

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, PETER SCHOLZ, ANDREAS ZEISING
VOLKSTÜMLICHE MODERNE. MALEREI UND POPULÄRE
KULTUR DER GRÜNDERZEIT

Die Gründerzeit, das heißt aus kunsthistorischer Sicht, die Jahrzehnte nach der Reichsgründung von 1870/71,¹ war durch Entwicklungen und Umbrüche geprägt, die das technologische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und emotionale Fundament für die Herausbildung der Moderne in Deutschland bildeten. Einander gegenüber standen sich damals Industrialisierung und bäuerliches Leben, großstädtische Vermassung und dörfliche Gemeinschaft, Veränderung der Lebensverhältnisse auf der einen und Fortbestand von Traditionen auf der anderen Seite.² Beschleunigung und Wandel, die die Konjunktur von Handel und Gewerbe sowie ein nie gekanntes Maß an Fortschritt in Technik und Naturwissenschaft mit sich brachten, wurden nicht von allen Zeitgenossen als positive Veränderungen wahrgenommen. Dem oftmals mit nationalistischem Stolz verbundenen Bewusstsein, an einer Epochenchwelle zu leben, kontrastierte insbesondere in klein- und bildungsbürgerlichen Schichten eine Empfindung von Entfremdung und Verlust, die das Althergebrachte sowie insbesondere die dörfliche und bäuerliche Welt in der Wahrnehmung als Idyll erscheinen ließen.³

Eine analoge Denkbewegung zeichnete sich damals auf dem Feld der bildenden Kunst ab.⁴ Während in Frankreich die Vertreter des Impressionismus im Namen eines kämpferischen *Être de son temps* auf den Plan traten, etablierte sich im noch überwiegend akademisch geprägten Deutschland eine realistische Genremalerei, die mit ländlichen Idyllen und gemütvoll-humoristischen Darstellungen des Volkslebens aufwartete und damit den Blick auf vermeintliche Schutzzonen einer unverbrauchten Innerlichkeit richtete. Wo alles unwiederbringlich im Wandel begriffen war, sollte die Kunst ein Refugium für Glücksversprechen bieten. Doch fand man diesen Zufluchtsort nun nicht mehr in den höchsten Sphären, sondern in den Winkeln einer alltäglichen und, wie man meinte, ursprünglichen ›Volkstümlichkeit‹.⁵

Allen voran waren es die Maler der Münchner Schule, die auf die gesteigerte Nachfrage mit Produkten antworteten, deren professionalisierte Fertigung und Vermarktung den Charakter des Industriellen nicht verbergen konnte. Viele Maler des Münchner Umfelds bezogen ihre Sujets aus dem ländlichen Leben des Alpenraums. Sie zeigten Bauern, Familienszenen und Motive des ländlichen Alltags. Ihren städtischen Käufern beziehungsweise Konsumenten führten sie allerdings eine Welt vor Augen, die aufgrund des wirtschaftlichen Wandels und auch des einsetzenden Massentourismus bereits im Verschwinden begriffen war.⁶

Das Werk des Tiroler Malers Franz von Defregger, der im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes steht, und der zu den erfolgreichsten und populärsten Künstlern seiner Zeit zählte,



ABILDUNG 1 Die bildenden Künste 1800–1900, Postkarte, um 1900

ist dafür beispielhaft. Eine Hinwendung zum bäuerlichen Leben lässt sich aber ebenso bei anderen Malern nachweisen, man denke etwa an Wilhelm Leibl. Ähnliche Bewegungen finden sich in Frankreich, etwa in der Schule von Barbizon. Doch während dort ein oftmals unverstellter Blick auf die soziale Wirklichkeit bestimmend war, bemühte sich die gründerzeitliche Kunstkritik, das Gemüt- und Humorvolle der akademischen Genremalerei als ein Spezifikum deutscher Innerlichkeit auszuweisen und die nationale Kunst gegen einen französischen Naturalismus auszuspielen. Diese ideologische Besetzung und nationalistische Grundierung ist es dann, die der Malerei der Gründerzeit auch und vor allem in ihren Reproduktionen den Erfolg beim breiten Publikum sichert.

Ehedem hochgelobt und stark rezipiert, findet die akademische Genremalerei in der heutigen Kunstgeschichtsschreibung kaum noch Resonanz und wird gleichfalls im Ausstellungsbetrieb weitestgehend übergangen. Diese Marginalisierung ist nicht neu, sondern begann sich bereits in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in aller Deutlichkeit abzuzeichnen. Zählte man Maler wie Defregger oder Ludwig Knaus um 1900 sogar verschiedentlich zum Kanon der ›Jahrhundertkünstler‹ (Abb. 1), war die akademische Malerei bereits kurze Zeit später aus dem Kanon ausgesondert. Eine der Hauptursachen dafür war, dass eine vornehmlich an Formproblemen interessierte und auf die Avantgarde fokussierende Historiografie der Moderne ›Volkstümlichkeit‹, narrative Gehalte und Humor zu kunstfernen Begriffen erklärte. Nach 1945 wurde das durchaus qualitätvolle malerische Können der Münchner Schule abschätzig als ›akademisch‹ angesehen und die vielfach aufgegriffenen Themen bäuerlichen Lebens als provinziell und überkommen, wenn nicht gar als reaktionär verabschiedet. Im Gegenzug dazu kamen naturalistische Maler wie Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner oder Max Liebermann zu Ehren, deren intensive Auseinandersetzung mit bäuerlichen Sujets man das nobilitierende Etikett *l'art pour l'art* anheftete (Abb. 2 u. 3). Als ›Wegbereiter der Moderne‹ gaben sie die vermeintliche Kontrastfolie zur ›gefälligen‹ Genremalerei ab, was eine Grenzziehung zur Folge hatte, die bis heute eine gewisse Verbindlichkeit besitzt.

Mit der Vernachlässigung der akademischen Malerei entledigte sich die Kunstgeschichte auch der Aufgabe, den Entwicklungsgang der Moderne als Geschichte ideologischer Vereinnahmungen zu historisieren. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die problematische Stellung von Künstlern wie Defregger, Eduard von Grützner oder Wilhelm Riefstahl (um hier nur die Namen zu nennen, die im vorliegenden Band thematisiert werden) mit der sich um 1900 vollziehenden politischen Instrumentalisierung gründerzeitlicher Malerei zu tun hat. Der Begriff ›Heimatkunst‹ charakterisiert die deutschnationale und völkisch-reaktionäre Überformung der Genremalerei in Zeiten des Wilhelminismus. Im Nationalsozialismus wurden die bäuerlichen Sujets Defreggers und anderer Maler der Gründerzeit kurzerhand mit Vorstellungen des gesunden ›Volkstums‹ und der heimatlichen ›Scholle‹ verbunden. Die Nachwirkungen dieser ideologischen Indienstnahmen zogen sich bis hinein in die Heimatfilmotivik der 1950er Jahre und zeitigten auch in der Folge noch Reaktionen, die zur pauschalen Marginalisierung der bürgerlich-konservativen Kunst der Gründerzeit führten.

Die Genremalerei des 19. Jahrhunderts fällt – so könnte man sagen – den Kanonisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts zum Opfer. Dabei wurde aber häufig übersehen, wie sehr die gründerzeitlichen Künstler als moderne Unternehmer agierten und wie stark sie in damals neue Mechanismen der Kommerzialisierung ihrer Produkte eingebunden waren. So arbeiteten Maler wie Defregger oder Mathias Schmid intensiv mit Kunstverlagen wie Franz Hanfstaengl oder E.A. Seemann zusammen und vermarkteten ihre Werke nicht nur in Form von Reproduktionsstichen, illustrierten Büchern oder Postkarten, sondern lizenzierten auch Motivübernahmen für Gebrauchsgegenstände wie Tassen oder Zierteller (Abb. 4 u. 5).



ABBILDUNG 2 Ludwig Knaus, *Botenfrau*, 1888
(Schweinfurt, Museum Georg Schäfer)

Mit der quantitativen Zunahme fotografischer Illustrationen in der kunsthistorischen Literatur und dem einsetzenden Konsum von ›billigen Bildern‹ verschoben sich die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur.⁷ Reproduktionen nach Werken Defreggers, Grütznern oder Riefstahls wurden nach 1900 weithin popularisiert und mit dem Schlagwort ›Kunst für alle‹ als Medien kultureller Bildung vermarktet. Für die heutige Kunstgeschichtsschreibung, die sich verstärkt den Phänomenen der Popularisierung zuwendet und dabei die bürgerlich-idealistische Grenzziehung zwischen hoher und niederer Kunst zu überwinden versucht, ist die Gründerzeit ein dankbarer Untersuchungsgegenstand, an dem sich die Mechanismen der Bildvermarktung und des Bildkonsums auf breiter Grundlage nachvollziehen und einordnen lassen.



ABBILDUNG 3 Max Liebermann, *Schreitender Bauer* (Studie), 1894
(Privatbesitz)

Der vorliegende Band ist der erste in einer Reihe, für die der Titel *Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur* gewählt wurde. Die Herausgeber haben sich die Aufgabe gestellt, zu einer Neubewertung der Kultur des späten 19. Jahrhunderts beizutragen. Auf der Basis neuer historischer, sozial- und mediengeschichtlicher Forschungen wird die Gründerzeit im interdisziplinären Austausch kritisch kontextualisiert. Ziel ist es unter anderem, die Kunst der Moderne neu zu profilieren, jenseits der formalästhetischen Bewertungen, welche die Kanonisierungsprozesse des 20. Jahrhunderts bestimmten.

Die Aufsatzsammlung geht auf die Tagung *Der Bauer und die Moderne. Konstruktion und Kritik »volkstümlicher« Bildwelten und die populäre Massenkunst der Gründerzeit* zurück, die im April 2018 als Kooperation des Bereichs Ältere Kunstgeschichtliche Sammlungen des Tiro-



ABBILDUNG 4 Franz von Defregger, *Der Besuch*, 1875
(München, Alte Pinakothek)

ler Landesmuseums Ferdinandeum mit dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Siegen in Innsbruck durchgeführt wurde. Der damals formulierte Anspruch war und ist es noch immer, mit geschärftem Blick der Kunst Franz von Defreggers und anderen Malern entgegen zu treten, ihnen eine Rolle innerhalb der visuellen Kultur des späten 19. Jahrhunderts zuzuweisen und dabei besonders auf Aspekte der medialen Verbreitung und Kommerzialisierung von Werken der bildenden Kunst scharf zu stellen.

Den historiografischen Zusammenhängen zwischen den politischen Ereignissen der Befreiungskriege und ihrem Widerhall bei Künstlern wie Joseph Anton Koch, Jacob Salomon Bartholdy und Franz von Defregger widmet sich einleitend Markus Neuwirth in seinem Beitrag. Er kann dabei einerseits deutlich machen, wie komplex sich die historische Figu-



ABBILDUNG 5 Holzstichreproduktion nach Defreggers Gemälde *Der Besuch*, aus der Zeitschrift *L'art. Revue hebdomadaire illustrée* (Paris), 1879

ration des ›Bauern‹ bei näherer Betrachtung der sozialgeschichtlichen Quellen darstellt. Andererseits zeigt Neuwirth auf, welche subtilen politischen Botschaften Bilder und Statuen den kundigen Zeitgenossen seinerzeit ikonografisch vermittelten. Ähnlich dichte Bezüge zwischen der künstlerischen Bildwelt und der sozialen Wirklichkeit macht Peter Forster in seinem Textbeitrag über den wenig bekannten Alpenmaler Wilhelm Riefstahl dingfest. So lässt sich etwa bei Riefstahl und bei dem österreichischen Schriftsteller und Sozialreformer Franz Michael Felder ein vergleichbares Bemühen um eine soziologisch ›exakte‹ Darstellung der bäuerlichen Lebenswelt registrieren.

Angelika Irgens-Defregger richtet den Blick auf zwei »Ikonen der Populärkultur«, nämlich den Geschichtsmaler Franz von Defregger und den Heimatdichter Peter Rosegger,

deren Arbeitsbiografien und Rezeptionsgeschichten sie als Parallele verfolgt. Dabei deutet sich nicht zuletzt die semantische Verschränkung von Literatur und bildlicher Illustration im populären Medium Zeitschrift an, die für die konkrete Rezeptionsweise der narrativ-realistischen Genrekunst im 19. Jahrhundert eine bedeutsame Rolle spielte. Der Genese und der ›Krise‹ dieses erzählerischen Bildkonzepts der Gründerzeit, das einerseits durch Wiedergabe des Alltags, andererseits durch ›poetische‹ Überhöhung ausgezeichnet war, widmet sich Matthias Memmel. Die vorrangig an Formfragen orientierte Kritik der Zeit um 1900 qualifizierte das Narrative schließlich als kunstfremde ›literarische‹ Zutat ab, mit der die akademische Malerei nachhaltig diskreditiert blieb.

Peter Scholz, Jo Briggs und Andreas Zeising blicken aus unterschiedlicher Perspektive auf die konkrete Rezeption, die der vormals berühmteste Maler des ›Tiroler Bauernlebens‹, Franz von Defregger, in der Zeit um 1900 erfuhr. Briggs widmet sich der Publikation *Der Burenkrieg* des Münchner Publizisten Ludwig Thoma, der Defreggers patriotische Illustrationen der Befreiungskriege in satirischer Absicht umdeutete und sie als Werkzeug für publizistische Invektiven gegen die imperialistische Politik der Briten in Südafrika einsetzte. Peter Scholz zeigt auf, wie die Begeisterung für das Volkstümliche und Populäre im Zuge der Neuausrichtung der Modernehistoriografie des Faches Kunstgeschichte nach der Jahrhundertwende zunehmend erodierte, was ebenso für nationalistische Zuschreibungen gilt, die nach der Reichsgründung an Defreggers Werk herangetragen worden waren. Daran anknüpfend illustriert Andreas Zeising, wie jenseits des um 1900 neu formulierten Kanons der Moderne die akademische Genremalerei ein Gegenstand blieb, wo Kunstvermittlung sich an breite Schichten richtete. Insbesondere gilt das für den schulischen Unterricht, wo der Name Defregger noch bis in die Zeit der Weimarer Republik eine gewisse Präsenz und Akzeptanz behauptete.

Eine Fallstudie für Prozesse medialer Popularisierung bietet Joseph Imorde mit seinem Beitrag über Eduard von Grützner. Mochte eine progressiv empfindende Kritik dessen Bilder auch mit polemischer Schärfe kritisieren, tat das der Popularität von Grützners Humoresken durchaus keinen Abbruch. In Zeitschriften wie der *Gartenlaube* massenhaft verbreitet und durch Kunstverlage popularisiert, kannte buchstäblich jedes Kind Grützner. Den verblüffend modernen Vermarktungsstrategien gründerzeitlicher Malerei widmet sich ebenfalls Helmut Hess in seinem Beitrag am Beispiel des Kunstverlags Franz Hanfstaengl. Deutlich wird, dass sich mit dem beginnenden ›Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‹ höchst effiziente Möglichkeiten der Kommerzialisierung ergaben, die etwa ein Franz von Defregger mit strategischem Kalkül zu nutzen wusste, mochten sie auch seinem künstlerischen Ethos zuweilen innerlich zuwiderlaufen. Dem Atelier Franz Hanfstaengls verdanken wir gleichfalls die fotografischen Aufnahmen vom ›Rubensfest‹ der Münchner Künstlerschaft im Jahr 1857, dem sich Lars Zieke in seinem Essay widmet. Zieke kann nicht nur zeigen, in welcher Weise hier das Medium Fest als historische Rück- und Selbstvergewisserung der künstlerischen

Gemeinschaft diene, sondern ebenso welche Prozesse kommunaler Identitätsbildung damit verbunden waren.

Abgerundet wird der vorliegende Band durch den Textbeitrag von Felix Steffan zur Genese der Rosenheimer Gemäldesammlung, die der Lehrer und Sammler Max Bram seiner Heimatstadt vermachte. Entgegen der Zeitströmung, bewahrte Bram eine skeptische Haltung gegenüber der künstlerischen Moderne. Bis zu seinem Tod 1935 konzentrierte er sich beim Ausbau seiner Sammlung auf die ›volksnahe‹ Kunst der späten Münchner Schule, ungeachtet der Tatsache, dass diese kunsthistorisch längst marginalisiert war.

- 1 Zur abweichenden Periodisierung in der Geschichtswissenschaft siehe Gründerzeit 1848–1871. Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, hrsg. von Ulrike Laufer u. Hans Ottomeyer, Dresden 2008; Christian Jansen: Gründerzeit und Nationsbildung 1849–1871, Paderborn 2011.
- 2 Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. 1: Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990.
- 3 Klaus Bergmann: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, Meisenheim 1970; Martina Padberg: Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7: Vom Biedermeier zum Impressionismus, hrsg. von Hubertus Kohle, München 2008, S. 381–409.
- 4 Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, hrsg. von Peter H. Feist, Leipzig 1987.
- 5 Vgl. Matthias Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit im poetischen Realismus, Diss. LMU München 2013, URL <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17033>; Doris Edler: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum, Münster/Hamburg 1992.
- 6 Gerhard Henkel: Der ländliche Raum. Gegenwart und Wandlungsprozesse seit dem 19. Jahrhundert in Deutschland, Stuttgart u.a.O. ³1999.
- 7 Vgl. Joseph Imorde u. Andreas Zeising (Hrsg.): Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer, Siegen ²2019.

MARKUS NEUWIRTH

DER BAUER ALS KONSTRUKT ODER »SCHWÖRT NICHT ZU ÖSTREICH, WENN IHR'S KÖNNT VERMEIDEN«

»Ich wurde gleichsam durchsichtig und leicht wie ein Vogel in jener Zeit«
Josef Speckbacher über die Schnelligkeit der Ereignisse, den Mangel
an Schlaf, Essen und Trinken im Jahr 1809¹

Die akademische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von nachfolgenden Generationen mit einer merkwürdigen Indifferenz wahrgenommen. Die Künstler der Avantgarde und ebenso die kunstinteressierte Öffentlichkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts verweigerte den Bildern die Gefolgschaft und fand sich nicht bereit, für ein tieferes Verständnis näher hinzusehen. Dass viele dieser Bilder schlicht gut gemalt sind, verschärfte eher das Befremden und setzte sie dem Verdacht bloßer technischer Bravour aus. Die oft horrend hohen Preise, die von den Zeitgenossen bezahlt wurden, ernteten bald nur mehr Unverständnis oder Spott. In zahlreichen Museen wanderten die Objekte unreflektiert in die Depots. Wie so oft bei kunsthistorischen Bewertungsfragen, bedurfte es zeitlicher Distanz und neuer Strategien der Annäherung, um den Blick, den Disput ästhetischer Theoriefindung und die Sequenzierung der gewaltigen Menge des Materials frei zu machen.

Bis heute fallen große Teile der gründerzeitlichen akademischen Kunst dem Verdikt anheim, lediglich harmlose erzählerische Inhalte, Sentimentalitäten oder vaterländischen Kitsch zu vermitteln. Im Folgenden sollen daher einige schärfer konturierte Voraussetzungen im Vorfeld der Gründerzeit anhand weniger Beispiele herausgearbeitet werden, die durchaus konkrete Koordinaten zur Orientierung bereit stellen, fern jeglicher Harmlosigkeit oder Belanglosigkeit. Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich im Falle des Bauern einige Ursachen für diese scheinbare Indifferenz und vorgeblich gleichgültige Volkstümlichkeit zumindest im Ansatz zeigen.

Der ausgeprägte Realismus der gründerzeitlichen Malerei, in den man als Betrachter sozusagen unmittelbar ›hineingeworfen‹ wird, hat viel zum Befremden beigetragen. Er ist bereits von der Fotografie beeinflusst beziehungsweise tritt in bewusste Konkurrenz zu diesem neuen technischen Bildmedium. Doch der erste Augenschein trügt. Denn zumindest bei den ›besseren‹ Vertretern der akademischen Malerei verbirgt sich hinter der oftmals realistisch-glaten Oberfläche eine tiefere Sinnschicht, die die Interpretation herausfordert.

In dieser zweiten Schicht offenbaren solche Bilder versteckte Hinweise. Dem Quellenkundigen eröffnen sich Referenzen, die weit entfernt von Indifferenz und Harmlosigkeit sind. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlief eine komplizierte Geschichte der Zensur, die direkt oder indirekt in die kunsthistorischen Entwicklungen tief interveniert hat. Das Klima der Zensur erzeugte eine Stimmung der Selbstzensur, in der nicht selten in vorseilendem Gehorsam agiert und vorsichtig taktiert wurde. Oft griffen zudem die Auftraggeber erheblich in die Bildfindungen ein. Diese Vorgeschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet das Fundament für spätere Entwicklungen der Zeit nach der Revolution von 1848. Zunehmend wollte man die individuell-psychische Intensität einer dargestellten Szene – sei es Genre oder Historie – qualitativ deutlich heben. Das Theater als Inspirationsquelle war dabei omnipräsent.

