

Volkstümliche Moderne.

Malerei und populäre Kultur der Gründerzeit

Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur 1

Herausgegeben von Joseph Imorde und Peter Scholz

VOLKSTÜMLICHE MODERNE

MALEREI UND POPULÄRE KULTUR DER GRÜNDERZEIT

Herausgegeben von
Joseph Imorde, Peter Scholz und Andreas Zeising

Gründerzeit

SCHRIFTEN ZU
KUNST UND KULTUR

1

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

©VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2019

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz und Gestaltung: Christof Becker, Wuppertal

Titelmotiv: Franz von Defregger bei der Arbeit in seinem Atelier,
Fotografie aus dem Jahr 1895 (Privatbesitz)
Abbildung Seite 7: Detail aus einem Hanfstangl-Druck (Xylografie)
nach Franz von Defreggers Gemälde *Zur Gesundheit* (1885)

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH
ISBN 978-3-89739-938-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALT

- JOSEPH IMORDE, PETER SCHOLZ, ANDREAS ZEISING
Volkstümliche Moderne.
Malerei und populäre Kultur der Gründerzeit **9**
- MARKUS NEUWIRTH
Der Bauer als Konstrukt
oder »Schwört nicht zu Östreich, wenn Ihr's könnt vermeiden« **19**
- PETER SCHOLZ
Populäre Kunst und nationale Identität.
Franz von Defregger zwischen volkstümlicher Kunstliteratur
und Diskursen der Kunstgeschichte um 1900 **43**
- ANGELIKA IRGENS-DEFREGGER
Ikonen der Populärkultur.
Der Geschichtenmaler Franz von Defregger
und der Bilderzähler Peter Rosegger **57**
- ANDREAS ZEISING
»Volkskunst im besten Sinne des Wortes«.
Gründerzeitliche Genrekunst in Schulbuch und
Schulunterricht nach 1900 **75**
- HELMUT HESS
»Künstler oder Produzenten künstlerischer Waare?«
Defreggers Zusammenarbeit mit dem Kunstverlag
Franz Hanfstaengl **95**

JO BRIGGS

Local, Regional, Global:

The Changing Reception of Franz von Defregger's Peasant Paintings **111**

MATTHIAS MEMMEL

»...um einen Ton zum Idealen hin höher gestimmt«.

Defreggers Genremalerei und die Krise des
poetischen Realismus um 1900 **123**

PETER FORSTER

Wilhelm Riefstahls »gesättigter Realismus« **137**

JOSEPH IMORDE

Eduard von Grützners »Heimliche Studie« von 1892 **159**

FELIX STEFFAN

**Max Bram und die Genese der
Rosenheimer Gemäldesammlung** **173**

LARS ZIEKE

Das »Rubensfest« in München 1857.

Mediale Konstruktionen künstlerischer Gemeinschaft
und städtischer Identität **179**

Abbildungsnachweis **199**



JOSEPH IMORDE

EDUARD VON GRÜTZNERS *HEIMLICHE STUDIE* VON 1892

»Die bedeutendsten der Münchener Genremaler, ein Franz von Defregger oder ein Eduard Grützner, von Hause bürgerliche Wirklichkeitsmaler sehr großer Qualität, endeten schließlich in einer öden und fabrikmässigen Selbstwiederholung, die der Masse der kleineren Maler kein gutes Beispiel gab.«¹

Im Zürcher Auktionshaus Koller wurde im März 2018 Eduard von Grützners *Heimliche Studie* aus dem Jahre 1892 für 85.000 Schweizer Franken versteigert.² Ein beachtliches Ergebnis, bedenkt man den Schätzwert von 40.000 bis 60.000 Franken³ (**Abb. 1**). Das Gemälde zeigt ein für den Künstler überaus typisches Sujet. Zu sehen ist, wie drei Mönche im Bibliotheksraum eines Klosters gemeinsam eine Grafik anschauen. Das für den Betrachter des Gemäldes nur von der Rückseite zu sehende Blatt gibt – durchscheinend und schemenhaft – einen Stich nach Peter Paul Rubens' Gemälde *Der Raub der Töchter des Leukippos* aus der Münchner Alten Pinakothek wieder (**Abb. 2 u. 3**). Auf dem Tisch links neben der Gruppe wie auch auf einem Schemel im rechten Vordergrund sind weitere Drucke sowie aufgeschlagene Bücher mit Illustrationen zu erkennen. Auf zwei der Blätter lassen sich bei genauerer Betrachtung Interieurdarstellungen ausmachen, die, obwohl sich die Motive schwerlich konkret bestimmen lassen, auf niederländische Genreszenen hindeuten und damit auf einen der wichtigsten Einflüsse auf die Malerei Grützners.

Mit dem Blick hinein in die ›Zeitlosigkeit‹ der Klosterbibliothek eröffnet Grützner dem Betrachter die Möglichkeit, die Szene erzählerisch zu ertüchtigen, das heißt, sich die Dargestellten als Klosterbrüder des 18. oder 19. Jahrhunderts zu denken, oder sie als Kunstliebhaber des 17. Jahrhunderts zu identifizieren. Dass die zur Enthaltbarkeit verpflichteten Mönche in den weißen Kutten sich bei einem Glas Wein dem ›heimlichen Studium‹ Rubens'scher Frauenleiber zuwenden, scheint den Witz des Gemäldes ausmachen zu sollen.

