty Baroness von Linder, 1912. Pastell (Schwarzweiß-Reproduktion). (Kat.nr. 1.1.67)



Abb. 20
Franz von Lenbach: Lilli Merk, 1902.
Öl/Pappe, 77,5x72cm, sign, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 21
Tini Rupprecht: Ollo von
Wimpffen, 1899. Pastell
(Schwarzweiß-Reproduktion).



Abb. 22
Tini Rupprecht: Rina Fürstin zu Henckel-
Donnersmarck, 1906. Pastell (Reproduktion).
(Kat.nr. 1.1.42)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 23
Franz von Lenbach: Baronin Emma
von Lang-Puchhof, 1899. Öl/Lw.,
212x134 cm, sign. u. dat., Städtische
Galerie im Lenbachhaus, München.



Abb. 24
Tini Rupprecht: Madame Balascheff,
1911. Pastell, sign. u. dat. (Kat.nr. 1.1.60)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 25
Tini Rupprecht: Marie Gräfin
Quadt-Wykradt, 1908. Pastell.
(Kat.nr. 1.1.54)



Abb. 26
Tini Rupprecht: Prinzessinnen Marie
Gabriele und Elisabeth von Bayern,
1900. Pastell (Schwarzweiß-
Reproduktion).
(Kat.nr. 1.1.7 u. 2.2.26)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 27
Friedrich August von
Kaulbach: Marie
Therese Königin von
Bayern, 1911.
Pastell/Karton, Sign. u.
dat.



Abb. 28
Franz von Lenbach: Helene Freifrau
von Fabrice, um 1897.
Öl/Pappe, 77x70 cm, Städtische Galerie
im Lenbachhaus, München.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 29 a
Franz Grainer: Frau Eileen Sobotka und
Adoptivtochter Mary, ca. 1929.
Fotografie, 22,6 x 16,8 cm.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 29 b

Tini Rupprecht: Frau Eileen Sobotka und Adoptivtochter Mary, 1929. (Kat.nr. 1.1.95, siehe auch Abb. 58a-b u. 66a-i)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 30 a
Tini Rupprecht: Baronin Toinon von Essen,
1917. (Kat.nr. 1.1.78)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 30 b
Franz Grainer: Baronin Toinon von
Essen, o. Dat., ca. 1917. Fotografie,
Fotomuseum im Münchner
Stadtmuseum..



Abb. 30 c
Tini Rupprecht: Baronin Toinon von Essen, 1916.
Vergrößerung, 30x24 cm.
(Kat.nr. 1.1.78)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 31 a
Fotoatelier Elvira: Marie von Rumänien mit
ihrer Tochter Mignon, o. Dat., ca. 1901,
Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum.



Abb. 31 b
Tini Rupprecht: Marie von Rumänien mit ihren Kindern, 1901.
Pastell (Schwarzweiß-Reproduktion).
(Kat.nr. 1.1.13)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 31 c
Boleslav von
Szankowski: Marie von
Rumänien mit ihrer
jüngsten Tochter
Jolande, 1911. Pastell.
(Schwarzweiß-
Reproduktion, 59x46
cm), Österreichische
Nationalbibliothek,
Wien, Porträtsammlung.