Die Welt der ländlichen Bevölkerung war zu dieser Zeit nur ein Thema unter vielen. Das Landvolk schien eine Nähe zur Natur und damit eine Ursprünglichkeit zu verbürgen, die im Zuge der Industrialisierung verloren zu gehen drohte. Die rasante Entwicklung der Städte im 19. Jahrhundert fand hier ihr willkommenes ästhetisches Gegenbild. Der entstehende Tourismus wurde zugleich von einer Kunst der historischen Rückbesinnung begleitet. Der Aufstand der Tiroler Bevölkerung gegen die bayerischen und französischen Truppen im Jahr 1809 wurde in der Kunst zu einem immer wieder aufgegriffenen Thema. Hier bot sich die Möglichkeit, Darstellungen der Bevölkerung des ländlichen Raums mit der ›vaterländischen‹ Historie zu verbinden. Der Bauernstand als soziale Gruppierung wurde zum Spielball brisanter politischer Konflikte, in deren Beobachtung die bildende Kunst eingezwängt war. Dabei trat die historiografische Rezeption der Ereignisse von 1809 mit den künstlerischen Entwicklungen in Interferenzen. Die historisch bedeutsame Präsenz der deutschen, vor allem aus dem Umfeld der literarischen Romantik stammenden Akteure in Tirol, wird von der deutschen Geschichts- und erst recht Kunstgeschichtswissenschaft unterschätzt, während sie von der Historiografie in Tirol bis heute oftmals unterschlagen wird.

Tiroler Landstände und ihre Sonderrechte

Die Leitfigur des Landsturms, der Tiroler ›Freiheitsheld‹ Andreas Hofer (1767–1810), war als Kind einer der ersten, der unter die mariatheresianische Schulreform von 1774 fiel, mit der die Schulpflicht eingeführt wurde. Die bis dahin geltende Trennung der Kinder nach Ständen sollte ausdrücklich egalisiert werden.² Dass damit der ländliche Raum einen enormen Bildungsschub erhielt, liegt auf der Hand. Das geistige Klima der Aufklärung, das Hofer später attackieren wird, hat ihm also tatsächlich die Bildungsmittel in die Hand gegeben, um sich später zum Beispiel vor Gericht gegen die Steuern auf seinen ertragschwachen Boden zu wehren. Unabhängig vom Aufstand von 1809 sind diese Veränderungen im Bauernstand ein Symptom der Emanzipation. Zudem ist die Bezeichnung ›Bauer‹ ein vereinfachendes Konstrukt. Hofer etwa war Wirt, Bauer, Wein- und Pferdehändler sowie

Säumer (Transporteur mit Pferden über schwieriges Gelände). Seine Frau Anna Ladurner führte im wesentlichen das Wirtshaus und den Hof. Die Familie, der sein Mitstreiter Josef Speckbacher (1767–1820) entstammte, hatte zwar einen Hof, war aber im Wesentlichen im Holzhandel und als Lieferant für die Saline in Hall in Tirol tätig. Zum selbständigen Bauern wurde Speckbacher erst mit seiner Heirat. Zudem betätigte er sich als Wilderer, wobei die Obrigkeit ein Auge zudrückte, weil Speckbacher auf Bestellung auch Raubtiere, die Weidevieh rissen, erlegte. Wie Hofer, war er ständig unterwegs. Die später ideologisch aufgeladene Vorstellung von einer Verhaftung an die Scholle, geht – zumindest in Tirol – an der Wirklichkeit des Bauernstands vorbei. Gerade weil der Boden oft wenig hergab und Naturkatastrophen im schwierigen Gelände die Einnahmen schmälerten, mussten viele Bauern und ihre Familien mindestens einem Nebenerwerb nachgehen, der Verkaufsgeschäfte außerhalb Tirols und mithin saisonale Wanderung verlangte. Neben dem Handel mit Vögeln ist die Herstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse, etwa Handschuhe oder Produkte wie die Spinnwebbilder, die Holzfiguren der Grödner Bildschnitzer und dergleichen, beredter Ausdruck eines Streuradius. Gerade die Beweglichkeit der aufständischen Bauern sollte den bayerischen und französischen Truppen Probleme bereiten.

Die Erhebung gegen Napoleon war indes keineswegs eine rein bäuerliche. Es befanden sich auch Aristokraten, Bürgerliche und Kleriker unter der revoltierenden Bevölkerung. Das Gros allerdings bildeten Bauern und Wirte, die sich Schusswaffen leisten konnten und von Jugend an regelmäßig die Schießstände frequentiert hatten. Die Gefährlichkeit dieser – wohlgemerkt zivilen – Schützen bestand in ihrer hohen Treffsicherheit, die es ihnen ermöglichte, aus großer Entfernung gezielt vor allem die feindlichen Offiziere zu erschießen, um die Befehlskette zu durchbrechen. Die eingesetzten Gewehre hatten längere Läufe als jene der regulären Truppen in Europa. Gute Schützen hatten bis zu vier Gewehre, die von ihren Knechten nachgeladen wurden, immer in guter Deckung in schwierigem Gelände. Die in späteren Darstellungen so oft gezeigten Männer mit Keulen, Sensen und altertümlichen Waffen waren keine Bauern, sondern allenfalls Knechte und Hilfsarbeiter im ländlichen Raum. Sie wurden aber primär bei Gefangenentransporten eingesetzt, darunter übrigens auch bewaffnete Frauen. Dieser sogenannte Landsturm berief sich auf das Landlibell von 1511 aus der Zeit Kaiser Maximilians I., nach dem sich die Tiroler selbst verteidigen durften und mussten. Die neuere Geschichtswissenschaft, wie vor allem von Martin Schennach quellennah ausdifferenziert,³ ist vorsichtig bei der Bewertung dieses historischen Dokuments. Vieles ist schlicht in nachfolgenden Jahrhunderten, im Zuge von Legitimationsversuchen und historischen Fehleinschätzungen, hineinprojiziert worden. Was aber beim Landlibell von 1511 schon rein äußerlich auffällt, ist, dass es als feierliche Kaiserurkunde ausgestellt wurde. Dass die Tiroler Landstände – unter Androhung, keine Steuern mehr zu zahlen – dem Kaiser eine solche Urkunde abpressen konnten, nachdem die Kriege vor allem gegen Venedig Unsummen verschlungen hatten, ist ein Zeichen ihrer Wehrhaftigkeit und der Selbststän-

digkeit gegenüber der höchsten Obrigkeit. Die Treue zum Landesfürsten beziehungsweise zum Kaiser bei gleichzeitiger Renitenz im Bedarfsfall spiegelt sich in der Berufung auf dieses Dokument. Die Bauern, die den vierten, im europäischen Vergleich relativ starken Stand bildeten, sahen darin jedenfalls eine Bestätigung.

Zur Vorsicht in Bezug auf das Landlibell von 1511 mahnte bereits Josef Streiter (1804–1873), ein liberaler Politiker und Bürgermeister von Bozen, ein Freund des Malers Franz von Defregger, in seinem Text *Der Bauernkrieg* aus dem Jahr 1868, also ein Jahr bevor Defregger sein erstes großes Historiengemälde *Speckbacher und sein Sohn Anderl* schuf (Abb. 10): »Die gerühmte magna charta von Tirol war im Grunde nichts als eine Zuzugsordnung, welche der venezianer Krieg hervorgerufen, die darin noch sonst enthaltenen sogenannten ›Freiheiten‹ beschränkten sich auf Privilegien einzelner Stände und Familien.«⁴ Streiter verkürzte hier zwar, aber seine Bedenken waren berechtigt. Defregger verfügte mithin früh über Kontakte zu Persönlichkeiten, die reflektiert und kritisch mit den historischen Mythen umzugehen versuchten.

Die Auseinandersetzung mit der österreichischen Obrigkeit in Tirol, die sich verschärft in der Rezeption des Landlibells spiegelt, sollte sich nach dem Aufstand von 1809 fortsetzen und hatte bedeutende Auswirkungen auch auf die Kunstgeschichte. Im Jahr 1809 war man während der Kämpfe und in der Zeit danach unglücklich über die Taktik und Informationspolitik des Hofes in Wien, der natürlich mehrere Koordinaten in Europa zu überblicken hatte. Das Eingreifen der regulären österreichischen Truppen kam zu spät und war desaströs. Versprechen wurden nicht eingehalten, Tirol wurde wieder bayerisch. Die Aufständischen mussten fliehen, verloren Haus und Hof oder wurden hingerichtet. Das Land war in einem katastrophalen Zustand. Die Stimmung war gereizt, sowohl in Richtung Wien als auch in Richtung Aufständische. Nach dem Wiener Kongress sollte sich das nur sehr langsam bessern. 1815 wurde Tirol wieder österreichisch, aber der Hof hatte Angst vor einem weiteren Aufstand. Erzherzog Johann, die primäre Kontaktperson der Aufständischen, durfte Tirol nicht besuchen. Die Zensur und das Polizeisystem überwachten akribisch die Verhältnisse.

Übermalung als Zensur

Als Joseph Anton Koch sein Gemälde *Der Landsturm anno 1809* aus Rom nach Deutschland seinem Auftraggeber, dem preußischen Staatsmann Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein schickte, sah man sich gezwungen, den Transport um österreichisches Gebiet herum über die Schweiz durchzuführen, weil man wegen des Bildinhalts zu Recht Konfiszierung oder Beschädigung befürchtete. Barthold Georg Niebuhr, der die Versendung über den Simplon organisierte, schreibt am 26. April 1820 an den Freiherrn vom Stein: »Ein Grund mehr, diese Strasse vermeiden zu lassen, war, dass der über die Behandlung seines Vaterlandes, Tirol, indignierte Maler im Vorgrunde einige sehr verständliche allegorische Andeutungen angebracht hat, über die man sich leicht durch absichtliche Misshandlung

des Gemäldes könnte rächen wollen«.⁵ Der Umweg über die Schweiz besaß eine gewisse Ironie, denn Koch hatte die Komposition zum *Landsturm* analog zur Komposition des *Wilhelm Tell* gestaltet, um den Willen zur Freiheit und zum Kampf gegen Unterdrückung als programmatische Pendants malerisch umzusetzen (**Abb. 1 u. 2**). Im *Tell* sitzt der verhasste Geßler, der tyrannische Vogt der Habsburger, beim Apfelschuss auf dem Pferd, beim Pendant des *Landsturms* zeigt Koch Hofer flankiert von Speckbacher und Haspinger: eine bewusste Umkehrung der Machtverhältnisse. Dahinter steht eine beinahe unverhohlene visuelle Drohung. Zudem hat man den Satz aus Friedrich Schillers Freiheitsdrama *Wilhelm Tell* von 1804 in Evidenz, der gleichsam ein literarisches Analogon darstellt: »Schwört nicht zu Östreich, wenn Ihr's könnt vermeiden«.⁶

Niebuhr gibt im selben Brief an den Freiherrn vom Stein bezüglich der politisch kompromittierenden Inhalte eine bemerkenswerte Empfehlung: »Sollte dies oder jenes im Vordergrunde Ew. Excellenz missfällig seyn, so wird in der dortigen Gegend sich leicht ein Maler finden, der es mit einigen Pinselstrichen wegschafft«.⁷ Der Vordergrund in der Mitte mit der Inschrift »Politica« und den Kriechtieren als Symbole der korrupten Beamtenschaft war dann offenbar doch nicht so eindeutig kompromittierend wie befürchtet, sehr wohl aber ein Detail in der rechten unteren Ecke (**Abb. 3**), das wohl direkt auf Weisung des Freiherrn übermalt wurde. Dort befindet sich ein leicht gewelltes Blatt Papier. Man erkennt die Übermalung am Umriss der Wellung im Zwickel der Brücke oberhalb des Eselskinnladens, mit dem die Philister ausgetrieben werden sollten. Die Beschriftung kennen wir von einer großen Umrisszeichnung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck (**Abb. 4**), ebenso aus einem Brief, den Koch an Josef von Giovanelli am 19. Oktober 1820 schrieb:

Unten steht geschrieben: Gegeben Hauptquartier Aspern den 22. Mai 1809. Aber auf der anderen Seite dieses zu Wasser fliegenden Briefes steht geschrieben als Antwort auf die herzustellende versprochene Landesverfassung

pro patria

et Imperatore

Die alte Landesverfassung wiederherzustellen versprach er 1809

Monuit rerum calamitate rebus prosperit

Veto!

Dieses ist die linke Seite des Briefes.⁸

Worauf Koch anspielte, war das sogenannte Wolkersdorfer Billet, das kurz nach der erfolgreichen Schlacht von Aspern am 21. und 22. Mai 1809 von Kaiser Franz ausgestellt worden war und die Wiederherstellung der Tiroler Landesverfassung und die Nichtabtrennung von Österreich versprach. Dieses Versprechen wurde nicht eingelöst. Koch und andere sahen darin gleichsam einen Verrat Österreichs an Tirol und an den von Wien angetriebenen Aufständischen.



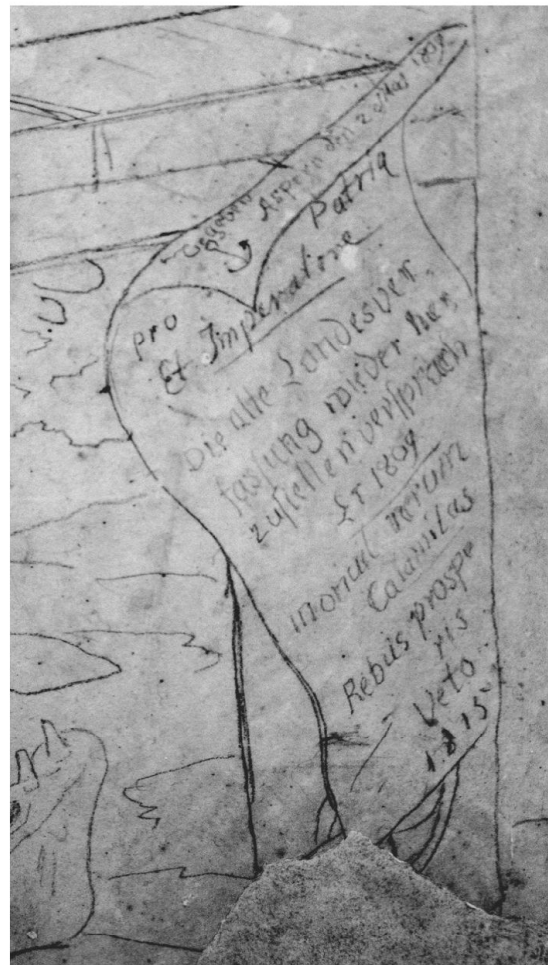
ABBILDUNG 1 Joseph Anton Koch, *Der Landsturm anno 1809*, 1816/17
(Aufbewahrungsort unbekannt)

ABBILDUNG 2 Joseph Anton Koch, *Tells Apfelschuss*, 1816/17
(Wien, Albertina)



ABBILDUNG 3 Joseph Anton Koch,
Der Landsturm anno 1809, zweite Fassung,
1820 (Privatbesitz)

ABBILDUNG 4 Joseph Anton Koch,
Umrisszeichnung zu *Der Landsturm*
anno 1809, 1819, Detail (Innsbruck, Tiroler
Landesmuseum Ferdinandeum)



Bauernstand und Staatstheorie der Romantik

Was Koch nicht wissen konnte: Das letztlich negative Gutachten zur Wiederherstellung der alten Verfassung, das der Tiroler Hof-Kommissärs Anton Leopold von Roschmann am 5. November 1814 unterzeichnete, stammte nicht aus dessen Feder – er wäre wohl kaum im Stande gewesen –, sondern vom deutschen Staatstheoretiker der Romantik in österreichischen Diensten, Adam Müller (1779–1829), der sich damals intensiv mit dem Bauernstand auseinandersetzte und ihn dem Adel gleichzustellen suchte. Dass Müller 1813 bis 1815 mit und in Tirol umfassend beschäftigt war, hat mit einem Feldzug von 1813 zu tun, der gleichermaßen historisch, militärisch, ideologisch, quellenkundlich, literaturhistorisch und psychologisch interessant ist, aber einer gründlichen wissenschaftlichen Aufarbeitung bislang harret. 1813 entschlossen sich der Staatskanzler Klemens Wenzel Lothar von Metternich und seine Militärs zu einem großteils erfolgreichen Angriff auf Oberitalien, der über Kärnten, Osttirol, Südtirol, Brixen (wo der *Tiroler Bote* auch in einer italienischen Ausgabe *Il Messaggero Tirolese* auf Weisung aus Wien gegründet wurde), Bozen und einige oberitalienische Städte führte. Neben Adam Müller nahm Wilhelm von Eichendorff,⁹ der ebenfalls schriftstellerisch tätige Bruder des Dichters Joseph von Eichendorff, daran teil.

Abgesehen von den regulären österreichischen Truppen wurden Schützenkompagnien, nicht nur aus geflohenen Tirolern bestehend, zum Teil unter dem Befehl von Josef Speckbacher beigezogen. Hier kämpfte also nicht nur die deutsche Intelligenz der Romantik Seite an Seite mit Speckbacher, sondern sie wurde auch direkt Zeuge seiner berühmt-berüchtigten Finessen und Guerillataktiken. Man kann davon ausgehen, dass sich Speckbacher und die Deutschen in österreichischen Diensten über das Jahr 1809 austauschten. Man muss aber ebenfalls davon ausgehen, dass viele der Ereignisse von 1813 dann auf das Jahr 1809, das eine völlig andere historische Situation darstellte, rückprojiziert wurde. Zudem bekundeten die Romantiker – natürlich nur in den privaten Briefen – zunehmend Unmut darüber, wie mit den Tirolern von Seiten der österreichischen Behörden umgegangen wurde. Clemens Brentano schrieb im November 1813 aus Wien an Achim von Arnim, nachdem ihm Adam Müller bei einem kurzen Wien-Aufenthalt berichtet hatte:

Speckbacher erbot sich, mit sechshundert Schützen und dreihundert Husaren die Stadt [Brescia?] zu nehmen. Hiller, der ein infamer Philister ist, schlug sie ihm ab, und alles ging verloren. Als die Tiroler endlich 1200 Mann ohne Kanonen unterm General Fenner hatten nebst hundert Husaren, griffen sie die 5000 Franzosen, die sechs Kanonen hatten, an – den Ort hab ich vergessen. Sie arbeiten den ganzen Tag und wurden wie natürlich geschlagen. Auf der Retirade in Verzweiflung bekommen sie eine Depesche von Speckbacher. Da er ein schlechter Scribent, mögen sie es gar nicht lesen. Am anderen Morgen weckt sie der Magistrat, ich weiß nicht von Botzen oder Roveredo, und kann gar nicht begreifen, warum sie nicht kommen. Nun lesen sie Speckbachers Brief, welcher ihnen meldet, daß er den Feind verfolge. Er hatte mit dreißig Tirolern ihnen im Rücken von einer Anhöhe herab alle Offiziere weggeschossen, so daß sie ihre Kanonen auf ihn richten mußten und endlich davonliefen. So

hatte der Befreier Tirols den Feind allein geschlagen. Man berichtete es, aber das Kriegs-Collegium strich seinen Namen weg, und es hieß »das unbezwingliche k.k. Militair etc« Ist das nicht zum rasend werden? Nicht einmal eine Schärpe darf er tragen, nicht einmal eine Medaille erhielt er.¹⁰

Dies ist der Stoff, aus dem sich Mythen bilden! Das bedeutet aber auch, dass man die offiziellen Archivalien äußerst quellenkritisch zu lesen hat. Im selben Brief äußerte Brentano über Speckbacher: »Er ist nach Müller eines der größten militärischen Talente, nach Wellington, wie Müller sagt, das größte«. ¹¹

Das änderte nichts daran, dass Adam Müller ein Jahr später für Roschmann beziehungsweise für den Hof in Wien jenes heikle Gutachten über die Tiroler Landesverfassung verfasste, welches der Anfang vom Ende des Wunsches nach der alten Verfassung Tirols war. Müller bettet seine Aussagen durchaus klarsichtig in die besonderen geopolitischen Verwicklungen und die erschwerten Verhältnisse im Alpenraum. Über den Bauernstand heißt es hier:

Wie die tirolischen Stände schon in den frühesten Zeiten aufgefordert sein mußten, sich zur gemeinsamen Hilfe und Vertheidigung enger zu verbinden, wie die an einer der größten Handelsstraßen der Welt gelegenen Städte früher schon erheblichen Einfluß auf das Gemeinwesen erhalten mußten und wie der *Bauernstand*, der in den einzelnen Thälern zerstreut aber frei und nur aus eigener Kraft und Betriebsamkeit lebte, bald einen vierten Stand oder vielmehr nur eine andere Gattung des Adels [sic!] bilden konnte, geht aus jener Darstellung der natürlichen Beschaffenheit Tirols augenscheinlich hervor.¹²

Es existieren weitere Passagen, die auf die klimatischen Bedingungen und die Konzentration der Feldarbeit im Jahresrhythmus eingehen. Im Hinblick auf die Befreiung von der Conscription, das heißt von der Einberufung zum Militär, die bis dahin herrschte, meinte Müller einerseits, dass hier dringend eine Reform einzuleiten wäre. Andererseits vertrat er die Auffassung – und hier zeigt sich, wie sehr die Landwirtschaft beziehungsweise die Stellung der Bauern mit den militärischen Fragestellungen innigst verknüpft war –, dass die Conscription dem Land Tirol völlig zuwiderlaufe. Der Wortlaut einer betreffende Stelle ist wegen der Nennung der Schweiz als offensichtlich gefürchtetes Abwanderungsland, der Lohnstruktur und insgesamt demografischer Beobachtungen interessant: »Selbst Einwanderungen, welche die Höhe des Arbeitslohnes veranlassen könnte, würden den Ausfall nie decken, weil Erfahrung bewiesen hat, daß die tirolische Viehzucht, wie die Gartenbau ähnliche Landwirthschaft nur von Eingeborenen mit Vortheil getrieben werden kann«. ¹³ So schnell wird also in der Diktion vom adelsgleichen Bauern zum Eingeborenen gewechselt.