Die hier greifbar werdende komische Seite des »Pfaffenmalers« Grützner, war, nach dem Urteil von Fritz von Ostini, dem Herausgeber der Zeitschrift *Jugend*, vor allem auf das Naturrelle des Malers zurückzuführen, das heißt auf seinen großen inneren Humor, einem »Humor ohne Schärfe, ohne verletzenden Spott«,⁴ einem Humor, der sich von Extremen fernhielt, nicht »carikierte«, nicht tadelte, nicht moralisierte.⁵



ABBILDUNG 1 Eduard von Grützner, *Heimliche Studie*, 1892.
(Koller Auktionen AG, Zürich)



ABBILDUNG 2 Eduard von Grützner, *Heimliche Studie*, 1892
(Detail aus Abbildung 1)



ABBILDUNG 3 Peter Paul Rubens, *Der Raub der Töchter des Leukippos*, um 1618 (München, Alte Pinakothek)

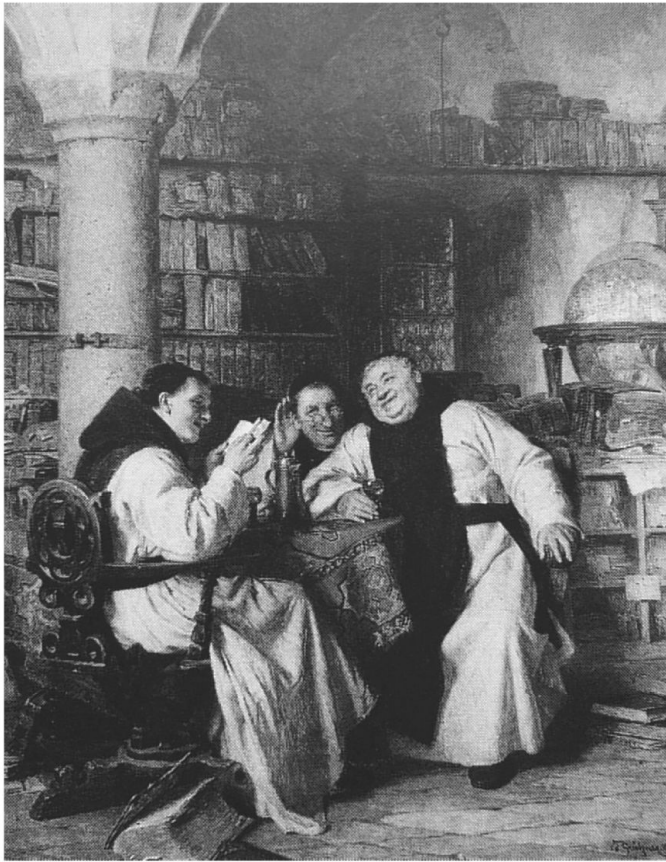


ABBILDUNG 4 Eduard von Grützner, *Der Lieblingsautor*, 1879

Diese Komik, die heute befremdlich anmutet, weil sie nicht mehr recht zu zünden vermag, war damals der Garant von Grützners Erfolg und Popularität. Der Maler gab seine Lieblingsgestalten gerne in Situationen wieder, »die einen leichten Conflict mit der strenger Auffassung ihres öffentlichen Charakters, Amtes oder der Ethik überhaupt bilden«. So wenn er Mönche dabei belauschte, wie ihnen »die Lectüre eines pikanten Klassikers ein feines Schmunzeln« entlockte⁶ oder wenn er Klosterbrüder dabei beobachtete, wie sie sich an der üppigen Nacktheit barocker Figuren erfreuten.⁷

Trotz der immer wieder konstatierten Harmlosigkeit dieser Themen, konnten die Zeitgenossen solchen Sujets auch etwas untergründig Politisches zuweisen. So wurden die Szenen des »gemütlichen und sorgenlosen« Mönchdaseins⁸ im Zusammenhang des Kulturkampfes gerne als »historische Urkunden gegen das Klosterwesen im Speziellen und den Ultramontanismus im Allgemeinen ins Feld geführt.«⁹ Der häufige Abdruck von Grützners Arbeiten in der nach 1870 als »liberal« geltenden Familienzeitschrift *Gartenlaube* hatte für viele eine antirömische Stoßrichtung.¹⁰ Ganz in diesem Sinne interpretierte *Die Neue Welt*, ein sozialdemokratisches Unterhaltungsblatt, das zwischen 1876 und 1891 erschien, Grützners Gemälde *Der Lieblingsautor* im Jahr 1881 als sarkastischen Kommentar auf das Kloster-

leben und stilisierte den Maler »zum tapferen Mitstreiter« im Kampf gegen den Einfluss der katholischen Kirche auf die moderne Gesellschaft¹¹ (Abb. 4). Mit den Jahren verlor sich allerdings die ideologisierende Vereinnahmung Grützners und machte – aufgrund der vielen Motivwiederholungen¹² – einer konservativen und volkstümelnden Beurteilung Platz.¹³