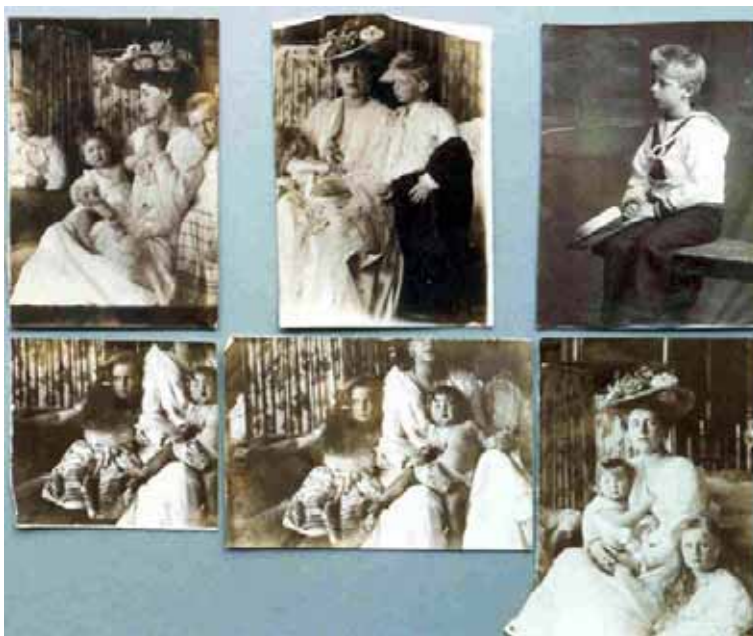


Abb. 31 d
Tini Rupprecht: Marie von
Rumänien mit ihren
Kindern, 1901.
6 Fotografien zur
Vorbereitung des
Pastellgemäldes.
(Kat.nr. 1.1.13,
s. Abb.31b)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 31 e
Tini Rupprecht: Marie von Rumänien in
rumänischer Nationaltracht, 1901.
Fotografie, 13x18 cm.
(Kat.nr. 1.1.10)



Abb. 31 f
Tini Rupprecht: Marie von
Rumänien, 1901.
Fotografie, ca. 14x8 cm.
(Kat.nr.1.1.12)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 32
Tini Rupprecht: Vera von Münster und ihr Sohn
Sandro, 1926. (Kat.nr. 1.1.88, s. Abb. 16 a,b)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 33 a
August Scherl, 1908.
Fotografie,
16,5x11.9cm, verso
beschr.: „dieses noch
mal heller“.
(Kat.nr. 1.1.50)

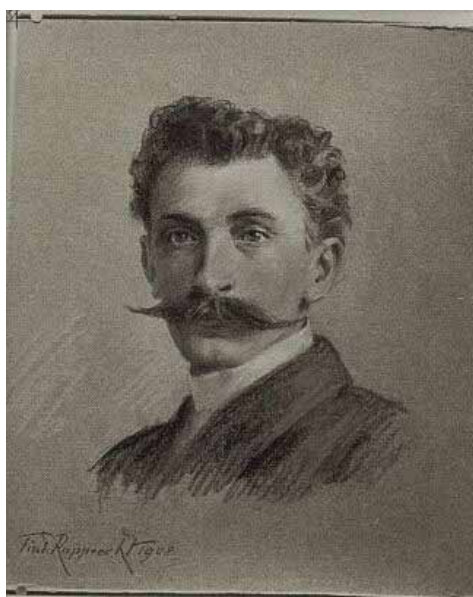


Abb. 33 b
Tini Rupprecht: August Scherl,
1908. Pastell (Schwarzweiß-
Reproduktion. (Kat.nr. 1.1.50)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 34 a
Walter von Pannwitz,
o. Dat., Vergrößerung,
35x28cm.
(Kat.nr. 1.1.102)

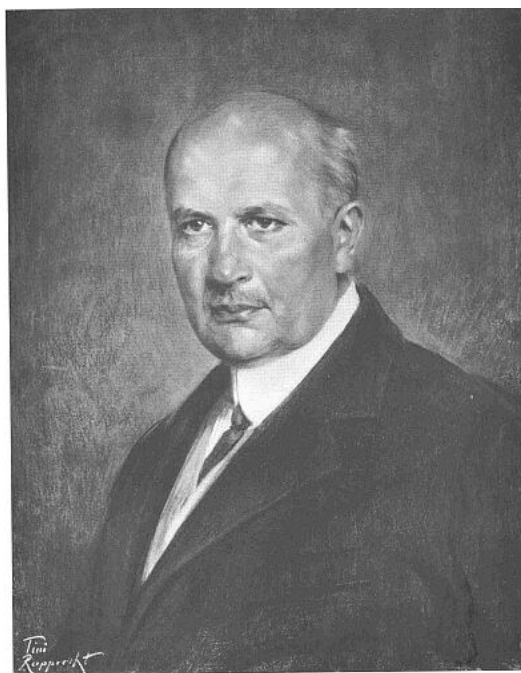


Abb. 34 b
Tini Rupprecht: Walter von
Pannwitz, posthumes Bildnis, 1932.
Pastell (Schwarzweiß-Reproduktion).
(Kat.nr. 1.1.102 u. 2.2.29)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 35 a
Tini Rupprecht: Ransom Taylor
im Alter von acht Jahren mit
Indianerschmuck, 1921.
Vergrößerung, 34x24 cm.
(Kat.nr. 1.1.83)