Letztlich sah Müller aber keine andere Möglichkeit im Sinne einer Vereinheitlichung der Verwaltungsstruktur und des Regierungszugriffs als die Abschaffung der Sonderrechte der Landschaft, die zu einer doppelten und teuren Haushaltsführung mit einem großen Beamtenapparat führte:

Die verpfändeten Abgaben und das auf diesem Wege, abgesondert von dem landesherrlichen Aerar, constituirte Passiv- und Credit-Vermögen der Stände erforderte eine abgesonderte und unabhängige Verwaltung. So bildete sich das Institut der *tirolischen Landschaft* [d.h. der Tiroler Landstände]. Eine neben der k.k. Administration unabhängig von ihr bestehende verwaltende Behörde, die in Pflichten und unter der Kontrolle des Landes steht, demnach, da das Land nur von solchen Individuen repräsentiert wird, die auf diese landschäftliche Verwaltung den größten Einfluß haben müssen, weder verpflichtet ist, noch kontrolliert wird, ist für sich selbst schon ein Mißbrauch, es kann also nicht fehlen, daß sich in allen Zweigen dieser Verwaltung, welche sich durch die landschaftlichen Steuereinnahmereien über die ganze Provinz verbreiten, ein ganzes Heer kleiner Mißbräuche einschleicht.¹⁴

Das Dokument, das von großer Wichtigkeit im historischen Ablauf war, wurde erst 1966 von Jakob Baxa vollständig editiert, und zwar mit den auf Juli 1820 datierten Anmerkungen von Andrä Alois Dipauli, dem Oberappellationsgerichtspräsidenten, Juristen, Historiker und erstem Direktor des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Dieser bestätigte 1820 die Autorschaft Adam Müllers.

Wilhelm von Eichendorff, der Bauernstand und die Conscription

Dass Dipauli sich dem Text 1820 speziell widmete, mag wohl mit dem Fokus auf die Conscription in dieser Zeit zu tun haben. Dipauli machte ausdrücklich auf den Zusammenhang von Landwirtschaft und Befreiung von der Conscription aufmerksam. Zu Recht verweist er darauf, dass die angesprochene Form ihrer Durchführung jüngeren Datums sei: »Tirol hat ferner in vielen Theilen nicht arbeitende Hände genug für seinen sehr beschwerlichen Landbau und der Verlust von jungen Burschen wird sehr bald empfindlich; diese und ähnliche Gründe waren es hauptsächlich aus welchen die Stände sich eine mit Zwang verbundene Rekrutierung immer sehr angelegentlich verbethen haben.«¹⁵ Da die Bayern die Conscription eingeführt hatten –, ein Vertragsbruch gegenüber Österreich – war dies ein wichtiger Auslöser für den Aufstand 1809 und blieb ein sensibles Thema, weil damit das wirtschaftliche Überleben von Höfen in Verbindung gebracht wurde.

Justament Wilhelm von Eichendorff, der im Gegensatz zu Müller ab 1815 in Innsbruck blieb, wo er Beamter wurde und Gründungsmitglied des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum war, musste die Neuformulierung der Conscription durchführen. Er berichtet darüber 1820 seinem Bruder Joseph:

Im Herbste erwartete mich eine schwere Arbeit. Ein neues Militärgesetz sollte für Tirol eingeführt werden, und zwar nach dem Muster des ehemaligen französischen *Conscriptions*-Gesetzes. Nach mehreren über den Gegenstand abgehaltenen Sitzungen ward mir die Ausarbeitung des Ratsprotokolls und die Verfassung des Gesetzesvorschlages übertragen. Wie es gewöhnlich bei größeren Ratsversammlungen zu gehen pflegt, bleibt demjenigen, der die Sache zu bearbeiten hat, fast alles zu machen übrig. Ich mußte das altösterreichische, das französische und bayerische Konskriptionsgesetz studieren, und brauchte zu meinem Geschäfte drei volle Monate. Inzwischen

hatte sich bei der Regierung die Sage verbreitet, daß unter meinen Händen aus dem Entwurfe ganz etwas anderes geworden sei als man anfänglich geglaubt habe. Es wurde daher eine zweite Sitzung mit Beiziehung der Militärbehörden angeordnet, und ich wurde beauftragt meine Ausarbeitung selbst vorzulesen. Sie war gegen zweihundert Bogen stark, die Sitzung dauerte drittelhalb Tage, und nach ihrem Schlusse hatte ich den für Beamte untergeordneter Kategorie vielleicht seltenen Trost, daß ein einstimmiges Bravo ertönte, und mir von den vorgesetzten Räten Glück gewünscht wurde. Diese Arbeit setzte mich seitdem in einigen Kredit bei den übrigen Beamten.¹⁶

Der Brief endet hier abrupt. Er wird zuerst nicht abgeschickt, sondern erst elf Jahre später einem Brief an Joseph, datiert vom 2. September 1831, also zu einer Zeit, als Wilhelm bereits Kreishauptmann von Trient und in bedeutender Position war, beigelegt. Offenbar schien die Übermittlung des heiklen Themas zum frühen Zeitpunkt doch noch zu riskant.

Die Romantiker befanden sich in einem Dilemma.¹⁷ Einerseits hegten sie Bewunderung für die Aufständischen und die vermeintliche Ursprünglichkeit des Bauernstandes. Andererseits war ihnen – die meisten waren Juristen – klar, dass im Sinne einer Vereinheitlichung des Staates und im Sinne einer Modernisierung, die aus einer darniederliegenden Wirtschaft und aus einer Bildungs- und Sittenkrise herausführen sollte, kein Weg an einem zentral und unter einheitlicher Judikatur organisierten Strukturwandel vorbeiführen konnte. Das war auch ein Abgesang, und der Bauer wurde zum Sehnsuchtsmotiv. Die Modernisierung rief im Gegenzug den Wunsch nach der Bewahrung hervor. Am 13. Mai 1823 fand die konstituierende Sitzung zur Gründung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum unter dem Gouverneur von Tirol, Karl Graf Chotek, statt. Erzherzog Ferdinand, der spätere Kaiser Ferdinand I., übernahm das Patronat. Eichendorffs Engagement dabei, neben dem vieler anderer, ist nur zu verständlich und reiht sich mit Lokalkolorit in das europäische Konzert der Museumsgründungen ein. Zudem mussten ab 1815 die Finanzen geregelt werden, die durch die Kriegsergebnisse und wechselnden Regierungen undurchsichtig und äußerst komplex geworden waren. Der Beginn der Reformen in Tirol nach dem Wiener Kongress stand unter denkbar schlechten Vorzeichen. 1816, im Jahr der endlich erfolgten Erbhuldigung, war das ›Jahr ohne Sommer‹. Heute weiß man, dass es der Ausbruch des indonesischen Vulkans Tambora im April 1815 war, dessen Ascheausstoß den Klimaeinbruch hervorrief. In den alpinen Höhenlagen verschärfte sich die Situation zusätzlich. Man konnte das Vieh nicht auf die Almen treiben. Viele Höfe lagen das ganze Jahr über unter Schnee. In der Nahrungsmittelversorgung zeichnete sich eine Katastrophe ab. Wieder war es die geopolitische Konstellation, die denkbar schwierige Voraussetzungen insbesondere für den Bauernstand hervorrief. Die Lage und Stimmung blieb angespannt und erholte sich denkbar schleppend.

Die Statue des Bauern unter politischem Einfluss

Bei der Erbhuldigung 1816 stellten die Tiroler Stände die Forderung, die Gebeine von Andreas Hofer aus Mantua, wo er nach der auf persönlichen Befehl Napoleons erfolgten Hinrichtung

am 20. Februar 1810 begraben worden war, zu überführen. Doch der Hof in Wien versuchte, über die Ereignisse des Jahres 1809 einen Mantel des Schweigens zu hüllen, und reagierte nicht. Nicht nur das eigene Versagen stand dabei im Hintergrund, sondern natürlich auch diplomatische Rücksichtnahme auf Bayern und Frankreich. Metternichs Friedenspolitik verfolgte den Ausgleich der Mächte in Europa und wurde von einer restriktiven Informations- und Zensurpolitik begleitet. In Tirol empfanden viele diese Haltung als respektlos gegenüber Hofers Witwe und seiner Familie. Am 19. Januar 1823 erhielt der Gouverneur von Tirol, Graf Chotek, die überraschende Nachricht, dass fünf Offiziere des Tiroler Jägerregiments die Gebeine Hofers mit Wissen des Pfarrers exhumiert und nach Innsbruck gebracht hatten. Jetzt war Metternich im Dilemma, denn er war sich der explosiven Stimmung bewusst. Er reagierte sofort, untersagte jede Einmischung von außen und ließ per allerhöchster Entschliebung Hofer am 21. Februar in der Hofkirche beerdigen und am 16. Juli 1823 – zwei Monate nach der Museumsgründung – einen Wettbewerb für das Grabdenkmal ausschreiben.

Die Darstellung eines einfachen Gastwirts und Bauern in einem überlebensgroßen Marmorstandbild (**Abb. 5**) war damals ohne Beispiel in der europäischen Kunstgeschichte. Die Formfindung gestaltete sich entsprechend schwierig. Hofers Barttracht verleitete einige Bildhauer, in Richtung eines Philosophenporträts zu arbeiten. Das wäre freilich angesichts des bisweilen simplen Gemüts Hofers durchaus unpassend gewesen. Nach langem Gezerre, Streitigkeiten und Konflikten sprach Metternich 1826 schließlich ein Machtwort und befahl dem Wiener Akademieprofessor Johann Nepomuk Schaller,¹⁸ einen Entwurf nach seinen Vorstellungen vorzulegen. In einem Brief legte Metternich genauestens dar, was er erwartete:

Es gibt zweyerley Art von Monumenten. Einfache oder complizierte. Ich bin stets für die Erstern; der wahre Künstler bedarf nur Eines Gegenstandes um Alles in ihn zu legen. Durch eine jede Vervielfältigung der Gegenstände wird die Aufmerksamkeit gestört indem sie getheilt wird. Indem ist Gränze der bildlichen Allegorie? Wäre es nicht allen ähnlich bildern eine einfache Statue Hofers vorzuziehen. Will man nicht dessen vollen Charakter in dessen bild legen so würde ich die folgende Idee vorschlagen.

Hofer steht fest, männlich und zum Kampf gerüstet, in der Nationaltracht. Er wendet den Blick gegen den Himmel. Er steht auf einem Felsen. Die rechte Hand ruht auf dem Kugelstutzen. Links steht zu seinen Füßen der Tiroler Adler mit gegen ihn gewandten Blicke; über ihn streckt er die Hand aus; als wenn er ihm zuriefe – sey getrost. Hir kommt alles auf die Wendung der Figur an. Ich würde den Körper enface stellen; das eine Bein vorstreckend; den Kopf bey nahe en trois quart. Der Hut welcher Art, nur schlechte Kopfbegleitung ist, zu Füßen auf dem Felsen liegend. Auf dem Fußgestell kämen alleinig die Worthe Andreas Hofer ao 1809.

In der Idee liegt die That Hofers die Aufforderung und die Bestimmung Tirols und die religiöse Idee des Helden.¹⁹

Das Bild des ›Bauern‹ wurde also von ganz oben diktiert! Wieder liegt ein historisches Konstrukt vor, das von Eliten vorgegeben wurde. Was Politiker damals nicht unbedingt verste-



ABBILDUNG 5 Johann Nepomuk Schaller, Grabdenkmal für Andreas Hofer in der Hofkirche Innsbruck, 1833. Sockelrelief *Fahnen Schwur* von Josef Klieber, 1837

hen mussten, war die Ponderation einer Skulptur, damit sie nicht auseinanderbricht. Schaller musste zusätzlich eine Fahne einfügen, die er an den Stiefelschaft ansetzte, damit die statische Gewichtung des Steins zu allen Seiten ausgewogen war. Der Blick des Dargestellten wurde leicht in Richtung des Altars der Hofkirche gesenkt.

Hofer war tatsächlich aus religiösen Gründen eine Integrations- und Identifikationsfigur. Sein taktisches Vermögen war bescheiden, und gegen Ende des verwirrenden Aufstands von 1809 zeigte er sich vollkommen überfordert. Die persönliche Anrede des gleichaltrigen Speckbacher als »guater Vater« zeigt Respekt, aber auch eine gewisse Ironie. Speckbacher war tatsächlich ein Stratege, dessen oft in Sekundenschnelle geborene Ideen in misslicher Lage sogar professionelle Militärs in Erstaunen setzten. Die Kaltschnäuzigkeit, Brutalität, Skrupellosigkeit und Schnelligkeit irritierte, dabei war er ein Meister der Täuschung. Begleitet wurde all das von einem zynischen Humor. Die Bayern wollten nach 1809 seiner unbedingt habhaft werden und setzten ein hohes Kopfgeld aus, weil sie wussten, dass Speck-

bacher immer wieder nach Tirol *undercover* zurückkehrte, um weiter Fäden zu ziehen. Als er 1813 – wieder im Geheimen aus Tirol kommend – zu den österreichischen Truppen mit den Schützen stieß, – so berichtet Clemens Brentano – meinte Speckbacher trocken, »daß es gut sei, daß er von den 1500 Dukaten nichts gehört; sonst hätte er in Versuchung kommen können, sie zum Besten seines Weibes selbst zu verdienen«. ²⁰ Die Rezeptionsgeschichte Hofers und Speckbachers könnte nicht unterschiedlicher sein. Das hatte damit zu tun, dass deutsche Intellektuelle Speckbacher nach 1809 und seiner Flucht nach Wien kennenlernten. Hofer hingegen kannten nur ganz wenige der oberen Schichten persönlich, etwa Erzherzog Johann. Auch dies trug zur Mythenbildung bei.

Die Wandgemälde in der Hofburg zu Innsbruck 1815

Jacob Salomon Bartholdy, der Auftraggeber des ersten großen Freskenzyklus der Nazarener in Rom, pflegte mit Speckbacher über einen kurzen Zeitraum sogar sehr intensiven persönlichen Kontakt. Bereits 1814 veröffentlichte Bartholdy in Berlin den ersten längeren Bericht über den Tiroler Aufstand von 1809 gegen die Regierung der Bayern unter dem Diktat Napoleons. ²¹ Da Bartholdy selbst 1809 im Fünften Koalitionskrieg auf der Seite Österreichs, als Oberleutnant der Wiener Landwehr, gekämpft hatte, war hier zweifellos eine Gesprächsbasis vorhanden, und es muss sich bei den häufigen Treffen in Wien eine – gemessen an der so unterschiedlichen sozialen Herkunft – erstaunliche Nähe gebildet haben. Der eine ein zum Protestantismus konvertierter Jude, der andere aus den erzkatholischen, ländlichen Bereichen Tirols:

Anfangs wollte ich nichts als biographische Notizen über *Joseph Speckbacher* liefern. Ich sahe diesen trefflichen Mann zum erstenmale zu Eingange des Jahres 1811 [...] Er fasste Vertrauen zu mir, besuchte mich täglich, und theilte mir die merkwürdigsten Umstände seines Lebens mit, die ich ordnete und zu Papiere brachte. – Bald darauf lernte ich die Baronin Sternbach, den Kapuziner *Haspinger, Steger, Torgler* etc. etc. kennen. Der Stoff wuchs zusehends und mit ihm die Schwierigkeit ihn zu sichten. Jeder hatte einige Schriften gerettet, aber niemand etwas zusammenhängendes; auch bestand, der Sache nach, kein eigentlicher Zusammenhang zwischen den Unternehmungen der verschiedenen Thäler und Hauptleute. ²²

Zwei Beobachtungen lassen sich an dieser Vorrede machen. Erstens konstatierte Bartholdy zu Recht die Komplexität des Aufstands, die bis heute in der Geschichtsforschung ein anspruchsvolles Thema ist, und zweitens ergibt sich schon allein aus der Namensreihung, dass die Erhebung keineswegs als reiner Bauernaufstand zu verstehen war, auch wenn diesem Stand das Gros der Kombattanten entstammte.

Das Vertrauen wuchs wohl zusätzlich, weil Bartholdy eindeutig Partei ergriff und dies zudem publizistisch tat. Die Aufständischen, die oft Haus und Hof verloren hatten, fühlten sich von den Habsburgern im Stich gelassen, wenn nicht gar in der Sache verraten. Über

die Amtsberichte des Freiherrn von Hormayr schrieb Bartholdy: »Aber ich hielt es für angemessener, aus diesen Papieren bloß allgemeinere Urtheile und Bemerkungen, als Bekräftigungen oder Bestimmungen eigener Meinungen, anzuführen, und erlaubte mir nur insofern von dieser Regel abzuweichen, als es darauf ankam, eine unverdiente Anschuldigung von den Tyrolern abzuwälzen«. ²³ Augenscheinlich sah Bartholdy eine Tendenz, gegen die er deutlich Position bezog. Nach 1809 versuchte man in Wien, den Aufstand herunterzuspielen und vom desaströsen Zickzack-Kurs des Hofes, der natürlich in einem weit größeren europäischen Konfliktfeld zu handeln und zu entscheiden hatte, in dieser Causa abzulenken. Hier zeigt sich symptomatisch: Je mehr man es von österreichischer Seite unternahm, die Aufständischen zu unterminieren und das Gedenken an die Ereignisse abzuschwächen, desto intensiver wurden die Bemühungen vor allem von auswärts – insbesondere von deutscher und englischer Seite – das Bild positiv zurechtzurücken. Bartholdy bemühte sich, bei schwieriger Quellenlage, möglichst sachlich zu bleiben; aber der nächste Schritt zur Bildung eines Mythos war nur ein kleiner. Er bezeichnet zudem den Aufstand *expressis verbis* als »romantisch«. ²⁴

Das Buch, das Joseph Anton Koch am 11. November 1814 als »sehr schön« bezeichnete, ²⁵ hatte direkten Einfluss auf Wandmalereien, die noch knapp vor den Nazarenerfresken in der Casa Bartholdy in Rom entstanden. Nach dem Wiener Kongress erhielt der neue Gouverneur von Tirol, Ferdinand Graf von Bissingen–Nippenburg, im Jahr 1815 eine finanzielle Zuwendung durch den österreichischen Kaiser Franz I., um die Hofburg in Innsbruck zu restaurieren. Im Zuge dessen stattete der Maler Franz Altmutter, zum Teil nach Entwürfen seines Sohnes Jakob Placidus, ein Zimmer mit mehreren freskierten Wandfeldern aus, die einerseits mit einer zentralen Szene dem Gedenken an den Aufstand von 1809 gewidmet waren, während die übrigen Bilder Themen des ländlichen Raumes und der Bauernschaft illustrierten. Formal zog Altmutters Stil frühklassizistische Tendenzen ins 19. Jahrhundert hinüber. An der einzigen Fensterwand (**Abb. 6**) ist Andreas Hofer, im Kontrapost, als Anführer des Aufstands von 1809 dargestellt, wie er vermutlich eine Standesliste des Landsturms an den hohen österreichischen Offizier Johann Gabriel von Chasteler übergibt. Chasteler, eigentlich Marquis de Chasteler de Moulbais et de Courcelles aus dem belgischen Mans (Hennegau) stammend, trat früh in österreichische Dienste und war bereits seit 1788 beinahe unablässig im Gefechtseinsatz, wo er vierzehn Verwundungen erlitt. 1809 war er allerdings als Oberkommandierender des 8. Armeecorps in Tirol außerordentlich glücklos und musste nach der Schlacht von Wörgl fliehen. Das Wandgemälde sollte wohl das gute Zusammenwirken der regulären österreichischen Truppen und des Tiroler Landsturms idealisierend verklären, in diesem Fall eine krasse Verfälschung der historischen Realität. Der links am Turm eingefügt Adler, interessanterweise perspektivisch nicht verzerrt, sondern planimetrisch parallel zur Bildebene, verdeutlicht die Rückkehr zu Österreich, die mit den rot-weiß-roten Fensterläden noch verstärkt wird.