Dem »lustigen Schlesier«¹⁴ hätten seine – so Friedrich Pecht 1890 – »vom echten Humor sprudelnden Darstellungen des oberbayerischen Kneiplebens wie der dortigen Geistlichkeit«¹⁵ erst zur weiten Popularität verholfen. Mit seiner Fähigkeit, sich »in alle spezifischen Eigenheiten« des altbayerischen Volksstammes einzuleben, habe er es zudem zu beträchtlichem Wohlstand gebracht.¹⁶ Dass dafür die zu Anfang mit köstlicher Komik und mit scharfer Charakteristik vorgetragene Motive »in einer wahren Unzahl von kleineren Szenen« variiert¹⁷ und dann »fabrikationsmäßig« wiederholt werden mussten,¹⁸ rechnete die Kunstgeschichte dem Maler übel an. So vertrat Richard Muther 1893 die Meinung, dass die erzählende Genremalerei der Münchner Schule (und er nannte in dem Zusammenhang auch Franz von Defregger) zuerst durch die technische Halfertigkeit der Künstler und dann auch durch die Kunstunempfänglichkeit des Publikums entstanden sei.¹⁹ Alfred Freihöfer fand im selben Jahr Grützners künstlerischen Trieb versiegt, seiner Produktion haften in ihrer handwerks- und rezeptmäßigen Wiederholung etwas Mumienhaftes an.²⁰ Nicht nur den »Witzen« Grützners wurde schon vor 1900 häufiger das Volkstümliche, Urwüchsige, Originale, kurz das Authentische abgesprochen. Die Kunstkritik beurteilte die novellistische Genremalerei als überholt und begehrte ihr mit zunehmender Antipathie. Der schon genannte Fritz von Ostini machte dafür aber nicht die »Meister« selbst verantwortlich, sondern die große Zahl an Epigonen und Nachahmern. Diese hätten von den Großen nur das »Alleräußerlichste« nachzumachen verstanden und würden nun mit ihren »couranten Artikeln« Ausstellungen und Bilderläden überschwemmen.²¹ Diese Nachbeter und Unechten hätten allein »auf den allergewöhnlichsten Instinkt der Menge« spekuliert, welche bekanntermaßen keinerlei Auge für das Wie habe, sondern allein durch ein unstillbares Interesse an dem Was getrieben sei.²²

Mit dieser Ansicht stand Ostini nicht alleine da. Auch andere Autoren konnten Grützner gegen den Vorwurf der »Anekdotenmalerei« in Schutz nehmen – so etwa ein gewisser Heinrich Rottenburg, der 1898 in der Zeitschrift *Die Kunst unserer Zeit* – einem Periodikum des Verlages Franz Hanfstaengl – eine längere Apologie des Malers veröffentlichte. Rottenburg versuchte in seinem Artikel, das künstlerische Schaffen seiner Zeit grundsätzlich zu kategorisieren. Dabei bemängelte er zunächst, dass dem Großteil der Künstlerschaft »ein nicht unwesentlicher Theil der Malerei abhanden gekommen« sei, nämlich »das Malen« selbst.²³ Im Genrefach habe man die Form dem Inhalt fast gänzlich geopfert: »Die Anekdote, eben der Theil des Ganzen, an dem der schlimmste Schauföbel seine Freude hatte, war alles. Grimassen und Mätzchen, Kunststückchen und fade Süßigkeit, humorlose Humoristik und romanhafte Situationsdramatik, das Alles nahm man für Kunst.«²⁴ Aber es gebe – so Rottenburg – eine andere Genremalerei, auf die man in Deutschland stolz sein könne, weil sie

anderen Völkern gänzlich fehle, eine Genremalerei, die allein die Nation des Humors und Gemüts besitze: »Und das ist die Domäne Eduard Grützner's, es ist auch die Domäne von Franz von Defregger, Vautier, Knaus und recht wenigen Anderen. Die sind echt.«²⁵

Als »echt« erschien Rottenburg nur jener Künstler, der sich selbst treu blieb, der künstlerische Revolutionen an sich vorbeiziehen ließ, der außerhalb des ewigen Wechsels von Enthusiasmus und Enttäuschung stehen konnte. Deshalb war Grützner eine feste Säule der deutschen Genremalerei. Er habe es nie für nötig befunden, »einer Mode zu Liebe den Himmel roth und die Bäume blau zu sehen, auf »ismen« und »ionen« zu schwören, Kunstpolitik, Kunstdiplomatie, Kunstschranzenthum oder sonst irgend etwas Anderes zu treiben.«²⁶ Zur Wiederholung seiner Motive sei der Maler allein durch das Publikum genötigt worden, das nun einmal von einem Verlangen nach dem schon »einmal Dagewesenen und einmal Gelungenen« getrieben sei. Diesem Verlangen habe Grützner aber immer wieder mit neuer Wahrheit und neuem Ausdruck, eben mit »Echtheit« begegnen können.²⁷ Verglichen mit den alten Niederländern, etwa mit Ostade oder Brouwer, erschaffe Grützner – so Friedrich Pecht – stets besondere, eigene Typen.²⁸ Welche Fülle an Gestalten, welch' überraschende Uner-schöpflichkeit bei der Erfindung, bei der Charakteristik, beim Humor²⁹ – daneben mussten die genannten Holländer schlicht arm erscheinen.³⁰ In den Werbetexten des Verlags Franz Hanfstaengl wurden die Werke Grützners dann mit dem Etikett »deutsch« versehen. Manche fanden sie sogar durchtränkt von einem »köstlichen grundgermanischen Geisteshauch des Humors.«³¹ Wo Sinn für deutsche Kunst waltete, war der Maler daheim – deshalb auch die vielen Reproduktionen seiner Bilder »in ungezählten Privathäusern«.³²