Abb. 35 b
Tini Rupprecht: Ransom Taylor mit
Indianerschmuck, 1922. Pastell, 104x136 cm
(Schwarzweiß-Reproduktion, 21x16,2 cm).
(Kat.nr. 1.1.83)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 36 a
Tini Rupprecht: Sunnie
von Oppenheim, 1906.
Fotografie, ca. 18x13 cm,
Beschnitt, gefalzt.
(Kat.nr. 1.1.35)



Abb. 36 b
Tini Rupprecht: Sunnie von
Oppenheim, 1906.
Pastell (Schwarzweiß-
Reproduktion, 15x11,5 cm, auf
Karton). (Kat.nr. 1.1.35)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 37 a
Tini Rupprecht: Mrs.
Alberts Sohn Alexander,
1915. Fotografie,
14,7x11,7cm.
(Kat.nr. 1.1.74)



Abb. 37 b
Tini Rupprecht:
Mrs. Alberts Sohn Alexander,
1915. Pastell (Schwarzweiß-
Reproduktion), 23,5x18,5 cm.
(Kat.nr. 1.1.74)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 38
John Russell: „Kirschenmädchen“, o. Dat.
Pastell/Papier, 61,5x46,2 cm, Musée du Louvre,
Paris.

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 39 a
Tini Rupprecht: Nati (Renata) von Herwarth-Bitterfeld,
1911. Pastell (getonte Reproduktion). (Kat.nr. 1.1.59)



Abb. 39 b
Tini Rupprecht: Nati
(Renata) von Herwarth-
Bitterfeld, 1911.
Vergrößerung,
28,5x24cm.
(Kat.nr. 1.1.59)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 40
Tini Rupprecht: Junge in Schwarz mit
Holzreifen, o. Dat.
Fotografie mit eingeritztem
Quadratrasternetz, 16,9x10,6cm.
(Kat.nr. 1.2.100)

II. Die Malerin Tini Rupprecht



Abb. 41 a
Tini Rupprecht: Paloma von
Montellano, 1902.
Fotografie, 14,6x10,8 cm.
(Kat.nr. 1.1.17)



Abb. 41 b
Tini Rupprecht: Paloma von Montellano, 1902.
Gemäldereproduktion. (Kat.nr. 1.1.17)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 42
Tini Rupprecht: Fotografie eines
Modells, zw. 1890-1896.
(Kat.nr. 4.2)

III. Tini Rupprechts Fotografien

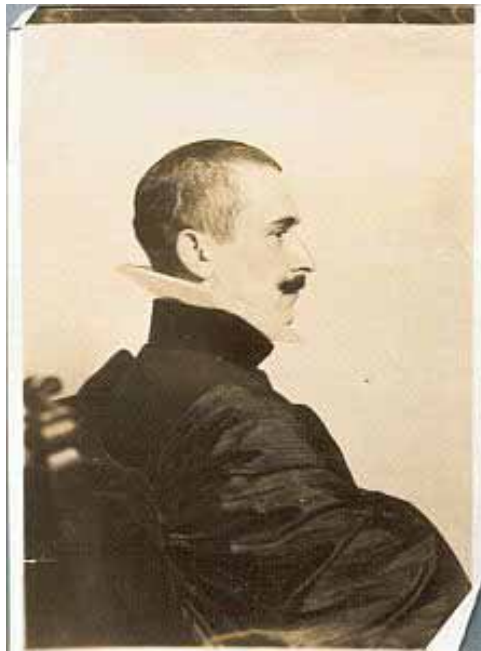


Abb. 43
Tini Rupprecht: Graf Eckhart
Kalnein als „Spanier des 17.
Jahrhunderts“, 1897. (Kat.nr. 1.1.2)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 44
Tini Rupprecht: Fotografie eines
Mädchens in der Gemäldepose, 1931.
(Kat.nr. 1.2.78, s. Abb. 70)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 45 a
Franz von Lenbach und
Carl Hahn: Otilie von
Wimpffen in Tini
Rupprechts
Künstlerballkostüm einer
Ägypterin, 1898. Zwei
von insges. acht
Originalabzügen auf
Karton. (Kat.nr. 4.49)



Abb. 45 b
Franz von Lenbach und
Carl Hahn: Otilie von
Wimpffen in Tini
Rupprechts
Künstlerballkostüm
einer Ägypterin, 1898.
Neuabzug vom
Originalnegativ,
12x15cm.