ABBILDUNG 6 Franz und Placidus Altmutter,
Andreas Hofer übergibt Marquis Chasteler die Standesliste, 1815,
 Altmutter-Zimmer in der Hofburg Innsbruck

Dass in der Hofburg nur eine von offizieller Seite akzeptierte Darstellung realisierbar war, ist nachvollziehbar. Das Interessante an den folgenden Wandfeldern im Uhrzeigersinn ist, dass das Programm die Charakterisierungen des Landes Tirol im Anfangskapitel von Bartholdys Buch *Der Krieg der Tyroler Landleute im Jahre 1809* aufgreift. Franz Altmutter und sein Sohn Jakob Placidus haben wesentlich mehr übermittelt als nur die Heroisierung Hofers.²⁶ Dabei mussten Vater und Sohn auf die vorhandene Raumsituation reagieren. Ausgehend vom Hoferbild zwischen den beiden Fenstern, schweift der Blick rechts zur ersten konkaven Ecke mit einem Wasserfall, der wie bei Koch als Inbegriff des ›Erhabenen‹ der Natur zu werten ist. Klein, aber durchaus wahrnehmbar, fliegt ein Adler und wird damit



ABBILDUNG 7 Franz und Placidus Altmutter,
Die katholische Religion und die Geschlechter, 1815,
Altmutter-Zimmer in der Hofburg Innsbruck

als Wappentier der Hoferszene zur Realität in den Bergen. »Malerisch ist das Ländchen wie die Schweiz, die Pyrenäen, die Appenninen Gegenden. – Wasserfälle, die starke Wellen mit Macht ergießen, kleinere, die in Staub aufgelöst, nur Regenbogen bilden, durchsichtige Quellen, ewige Gletscher, mit Waldungen bekränzte Berge, – andere, die, wie schon Dante bei Trient sie beschreibt, zackige, und nackte Massen, gleich dem Orte ewiger Verdammniß, darbieten.«²⁷ Auffallend ist, dass in drei Ecken des Zimmers Gebirge mit Wasserfällen gezeigt werden und nur in einer, jener des Ofens, der als ikonografischer Verweis auf die Erzschnmelze fungiert, der Bergbau dargestellt wird. Die an den ersten Wasserfall anschließende Szene behandelt die Geschlechter (**Abb. 7**). Eine Gruppe Mädchen mit geistlichem Beistand

folgt einer musizierenden Gruppe Burschen. Ein Bursche an der Weggabelung setzt zum Gruß an. Im Hintergrund ist eine Kirche zu sehen. Nicht ohne Humor beschreibt Bartholdy die religiös verankerten Sitten im Gebirge: »Jederzeit haben die Tyroler eifrig, und ängstlich fast, an der Römischkatholischen Kirche gehangen; die Reformation machte unter ihnen keine bedeutenden Fortschritte [...] Im Jahre 1809 ist in allen ihren Proklamationen etc., die popularität gewinnen sollten – von der Religion der Väter, oft vom Papste die Rede, – während man diese Motive im übrigen Oesterreich gar nicht benutzte...«.²⁸ Etwas später heißt es: »Die Sitten der Tyroler sind nicht eigentlich strenge; obschon eheliche Treue gut gehalten wird, zeigen sich die Mädchen nicht immer spröde gegen ihre Liebhaber, und die Folgen nächtlicher Zusammenkünfte durch Fenster, Besuche der Wildschützen bei den Sennerninnen auf den hohen Alpen, so wie das fleißige Zutrinken bei den Kirchweihentänzen, haben schon oft Veranlassungen zu Strafpredigten von den Kanzeln herab gegeben, wengleich die sichtbaren Wirkungen durch Heirathen gut gemacht werden«.²⁹

Das folgende Bild gibt einen kleinen vor allem mit Vieh bestückten Bauernmarkt wieder: »Die Thäler bringen nach ihrer Höhe und Lage die verschiedensten Erzeugnisse hervor. Wo die Sonne es erlaubt, wird Wein gepresst, edle Früchte geimpft, türkischer Waitzen geerntet, Seidenwürmer gebrütet, Tabak gebaut. Bei *Botzen* und *Meran* reifen Orangen wie an den Seen von Garda und Como. – Kältere Gegenden geben Korn und Hafer, doch nicht genug für den Bedarf des Ländchens. Die Alpen erziehen zahlreiche Heerden, Hauptzweig des Gewerbes, vorzüglich blühend im *Pusterthale*«. ³⁰ An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass das Fürstbistum beziehungsweise Hochstift Trient Teil der Tiroler Landstände war, demnach der Alltag zwischen Kufstein und Borghetto in Deutsch, Italienisch und Ladinisch je nach Bedarf bewältigt wurde. Die Seidenraupenzucht in der Nähe von Rovereto wurde von Maria Theresia zur Gewinnung kostbarer Textilien gefördert. Bartholdy listet dann eine ganze Reihe an berühmten, weit verbreiteten Produkten für den Export auf: »Ganze Abhandlungen sind über die wandernde Thätigkeit der Tyroler geschrieben worden [...] Von jeher trieben sie gerne Handel. – Ihre Märkte und Messen, besonders Botzen, waren frühe Zwischenplätze der Deutschen und Welschen«. ³¹ Dementsprechend zeigt das nächste Bild Händler mit Lasttieren und Traggestellen beim beschwerlichen Überschreiten eines Passes. Sodann kommt die schon genannte Ecke mit dem Bergbau, wo ein Gewerke gerade in den Stollen einfährt (**Abb. 8**). Ein bürgerlich oder aristokratisch gekleideter Mann, Ingenieur oder Industrieller, spricht mit einem Tiroler in Tracht: »Die Berge, in unbekanntem Zeiten schon durchwühlt, liefern Salz, edle und unedle Metalle; – die ergiebigsten Schmelzwerke sind jetzt die von Brixlegg«. ³² Auf der Wand gegenüber der Darstellung Hofers ist dann das Scheibenschießen zu sehen, die Basis des Landsturms (**Abb. 9**). Nach 1815 war das Tragen von Waffen verboten, das traditionelle Scheibenschießen blieb aber weiterhin erlaubt. Es findet sich zwar zu Beginn von Bartholdys Buch kein Hinweis auf das Scheibenschießen, andererseits sind die Scharfschützenqualitäten über das ganze Buch verstreut ein Thema.

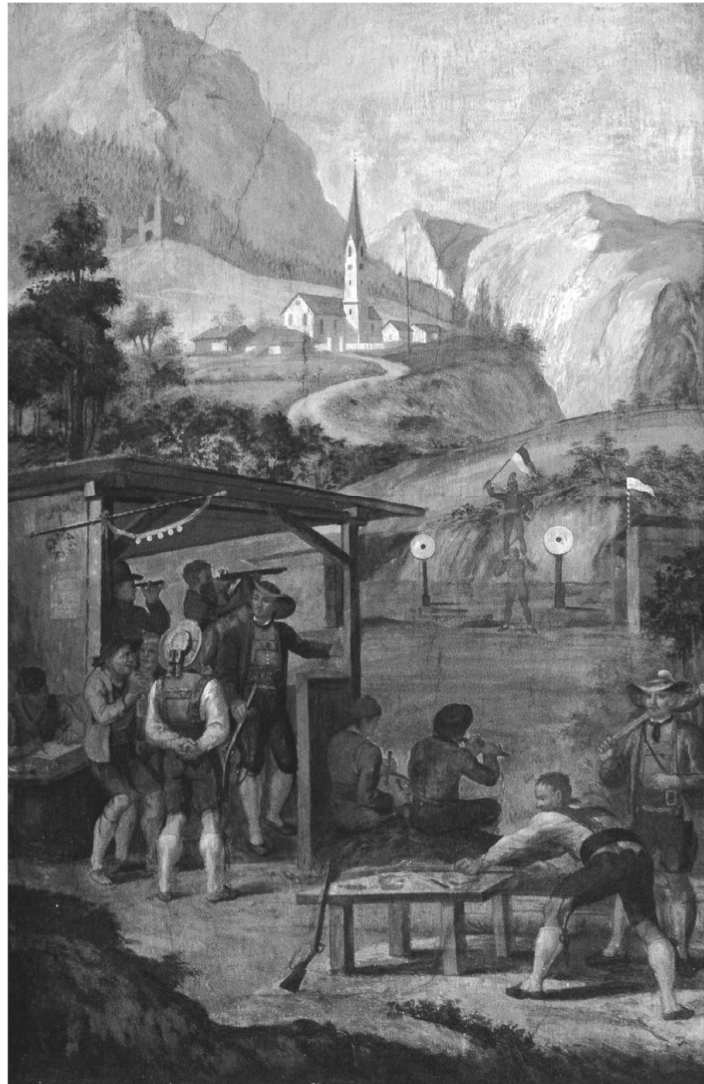
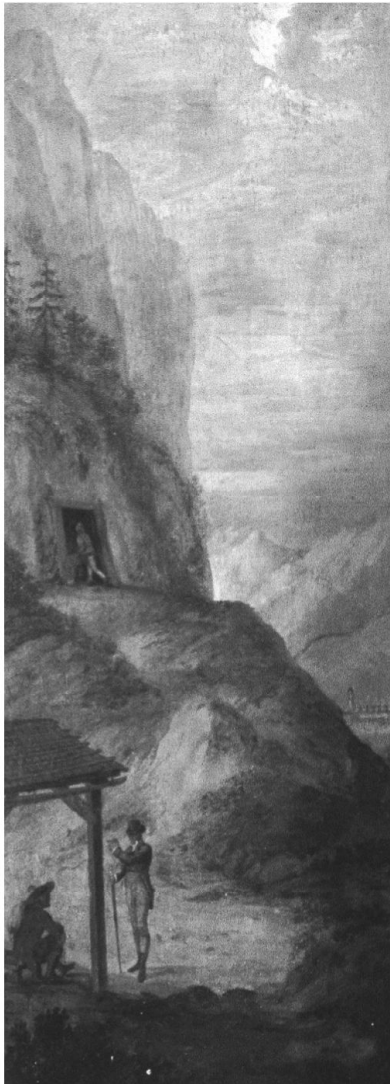


ABBILDUNG 8 Franz und Placidus Altmutter, *Der Bergbau*, 1815,
Altmutter-Zimmer in der Hofburg Innsbruck

ABBILDUNG 9 Franz und Placidus Altmutter, *Das Scheibenschießen*, 1815,
Altmutter-Zimmer in der Hofburg Innsbruck

Anschließend folgt ein bäuerliches Fest: »Das Völkchen liebt scharfe Getränke, Wetten, Spiel und Fröhlichkeit. Sie vervielfältigen gern ihre Feste; dasjenige, wenn die Herden gegen den Winter von den Bergen kommen, ist eines der schönsten.«³³ Über einen Wasserfall in der Ecke leitet das Programm zum Almbetrieb: »Die Almen (Alpen) schallen in warmer Jahreszeit von Gesängen. – In jeder Sennhütte findet sich ein musikalisches Instrument, wäre es auch nur eine Maultrommel.«³⁴ Sodann kommt folgerichtig der Almabtrieb, der – wie zuvor bereits erwähnt – zum Fest sich ausweitet. Im vorletzten Feld ist ein einzelner Tiroler auf Wanderschaft zu sehen. Die Dicht- und Liedkunst beschreibt Bartholdy im Zusammenhang mit der Gemeinschaft aber auch als Motiv der Vereinzelung

und Einsamkeit: »Gedichte aus dem Stegreif werden bei vielen Veranlassungen gemacht; Ausforderungen in Versen sind eben so wenig selten als satyrische und Liebes-Lieder, oder Klagen und Sehnsucht der Einsamen auf Reisen und beim Viehüten.«³⁵ Ein Einzelner und Einsamer ist im Bild sichtbar. Die letzte Ecke zeigt ein weiteres Mal einen Wasserfall mit einem Fischer, der wiederum zum Hofer-Bild zurückleitet. Bartholdy formuliert deutlich und in mehreren Passagen, wie sehr der ländliche Raum speziell im Transitraum der Alpen ständige Bewegung oft über weite Strecken erfordert. Dass der Auftraggeber des ersten großen Zyklus an nazarenisch-romantischen Wandgemälden in Rom 1816/17 zugleich der Ursprung des Programms der Wandgemälde in der Hofburg 1815 ist, kann als ein bemerkenswerter Zusammenhang bezeichnet werden. Als Bartholdy als preußischer Gesandter nach Rom kam, erhielt er 1815, knapp vor den Verhandlungen zu den Fresken in Bartholdys Haus, von Peter von Cornelius eine heute verschollene Allegorie Tirols überreicht.³⁶ Gleichwohl ist anzunehmen, dass Bartholdy nun in seiner neuen diplomatischen Position besonders vorsichtig bei diesem Thema gerade gegenüber den Österreichern sein musste.

Speckbacher und sein Sohn Anderl als Referenzsystem

Nach der Revolution von 1848 wurde das System der Zensur, der Gängelung und Unterdrückung etwas gemildert, aber die Strukturen blieben bestehen. Der schon genannte Josef Streiter monierte 1868 im Vorwort seines Buches *Blätter aus Tirol* im Kapitel *Bauernkrieg*, dass ihm eine angemessene Benützung der k.k. Statthaltereiarchivs nicht gestattet wurde.³⁷ Das ein Jahr später vollendete Akademiestück Franz von Defreggers, *Speckbacher und sein Sohn Anderl*, wurde sogleich vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum angekauft (**Abb. 10**). Es verdeutlicht mit seltener Präzision die neuen Strategien im Umgang mit den historischen Quellen.

Defregger dürfte wohl vor allem die 1851 erschienene Monografie von Johann Georg Mayr, der Speckbacher noch persönlich kannte und im Jahr 1818 befragen konnte, konsultiert haben. Mit einer wichtigen Ausnahme folgt Defreggers Darstellung der Personen- und Kleidungsbeschreibung bei Mayr:

Speckbacher war ein schöner, groß und schlank gewachsener Mann mit hochgewölbter Brust und breiten starken Schultern. [...] Das schöne mehr antik geformte, von langen schwarzen Locken meistens nachlässig umrollte Haupt hatte ausdrucksvolle Gesichtszüge, hohe Stirne, Ernst, Entschiedenheit und Thatkraft auf derselben; eine etwas große, dabei aber edel geformte Adler- oder Römer Nase ragte stolz über den durch seinen wilden Schnautzbart kaum sichtbaren Mund. Aus seinen großen schwarzen Flammenaugen schimmerte der Ausdruck innerer Gluth, so wie der Schlaueit und Vorsicht, hie und da auch der der Ironie und Laune. – Gewöhnlich bekleidete er sich mit der Landmannstracht des Unterinntals, einer Kleidung, die damals noch viel schöner und malerischer war, wie jetzt. Den Oberleib umgab gewöhnlich frei und nachlässig ein langer dunkelbrauner Lodenrock, mit kleinem Regenkrägel.³⁸



ABBILDUNG 10 Franz von Defregger, *Speckbacher und sein Sohn Anderl im Bärenwirthshaus zu St. Johann, 1868* (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum)

Das rote Brustkleid in Defreggers Gemälde weicht als einziges Detail entschieden von der Beschreibung bei Mayr ab und deutet auf eine künstlerisch begründete Fokussierung: »Ein etwas hellers Leibstückel (Brustkleid), über welchem sich nach Aussen ein breit geränderter grüner Hosenträger schlang, verhüllte die gegen oben gewöhnlich offene hochgewölbte Brust«. ³⁹ Dann folgt Defregger indes wieder der Beschreibung Mayrs:

Der sonnenverbrannte Hals war frei und locker und mehr zum Staat als zum Bedürfniß mit einem kleinen schwarzseidenen Halstuch, unten zu einer Masche zusammengebunden, umschlungen. Schwarzlederne Beinkleider (Hosen), die Bewegung des runden – den Gebirgsbewohnern eigenen – Kniees noch ziemlich freilassend, schmiegt sich knapp und elastisch an die stämmigen, mehr muskulösen als fleischigen Schenkel und Hüften; die Unterbeine und Füße bekleidete er mit schafwollenen Strümpfen, über welche er Schnürstiefel trug, welche gerade die wohlgerundeten Waden noch frei ließen. ⁴⁰

Den berühmten, signifikanten Hut lässt Defregger im Innenraum zugunsten der psychologischen Dramatik weg. Die Perspektive stützt die Bewegung vom lachenden Schützen, der

den Knaben dem Vater gleichsam zuschiebt. Die Fluchtung der Dielenbretter mündet in der Armbeuge des Schützen; rechts kommen Trommler und weitere Schützen eben durch die Tür und leiten die Bewegung zu Speckbacher. Dessen Säbel ist jener, der 1841 von der Familie in die Sammlung des Ferdinandeums gelangt war. Das Bild verwertet direkt ein weiteres Museumsstück als Patrioticum im Bild, das zu einem musealen Referenzsystem im Gedenkdienst wird. Mayr schildert die Situation folgendermaßen:

Am 10. September [1809] befand sich Speckbacher im Bärenwirthshause zu St. Johann eben mit seinem Adjutanten über Entwürfe zu einem Angriffe in's Salzburgische beschäftigt, da hörte er von Ferne [...] den tirolischen Schützenmarsch. [...], gleich hinter ihr [d.h. der Fahne] sah er einen bewaffneten Buben einherziehen. Fast ärgerlich darüber brummte unser Kommandant jetzt in den Bart: »Nu wird mir der Sandwirth [Andreas Hofer] bald gar noch Kinder nachschicken«. [...] Da kam der bewaffnete Knabe ehrerbietig auf ihn zu, und nicht wenig überrascht erkannte Speckbacher in ihm seinen Sohn Anderl, welcher nun schüchtern eingestand: daß es ihm auf der Alpe viel zu langweilig wurde, und da er oftmals im Thale unten schießen hörte, hätte er nicht widerstehen können, sich auch den Landesvertheidigern zum »Soldatendaschießen« anzuschließen, welche ihn dann, da er baarfuß war, gekleidet, und mit einem leichten aber nicht gar guten Stutzen versahen; so hätte er sich bereits schon drei Wochen mit ihnen herum getrieben, indem die Schützen versprachen ihn zum Vater zu führen. Der Kleine wollte aber dem überraschten Vater, bis er allein mit ihm war, durchaus nicht eingestehen, daß er sehr hungrig sey, obwohl er schon 24 Stunden beinahe nichts gegessen hatte.⁴¹

Nun kommt aber eine zweite Ebene in das Narrativ, die der im ersten Moment harmlosen Wiederbegegnung von Vater und Sohn in schwierigen Kriegszeiten eine neue und schwerwiegende Wendung gibt. Sie war es, die Defregger zu einem mehrschichtigen, raffinierten Bildsystem bewog. Das Gemälde thematisiert nämlich indirekt eine Waffenbesserung:

Dagegen betrachtete er mit unverwandten Blicken ein an der Wand aufgehängtes schönes Gewehr. Der Wirth, dem es gehörte, und der dem Knaben auf des Vaters Verlangen nun etwas zu essen gebracht, bemerkte es, und fragte den Kleinen: ob er denn gar so große Lust zu dieser Büchse habe? Als es der Knabe erröthend eingestand, nahm es der Wirth herunter und schenkte es ihm. Die Büchse aber hatte ein Radschloß, und der kleine Anderl versuchte zum Gelächter seines Vaters es mehrmalen vergeblich, das für ihn so schwere Gewehr aufzuziehen. Beschämt darüber sagte er aber kein Wort; kurz darauf jedoch ging er zu einem Waffenschmied, und gab demselben eine Vorrichtung mit einem besonderen Handgriff an, der ihm das Spannen des Hahnes erleichtern sollte. Als die Büchse fertig war, zeigte er sie voll Freude dem Vater, der die Verbesserung so zweckmäßig angebracht fand, daß mehrere Schützen sie sogar an ihren eigenen Stutzen nachmachen ließen. Von dieser Zeit an blieb der kleine Anderl immer, wie ein Großer bewaffnet, an der Seite seines Vaters, selbst bei den hitzigsten Gefechten.⁴²

Das war eine für die weiteren Ereignisse entscheidende Szene. Vorher hatte Speckbacher seinen Sohn, der sich als Elfjähriger unerlaubt und unangekündigt plötzlich bei ihm zu ei-

nem Gefecht eingefunden hatte, harsch zurück- und nicht nur auf seinen Hof, sondern zu dessen Sicherheit auf eine Alpe beordert.