Mochten solche Aussagen dem waltenden Zeitgeist geschuldet sein, richtig an ihnen war, dass nach 1900 buchstäblich jedes Kind Grützners Mönchs- und Klosterbilder kannte. Er war – so Victor von Luchdorff – mit diesen Sujets zum Liebling des deutschen Volkes geworden.³³ Die Bilder gelangten in die (klein)bürgerlichen Haushalte mit und durch die vielen Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit.³⁴ Die schon genannte *Gartenlaube* spielte dabei eine wichtige Rolle. Die Zeitschrift, die 1872 eine Auflagenhöhe von bemerkenswerten 380.000 Exemplaren erreichte,³⁵ veröffentlichte Werke der Genremalerei überaus häufig. Die überwiegend xylografischen Reproduktionen³⁶ zeigten charakteristische Szenen des familiären Alltags oder auch Motive aus dem bäuerlichen oder – wie im Falle Grützners – aus dem klösterlichen Leben.³⁷ Mit dieser »Unterhaltungsgenremalerei«³⁸ versuchte man das Publikum in das Geschehen der Bilderzählung hineinzuziehen und erzählerische Angebote zur bürgerlichen Selbstversicherung zu bieten. 1874 schrieb ein Autor namens Heinrich Bela in der *Gartenlaube*: »[D]er schöne Luxus reichster Leute wird immer mehr zu einem bürgerlichen Gemeingut, so daß Schönheitssinn und durchheiterte Häuslichkeit aus den Bel-Etagen bis in die Dachkammer hinauf- und in die Keller hinunter[zu] steigen« vermag.³⁹ Der Bildungsanspruch der Familien- und Unterhaltungszeitschriften ging dahin, »aus dem reich sprudelnden Leben der Gegenwart zu schöpfen, liebevoll der Vergan-

genheit zu folgen, geistige Anregung und Unterhaltung« für alle zu bieten.⁴⁰ Genremotive boten sich für einen so allgemein formulierten emanzipatorischen Zweck an, weil ihnen ein erzählerisches Moment eigen war und diese Qualität der Gemälde auch in ihren Reproduktionen nicht verloren ging. Rein künstlerische Aspekte wie Form und Farbe waren da eher nebensächlich.⁴¹

Max Liebermann brachte es auf den Punkt, als er 1901 bemerkte: »Die Bilder der Düsseldorfer oder Münchener Genremaler könnten, ohne wesentliches einzubüssen, auch grau in grau gemalt sein; ja sogar reproduziert erscheinen sie koloristischer als im Original, weil die Reproduktionen die Feinheit der Charakteristik wiedergibt, während die Mängel in der Farbe, die dem Original anhaften, verschwinden.«⁴² Das Nicht-Originale musste – liest man die Ansicht Liebermanns gegen den Strich – gar kein Nachteil sein. Es kam auf die »Wahl der Reproduktionsweise« an. Verschiedene Kunstverlage standen den neuen, immer wieder verbesserten »fotomechanischen Verfahren« um 1900 noch überaus kritisch gegenüber und favorisierten althergebrachte Techniken. So setzte die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien für ihre Publikationen, wie etwa den *Hauschatz moderner Kunst*, sehr bewusst auf die Radierung. Maler wie Schwind, Feuerbach, Defregger, Grützner, Schindler, Böcklin, Gabriel von Max, Uhde oder Liebermann wurden von Radierern wie Bürkner, Halm, Hecht, Krauskopf, Krüger, Unger, Woernle und vielen anderen »künstlerisch« reproduziert. Der Vorteil gegenüber dem Verfahren der Autotypie⁴³ war zu jener Zeit noch, dass die Grafiken »die Welt der Farben in die Contraste von Schwarz und Weiß zu übersetzen« in der Lage waren und dabei die Halbtöne besser zur Geltung kamen. So konnte der Betrachter im besten Falle »in jedem einzelnen Blatte nicht ein Kunstwerk, sondern zwei« genießen, »das darstellende und das dargestellte«.⁴⁴

Künstlerische Reproduktionen nach Grützners Werken machten »in Unmassen [...] den Rundgang durch alle Lande«⁴⁵ und adressierten dabei vornehmlich Kreise ohne tradierte Kunstbildung.⁴⁶ Der Maler verdiente »nicht blos schöne Summen« durch seine »Hauptproducte«, sondern hatte vor allem auch erkleckliche Nebeneinkünfte durch den Verkauf der Vervielfältigungsrechte an seinen Bildern.⁴⁷ Wie andere nachgefragte Genremaler seiner Zeit – hier wäre natürlich wieder Defregger zu nennen –,⁴⁸ arbeitete Grützner häufig mit dem Verlag Franz Hanfstaengl zusammen. Hanfstaengl bot – nach gängiger Praxis – verschiedene Vertragsmodelle an. Die Künstler konnten sämtliche Rechte an einem Bild abtreten »oder nur die Vervielfältigung in bestimmten, genau definierten Reproduktionsarten« zulassen.⁴⁹ Zudem war zwischen Honorar- oder Tantiemen-Vereinbarung zu wählen. »Bei einem Tantiemenvertrag war der Künstler prozentual am Verkauf der Reproduktionen beteiligt. Die Beteiligung schwankte zwischen zehn und zwanzig Prozent. Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl gewährte in der Regel fünfzehn Prozent Tantieme auf den Nettopreis der Reproduktion, andere Verlage, wie die Photographische Gesellschaft in Berlin, vereinbarten meist zehn Prozent Tantieme, [...]. Beim Honorarvertrag wurde der Künstler mit einer



ABBILDUNG 5 Eduard von Grützner, *Siesta im Kloster*, 1881, Kaeseberg & Oertel X.J. F.Feldweg, aus: *Neue Illustrierte Zeitung*, XII. Jg. (Wien, 25. November 1883), Nr. 9, S. 136/137



ABBILDUNG 6 Eduard von Grützner, *Seiner Eminenz zu Ehren*, 1889, Brend'amour, aus: *Neue Illustrierte Zeitung* (Österreichische Ausgabe von *Über Land und Meer*), XIX. Jg. (Wien, 19. October 1890), Nr. 3, S. 44/45

einmaligen Abfindung bedacht«, deren Höhe von seiner Popularität, von der Verkaufbarkeit des Sujets und von den vereinbarten Reproduktionsrechten abhängig war.⁵⁰ Um 1900 zahlte Hanfstaengl für die Überlassung aller Vervielfältigungsrechte bis zu 300 Mark pro Bild.⁵¹ Grützners größere Gemälde erzielten zu der Zeit Verkaufspreise um die 6.000 Mark. Zwar wäre die Geschäftsbeziehung zwischen dem Maler und seinem Verlag noch genauer zu erforschen, doch steht außer Frage, dass Grützner auch aufgrund der um sich greifenden Abbildungs- und Illustrationswut des späten 19. Jahrhunderts überaus gute Einkünfte hatte.