Abb. 45 c
Franz von Lenbach: Die Ägypterin,
1898, Öl/Lw.

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 46 a
Tini Rupprecht: Eleonore und Vera von Schwabach, 1908. Dunkler Abzug, in der Mitte gefalzt. (Kat.nr. 1.1.53)



Abb. 46 b
Tini Rupprecht: Eleonore und Vera von Schwabach, 1908. Heller Abzug, in der Mitte gefalzt. (Kat.nr. 1.1.53)

III. Tini Rupprechts Fotografien

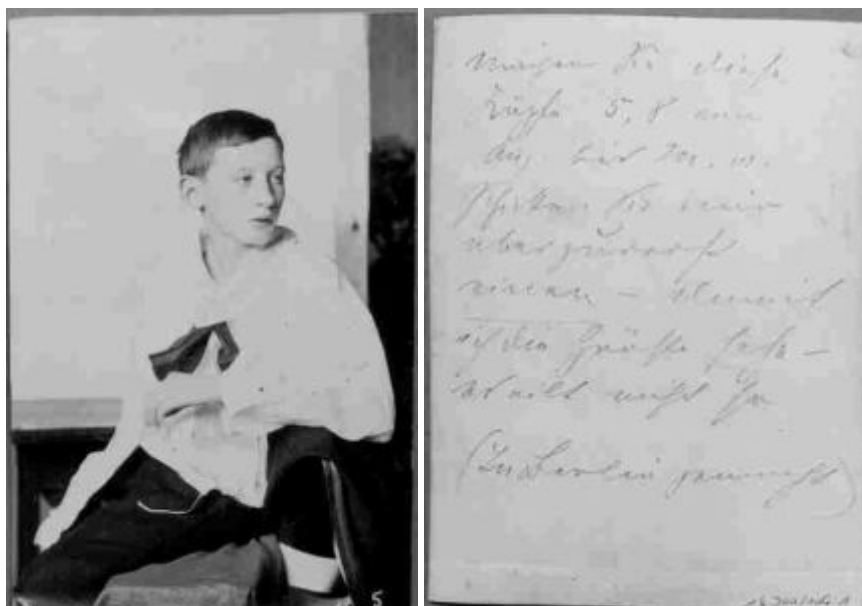


Abb. 47 a,b

Tini Rupprecht: Porträtfotografie von Georg Scherl, 1907, und die beschriftete Rückseite.

Verso von Tini Rupprecht beschriftet: „Machen Sie diese Köpfe 5,8 vom Aug. bis M.w./ Schicken Sie mir aber zuerst einen – damit ich die Größe sehe – es eilt nicht so./ (In Berlin gemacht).“
(Kat.nr. 1.1.51)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 48

Evtl. Otilie von Wimpffen: Tini Rupprecht, o. Dat., Vergrößerung, 33x25cm.

Die handschriftliche Streckenangabe von Scheitel bis Kinn „17 ctm“ am rechten Rand wurde als Maßstab für die Vergrößerung mitabfotografiert.

(Kat.nr. 1.1.103)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 49
Tini Rupprecht: Frau von
Steinmeister, 1927.
Mit Quadratrasternetz versehener
Abzug, Für dieses Beispiel liegen
trotz des quadrierten Abzugs
zusätzlich Vergrößerungen vor
(s. Abb. 33 c,d). (Kat.nr. 1.1.90)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 50 a,b,c
Tini Rupprecht: Theobald und Mausl von Czernin, 1903.
Gesamtansicht (15,1x9,5 cm) und Vergrößerung (25x30
cm) des Mädchenkopfes als Ausschnittes daraus mit
deutlichen Spuren des Durchpausens, bis auf die
Rückseite durchgetrieben. (Kat.nr. 1.1.22)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 51 a,b