Die Anekdote der Begegnung zwischen Vater und Sohn eröffnet mithin nur eine erste Deutungsschicht. In der zweiten wird klar, dass unmittelbar darauf die wohl nicht leichte Entscheidung fällt, den Sohn mitkämpfen zu lassen. Im Hintergrund steht dabei freilich die Frage der Conscription, unter die der kleine Anderl wenige Jahre später fallen würde. Die Furcht davor, die Burschen zuerst vom Bauernhof und hernach an den Feind, also an Napoleon, zu verlieren und dann jung sozusagen auf der falschen Seite fallen zu sehen – im Rußlandfeldzug waren es in Relation viele Tiroler – wird von Defregger gleichsam als zweite Deutungsschicht der Erzählung einbeschrieben, die die Entscheidung Speckbachers erst nachvollziehbar macht. In einer dritten Deutungsschicht hat man mitzudenken, dass Anderl von den Bayern gefangen und dem König, der ihn (*de facto* eine Geisel) anschließend in ein Internat bringen lässt, vorgeführt wird. Im Gemälde Defreggers gibt es keinerlei Hinweis, der in konkreter Weise die brutalen Hintergründe der Geschichte illustriert, doch latent schwingen sie überall mit. Bis ins Detail erweist sich Defreggers Bild als ein raffiniertes Referenzsystem, das bei den Obrigkeiten nicht aneckte, während es zugleich historische Deutungen psychologisch vermittelte. Insofern ist das Werk, abgesehen von seiner malerischen Qualität, symptomatisch für die politischen Verhältnisse und die historiografischen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

- 1 Zit. nach Joh.[ann] G[eor]g Mayr: Der Mann von Rinn (Joseph Speckbacher) und Kriegsergebnisse in Tirol 1809, Innsbruck 1851, S. 200.
- 2 Andreas Oberhofer: Der *Andere* Hofer. Der Mensch hinter dem Mythos (Schlern-Schriften Bd. 347), Innsbruck 2009, S. 109f.; ders.: Weltbild eines »Helden«. Andreas Hofers schriftliche Hinterlassenschaft (Schlern-Schriften Bd. 342), Innsbruck 2008. Dort jeweils Angaben zu weiterer Literatur.
- 3 Martin P. Schennach: Das Tiroler Landlibell von 1511. Zur Geschichte einer Urkunde (Schlern-Schriften Bd. 356), Innsbruck 2011.
- 4 Josef Streiter: Der Bauernkrieg, in: ders.: Blätter aus Tirol, Wien 1868, S. 1–49, hier S. 5; vgl. dazu Schennach: Tiroler Landlibell (wie Anm. 3), S. 142.
- 5 Zit. nach Markus Sandtner: Joseph Anton Koch und »Der Landsturm anno 1809« (Bild- und Sprachspiele Bd. 1), Innsbruck/Wien/Bozen 2009, S. 85.
- 6 Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Schauspiel, Stuttgart 2000, S. 12.
- 7 Zit. nach Sandtner: Joseph Anton Koch und »Der Landsturm anno 1809« (wie Anm. 5), S. 85.
- 8 Otto von Lutterotti: Briefe Joseph Anton Kochs aus Rom an Josef von Giovanelli in Bozen, in: Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum, Jg. 18, 1938, S. 701–732, hier S. 715.
- 9 Karl Konrad Polheim: Wilhelm von Eichendorff und Tirol, in: Tirol zwischen Zeiten und Völkern. Festschrift für Helmut Gritsch zum 60. Geburtstag am 20. Juni 2002, hrsg. von Eugen Thurnher (Schlern-Schriften, Bd. 318), Innsbruck 2002, S. 187–198; Franz Schumacher: Wilhelm Freiherr von Eichendorff, in: Aurora, Jg. 5, 1935, S. 58–73; Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von W. Kosch und A. Sauer, Bd. 13: Briefe an Freih. Joseph v. Eichendorff, Regensburg o. J. [1911].
- 10 Adam Müllers Lebenszeugnisse, Bd. 1, hrsg. von Jakob Baxa, München/Paderborn/Wien 1966, S. 897.
- 11 Ebd., S. 896.
- 12 Ebd., S. 953.
- 13 Ebd., S. 961.
- 14 Ebd., S. 957.
- 15 Ebd., S. 1003.
- 16 Eichendorff: Sämtliche Werke (wie Anm. 9), S. 99.
- 17 Vgl. Markus Neuwirth: Schlegel, Metternich, Eichendorff, Müller, Bartholdy, Humboldt. Bildstrategien der Hofer-Verehrung als Dilemma der Romantik, in: 1809 – neue Forschungen und Perspektiven. Tagungs-

- beiträge Tiroler Landesarchiv und Universität Innsbruck, 17. und 18. April 2009, hrsg. von Ronald Bacher u. Richard Schober, Innsbruck 2010, S. 109–153.
- 18** Selma Krasa-Florian: Johann Nepomuk Schaller (Bild- und Sprachspiele Bd. 2), Innsbruck 2009.
- 19** Zit. nach Hildegard Schmid: Archivalien zur Errichtung des Andreas Hofer-Monuments in der Hofkirche zu Innsbruck, in: Tiroler Heimatblätter, Jg. 59/4, 1984, S. 114–137, hier S. 137.
- 20** Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 10), S. 896.
- 21** [Jacob]. L. [Salomon]. Bartholdy: Der Krieg der Tyroler Landleute im Jahre 1809, Berlin 1814.
- 22** Ebd., S. XIVf.
- 23** Ebd., S. XIII.
- 24** Ebd., S. IX.
- 25** Arthur von Schneider: Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 59. Bd., 1938, S. 186–208 u. 258–280, hier S. 269.
- 26** Die Wandgemälde sind in schlechtem Zustand. Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat Tirol, Innsbruck, Aktenordner »Innsbruck, Hofburg, Altmutter-Saal«, Akten seit 1921. Unter anderem habe sich Heinrich Hammer sowie später Otto von Lutterotti, Johanna Gritsch und Erich Egg, neben einigen Burghauptleuten, um sorgfältigere Nutzung bemüht, allerdings zum Teil mit wenig Erfolg. Gerade zwischen 1935 und 1968 ereigneten sich katastrophale Nutzungsfehler.
- 27** Bartholdy: Der Krieg der Tyroler Landleute im Jahre 1809 (wie Anm. 21), S. 3–4.
- 28** Ebd., S. 6–7.
- 29** Ebd., S. 8–9.
- 30** Ebd., S. 4.
- 31** Ebd., S. 5.
- 32** Ebd., S. 4.
- 33** Ebd., S. 9.
- 34** Ebd., S. 9.
- 35** Ebd., S. 10.
- 36** Robert Eastburn McVaugh: The Casa Bartholdy Frescoes and Nazarene Theory in Rome, 1816–1817, Phil. Diss. Princeton 1981, S. 65; Herman Riegel: Cornelius, der Meister der deutschen Malerei, Hannover 1866, S. 391f.
- 37** Streiter: Blätter aus Tirol (wie Anm. 4), S. III.
- 38** Mayr: Der Mann von Rinn (wie Anm. 1), S. 55.
- 39** Ebd., S. 55.
- 40** Ebd.
- 41** Ebd., S. 216f.
- 42** Ebd., S. 217.

PETER SCHOLZ

POPULÄRE KUNST UND NATIONALE IDENTITÄT. FRANZ VON DEFREGGER ZWISCHEN VOLKSTÜMLICHER KUNSTLITERATUR UND DISKURSEN DER KUNST- GESCHICHTE UM 1900

Unter dem Motto ›Festzug Karl V.‹ fand am 19. Februar 1876 in München ein Kostümfest statt, das den historischen Moment des triumphalen Einzugs Kaiser Karls V. in der Isarmetropole im Jahr 1530 zur Aufführung brachte. Veranstalter des eindrucksvollen Spektakels war die Münchner Künstlervereinigung Allotria.¹ Bildlich dokumentiert ist das Festereignis in einer Reihe fotografischer Aufnahmen, die das Atelier Franz Hanfstaengl und andere beauftragte Fotografen von den Teilnehmern in ihren Kostümen aus der Zeit der deutschen Renaissance anfertigten. Dieses Fest, das die führenden Künstler Münchens sowie prominente Persönlichkeiten aus ganz Deutschland und die Mitglieder der bayerischen Königsfamilie zusammenbrachte, wurde in der Forschung in den Kontext der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Übergangsphase nach der Reichsgründung gestellt und als Artikulation einer nationalen Identitätskonstruktion gedeutet.²

Im Rahmen dieses Beitrags ist von besonderem Interesse, dass Franz von Defregger (1835–1921)³ die Rolle des wichtigsten deutschen Renaissance-Künstlers Albrecht Dürer einnimmt (**Abb. 1**). Defregger posiert: Er sitzt auf einem Stuhl, blickt den Betrachter direkt an und drückt mit seiner Körpersprache Selbstbewusstsein und Selbstgewissheit aus. Er hält einen Brief in der rechten Hand, die linke ruht auf anderen Papieren. Die Fotografie zeigt Defregger respektive Dürer nicht als Maler, sondern als Gelehrten. Das Bild inszeniert den Humanisten Dürer, das gebildete Künstler-Genie. Es setzt damit eine Vorstellung um, die gerade im späten 19. Jahrhundert die Dürer-Rezeption bestimmte und auch auf Defregger bezogen wurde.⁴ So schreibt der zunächst als Professor für Geschichte und Deutsch tätige liberale Journalist Adalbert Svoboda in der Zeitschrift *Nord und Süd* 1886: »Der Gemeinspruch: ›Das Genie wird geboren‹ ist in seiner allgemeinen Fassung unwahr; auf dem Gebiete der bildenden Kunst wenigstens entwickelt sich das ›Genie‹ nur durch unablässige Arbeit. Die Leistungstüchtigkeit eines jeden Künstlers wächst nur mit dem Eifer und mit der Gewissenhaftigkeit seiner Studien. Rafael, Michelangelo, Rubens, Leonardo da Vinci, Dürer und Holbein hätten ohne ihren unermüdlichen Fleiß im Lernen, ohne die Anhäufung eines reichen Formenschatzes im Gedächtnisse und in Skizzenmappen nicht jene künstlerische Höhe erreicht, welche sie thatsächlich erklommen haben.«⁵ Und in Bezug auf Defregger: »Als dem jungen Defregger bei dessen ersten Aufenthalte in München das Klima nicht



ABBILDUNG 1 Franz von Defregger als Albrecht Dürer, Fotografie von Franz Hanfstaengl, 1876

behaute, und er nach Paris ging, studierte er dort sehr fleißig, und als er dann aus Frankreich kommend in seine Heimat zurückkehrte, malte und zeichnete er mit unermüdetem Eifer nach der Natur. [...] Die Kunsttätigkeit wuchs auch bei Defregger mit dem Fleiße, – seine ›Genialität‹ mit dem Arbeitseifer. [...] Er bereicherte, wie vormals Albrecht Dürer, den ›Formenschatz in seinem Herzen‹, d. h. in seinem Gedächtniß.«⁶ Neben der Einbeziehung kanonbildender Künstler schwingen in diesen Ausführungen kunsthistorische Diskurse mit. Es machen sich Topoi wie der *imitatio*-Begriff⁷ der frühneuzeitlichen Kunsttheorie oder die Genie-Konzeption seit der Romantik⁸ geltend.

Doch zurück zur Fotografie: Dadurch, dass Franz von Defregger sich als Albrecht Dürer kostümiert, präsentiert er sich als künstlerischer Nachfolger und überträgt, wie Sabine Wieber dargelegt hat, die kunsthistorische Vorstellung der Zeit, Dürer sei ein *gentiluomo* gewesen, auf sich selbst.⁹ Warum jedoch nahm ausgerechnet Franz von Defregger die Rolle des Albrecht Dürer ein?

Das mag deshalb verwundern, weil man, eingedenk eines heutigen kunsthistorischen Kanons, eher Franz von Lenbach in der Rolle des bedeutendsten deutschen Renaissance-Künstlers erwartet hätte. Das kann zu der Frage führen, ob es sinnvoll wäre oder vielleicht sogar notwendig ist, einen akademischen Kanon von einem Kanon populärer Kunstgeschichte¹⁰ zu unterscheiden. Denn Defregger gehörte ab den 1870er Jahren mit seinen Genreszenen, Porträts und Historiengemälden, die fast ausschließlich das ländliche Leben, die bäuerliche alpine Bevölkerung und heroisch verehrte Figuren des Alpenraums wie etwa Andreas Hofer zeigen, zu den erfolgreichsten und meist reproduzierten Malern der Zeit. 1915 resümiert Georg Jacob Wolf in der Zeitschrift *Die Kunst für alle* verklärend: »Franz von Defreggers künstlerisches Schicksal war es, daß sein Schaffen im Urteil der Zeitgenossen, von seiner getreuen, engeren Gemeinde abgesehen, solchen Schwankungen unterworfen war. Wie ein Stern tauchte der Tiroler Bauer Defregger in Pilotys Atelier auf, und tosender Beifall der Kunstbegeisterten brandete zu ihm empor, jedes seiner tirolischen Geschichts- und Sittenbilder löste einen Sturm der Zustimmung aus, und in den siebziger und achtziger Jahren gab es im Münchner Kunstleben und auf dem Münchner Kunstmarkt kaum eine Erscheinung, die sich ähnlicher Volkstümlichkeit und ähnlich bedingungsloser Anerkennung zu erfreuen hatte.«¹¹

Defregger war in den 1870er und 1880er Jahren nicht nur äußerst populär, sondern er wurde auch von weiten Teilen des noch jungen Fachs Kunstgeschichte geschätzt. Zu diesem Zeitpunkt kann man noch davon sprechen, dass populärer und akademischer Kanon zumindest partiell deckungsgleich waren. Allerdings nahm die Wertschätzung um 1900 rapide ab. Die akademische Kunstgeschichte widmete sich nun verstärkt den als *modern* kategorisierten Tendenzen der Kunst. Doch blieben die Werke Defreggers beim breiten kunstinteressierten Publikum beliebt.¹²

Die negative Einschätzung der bürgerlich-konservativen Kunst des späten 19. Jahrhunderts durch eine sich als akademisch verstehende Kunstgeschichte und den musealen Ausstellungsbetrieb hält bis heute unverändert an. Dessen ungeachtet wird man die herausragende Stellung Franz von Defreggers in der Kunstwelt des späten 19. Jahrhunderts zu würdigen haben: Immerhin war er mehr als drei Jahrzehnte Professor für Historienmalerei an der Münchner Akademie. Zudem lassen sich anhand seines Werkes Diskurse aufzeigen, die sowohl in der akademischen als auch der populären Kunstliteratur der Zeit um 1900 eine große Rolle spielten. Einige dieser Diskurse werden in der Folge zum Thema werden.

Einfühlungsästhetik

Die Einfühlungsästhetik, die um 1900 eine der Schnittstellen zwischen philosophischer Ästhetik und Psychologie besetzte, lässt sich in ihrer populärwissenschaftlichen Form in der ›volkstümlichen‹ Kunstliteratur zu Defregger nachweisen. Theodor Lipps lieferte die philosophischen Grundlagen des Konzepts, indem er etwa die Einfühlung als »objektiven Selbstgenuss« beschrieb. Dieser Genuss am Erkennen des Eigenen im Fremden ließ sich ohne

große Probleme auf die Betrachtung von Kunst anwenden. Erst die Lizenz dazu, eigenes Empfinden in die Werke hineinzulegen, ließ ästhetisches Erleben massentauglich werden.¹³

Nicht nur der drohende Autoritätsverlust der Kunstgeschichte, die um ihre Deutungshoheit bei der Vermittlung von Kunst an ein breites Publikum fürchtete, sondern auch das Potenzial einer politischen Instrumentalisierung von Massenbegeisterung und ideologischer Volkserziehung, die mit dem Konzept der Einfühlungsästhetik verbunden war, stellten für die Kunstgeschichte im Verlauf des 20. Jahrhunderts ein Problem dar.¹⁴ In der weiteren Entwicklung des Fachs erfuhr die Einfühlungsästhetik somit eine eher negative Rezeption, wobei insbesondere ihr subjektiver Charakter, der die Betrachtung vom rezipierten Objekt zum rezipierenden Subjekt verschiebt, und der damit einhergehende Verlust wissenschaftlicher Sachlichkeit zugunsten von Subjektivität moniert wurden. Diese Problematik wird beispielsweise schon recht früh deutlich in Adalbert Svobodas Kurzbiografie Defreggers in der Monatsschrift *Nord und Süd*: »Als Defregger in seiner Heimat bei der Natur, der großen Lehrmeisterin der Kunst, seinen Kurs bestand, erhielt er in Bezug auf den Ideengehalt der Composition keine Anleitung. [...] Darüber erfährt man auch in ästhetischen Lehrbüchern nicht viel; allein der geschulte Verstand, der Geschmack und die Empfindung eines gebildeten Künstlers vermögen es allerdings, Regeln aufzustellen, von welchen man sich bei der Wahl von Gemäldestoffen leiten lassen kann.«¹⁵ Diese von Svoboda eingenommene Position stellt sich gegen das akademische Erlernen von Kunstfertigkeit und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst.

Die vielfältigen Verflechtungen zwischen der Einfühlungsästhetik und der Kunstgeschichte um 1900, insbesondere im Hinblick auf die Vorstellung von der Stimmungshaftigkeit von Kunst, wirken noch bis in die Formulierungen heutiger Kunstgeschichtsschreibung nach. Topoi der Einfühlungsästhetik in Kombination mit Diskursen der *Stimmung* finden sich auch in den populärwissenschaftlichen Schriften zu Defregger etwa bei Georg Hirth in der Zeitschrift *Jugend* im Jahr 1909: »Alles Schöne und jede Art von Schönheit ist rührend in dem Maße, wie dadurch das gebildete Saitenspiel unserer Sinne in Mitschwingungen versetzt wird. Gesellt sich zu der rein sinnlichen Ergriffenheit noch ein Akkord aus dem Sanktuarium unseres Opferaltars, so können wir das seltene, wundervolle Phänomen der Schönheitsträne an uns beobachten, einer göttlichen Offenbarung, durch deren Erwecken der Künstler wirklich zum Priester wird.«¹⁶ Die Vorstellung, dass die Wahrnehmung des Naturschönen in der eigenen Lebenswelt – Defregger war zunächst Almbauer – zum eigenen Kunstschaffen führt, ist bezeichnend für den Ästhetizismus dieser Zeit.

Am Beispielsbild *Der Urlauber* (Abb. 2) wiederum beschreibt Svoboda die angestrebte Wirkung auf den Betrachter: »Wie man in den Wald hineinruft, so ruft es heraus, – heißt es im Sprichwort; wenn man Gemüthvolles verbildlicht, so wird beim Beschauer die Theilnahme des Herzens erfaßt, gilt es in der Kunst.«¹⁷ Aufschlussreich ist darüber hinaus die Bemerkung: »Defreggers helles, gutes Gemüth zeigt sich auch im Verhalten zu seinen Fachgenossen oder



ABBILDUNG 2 Franz von Defregger, *Der Urlauber*, 1885
(Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur)

zu seinen Schülern, deren Bilder er kauft, »weil sie ihm gefallen« [...].¹⁸ Statt raumgreifende fachspezifische Begründungskaskaden zu bemühen, kauft also – angeblich – selbst Defregger Gemälde wie ein Laie, was wiederum sein Publikum zum Kauf von Bildern animiert haben mag. Hieran wird die Aufgabe akademischer und allgemeingültiger Bewertungskategorien von Kunst zugunsten des subjektiven, intuitiven Geschmacks ersichtlich. Diese Nivellierung ist konstitutiv für die Beurteilung der Genremalerei, auf die die Normen der klassischen Bildgattungen nur sehr begrenzt anwendbar sind, und stellt scheinbar keinen Widerspruch zu seiner akademischen Ausbildung als Maler und seiner Tätigkeit als Akademieprofessor dar. Gemütsgesteuerte Geschmacksbildung wird hier zu einem Bewertungsmaßstab erhoben, um die Genremalerei jenseits akademischer Normierungen zu etablieren.