Wie populär seine Sujets tatsächlich waren, mag ein cursorischer Blick in die zwischen 1873 und 1892 in Wien erscheinende *Neue Illustrierte Zeitung* deutlich machen. Neben vielen ganzseitigen Abbildungen finden sich dort ebenfalls doppelseitig reproduzierte Bilder, wie etwa *Siesta im Kloster* von 1881 oder *Seiner Eminenz zu Ehren* aus dem Jahr 1889, die offenbar dazu gedacht waren, aus den jeweiligen Heften herausgelöst und dann als Wandschmuck einer neuen Verwendung zugeführt zu werden (Abb. 5 u. 6). Das hatte insofern Methode, als dass die Kunstverlage neben der lukrativen Proliferation von Illustrationen in Familien- und Unterhaltungszeitschriften damit begannen, die Werke auch in Form von Beilagen, Einzelblättern oder Mappen zu vertreiben. Reproduktionen von Grützners Gemälden gelangten nun in den verschiedensten Ausführungen und Formaten in den Buch- beziehungsweise Kunsthandel.⁵² »Was es an Kunstschätzen [...] in der Welt gab« konnte man sich um 1900 mit Muße »vorblättern lassen«⁵³ und – wenn gewünscht – als Zimmerschmuck mit nach Hause nehmen. Bezeichnend die Tatsache, dass die führenden Kunstverlage, wie etwa Braun, Seemann und Hanfstaengl, erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen, illustrierte Verkaufskataloge herauszubringen, um ihr Angebot zu präsentieren. Zuvor hatten ihnen die Familien- und Unterhaltungszeitschriften die Bewerbung ihrer Produkte weitestgehend abgenommen.⁵⁴

Allerdings wurden mit dem Aufkommen eines Marktes für dekorativen Wandschmuck schnell auch Stimmen laut, die vor der Ausstattung der Wohnungen mit den »einschmeichelnden Werken« deutscher Genremaler warnen konnten – ob nun in Form fotografischer oder xylografischer Reproduktionen. In der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* riet Ernst Zimmermann 1893 eindringlich davon ab, sich die Wände mit Novellenbildern und »Anekdotenmalerei« auszutapezieren. Wer wolle sich noch »im gewöhnlichen Leben tagtäglich dieselben Geschichten, dieselben Witzchen wieder und wieder vorerzählen lassen?« Nichts Besseres aber füge sich der zu, der sich mit Werken eines Defregger, Grützner oder Vautier seine Wände vollhänge, denn da werde meistens »nur und immer nur die Pointe wiedergekaut«. ⁵⁵ Die Münchener und Düsseldorfer »Anekdotchen und Sentimentalitäten« waren für Zimmermann passé,⁵⁶ er favorisierte die zeitgenössische Landschaftsmalerei, denn die bot dem modernen Auge Erholung von »dem unendlich nervösen, lärmenden Getriebe der Welt« da draußen.⁵⁷

Was sich ab 1890 formierte, war eine zunehmend ablehnende Haltung gegenüber der Genremalerei, die auch und vor allem mit dem Überangebot an fotografischen und xylogra-



ABBILDUNG 7 Eduard von Grützner, *Kunstfreunde*, 1892

fischen Reproduktionen nach Malern wie Grützner, Defregger, Knaus, Vautier und anderen zu tun hatte. Der Vorwurf der »fabrikationsmäßigen Wiederholung« musste in doppelter Weise treffen, da die Künstler ihre immer ähnlicheren Gemälde stets auch in Hinsicht auf eine bestmögliche Vervielfältigung hin konzipierten, um dadurch auf dem lukrativen Markt für Illustrationen erfolgreich sein zu können. Eduard von Grützner war dafür das beste Beispiel. Seine Popularität hatte er seiner Präsenz in den vielen Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit zu danken. Mochte er durch seine Werke zu einigem Wohlstand gekommen sein, reich und berühmt wurde er in erster Linie durch ihre Reproduktionen.

Was heißt das nun für die 1892 entstandene *Heimliche Studie*? Auch für dieses Gemälde hatte sich der Verlag Franz Hanfstaengl die Vervielfältigungsrechte gesichert. Das lässt sich noch an einer späten Reproduktion belegen, nämlich anhand der Wiedergabe des Bildes in Richard Braungarts Monografie aus dem Jahr 1916, dort unter dem abweichenden Titel *Kunstfreunde*⁵⁸ (Abb. 7). Mit dem im Œuvre Grützners einmaligen Sujet lassen sich – neben der humorig zu verstehenden Transgression der Mönche – möglicherweise noch weitere Aussagen verbinden. Zumindest kann die Reproduktion in Braungarts Buch an dem Punkt medien-spezifische Tiefe gewinnen, wo ihr Betrachter bemerkt, dass er die dargestellte Handlung der Kunstfreunde gleichsam wiederholt, sie spiegelt und dadurch in die eigene Gegenwart hineinzieht. Während die Mönche sich der Betrachtung eines Kupferstichs nach Rubens hingeben, sieht sich der moderne Betrachter einer Reproduktion des Grütznerschen Gemäldes gegenüber. Wäre es denkbar, dass der Maler mit dem Sujet auf die ästhetischen Vor- und Nachteile xylografischer und fotografischer Vervielfältigungstechniken hinweisen wollte? Beabsichtigte er vielleicht sogar die zeitlose Qualität künstlerischer Reproduktionen mit dem dargestellten historischen Ambiente zu beglaubigen? Mir scheint das durchaus naheliegend.