Tini Rupprecht: Sandro von Münster, 1926. Transparentes Pauspapier (23,5x29,2 cm) und vergrößerte Vorlagefotografie (23,8x17,8 cm) für die gepauste Kontur. Durch die Übertragung der Kontur auf die Leinwand sind die Linien auf dem Pauspapier verdoppelt. (Kat.nr. 1.1.88, vgl. Abb. 32)



Abb. 52 a,b

Tini Rupprecht: Ursula von Pannwitz, 1926. Transparentes Pauspapier (33,5x29 cm) und vergrößerte Vorlagefotografie (30x24 cm) für die gepauste Kontur. Die durchgepauste Kontur wurde offensichtlich verworfen und durchgestrichen. (Kat.nr. 1.1.89)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 53 a
Tini Rupprecht: Erich von Bouché, 1900.
Reproduktion (22x22 cm) des Pastellporträts
(Ø 52 cm) mit Rahmen. (Kat.nr. 1.1.3)



Abb. 53 b
Tini Rupprecht: Erich von
Bouché, 1900.
Fotografie mit aufgeklebtem
Passepartout aus Papier, verso
beschriftet: „dieses kommt auf's
Celloidinpapier und schärfer wie
hier u. wie das andre Bild. Scharf
doch um [unleserl.] machen? Von
Kragen macht man eine andere
daran geben. Dieses ist mal
besser!!!!/I./52x52/Bouché“.
(Kat.nr. 1.1.3)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 54 a Franz von Lenbach und Carl Hahn: Baronin May von Weinberg mit Tochter Vera, o. Dat., ca. 1900.
Neuabzug vom Originalnegativ, 12x15cm.



Abb. 54 b-d Tini Rupprecht: Baronin May von Weinberg mit Tochter Vera, 1900.
Gesamtaufnahme (18x13cm), Ausschnitt (13x8,9cm) und Vergrößerung des Kopfes
von May von Weinberg (24,2x17,7cm). (Kat.nr. 1.1.6)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 54 e
Tini Rupprecht: Baronin May von Weinberg mit Tochter
Vera, 1900. Schwarzweiß-Reproduktion des
Pastellgemäldes. (Kat.nr. 1.1.6)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 55 a-d
Tini Rupprecht: Ollo von Wimpffen im Garten
und im Atelier, o. Dat, um 1900.
4 Fotografien. (Kat.nr. 4.34)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 56
Tini Rupprecht: Zeichnung, o. Dat.
Pastell/Papier, sign., 49,5x34 cm.
(Kat.nr. 2.1.1)

III. Tini Rupprechts Fotografien



57 a-e u. f



III. Tini Rupprechts Fotografien

Vorhergehende Seite, Abb. 57 a-e u. f

Tini Rupprecht: Fünf Kompositionsskizzen für das Gruppenbild der Gräfin Lily von Franken-Sierstorpff mit ihren drei Kindern, 1928. Kohle/Papier, jeweils ca. 32x31 cm, und eine Reproduktion des fertigen Gemäldes (132x142 cm) von einer Postkarte (9x14 cm). (Kat.nr. 1.1.92)



Abb. 57 g-i

Tini Rupprecht: Gräfin Lily von Franken-Sierstorpff und Tochter, 1928.

Gesamtaufnahme (18x13 cm) und Vergrößerungen ihres (33,5x24 cm) und des Kopfes der Tochter (23,5x27,5 cm) mit jeweils zur Gesamtaufnahme veränderter Haltung und verändertem Ausdruck. (Kat.nr. 1.1.92)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 58 a
Tini Rupprecht: Farbskizzen für das
Doppelporträt der Frau Eileen
Sobotka mit Adoptivtochter Mary,
1929.
Pastell/Lw., 48,3x35 cm.
(Kat.nr. 1.1.95)



Abb. 58 b
Tini Rupprecht: Eileen Sobotka und
Adoptivtochter Mary, 1929.
Schwarzweiß-Reproduktion des
Pastellporträts vor der Fertigstellung,
18x13 cm.
(Kat.nr. 1.1.95, siehe auch Abb. 29b,66a-i)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 59 a,b

Tini Rupprecht: Frau Julius Böhler und Tochter, 1915.