Wahrheit

Ein weiterer Begriff, der in vielen Zeitschriftenbeiträgen zur Kunst des späten 19. Jahrhunderts eine Rolle spielt, ist der Begriff der »Wahrheit«.¹⁹ Friedrich Pecht beispielsweise hält in einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Kunst für alle* von 1894/95 den schon zahlreichen

Kritikern Defreggers entgegen: »Er wird aber auch zugeben müssen, daß diesen Bildern in der ganzen zeitgenössischen Produktion dieser Art nichts von gleicher Wahrheit, Kraft und Schönheit an die Seite zu setzen sei.«²⁰

Die Debatte über Kunst und Wahrheit spielt eine zentrale Rolle in der Ästhetik dieser Zeit. Sie geht jedoch bis in die Frühe Neuzeit zurück, wie Burghard Demerou, auf dem die folgenden begriffsgeschichtlichen Ausführungen beruhen, dargelegt hat.²¹ Für diesen Beitrag ist dabei vor allem die begriffsgeschichtliche Entwicklung ab 1800 relevant. Fußend auf der romantischen Tradition, wird zusehends unabhängig von der Wirklichkeitstreue das Typische eines Gegenstandes, einer Landschaft, einer Persönlichkeit betont. Insbesondere der Idealismus ist für die deutschsprachigen Kunstkonzeptionen von großer Bedeutung. Das zentrale idealistische Konzept ist dabei das des Wahren beziehungsweise Musterhaften. Dieses relativiert die realistischen Tendenzen zugunsten idealisierender Darstellungen. Gerade Hegels Ausführungen haben hierbei eine nachhaltige Wirkung auf die Kunstschriftsteller auch der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dass Kunstwerke wahr sind, heißt für Hegel, dass sie etwas Wahres konkret verbildlichen, also musterhafte Fälle von etwas transportieren: Idealvorstellungen von Liebe, Trauer, Freundschaft, etc.²² In Theodor Fontanes Forderung in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* von 1853, künstlerisch »das Wahre« zu zeigen, verbinden sich hingegen realistische und idealistische Ansprüche auf Wirklichkeitstreue und Musterhaftigkeit.²³ Folglich schließt er für die Malerei die Wiedergabe von sozialem Elend aus: Es entspricht nicht dem vorausgesetzten, normativen Begriff von Leben, gehört also nicht zum wahren, das heißt musterhaften Leben, und somit grundsätzlich nicht in die Kunst.

In diese Tradition, in der realistische und idealistische Anschauungen amalgamieren, reiht sich beispielsweise Adalbert Svoboda ein, wenn er in der Zeitschrift *Nord und Süd* 1886 schreibt: »Das Triviale, Entsetzliche und Rohe, Unglücksfälle, Krankheiten, das Langweilige, Ekelerregende und Häßliche eignen sich bekanntlich nicht für bildliche Darstellungen. Kranke Menschen gehören in ein Spital und nicht in ein Bild, Unglücksfälle in eine Zeitungsnotiz, das Sittenrohe in den Polizeiarrest.«²⁴ Svoboda entwirft an dieser Stelle gewissermaßen eine Negativpoetik der Genremalerei und postuliert die Grenzen der Darstellungswürdigkeit. Letztlich dient auch dies einer Aufwertung der Genremalerei durch Normierung mit den Argumenten der Angemessenheit und des *guten Geschmacks*. Im selben Beitrag lobt er viele von Defreggers Werken als vorbildlich: »Es ist ein Vorzug der meisten Genrebilder Defreggers, daß er die Köpfe der Männer charakteristisch, die Köpfe der Mädchen ausnahmslos lieblich darstellt, ohne jener süßlichen Stylisierung zu verfallen, welche uns an die ländliche Echtheit der hübschen, jungen Mädchen nicht glauben läßt. Defregger geht in dieser Beziehung dem Formtrivialen, Manierirten und Unwahren mit sicherem künstlerischem Tacte immer aus dem Wege.«²⁵ Hierbei nennt er konkrete Beispiele (**Abb. 3**): »Ein Schuß in's Schwarze ist auch das Genrebild: »Die Brautwerbung«. Das ist ein Juwel in Bezug auf lebens-

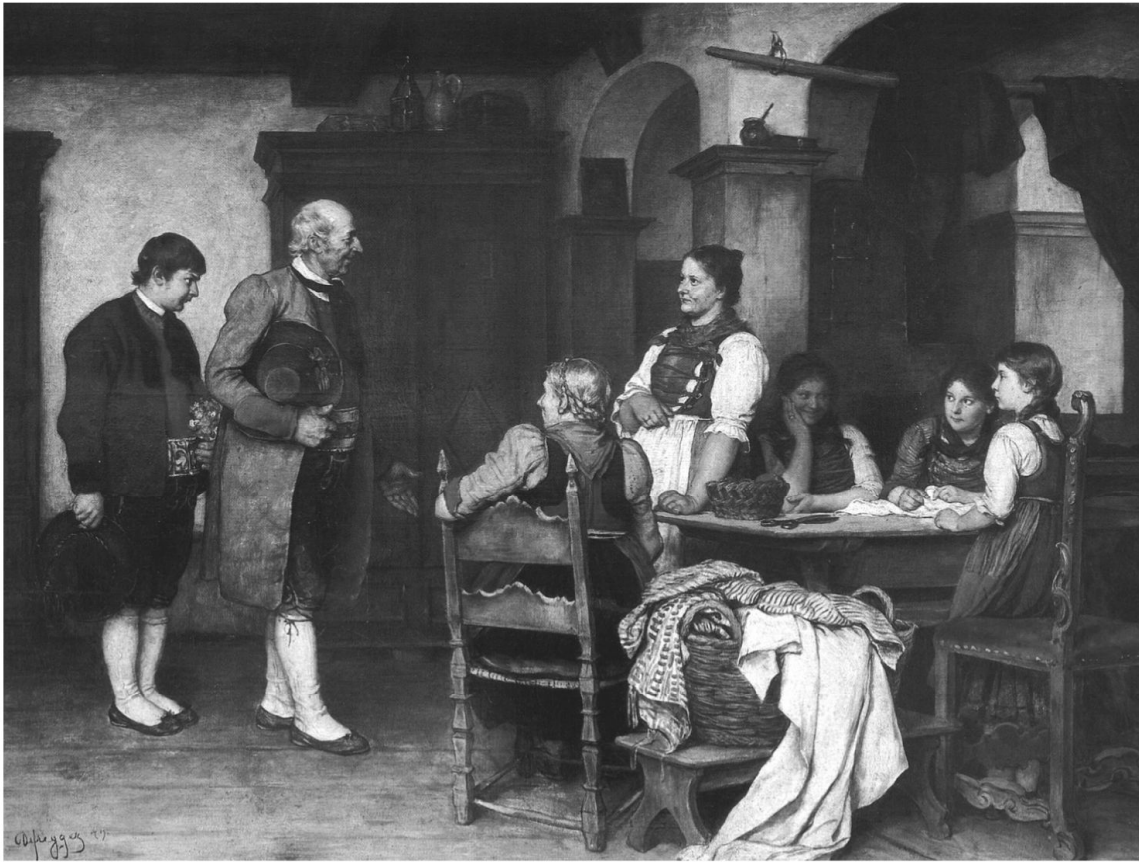


ABBILDUNG 3 Franz von Defregger, *Die Brautwerbung*, 1879
(Privatbesitz)

frische und lebenswahre Individualisierung; einer jeden Person liest man die Sinnesart, die Gedanken und Gefühle des Augenblicks vom Gesichte herab. [...] Das ist ein Bild, köstlicher und wahrer im Ausdrucke nicht zu denken. Das, was man Gedankenplastik nennen könnte, tritt uns da in vollendeter Weise entgegen.«²⁶

In diesen Textstellen wird ersichtlich, dass die Genrebilder Defreggers nicht als Dokumentation eines sozialen Milieus verstanden werden, sondern vielmehr zu bildlichen Darstellungen eines idealisierten Fluchtortes für den städtischen Menschen funktionalisiert werden, der dort eine Idylle und seinen *locus amoenus* finden soll. Diese Inszenierung von Sehnsucht nach der Unverstelltheit und Authentizität des ländlichen Lebens in den Beschreibungen der populären Kunstliteratur steht in Relation zu wissenschaftlichen und philosophischen Diskursen der Wahrheit und Musterhaftigkeit in der Zeit um 1900.

Populäre Kunst

Defreggers Geschäftsmodell führte schon früh zu Kontroversen in der akademischen und populären Kunstgeschichte um die Zulässigkeit des Populären auf dem Feld der Kunst. Die-

ses Geschäftsmodell basierte zum einen auf einer konsequenten Konzentration auf seine angestammten Sujets: Genreszenen, Porträts und Historiengemälde, die fast ausschließlich das ländliche Leben, Bauern und patriotische Helden des Alpenraums zeigen. Nach einer kreativen ersten Phase in den 1870er und 1880er Jahren, die seinen Ruhm begründete, begann Defregger, von wenigen Ausnahmen abgesehen, immer wieder ähnliche Themen zu malen oder sogar eigene erfolgreiche Werke zu wiederholen. Zum anderen arbeitete er bereits von Beginn seiner Karriere an mit dem Kunstverlag Franz Hanfstaengl zusammen, sodass durch die massenhafte Vervielfältigung seiner Werke bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in vielen deutschsprachigen Haushalten und darüber hinaus Reproduktionen, aber auch Utensilien wie Pfeifen, Porzellan und anderes mit Defregger-Motiven existierten.

Rückblickend erschien diese Vermarktung vielen problematisch. So schreibt der Kunstgeschichtspräsident Hans Karlinger 1933: »Gerade so einfache und echte Naturen, wie Defregger im Grunde war, erlagen dem in den Gründerjahren nach 1870 so leicht erworbenen Glanz des Populären mit Haut und Haar, wenn sie nicht die unverrückbare Selbstkritik eines Leibl besaßen.«²⁷ Der Vorwurf der Hingabe an das Populäre, also einer Kunst, die den Zeitgeschmack bedient und einzig für ein Massenpublikum geschaffen wird, berührt ein Phänomen, das insbesondere seit Beginn der Moderne zunehmend kontrovers diskutiert wurde. Hierbei ist im Laufe der Zeit eine divergierende Bewertung festzustellen. Denn ursprünglich war laut Hermann Herlinghaus das Begriffsfeld ›volkstümlich/populär/Popularkultur‹ durchaus positiv besetzt.²⁸ So wird in der deutschen Romantik, fußend auf den wegweisenden Ausführungen Johann Gottfried Herders, das Volksartige beziehungsweise Populäre als Fundament des kulturellen, moralischen und künstlerischen Reichtums einer Nation erachtet, wie Reinhart Koselleck darlegen konnte.²⁹ Erst im späten 19. Jahrhundert wurden Begriffe wie volkstümlich oder populär auch abwertend verwendet. Im 20. Jahrhundert waren es vor allem die Schriften Max Horkheimers und Theodor Adornos (*Dialektik der Aufklärung*, 1947), die das Populäre im deutschsprachigen Raum nachhaltig in Misskredit brachten.³⁰ Im Gegensatz dazu wurde in der anglo-amerikanischen kulturwissenschaftlichen Forschung das Populäre als Gegenstand insbesondere seit den 1980er Jahren als positives Phänomen wahrgenommen.³¹

Auffallend ist, dass in den kunstaffinen Zeitschriften um 1900 das Urteil über die Popularität der Kunst Defreggers oftmals gegenteilig beziehungsweise deutlich milder ausfällt. So schreibt Alex Braun in der Zeitschrift *Moderne Kunst* 1902: »Defregger ist im besten Sinne populär, wie kaum ein zweiter Maler unserer Zeit, und dem Galeriebesucher so lieb wie dem Aelpler, der mit Stolz ›die Heimkehr der Sieger‹ auf seinem Pfeifenkopf betrachtet, oder dem Kleinbürger, der seine Stube mit einem Farbendruck des ›Feierabend‹ schmückt.«³² Auch der Defregger sehr gewogene Adolf Rosenberg begnügt sich in einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Grenzboten* von 1900 mit mildem Tadel: »Später ist dann die Beliebtheit Defreggerscher Bilder mehr Mode- als Herzenssache geworden. Jeder Berliner Börsenjobber, der jährlich

nach Tirol ging, wollte auch einen echten Defregger haben, und es ist nicht zu leugnen, daß der Künstler sich eine Zeit lang von der Mode, die er gemacht hatte, lässig tragen ließ.«³³ Der schon genannte Adalbert Svoboda fordert daher in der Zeitschrift *Nord und Süd* 1886, »der wackere Meister möge aus der Beschränkung seiner Darstellungsobjecte heraustreten und seinen Stoffkreis erweitern [, denn die] hohen Potenzen seines künstlerischen Könnens dürften ihn vor Allem anregen, aus dem weiten Gebiete der deutschen Geschichte ernste, das nationale Empfinden läuternde und erhebende Gemäldevorwürfe herauszugreifen. Wird sich der Künstler nicht die Frage selbst vorlegen, ob es nicht besser wäre, statt einer Mirl oder Lisei eine Chriemhilde, statt der Zusammenkunft in einer Sennhütte einen Vorwurf aus dem deutschen Volksmärchen darzustellen?«³⁴ Trotz der allseits anerkannten künstlerischen Leistung Defreggers wird hier eine Kritik an der Begrenztheit in seiner Motivik formuliert. Svoboda moniert eine Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Können und dem Rang der genrehaften Sujets. Daran wird die vorherrschende Hegemonie der akademischen Historienmalerei als vornehmster Gattung ersichtlich. Gemäß dieser Vorstellung sollte dieses künstlerische Können für *höhere* Ziele genutzt werden. Sein Vorschlag, sich den Stoffen des deutschen Volksmärchens zu bedienen, gleicht einem Kompromiss zwischen Genre und Historie und deutet den Wunsch einer Vereinnahmung Defreggers für nationale Tendenzen an. Dennoch relativiert Svoboda seine Forderung: »Freilich kann man es nicht von einem jeden Künstler verlangen, daß er auf der Culturhöhe seiner Zeit stehe, daß er sich mit anderen Pionieren des Fortschritts in Reihe und Glied stelle, daß er – Culturheiden zum Danke – in seinen historischen Bildern Märtyrer des freien vernünftigen Denkens verherrliche. Allein der ernstesten Kunstbetrachtung darf man das Recht nicht absprechen, auf Ziele hinzuweisen, welche ein Künstler von der außergewöhnlichen Leistungskraft Defreggers sicher erreichen wird, wenn er ihnen nachgehen will.«³⁵ Diese Relativierung impliziert jedoch auch eine Kritik, die mit dem Stichwort der Kultur eingebracht wird. Dabei schwingt eine Hierarchisierung kultureller Leistungen mit: Die Genremalerei Defreggers wird aufgrund ihrer volkstümlichen Motivik und nicht wegen den künstlerisch-technischen Fähigkeiten Defreggers als unterhalb der »Culturhöhe« klassifiziert.

Bemerkenswert an den hier angeführten Passagen ist zum einen die Diskrepanz in der Beurteilung des Populären, wie sie um 1900 zwischen Kunsthistorikern und Kunstschriftstellern spürbar ist. Ähnlich wie beim Begriff ›Wahrheit‹, scheinen in der populären Kunstgeschichtsschreibung auf der romantischen Tradition fußende Vorstellungen nachzuwirken, die in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung bereits an Relevanz verloren hatten. Allerdings werden auch Diskurse der zeitgenössischen akademischen Kunstgeschichte aufgenommen. Denn wie im letzten Zitat ersichtlich wurde, sehen sich Kunstschriftsteller wie Adalbert Svoboda durchaus auf Augenhöhe mit der akademischen Kunstgeschichte, üben sie sich doch in »ernster Kunstbetrachtung«. Zum anderen schließlich wird in diesen Passagen eine nationale Komponente angedeutet.

Nationale Identität

Die »malerische Schilderung des Bauernlebens und Kleinbürgerthums [hat] bei uns einen Grad der Vortrefflichkeit erreicht, den sie sonst nirgends, in keiner Zeit und bei keiner Nation erlangte, daß sie recht eigentlich ein nationaler Schatz ward [, denn] ohne Zweifel hängt diese nur in Deutschland auftretende Erscheinung mit dem Nationalcharakter auf's Genaueste zusammen, wir sind eben im Ganzen und Großen immer ein Bauernvolk gewesen [...]«,³⁶ schreibt Friedrich Pecht 1879. Pecht, selbst zunächst als bildender Künstler tätig, ist hinsichtlich des Verhältnisses von akademischer und populärer Kunstgeschichtsschreibung von besonderem Interesse, ist er doch sowohl einer der bedeutendsten und umstrittensten Autoren in populären Zeitschriften, aber ebenso Verfasser von populären Künstler-Monografien, die durchaus auch von der kunsthistorischen Wissenschaft wahrgenommen wurden. Politisch ist er dem deutsch-nationalen Lager zuzuordnen, entsprechend vertrat er ab 1886 als Herausgeber der populären Kunstzeitschrift *Die Kunst für alle* eine volkstümlich orientierte und national gesinnte Kunstauffassung.³⁷

Bereits in einem Beitrag für die *Gartenlaube* von 1883 betont Pecht, dass »die heutige deutsche Malerei es Schritt für Schritt zu einem Maße von Volksthümlichkeit gebracht hat, wie sie seit der Renaissance die Kunst keiner Nation mehr errungen [hat]«. ³⁸ Er stellt sich gegen die deutsche Malerei der Romantik, da diese »das Ideal immer nur in zeitlicher oder räumlicher Ferne« gesucht habe und lobt die deutsche Kunst seit den 1870er Jahren: »Ganz umgekehrt geht nun die heutige realistische Kunst zu Werke. Innig verknüpft mit dem gewaltigen Aufschwung unseres Volkes seit fünfzehn Jahren, und darum voll Freude an der Gegenwart, hat sie vor Allem einen durchaus nationalen Charakter: ihr eigentliches Ideal ist die Heimath, das eigene Volksleben; sie sucht das Gute, Schöne und Edle in nächster Nähe und macht die innere und äußere Wahrheit zur ersten Bedingung ihres Schaffens.«³⁹ Pecht verschweigt hier freilich bewusst, dass die realistische Kunstströmung mit ihrer Bevorzugung bäuerlicher Motive eigentlich eine genuin französische Entwicklung ist und nicht von ungefähr Künstler wie Franz von Defregger oder Ludwig Knaus, die beide längere Paris-Aufenthalte nutzten, um sich mit der Kunst Courbets vertraut zu machen, damals in Frankreich sehr geschätzt wurden. Interessant ist auch, dass Pecht dem noch heute in der kunsthistorischen Wissenschaft vertretenem Diktum, dass die bürgerlich-konservative Malerei der Gründerzeit nur eine fortschrittsverweigernde, gegenwartsfeindliche Kunst gewesen sei, entgegentritt. Einmal mehr scheint hier Diskrepanz zwischen akademischer und populärer Kunstgeschichtsschreibung zu Tage zu treten.

Protagonist dieser neuen deutschen Kunst ist vor allem Franz von Defregger, den Pecht von Beginn seiner Karriere an wohlwollend rezensiert. So nimmt in dem erwähnten Beitrag für die *Gartenlaube* neben Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Ludwig Knaus und Benjamin Vautier »als jüngster und eigenthümlichster Meister Franz Defregger einen ganz hervorragenden Platz ein; denn bei keinem anderen Meister war seit Menzel der spezifisch

nationale Charakter so auffallend rein, naiv und urwüchsig angesprochen [...]«. ⁴⁰ Auffallend ist zum einen, dass Pecht die Einordnung in den kunsthistorischen Kanon immer wichtig ist, sowohl im Vergleich mit von ihm geschätzten deutschen als auch mit französischen oder italienischen Künstlern. »Da darf man wohl behaupten, daß diese so unendlich liebliche und zugleich so seelenvolle Madonna es an tiefem Naturgefühl wie Schönheitszauber mit denen der meisten Venetianer aufnehmen könne!«, ⁴¹ schreibt er in *Die Kunst für alle* im Jahr 1894/95 in Bezug auf Defreggers Madonna in der Pfarrkirche von Dölsach.