- 1 Lothar Brieger: *Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, München 1922, S. 180–181.
- 2 URL https://www.kollerauktionen.ch/de/330184-0006-1184-gruetzner_-eduard.-heimliche-st-1184_448346.html?RecPos=11 (abgerufen 26.3.2018).
- 3 Wolfgang Brückner: *Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zu Ende des 19. Jahrhunderts*, dargestellt an der »Gartenlaube«, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, Frankfurt am Main 1972, S. 226–254, hier S. 240.
- 4 Fritz von Ostini: *Grützner (=Künstler-Monografien LVIII)*, Bielefeld/Leipzig 1902, S. 8.
- 5 J. Janitsch: *Eduard Grützner*, in: Nord und Süd, Bd. 61, 1892, S. 202–213, hier S. 207. Vgl. Charles De Kay: *Grützner's Smiling Monks*, in: *The Quarterly Illustrator*, Jg. 3, 1895, S. 9–16, hier S. 15: »Yet Herr Grützner may be favorably contrasted with Italians and Frenchmen who only paint monks to ridicule or slur them. For it is innocent fun he makes; it is the bright side of monkish life he paints; there is no sarcasm in his mind, no vitriol in his brush, and he is wise enough to attempt only this bright side.«
- 6 Janitsch: *Eduard Grützner* (wie Anm. 5), S. 207.
- 7 Richard Braungart: *Eduard Grützner*, München 1916, S. 26. Seltsam klingt die Beschreibung bei László Balogh: *Eduard von Grützner 1846–1925. Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit. Monographie und kritisches Verzeichnis seiner Ölgemälde, Ölstudien und Ölskizzen*, Mainburg 1991, S. 64: »In einer Bibliothek, deren Rückwand besonders gut konzipiert und mit wertvollen Büchern vollgestopft ist, belächeln drei Mönche in weißer Kutte Obszönitäten in einer Illustrierten. Die Szene ist frei von Kritik oder Ironie.«
- 8 Adolf Rosenberg: *Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871*, Leipzig 1887, S. 31.
- 9 Ebd.
- 10 Brückner: *Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst* (wie Anm. 3), S. 243–245. Siehe Rosa Schapire (Hrsg.): *Hans Speckters Briefe aus Italien, Hamburg/Leipzig 1910*, S. 95–106 (Florenz, 19. Januar 1877), hier S. 101: »Grütznersche Kulturkämpfe.«
- 11 *Die Neue Welt*, Jg. 6, 1881, H. 18, S. 220. Siehe Christine Heinz: *Ideal und Institution. Die Familie als Leser und als Motiv der deutschen Familienzeitschriften Schorers Familienblatt, Über Land und Meer und Die*