Porträtfotografie von Mutter und Tochter und eine Aufnahme der Tochter mit einer Gliederpuppe in der Kleidung und Haltung der Mutter (jew. 18x13 cm). (Kat.nr. 1.1.72)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 60 a-c

Tini Rupprecht: Gräfin Mary von Sprei, 1930. Porträtfotografie (15,5x10,7 cm), Fotografie der Gliederpuppe mit der Porträtkleidung der Gräfin und Reproduktion (jew. 18x13 cm) des danach ausgeführten Gemäldes (75x93 cm). Mittels der Gliederpuppe ließ sich die Haltung des rechten Armes nachträglich verändern. (Kat.nr. 1.1.96)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 61
Tini Rupprecht: Hermann Passavant
in historischem Kostüm, 1903.
Fotografie, 17,9x12,9 cm.
(Kat.nr. 1.1.21)



Abb. 62
Tini Rupprecht: Frau mit Perücke in
Rokokointerieur, o. Dat.
Fotografie, 18x13 cm.
(Kat.nr. 1.2.3)



Abb. 63 a,b
Tini Rupprecht: Modell im Kostüm, o. Dat.,
Fotografien, jew. ca. 18x13 cm. (Kat.nr. 1.2.38)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 64 a
Tini Rupprecht: Sophie und
Max von Hohenberg, 1909.
Fotografie, 18x12,2 cm.
(Kat.nr. 1.1.55)



Abb. 64 b
Tini Rupprecht: Sophie und Max
von Hohenberg im Kostüm der
Kinderhuldigungsvorstellung für
Kaiser Franz Joseph, 1909.
Fotografie, 18x12,2 cm.
(Kat.nr. 1.1.55)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 64 c

Tini Rupprecht: Sophie, Ernst und Max von Hohenberg im Kostüm der Kinderhuldigungsvorstellung für Kaiser Franz Joseph I., 1909. Pastell, ca. 220x160 cm, Schloss Artstetten, Niederösterreich. (Kat.nr. 2.2.8)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 65 a,b

Tini Rupprecht: Frau von Steinmeister, 1927. Schwarzweiß-Reproduktion des Pastellporträts vor der Fertigstellung, 18x12,7cm; die Fotografie, die für die Porträtkleidung ausgewählt wurde (13x9cm). (Kat.nr. 1.1.90)



Abb. 65 c,d

Tini Rupprecht: Frau von Steinmeister, 1927. Vergrößerung der linken Hand aus einer anderen Aufnahme für das Porträt von Frau von Steinmeister, 17,8x23,7 cm. Der vergrößerte Kopf ist ein Ausschnitt aus der Fotografie von Frau von Steinmeister mit Pelzstola (s. Abb. 49), 30x23,7cm. (Kat.nr. 1.1.90)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 66 a
Tini Rupprecht: Eileen Sobotka und
Adoptivtochter Mary, 1929.
Reproduktion des Pastellporträts
vor der Fertigstellung, 18x13 cm.
(Kat.nr. 1.1.95, s. Abb. 29 a,b,
58a,b)



Abb. 66 b-i
Tini Rupprecht: Eileen Sobotka und Adoptivtochter Mary, 1929.
Keine der verschiedenen fotografierten Stellungen ist auf dem
Porträtgemälde wiedergegeben. Formate der Aufnahmen ca. 14x11
bis 13x6 cm. (Kat.nr. 1.1.95)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 67 a-c
Tini Rupprecht: Gerda oder
Nelly Jaffa, 1915.
Sehr heller und ein etwas
dunklerer Abzug der
Porträtfotografie sowie
Reproduktion des ovalen
Pastells vor der Vollendung.
(Kat.nr. 1.1.73)



Abb. 67 d
Tini Rupprecht: Gerda oder
Nelly Jaffa, 1915.
Schwarzweiß-Reproduktion
des vollendeten
Pastellporträts im Rahmen,
23x21 cm. (Kat.nr. 1.1.73)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 68 a
Tini Rupprecht: Manuel und Tolita de Escadon-Villavieja, 1902. Reproduktion des fertiggestellten Gemäldes noch auf der Staffelei im Atelier, ohne Rahmen. Im Hintergrund links ein Gobelin.
(Kat.nr. 1.1.16)



Abb. 68 b
Tini Rupprecht: Manuel und Tolita de Escadon- Villavieja, 1902. Gesamtaufnahme außerhalb des Ateliers. Für das kleinere Kind fand der Kopf aus einer anderen Fotografie Eingang in das Gemälde.
(Kat.nr. 1.1.16)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 69 a,b und jeweilige Rückseite
Reproduktionen des Porträts der Claire Deichmann von Tini
Rupprecht, 1912, jeweils 14,8x11,6 cm.