Zum anderen ist es die Betonung einer nationalen Identität. Und diese ist eng verbunden mit dem politischen Ereignis der Reichsgründung: »Vor allem aber mußte, um solche in ihrer Art noch nie dagewesene Meisterstücke der Volksschilderung zu ermöglichen, das Jahr 1870 unmittelbar vorausgehen und sie inspirieren«, ⁴² schreibt Pecht im genannten Heft von *Die Kunst für alle*. Selbst eigentlich weniger stark nationalistisch gesinnte Kunstjournalisten wie der auch in der akademischen Kunstgeschichte der Zeit geschätzte, promovierte Kunsthistoriker Adolf Rosenberg unterstreichen diesen Aspekt in Bezug auf Defregger, beispielsweise in einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Grenzboten* von 1900: »Er hat aber auch das Glück gehabt, daß sein erstes Auftreten und seine ersten Erfolge in die Zeit fielen, wo die deutschen Stämme sich zum erstenmale nach Jahrhunderten wieder zu einander gefunden hatten, und alles, was deutsch dachte, sprach, sang und bildete, auch in ganz Deutschland verstanden wurde. Deutsch-Tirol gehörte ebenso dazu wie Deutsch-Österreich.« ⁴³ Und weiter: »Defregger erregte schon damals [d. h., bei der Wiener Weltausstellung von 1873] das lebhafteste Interesse der Norddeutschen, deren Herzen noch in dem Hochgefühl des über alles Hoffen glänzenden Siegs über den Erbfeind nachzitterten, und die in dem Freiheitskampfe der Tiroler gegen die welschen Friedensbrecher eine geschichtliche Parallele zu ihren glücklichern Thaten sahen. [...] Jeder Beschauer dieser Bilder empfand, daß ihr Schöpfer, als er daran malte, unter dem Eindruck der tiefen Erregung stand, die die Ereignisse von 1870 und 1871 in den Angehörigen aller deutschen Stämme hervorgerufen hatten.« ⁴⁴ Die Bedeutung der Reichsgründung für die deutsche Kunst der folgenden Jahre wird hier deutlich, sie ist auch in der Forschung thematisiert worden. ⁴⁵ Welcher schmale Grat dabei zwischen Patriotismus und Nationalismus oftmals beschritten wird, zeigen beispielsweise die Ausführungen des Münchner Publizisten Georg Hirth, des Herausgebers der Zeitschrift *Jugend*, der nicht nur vom »große[n] Massenmörder und Schwerverbrecher Napoleon« spricht, sondern gleichfalls feststellt: »Defreggers Letztes Aufgebot ist deutsche Kunst! Das macht ihm kein Franzose, kein Italiener nach. Oder ja, so einer macht es vielleicht nach, aber man glaubt's ihm nicht. Diese bedächtig schreitenden Alten sind Deutschtiroler, keine Welschen. Auch Tschechen haben keinen solchen Schritt.« ⁴⁶ (Abb. 4)

Das Populäre in der Kunst und die Relation mit einer nationalen Identität nach der Reichsgründung sind Beispiele dafür, dass sich anhand der lange Zeit von der Forschung größtenteils ignorierten Werke des Franz von Defregger eine ganze Reihe von wichtigen

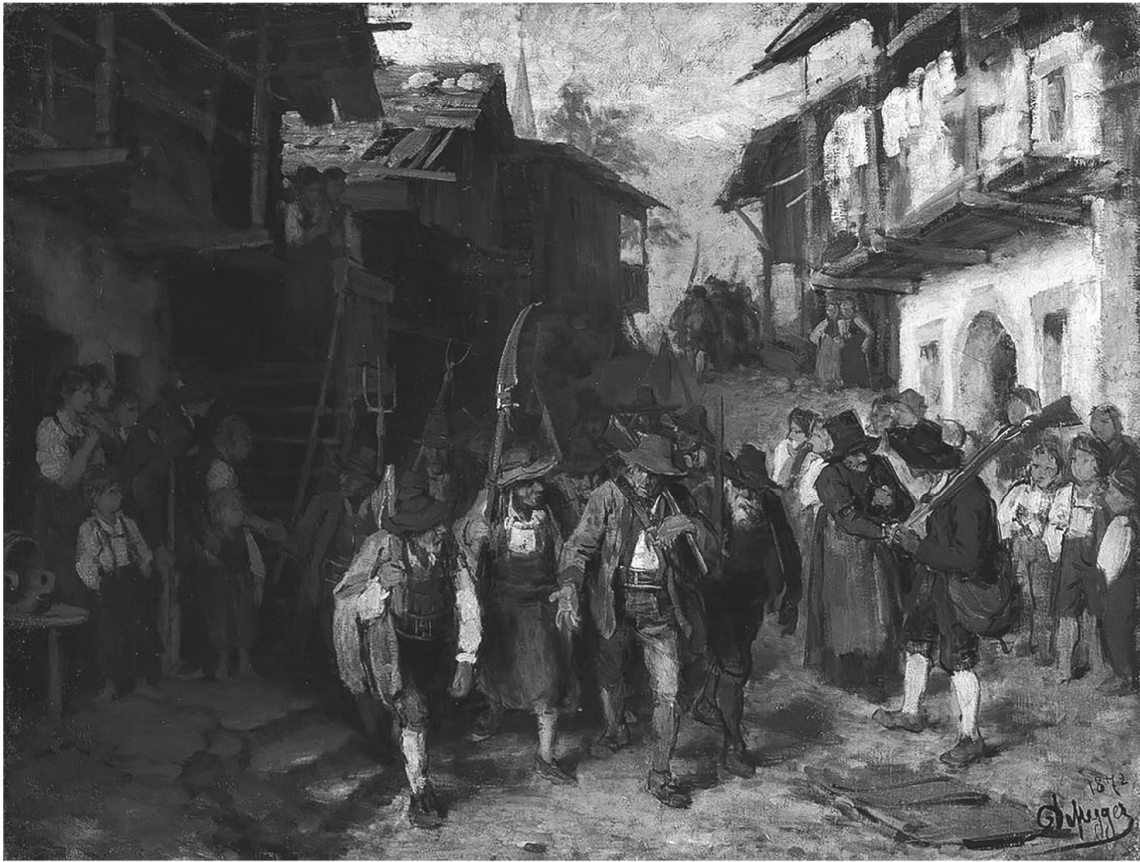


ABBILDUNG 4 Franz von Defregger, *Das letzte Aufgebot*, 1872, Ölskizze zu dem gleichnamigen Gemälde (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek)

Diskursen der Kunstgeschichte um 1900 aufzeigen lassen. Diese und weitere wie Einfühlungsästhetik oder Wahrheit, die im Rahmen des Beitrags nur angerissen werden konnten, sind Diskurse, die jedoch nicht nur in der akademischen, sondern auch in der populären Kunstliteratur der Zeit um 1900 eine tragende Rolle spielten. Hierbei ist zu konstatieren, dass in der populären Kunstgeschichtsschreibung Diskurse der akademischen Kunstgeschichte aufgenommen, beizeiten verstärkt, manchmal abgeschwächt, immer aber länger konserviert werden.

1 Zur Künstlervereinigung Allotria siehe u. a.: Brigitte Gedon: Lorenz Gedon. Die Kunst des Schönen, München 1994, S. 77–87; Peter Grassinger: Münchner Feste und die Allotria. Ein Jahrhundert Kulturgeschichte, München 1990; Allotria (Hrsg.): Ein halbes

Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte. Erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria, München 1959.
2 Sabine Wieber: Staging the Past. Allotria's »Festzug Karl V« and German National Identity, in: Rethinking History, 10, 2006, 4, S. 523–551. Zur Relation von

- Münchener Künstlerfesten allgemein und Identitätsformierung siehe zuletzt auch: Simone Leyk: »Wo sich die Kunst gebaut ihr Nest, das ganze Leben wird zum Fest«. Das Münchener Künstlerfest im 19. Jahrhundert als Ort der Inszenierung von Identität und Gemeinschaft“, in: Birgit Ulrike Münch u.a. (Hrsg.): Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne (Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 3), Petersberg 2016, S. 169–182.
- 3 Für Literatur zu Defregger siehe zuletzt: Jo Briggs: *Recollection and Relocation in Gründerzeit Munich. Collective Memory and the Genre Paintings of Franz von Defregger*, in: *Art History* 35, 2012, 1, S. 6, 106–125; Hans Peter Defregger: *Defregger 1835–1921 (Rosenheimer Raritäten)*, Rosenheim 1983, ²1991, 2006; Franz von Defregger und sein Kreis, Ausst. Kat. Museum der Stadt Linz auf Schloss Bruck, Städtische Galerie im Rathaus u. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (Tiroler Landesausstellung), hrsg. von Gert Ammann, Innsbruck 1987.
 - 4 Zur identitätsstiftenden Funktion von Dürer-Festen im 19. Jahrhundert siehe Margot Blumenthal: *Die Dürer-Feiern 1828. Kunst und Gesellschaft im Vormärz*, Egelsbach u.a.O. 2001, bes. S. 13–14; Michael Thimann: *Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik*, in: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, Ausst. Kat. Kunstsammlung der Universität Göttingen, u. Rom, Casa di Goethe, hrsg. von Michael Thimann, Petersberg 2015, S. 8–41, hier S. 24–26.
 - 5 Adalbert Svoboda: *Franz von Defregger*, in: *Nord und Süd*, Bd. 36, 1886, S. 199–212, hier S. 200.
 - 6 Ebd., S. 201.
 - 7 Als Überblick über die inzwischen kaum mehr überschaubare Literatur zum Begriff der Nachahmung im Sinne der *imitatio naturae* siehe Martin Kemp: *From »Mimesis« to »Fantasia«*. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator*, 8, 1977, S. 347–398; Gunter Gebauer und Christoph Wulf (Hrsg.): *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 44–46; Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000, S. 89–91; Valeska von Rosen: »Nachahmung«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar ²2011, S. 295–299.
 - 8 Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945*, Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt 1985; Eberhard Ortland: »Genie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 661–709, hier S. 696f.; Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann (Hrsg.): *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011.
 - 9 Wieber: *Staging the Past* (wie Anm. 2), S. 539.
 - 10 Zum Begriff des Populären/Völkstümlichen siehe unten im Text.
 - 11 Georg Jacob Wolf: *Zu Defreggers achtzigstem Geburtstag*, in: *Die Kunst für alle*, 30, 1914/15, S. 281–286, hier S. 281.
 - 12 Die zuletzt vorgelegte wissenschaftliche Monografie zu Defregger stammt von dem nationalsozialistisch gesinnten Innsbrucker Kunstgeschichtsprofessor Heinrich Hammer: *Franz von Defregger*, Innsbruck 1940. Im Kunsthandel hingegen werden die Werke Defreggers noch immer zu hohen Preisen veräußert.
 - 13 Theodor Lipps: *Vom Fühlen, Wollen und Denken. Eine psychologische Skizze*, Leipzig 1902; ders.: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg/Leipzig 1903–1906. Vgl. Robin Curtis: *Einführung in die Einfühlung*, in: Robin Curtis u. Gertrud Koch (Hrsg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München/Paderborn 2009, S. 11–29, hier S. 11–13.
 - 14 Joseph Imorde: »Einfühlung« in der Kunstgeschichte, in: Curtis/Koch: *Einfühlung* (wie Anm. 13), S. 127–141, hier S. 127–128.
 - 15 Svoboda: *Franz von Defregger* (wie Anm. 5), S. 202.
 - 16 Georg Hirth: *Zu Defregger's Skizze: Das letzte Aufgebot*, in: *Jugend*, Jg. 14, 1909, Nr. 35, S. 1909.
 - 17 Svoboda: *Franz von Defregger* (wie Anm. 5), S. 203.
 - 18 Ebd., S. 212b.
 - 19 Zum Begriff der Wahrheit in der Kunst der Neuzeit siehe u.a.: Gerhard Kurz: *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*, Paderborn 2015; Frank Büttner: *Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch der Kunst. Düsseldorf und München in den Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert*, in: *Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, Ausst. Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, hrsg. von Bettina Baumgärtel, Bd. 1: *Essays*, Petersberg 2011, S. 102–113; Stefanie Muhr: *Einleitung*, in: dies.: (Hrsg.): *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute*, Berlin 2010, S. 7–10.
 - 20 Friedrich Pecht: *Franz von Defregger. Zu seinem 60. Geburtstag, am 30. April 1895*, in: *Die Kunst für alle*, Jg. 10, 1894/95, S. 209–213, hier S. 209.
 - 21 Burghard Demerou: »Wahrheit/Wahrscheinlichkeit«, in: Barck: *Ästhetische Grundbegriffe* (wie Anm. 8), Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, S. 398–436. Siehe auch Erna Fiorentini: »Wahrheit«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar ²2011, S. 469–474.

- 22** Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1 (=G.W.F. Hegel, Werke, Bd. 13), Frankfurt am Main 1986, S. 140. Zum Begriff der Wahrheit bei Hegel siehe ferner u. a.: Hans-Georg Bensch: Anmerkungen zum Begriff der Wahrheit bei Kant und Hegel – und Aristoteles, in: Hegel-Jahrbuch, 1, 2015, S. 465–469; Marie-Luise Raters: Kunst, Wahrheit und Gefühl. Schelling, Hegel und die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus, Freiburg u.a.O. 2005.
- 23** Theodor Fontane: Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit, 1, 1853, S. 353–377.
- 24** Svoboda: Franz von Defregger (wie Anm. 5), S. 202.
- 25** Ebd., S. 204.
- 26** Ebd.
- 27** Hans Karlinger: München und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts (Bayerische Heimatbücher, Bd. 6), München 1933, S. 164.
- 28** Hermann Herlinghaus: Volkstümlich – Populär – Popularkultur, in: Barck: Ästhetische Grundbegriffe (wie Anm. 8), Bd. 4, Stuttgart u.a.O. 2002, S. 832–885, hier bes. S. 832–833.
- 29** Siehe Reinhart Koselleck: Volk, Nation, Nationalismus, Masse, in: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. VII, S. 141–431.
- 30** Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Friedrich Pollock zum 50. Geburtstag), Amsterdam 1947.
- 31** So etwa Stuart Hall: Encoding, decoding, in: Culture, Media, Language, hrsg. von Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Love u. Paul Willis, London 1980, S. 128–140; John Fiske: Understanding Popular Culture, Boston 1989; Andrew Ross: No Respect. Intellectuals and Popular Culture, New York 1989.
- 32** Alex Braun: Franz von Defregger, in: Moderne Kunst, 15, 1902, S. LXI–LXII, hier S. LXI.
- 33** Adolf Rosenberg: Defregger in Berlin, in: Die Grenzboten, 59, 1900, S. 463–469, hier S. 470.
- 34** Svoboda: Franz von Defregger (wie Anm. 5), S. 212a.
- 35** Ebd., S. 212a–212b.
- 36** Friedrich Pecht: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, Nördlingen 1879, S. 27.
- 37** Zu Friedrich Pecht und der Zeitschrift *Die Kunst für alle* siehe u. a.: Sabine Fastert: Die Aufgaben der Kunst. Hugo Bruckmann, Friedrich Pecht und die »Kunst für Alle«, in: Joseph Imorde u. Andreas Zeising (Hrsg.): Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur, Weimar 2013, S. 115–134; Beth Irwin Lewis: Kunst für alle. Das Volk als Förderer der Kunst, in: Ekkehard Mai (Hrsg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstför-
derung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln u.a.O. 1993, S. 186–201; Michael Bringmann: Friedrich Pecht (1814–1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982.
- 38** Friedrich Pecht: Franz Defregger, in: Die Gartenlaube, 1883, 1, S. 4–6, hier S. 4.
- 39** Ebd., S. 4f.
- 40** Ebd., S. 5.
- 41** Pecht: Franz von Defregger (wie Anm. 20), S. 210.
- 42** Ebd., S. 212.
- 43** Rosenberg: Defregger in Berlin (wie Anm. 33), S. 463.
- 44** Ebd., S. 464f.
- 45** Siehe u. a.: Wolfgang Freiherr von Löhneysen: Der Einfluß der Reichsgründung von 1871 auf Kunst und Kunstgeschmack in Deutschland, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, 12, 1960, S. 17–44; Claudia Stockhausen: Auf der Suche nach nationaler Identität in der Folge der Reichsgründung 1871. Die Sage von »Otto dem Schütz« in der Marburger Alten Aula, in: Holger Theodor Gräf u. Andreas Tacke (Hrsg.): Preußen in Marburg. Peter Janssens historische Gemäldezyklen in der Universitätsaula (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, Bd. 140), Darmstadt u.a.O. 2004, S. 59–63.
- 46** Hirth: Zu Defregger's Skizze (wie Anm. 16), S. 1909.

ANGELIKA IRGENS-DEFREGGER

IKONEN DER POPULÄRKULTUR.

DER GESCHICHTENMALER FRANZ VON DEFREGGER
UND DER BILDERZÄHLER PETER ROSEGGER

»Ihre Bilder, hochgeehrter Herr, begeistern mich in solchem Maße, daß ich vorhabe, zu jedem derselben eine Dorfgeschichte zu schreiben«,¹ teilte am 3. April 1876 der 32-jährige Grazer Schriftsteller Peter Rosegger (1843–1918) dem acht Jahre älteren Münchner Maler Franz von Defregger mit. Das war der Beginn einer besonderen Brieffreundschaft, die sich über mehr als vier Jahrzehnte erstrecken sollte und die Ausdruck der gegenseitigen Bewunderung und Wertschätzung war. Der über achtzig Briefe umfassende Schriftwechsel ist nicht nur das persönliche Dokument einer Freundschaft, in der private Ereignisse und Geschäftliches zur Sprache kamen. Die Herren spiegelten den Zeitgeist und lieferten auch das beiläufige Porträt der Epoche von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg. Beide Biografien sind eng mit der Geschichte des »langen« 19. Jahrhunderts verwoben, das von den Menschen als »Zeitalter der Bewegung und des Wandels« wahrgenommen wurde.² Es war ferner die Epoche der Wirkmacht der Bilder, der Kunst als Ware, der Künstler als Geschäftsmänner, der Kostümierung, des Konsums und des Kommerzes.

Bilder und Bilder-Geschichten

Für die Geschichte der Populärkultur nicht irrelevant war Roseggers Plan, *Dorfgeschichten*³ zu Defreggers bäuerlichen Genrebildern zu schreiben. Rosegger waren die Bilder Defreggers durch eine Vielzahl von Reproduktionen bekannt. Seit 1868 erschienen in der auch von Rosegger rezipierten deutschen Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* Defreggers neueste Werke als Holzstiche, die zugleich von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst vertrieben wurden. Den eigentlichen Anstoß für Roseggers Korrespondenz mit Defregger gab dessen Gemälde *Die Brüder* von 1872, welches in der Wiener Weltausstellung 1873 erstmals einem breiten Publikum öffentlich präsentiert wurde (**Abb. 1 u. 2**). Das Gemälde, das heute als verschollen gilt, war eines von insgesamt vier in Wien gezeigten kleinformatigen Ölgemälden Defreggers (die anderen waren *Das Preisferd*, *Der Ball auf der Alm* und *Italienische Bettelsänger*), für die der damalige Meisterschüler des Münchner Historienmalers und Akademieprofessors Carl Theodor von Piloty mit einer Goldmedaille ausgezeichnet wurde. Defregger offenbarte hier bereits seine Vorliebe für volkstümliche Stoffe.

Das Gemälde *Die Brüder* illustriert, wie ein zurückgekehrter Student in der heimlichen Bauernstube zum ersten Mal seinem nachgeborenen Brüderchen begegnet. Rosegger



ABBILDUNG 1 Kunsthalle des Deutschen Reichs auf der Wiener Weltausstellung 1873. Rechts unten, neben dem Durchgang zur nächsten Sektion, Franz von Defreggers Gemälde *Die Brüder*, 1872

schrieb dazu seine erste Defregger-Bildgeschichte, die er in der Wiener *Deutschen Zeitung* 1876 veröffentlichte.⁴ Drei Jahre später publizierte der notorische Vielschreiber und Mehrfachverwerter seiner Werke dieselbe Kurzgeschichte unter einem abgewandelten Titel in seiner eigenen, im Jahr 1876 gegründeten Monatsschrift *Heimgarten*.⁵ Dass Franz von Defregger diese Novelle kannte, wird deutlich aus seinem Antwortbrief, den er Rosegger am 9. April 1876 schrieb:

Im Besitz Ihres lieben Schreibens vom 3.d. will ich nun nicht mehr länger zögern[,] selbes zu beantworten. Ich wollte ihnen schon damals schreiben[,] als Sie die reizende Novelle auf mein Bild, die beiden Brüder, schrieben, allein es ging mir auch wie Ihnen[,] ich habe es nicht gewagt: Sie haben dieses Motiv so wunderschön geschildert[,] dass ich ganz gerührt und stolz war, durch mein Bild, Ihnen dazu die Veranlassung gegeben zu haben. Ich bin glücklich[,] wenn Sie, der Sie mir sehr maßgebend sind, meine Bilder gut finden, u. sogar als Motive zu ihren reizenden Schilderungen dienen können; mehr Erfolg kann ich nicht verlangen [...].⁶



ABBILDUNG 2 Franz von Defregger, Ölskizze zu dem Gemälde
Die Brüder, 1872

Rosegger, dem Mann des Wortes, ging es in seiner Geschichte weder darum, Defreggers visuelles Werk poetisch zu illustrieren, noch es sprachlich zu reproduzieren. Seine Absicht war vielmehr, zwei künstlerische Energien zu bündeln. Damit befand er sich in guter Gesellschaft von Schriftstellerkollegen, wie beispielsweise dem bayerischen Mundartdichter Karl Stieler, der sich in seinen Werken *Aus der Hütten* oder *Von Dahoam* von Defreggers anekdotenhaften Bildern zu Gedichten inspirieren ließ.⁷

Als Gemeinschaftswerk beider Künstler erschien im Herbst 1879 im Wiener Verlag Manz die Publikation *Bilder von Defregger – Geschichten von Rosegger*, die rasch vergriffen war. Ludwig Anzengruber, dem Rosegger ein Exemplar zum Geschenk machte, bedankte sich dafür in einem Brief, den er am 11. November 1879 aus Wien seinem Freund und Kollegen Rosegger schrieb: »Ich freue mich sehr über das Geschenk, und lasse es für etliche Zeit unberührt liegen[,] um es dann bei Muße und Stimmung vorzunehmen und in Einem Zuge durchzulesen.«⁸ In erweiterter und überarbeiteter Form veröffentlichte Rosegger 1886 das

Werk im Wiener Verlag von Franz Bondy unter dem Titel *Defregger Album*. In seinen Vorwort ging Rosegger auf das Verhältnis zwischen Maler und Dichter ein: »[E]s ist Brauch geworden, daß zu den bildlichen Darstellungen auch was geplaudert werde, daß besonders dort, wo die Farbe nicht vermittelt werden kann, das Wort dafür Ersatz zu bieten suchen solle. Wenn sonst der Maler den Dichter illustriert hat, so interpreti[e]rt heute der Dichter den Maler. Es ist das in bestimmten Fällen auch ganz natürlich, denn der Dichter wiedergibt und idealisi[e]rt Natur und Leben, wo er es findet.«⁹ Die Bebilderung des neu aufgelegten Bandes mit grafischen Illustrationen bedeutete allerdings einen technischen Rückschritt, der vermutlich auf die inzwischen an den Verlag von Franz Hanfstaengl vergebenen Bildrechte zurückzuführen ist. Anstelle von fotografischen Reproduktionen wurden die bei Bondy verlegten Bildgeschichten daher mit insgesamt 57 Holzstichen nach Werken Defreggers illustriert.