- Neue Welt zwischen 1870 und 1895, Diss. Hamburg 2008, S. 109.
- 12** Rosenberg: Die Münchener Malerschule (wie Anm. 8), S. 31. Siehe Eduard Engels: Im Atelier Grützner, in: Neues Wiener Journal, Jg. 8, 1900, Nr. 2574, S. 1–3, hier S. 2.
- 13** Friedrich Pecht: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, S. 489: »Um die Mitte der sechziger Jahre tauchen dann die Künstler allmählich auf, welche wie die Bildhauer Knabl, Zumbusch, Wagmüller, dann die Piloty-Schüler Makart, Max, Defregger, Lenbach, Grützner, M. Schmid, Raupp mitten ins Herz des deutschen Volkes hineinzugreifen verstehen.«
- 14** Friedrich Pecht: Eduard Grützner, in: Die Kunst für Alle, Jg. 5, 1890, H. 12, S. 177–182, hier S. 178.
- 15** Ebd., S. 182.
- 16** Ebd., S. 179.
- 17** Ebd.
- 18** Brieger: Das Genrebild (wie Anm. 1), S. 180–181.
- 19** Richard Muther: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. 2, München 1893, S. 535.
- 20** Alfred Freihofner: Münchener Kunstausstellung, in: Der Kunstwart, Jg. 7, 1893/94, H. 1, S. 10–12, hier S. 11.
- 21** Ostini: Grützner (wie Anm. 4), S. 3.
- 22** Ebd., S. 8. Siehe C. Kerstan: Die unsinnige Richtung der modernen Bildermalerei und wirkliche Kunst. Für ernsthafte Kunstfreunde und Maler, Leipzig/Zürich 1897, S. 25: »Den Maasstab für den Wert eines Bildes als Kunstwerk bietet zuerst der Inhalt, dann die Art der Darstellung [...]«
- 23** Heinrich Rottenburg: Eduard Grützner, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, Jg. 9, 1898, 1. Halbbd., S. 33–56, hier S. 35.
- 24** Ebd.
- 25** Ebd., S. 36.
- 26** Ebd., S. 35.
- 27** Ebd., S. 44: »Unser Meister hätte sich längst schon sein Stoffgebiet auch noch nach anderen Richtungen des menschlichen Lebens erweitert, wenn er sich aber in der Hauptsache doch in einem engeren Kreise bewegen muss, so hat das liebe Publikum und der Kunsthandel die Schuld. Das ist nun mal nicht anders: statt dass ein Bilderkäufer froh wäre, von seinem Lieblingsmeister ein Werk zu besitzen, das gewiss kein Anderer neben ihm hat, bestellt er sich sicher ein Sujet, das der Künstler schon ein paarmal gemalt, woran er sich unter Umständen schon ganz müde gearbeitet hat. Will er seinen Grützner haben, so muss es ganz gewiss ein Klosterbruder sein, der sein Weinglas im Licht karfunkeln lässt, will er einen Gabriel Max, so verlangt er eine blasse Dame, die ein paar grosse Räthselaugen irgend wohin ins Unbestimmte, muthmasslich in's Geisterreich richtet. [...] Ein Glück, wenn Einer so viel aus sich zu geben hat, dass er dabei nicht monoton wird. Grützner gehört zu diesen Glücklichen; ihm hat die kindliche Begeisterung der Menge, die immer das einmal Dagewesene und einmal Gelungene wieder verlangt, weiter nicht geschadet und er hat die Gabe, das Alte doch immer wieder mit anderen Worten zu sagen.«
- 28** Pecht: Geschichte der Münchener Kunst (wie Anm. 13), S. 348.
- 29** Theodor Lamprecht: Eduard Grützner, in: Innsbrucker Nachrichten vom 28. Mai 1906 (Nr. 121), S. 1–3, hier S. 2f.
- 30** Pecht: Geschichte der Münchener Kunst (wie Anm. 13), S. 348. Siehe Ludwig Pfau: Maler und Gemälde. Kritische Studien, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1888, S. 509: »Seine trefflich gezeichneten Figuren sind unmittelbar dem Leben entnommen und haben eine Frische der Auffassung, daß der Beschauende sich unwillkürlich besinnt, wo er sie schon gesehen haben könnte.«
- 31** Janitsch: Eduard Grützner (wie Anm. 5), S. 206.
- 32** Rottenburg: Eduard Grützner (wie Anm. 23), S. 36: »Eduard Grützner ist eine Säule der deutschen Genremalerei und von allen Meistern dieser Zunft vielleicht der, dessen Ruhm die weiteste Verbreitung gefunden hat. Wo eine Büchse knallt, wo echte Weinkenner sich an der Rebe edlem Blut erfreuen, im traulichen Forsthaus, in hunderttausenden von Bacchustempeln des Südens und des Nordens und in ungezählten Privathäusern[,] finden wir Reproduktionen seiner Bilder – aber auch wo Sinn herrscht für deutsche Kunst, in ungezählten privaten und öffentlichen Sammlungen finden wir seine Bilder selbst.«
- 33** Vincenz von Luchdorff: Die Gemäldeausstellung des oberösterreichischen Kunstvereins im steinernen Saal II, in: Tages-Post (Linz) vom 28. August 1898 (Nr. 196), S. 1–2, hier S. 1: »Blättern wir nur flüchtig durch den Katalog durch, so entdecken wir alsbald eine Reihe von glänzenden Namen, vor allen anderen der Liebling des deutschen Volkes, Eduard Grützner. Neben Defregger ist Grützner wohl der bekannteste deutsche Maler, seine Arbeiten sind wirklich ins Volk gedrungen, er ist so populär wie Uhland oder Rosegger. Den »guten Kameraden« singt man, so weit die deutsche Zunge reicht, Roseggers tiefengemüthliche Erzählungen sind allbekannt und Grützners Mönchs- und Klosterbilder kennt jedes Kind.« Vgl. auch Pfau: Maler und Gemälde (wie Anm. 30), S. 508f.: »[...] durch seine heiteren Mönchs- und Jägerszenen ein Liebling des Publikums geworden. Jedermann kennt die verschiedenen »Klosterkeller und Weinproben«, das »Ave Maria im Klosterbraustübchen«, das »Jägerlatein« und Aehnliches, alles gewürzt mit köstlichem Humor und schmunzelnder Behaglichkeit.«
- 34** Andreas Graf: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit, in: Georg Jäger (Hrsg.): Geschichte