Auf der Rückseite Vorschläge des Reprografen zur unterschiedlichen Belichtung, die vor allem an der Verschattung der linken Gesichtshälfte der Dargestellten deutlich erkennbar ist.

Auf der Rückseite von a: „Wenn dieses in der Bleichheit besser gefällt müsste dann etwas heller gedruckt werden.“

Auf der Rückseite von b: „Sollte die Lichtseite, überhaupt die Lichte milchig erscheinen, dann läßt sich dieses noch ändern.“, von der Malerin geschr.: „Claire Deichmann in Köln gemalt (oder London?)/Tini R.“. Von Parish-Stempel. (Kat.nr. 1.1.64)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 70

Tini Rupprecht: Vier Postkarten eines Kinderporträts, 1931. (s. Abb. 8). Je 14x9 cm, zwei beschr.: „D“. (Kat.nr. 1.2.78)



Abb. 71 a,b

Tini Rupprecht: „Angélique“ und „Desirée“, 1889. Sammelkarten in Kabinettformat, Verlag der Photographischen Union, München. (Kat.nr. 3.2-3)

III. Tini Rupprechts Fotografien



Abb. 72
Tini Rupprecht: „Idylle“,
1898. Sammelkarte in
Kabinettformat, Verlag der
Photographischen Union,
München. (Kat.nr. 3.5)

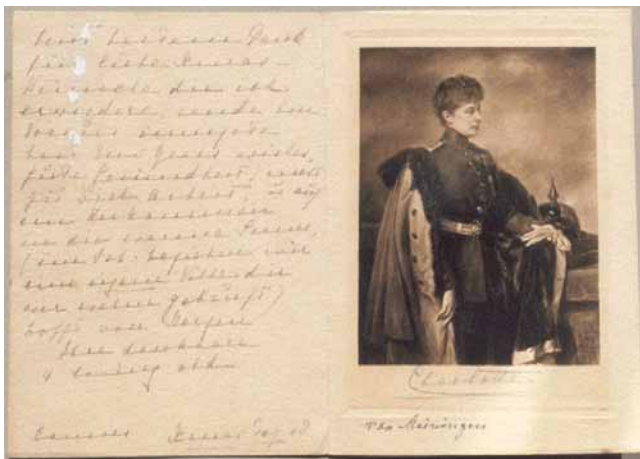


Abb. 73
Klappkarte mit einer
Reproduktion des
Pastellporträts der Herzogin
von Meiningen in Uniform
von Tini Rupprecht (1908,
Kat.nr. 1.1.49). Von der
Herzogin 1908 an die Malerin
adressiert. (Kat.nr. 6.5)

Milena Greif
Daungasse 1/17
A-1080 Wien
milenagreif@web.de

München, den 5.1.2004

Lebenslauf

Ich wurde am 15.09.1971 in München-Pasing geboren.

Nach dem Abschluss der Allgemeinen Hochschulreife am Max-Born-Gymnasium in Germering 1991 studierte ich ab dem Wintersemester 1991 in München Kunstgeschichte als Hauptfach sowie Psychologie und Kommunikationswissenschaften in den Nebenfächern. In Kunstgeschichte belegte ich Hauptseminare bei den Professoren Bauer, Roettgen, Lenz und Crone.

Im Juli 1997 schloss ich bei Frau Prof. Steffi Roettgen das Studium mit dem Magister Artium mit einer Arbeit über die „Skulpturale Inszenierung in der Fotografie“ ab.

2000 begann ich bei Frau Prof. Roettgen mit der Doktorarbeit über die Münchner Künstlerin Tini Rupprecht. Am 26.2.2003 legte ich die Promotionsprüfung ab.

Milena Greif