- des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1870–1918. Bd. 1, Teil 2, Frankfurt am Main 2003, S. 409–447 u. 460–522.
- 35** Matthias Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit im poetischen Realismus, Diss. LMU München 2013 (URL <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/170332013>), S. 180, mit Hinweis auf Kurt Schöning: Mit viel Gefühl. Bayern im Spiegel der Gartenlaube-Zeit, München 1965, S. 6. Siehe Bernt Ture von zur Mühlen: Illustrierte Familienzeitschriften im 19. Jahrhundert, in: *Myosotis. Zeitschrift für Buchwesen*, Jg. 8, 1993, S. 35–42, hier S. 36.
- 36** Dazu Birgit Wildmeister: Die Bilderwelt der »Gartenlaube«. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des bürgerlichen Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte Bd. 66), Würzburg 1998, S. 170–171 (Defregger, 17 Nennungen), S. 196–197 (Grützner, 19 Nennungen), S. 223 (Knaus, 6 Nennungen) u. S. 300–301 (Vautier, 10 Nennungen).
- 37** Anonym: [Besprechung] Über Land und Meer, in: *Novitäten-Anzeiger für den Colportage-Buchhandel*, VIII. Jg. (18. October 1896), Nr. 158, S. 3: »Mit der Menge seiner künstlerisch vollendeten Abbildungen stellt sich das Heft als ein wahrer Prachtband dar, in dem sich zu vielen Holzschnitten, unübertroffenen Musterleistungen der xylographischen Kunst, noch eine stattliche Reihe vielfarbiger Aquarelldrucke gesellt, welche die Technik dieser Vervielfältigungsart in bisher unerreichter Höhe zeigt. [...] Vorzüglich ist auch die Fülle der musterhaft ausgeführten schwarzen Holzschnitte: in buntem Wechsel Genrebilder, Porträts, Landschaften, Architekturen, Thierstücke und Darstellungen aus der Länder- und Völkerkunde, durchweg nach Originalen beliebter und berühmter Meister. Künstler wie Franz von Defregger, Eduard Grützner, Ch. Kröner und Bernhard Mannfeld, der große Radierer, sind in ihren Schöpfungen Mitarbeiter an diesem neuen Jahrgange von von »Ueber Land und Meer.«
- 38** Hermann Beenken: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944, S. 324. Siehe Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts (wie Anm. 35), S. 345.
- 39** H. Bela: »Moderne Kunstindustrie«, in: *Die Gartenlaube*, 1874, H. 32, S. 518–521, hier S. 520.
- 40** Anonym (wie Anm. 37), S. 3. Siehe Natalia Ilg: Die Zeitschrift als Verhandlungsort »moderner« Kunstkonzepte. Multimediale Inszenierungen von *Tradition* und (ironische) Metadiskurse der verstetigten *Innovation*, in: Natalia Igl u. Julia Menzel (Hrsg.): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung* (= Edition Medienwissenschaft, Bd. 39), Bielefeld 2016, S. 341–374, hier S. 348.
- 41** Siehe Hans Wantoch: »Anekdoten-Malerei«, in: *Der Kunstwart* Jg. 26, 1913, H. 4, S. 424–427, hier S. 427.
- 42** Max Liebermann: Jozef Israels, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 12 (1901), S. 145–156, hier S. 151. Siehe Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts (wie Anm. 35), S. 178–179.
- 43** Konrad Lange: Die Autotypitis, eine moderne Illustrationskrankheit, in: *Die Grenzboten*, Jg. 59, 1900, 2. Vierteljahr, Nr. 17, S. 198–205, hier S. 199f.
- 44** Anonym: (Hausschatz moderner Kunst), in: *Oesterreichisch-ungarische Buchhändler-Correspondenz*, 38. Jg. (17. April 1897), Nr. 16, S. 201.
- 45** Anonym: Kunst-Briefe. München, im December, in: *Allgemeine Kunst Chronik*, Bd. 10 (25. Dez. 1886), Nr. 52, S. 1025–1026, hier S. 1025.
- 46** Carl Neumann: Kunst und Publikum, in: ders.: *Der Kampf um die Neue Kunst*, Berlin 1896, S. 3–39, hier S. 32. Vgl. das Urteil bei Hans Speckter: Brief vom 19. Januar 1877, in: Schapire: *Hans Speckters Briefe aus Italien* (wie Anm. 10), S. 95–106, hier S. 101: »Unserre Kunsthändlerwirtschaft hat uns nur zu schrecklich auf den Hund gebracht! So eine Ausstellung moderner italienischer Meister, oder in den Schaufenstern die Photographien »in Imperialformat« nach den großen Düsseldorfer und Münchner Meistern ist wirklich nicht zu ertragen, [...]«
- 47** Hans Eduard von Berlepsch: Plauderei, in: *Die Kunst unserer Zeit*, Jg. 2, 1891, 1. Halbbd., S. 134–148, hier S. 134. Siehe Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts (wie Anm. 35), S. 176.
- 48** Siehe Andreas Graf: Die Ursprünge der modernen Medienindustrie: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit (1870–1918), URL <http://www.zeitschriften.ablit.de/graf/g1.pdf> (abgerufen 26.3.2018).
- 49** Helmut Hess: Ferdinand Brütt und seine Verleger, in: *Ferdinand Brütt 1849–1936. Erzählung und Impression*, Ausst.-Kat. Museum Giersch, Frankfurt am Main, Petersberg 2007, S. 85–95, hier S. 86f.
- 50** Ebd., S. 87.
- 51** Ebd., S. 88. Zu den Verkaufspreisen für entsprechende Drucke siehe auch Christa Pieske: *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940* (= Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, Bd. 15) München 1988, S. 154–158.
- 52** Georg Jaeger: Der Sortimentsbuchhandel, in: ders. (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*, Teil 3, Berlin/New York 2010, S. 78–176, hier S. 155.
- 53** Karl Scheffler: Kultur und Geschmack des Wohnens, in: Eduard Heyck (Hrsg.): *Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks*, Bd. 1: *Grundbegriffe. Die Häuslichkeit*, Stuttgart/Leipzig 1907, S. 149–267, hier S. 251.

- 54 Ture von zur Mühlen: Illustrierte Familienzeitschriften (wie Anm. 35), S. 41.
- 55 Ernst Zimmermann: Das Bild als Wandschmuck, in: Die Kunst für Alle, Jg. 9, 1893/94, S. 182–185, hier S. 184.
- 56 W. Fred: Die Wohnung und ihre Ausstattung, Bielefeld 1902, S. 138.
- 57 Zimmermann: Das Bild als Wandschmuck (wie Anm. 55), S. 184.
- 58 Braungart: Eduard Grützner (wie Anm., 7), Tafel 5. Das Gemälde ist dort als Photogravüre wiedergegeben, eine Technik, auf die sich der Verlag spezialisiert hatte. Vgl. Jäger: Der Sortimentsbuchhandel (wie Anm. 52), S. 155.