Biografische Parallelen

»Wenn der Peter nicht Rosegger geworden wäre, so wäre er ein Defregger geworden«, schrieb der ehemalige Direktor der Grazer Akademie für Handel und Industrie, Franz Dawidowsky, in der *Gedenkschrift an den fünfzigsten Geburtstag des Dichters Peter Rosegger*,¹⁰ in der er den Werdegang des jungen Dichters schilderte und dabei nicht nur das literarische, sondern ebenso das zeichnerische Talent seines einstigen Schülers hervorhob. Der Vergleich leitet zum Thema der Parallelität im außergewöhnlichen Leben der beiden Künstler über, das deshalb fasziniert, weil es schier unglaublich erscheint, dass es einen solchen Gleichklang in der Entwicklung von Kindheit auf, im privaten Leben, in der Lebenseinstellung, wie auch in ihrem idealisierten Verhältnis zur Kunst geben kann (**Abb. 3**).

Der Rosegger- und Defregger-Biograf Adalbert Svoboda, der einen kausalen Zusammenhang zwischen bäuerlicher Herkunft und Künstlertum sah, psychologisierte: »Aus Künstlerbiographien weiß man, dass sich aus Hirten nicht selten Künstler entwickelt hatten. Das Beschützen der Haustiere auf der Weide gewährt genug freie Zeit und Gelegenheit, Lebendes und Lebloses genau anzusehen und das oft Betrachtete tief in's Gedächtnis zu prägen. Es hat sich auch beim jungen Franz von Defregger die Erfahrung bewährt, dass aufmerksames Schauen die erste Bedingung für die Entwicklung kunsttechnischer Eigenschaften ist.«¹¹ Nach beschwerlichen Jugendjahren und Anfangsphasen der künstlerischen Wegfindung folgte bei beiden ehemaligen Bauernsöhnen, die ihre mangelnde Schulbildung durch den Besuch der Feiertagsschule später autodidaktisch kompensierten, ein sagenhaft steiler Karriereaufstieg. Insbesondere in ihren Frühwerken haben beide höchste schöpferische Kraft entwickelt. Im Alterswerk versiegte den Meistern der große Wurf der frühen Phase. Ihre enorme Produktivität und ihr Fleiß würde sie heute wohl zu Workaholics stempeln. Ihrem Erfolg, sowohl als gefeierte Künstler mit geradlinigem, bescheidenem Auftreten – Understatement war beiden eine Tugend –, wie auch als versierte Geschäftsleute im Umgang mit den neu-

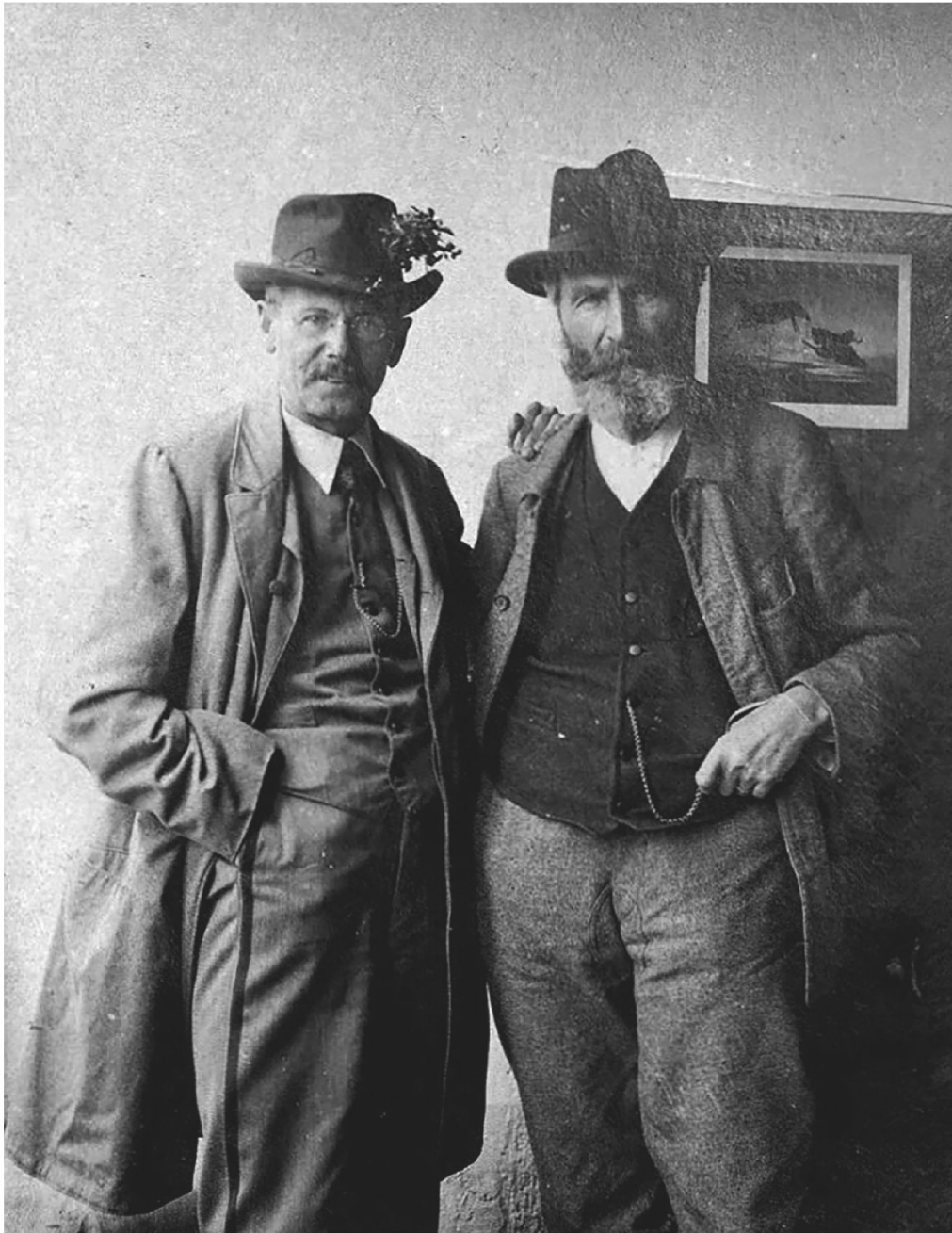


ABBILDUNG 3 Peter Rosegger zu Besuch bei seinem Freund Franz von Defregger auf dessen Sommeralm Hochkasern bei Spinges (Südtirol), 1900

en Medien, wurde uneingeschränkte Bewunderung entgegen gebracht. Noch zu Lebzeiten wurden beide zur Legende. Der Dynamik ihrer enormen Popularität folgte um die Jahrhundertwende dann aber ein ebenso rasanter Abfall in die Bedeutungslosigkeit. Weil sich unser Blick auf ihre seinerzeit gefeierten Werke verengt hat, erscheinen uns ihre künstlerischen Hinterlassenschaften aus heutiger Sicht – zu Unrecht – von geringer Relevanz.

Mit Feder und Farbe hatte Rosegger in seinen Jugendschriften seine Doppelbegabung bewiesen und wie sein großes Vorbild Adalbert Stifter, Dichtung und Kunst zu verbinden versucht.¹² Statt im Priesterseminar aufgenommen zu werden, wie es sein Wunsch war, was aus finanziellen Gründen scheiterte, ging Rosegger als Schneidergeselle auf Wanderschaft, lernte Leben und Bräuche seiner Landsleute kennen und schöpfte aus dieser einzigartigen Quelle in seinem späteren Schriftstellerleben. Seine Bücher – das Gesamtwerk umfasst vierzig Bände – wurden Bestseller und bereits zu Lebzeiten in 22 Fremdsprachen übersetzt. Der Dichter wurde mit drei Ehrendoktoraten ausgezeichnet und war 1913 für den Nobelpreis nominiert.¹³

Defreggers heitere Bilderwelten des bäuerlichen Lebens seiner Tiroler Heimat, in welche sich die von Hektik und Lärm geplagten Menschen der Großstadt so gerne hineinträumten wie in Roseggers Heimatromane, stehen für Brauchtum und Volkskultur, die damals als neue Fächer der Wissenschaft interessant wurden. Seine Genremalerei verschränkte Defregger äußerst erfolgreich mit der Historienmalerei rund um das nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 immer aktueller werdende Thema des Tiroler Befreiungskampfes. Für seine Verdienste erhielt er 1883 den persönlichen Adelstitel vom bayerischen König Ludwig II. überreicht und wurde mit unzähligen Orden dekoriert. 1905 wurde der Akademieprofessor und Ritter des Orden *Pour le Mérite* Ehrenbürger der Stadt München und war damit der erste Künstler, dem diese Auszeichnung verliehen wurde.

Authentizität und Ambivalenz

Während die beiden gebürtigen Österreicher und Weltbürger die negativen Folgen der immer weiter voranschreitenden Industrialisierung und Verstädterung beklagten, profitierten sie doch gleichermaßen von der sich durch den enormen Aufschwung der (Geld-)Wirtschaft entwickelnden Prosperität breiter Gesellschaftsschichten. Die Brieffreunde verkehrten in Künstler-, Dichter- und Adelskreisen und hatten ein Netzwerk gemeinsamer Freunde und Bekannter. Beide gehörten zum Establishment. Nicht ohne gewissen Stolz und Koketterie waren sie sich stets ihrer bäuerlichen Herkunft bewusst. In ihrem Künstlerselbstverständnis waren sie Repräsentanten des ›gesunden und unverdorbenen Bauernstandes‹ – ein Topos, der bereits in der Literatur, weniger in der Kunst, vorgeprägt war.¹⁴

Ihr gesamtes Leben lang pendelten der Bauernmaler Defregger und der Volkspoet Rosegger der zwischen Stadt und Land, Zivilisation und Natur. Beide waren Landflüchtige, die das Kulturleben der Stadt angezogen hatte, aus der sie wiederum periodisch flüch-

teten, um die Sommerfrische und Einsamkeit auf dem Land zu genießen. »Das wirklich Beste des Stadtlebens mit dem Besten des Landlebens zu vereinigen, das wäre die ›Blüte der Kultur‹, während jetzt die Großstadt mit ihrem G'schnas und ihren giftvollen Genüssen niemals Kulturblüte, sondern Fäulnis ist. Großstadtleben – und ich spreche hier ein schweres Wort mit Bedacht aus – ist Entartung und Untergang, nur verlangsamt durch beständigen Zufluß ländlicher Kräfte«, schrieb Rosegger rückblickend 1915.¹⁵ Die Familienmenschen – beide waren Mittelpunkt einer Großfamilie mit jeweils fünf Kindern und wachsender Enkelschar – erschufen sich ein festes behagliches Zuhause in der Stadt, sowie ein saisonales Refugium in der Natur. Harald Haselbach urteilte über Rosegger: »Wo er den Umkreis seiner natürlichen Umwelt verlässt, verlässt ihn irgendwie der schöpferische Atem, während er unübertroffen dort ist, wo er den Menschen aus seinem Milieu heraus formt, aber nicht einer primitiven photo- und phonographischen Nachgestaltung, sondern im Sinne Zolas, gesehen durch ein Temperament, eben das Temperament des erzählenden Volkserziehers.«¹⁶

Der Kunsthistoriker Friedrich Pecht, der Defregger einen »Homer des Bauernstandes«¹⁷ nannte, sah dessen Erfolg vor allem in der Authentizität seiner Bilder: »[B]ei keinem sind die Kunstwerke so ganz und gar er selber [...] Die weise Selbstbeschränkung auf einen Lebenskreis, den er ganz und vollständig beherrscht, sie ist das Geheimnis von Defreggers Erfolg [...] Wer ihn aber näher kennt, weiß auch, dass das Innere dem Äußeren vollkommen entspricht.«¹⁸ Diese mit ›Authentizität‹ gleichgesetzte Besinnung auf die eigenen Wurzeln und Verschmelzung von Künstler und Werk schuf auch eine Neubewertung des alpenländischen Lebens. Defreggers Interieurbilder, wie beispielsweise die *Sarner Spinnstube* von 1873, trugen in der Großstadt maßgeblich zur Wahrnehmung und Wertschätzung der bäuerlichen Alltagswelt mit ihren Tiroler Stuben bei.

In seinem mit Kunst und Antiquitäten ausgestatteten Münchner Gartenatelier¹⁹ nebst dazugehörigem ›Showroom‹ mit eigenen Werken hatte sich Defregger eine originale Tiroler Stube eingebaut. Impulsgeber dieser auf bürgerliche Wohnzimmer übergreifenden bäuerlich-rustikalen Innenraumausstattung waren vorrangig Architekten, Kunstgewerbler und bildende Künstler.²⁰ Sie standen der Münchner Künstlergesellschaft Allotria nahe, die ursprünglich als Reaktion auf die nüchterne Kunstpräsentation auf der Wiener Weltausstellung von 1873 entstanden war. Das sich immer stärker entwickelnde Interesse für das scheinbar ursprüngliche Landleben rückte auf den Weltausstellungen die Lebenswelt der Bauern mehr folkloristisch idealisiert als realitätsnah ins Blickfeld eines Millionenpublikums. Spätestens auf der Wiener Weltausstellung war auch Rosegger, wie eingangs erwähnt, auf Defregger aufmerksam geworden.

Ihr Festhalten am Althergebrachten stempelte die Gleichgesinnten mit konservativer Grundhaltung auch künstlerisch zu bodenständigen Traditionalisten. Die Repräsentanten des Volkstümlichen mussten auch Kritik einstecken: Defregger wurde als »Kunstpapst«,²¹

»Salontiroler«,²¹ »Idyllenmaler«²³ und »Schönfärber«,²⁴ Rosegger als »Ziegenbock-Pegasus«, »Schneidergesellen-Dichter« und »Lederhosenpoet« verspottet.²⁵ Beide waren keine Avantgarde-Künstler, sondern standen beide am Ende einer Ära. Kunst betrachtete Rosegger nicht als reine Wiedergabe der Natur, sondern unter idealistischen Gesichtspunkten: »Die Kunst bezweckt nach meiner Meinung nicht so sehr die Wiederholung, als vielmehr die Vervollständigung des Lebens. [...] sie ist idealisch ... Auch die ideale Kunst ist eine Wirklichkeit, denn sie ist und sie wirkt, die Kunst verwirklicht die menschlichen Wünsche, die das Leben nicht erfüllt...«²⁶ In seiner Monatsschrift *Heimgarten* veröffentlichte Rosegger 1898 einen Aufsatz zum Thema: *Wie denken Sie über die »Moderne« in der Malerei?*. Er gestand: »[I]ch weiß in der Malerei sehr genau, fast klarer als in der Literatur, was mir gefällt oder nicht gefällt.«²⁷ In satirischer Absicht übersandte Rosegger seinem Kritikerfreund Emil Ertl in Wasserfarben ausgeführte »naturalistische Gemälde«. In einem Brief von 1898 entschuldigte er sich bei ihm für einen Tintenlecks mit den Worten: »Sixtes, da unten hat die Feder eine kleine Moderne gemacht.«²⁹ Und er machte sich lustig über die Sezessionisten: »[G]estern malte ich ein Sezessionsbild, an welchem man nicht genau unterscheiden kann, ob es ein Schwan ist, oder eine Tulpe, oder ein Kuhschwanz [...].«³⁰

Roseggers Toleranz fand beispielsweise bei Max Slevogts expressiven Aktdarstellungen ihre Grenze. Der Dichter zeigte sich davon überzeugt, »daß die neue Kunst nichts Echtes, sondern nur ein auf Effekt und Wirkung abzielendes Machwerk« sei.³¹ Der Zorn, den die Slevogt-Ausstellung, die der Wiener Kunsthändler Eugen Artin 1898 in Graz organisierte, bei Rosegger entfesselte, »fand keinen Bändiger, er mußte sich in Briefen austoben und tat's auch«, wie sein Freund Emil Ertl bemerkte. Weiter heißt es: »Aber es lässt sich begreifen bei einem, der die Schönheit mit dem Maßstab der italienischen Hochrenaissance oder gar des versüßlicht nachwirkenden Klassizismus misst, und dem außerdem noch das Erzählende das Umundauf [sic!] der Kunstwirkung überhaupt bedeutet.«³² Aus Paris schrieb der Bildhauer Hans Brandstetter am 5. September 1896 an den befreundeten Rosegger: »Die moderne Kunst hat besonders meinen Beifall – Du jedoch würdest da mit mir wahrscheinlich nicht übereinstimmen – darüber mündlich bei unseren gemüthlichen Weinstuben-Abenden!«³³

Auch Defregger, der während seines Paris-Aufenthaltes die Anfänge des Impressionismus miterlebt und 1864 selbst am Pariser *Salon des Refusés* teilgenommen hatte,³⁴ beäugte die fortschreitende Moderne skeptisch. Am 5. Juli 1888 übermittelte er Rosegger die Zeilen: »Die neue Richtung in der Kunst, welche die junge Generation uns vorlegt ist zwar noch sehr unreif[,] aber sie zeigt ein reges Streben nach etwas[,] was man zwar noch nicht gefunden hat, aber hoffentlich finden wird. Vorläufig ist die Sucht interessant und originell sein zu wollen, zu vorherrschend, daß dabei sehr merkwürdige um nicht zu sagen verrückte Ideen zu Tage gefördert werden, können Sie sich denken. Ihre Richtschnur ist der Realismus a la Zola, das Leben von der häßlichsten Seite zu fassen [...].«³⁵

Damit zeigte der Geschichtenmaler, dessen eigenes populäres Werk keine radikalen stilistischen Brüche kennzeichnen, dieselbe Richtung seines Denkens wie Rosegger. Darstellungen von Unglücksfällen, beispielsweise sein Probestück *Der verwundete Jäger*, das ihm die Aufnahme in die Klasse Piloty an der Münchner Akademie sicherte, blieben eher singulär.³⁶ Adolf Rosenberg sah in Defregger einen Anhänger der Kunstlehre Lessings, »vielleicht ohne es zu wissen [...]. Er sucht und findet den ›fruchtbaren Moment‹ immer vor oder nach einer Katastrophe, und in seinen Geschichtsbildern schildert er immer nur die letzte Zeit vor einer Entscheidung oder den je nach der Situation in Jubel oder in stummen Schmerz ausklingenden Moment nach einer Entscheidung.«³⁷

An Defreggers Genrebildern entzündete sich der um die Jahrhundertwende ausgefochtene Streit zwischen den Traditionalisten und den Modernen. Ferdinand Avenarius urteilte 1905 streng über Defregger: »Das illustrationsmäßige Pointenerzählen hier, das großtuende und leere ›Historienmalen‹, das dort zu Defreggers Werdezeit Mode war, hat seine Wege verirrt; Bilder wie die des Salontirolers bräuchten des Oel und der Leinwand zu ihrer Scherzwirkung wahrlich nicht [...].«³⁸ Gleichzeitig räumte der Autor ein: »Durch seine großen Vorzüge wie durch seine kleinen Schwächen dürfte Defregger im selben Ansehen unter den bildenden Künstlern weiterleben, wie Rosegger unter den dichtenden.«³⁹ Noch zehn Jahre später sinnierte der *Kunstwart*-Gründer: »Wenn auf ihn und ein paar Schriftsteller die Mode der ›Krachledernen‹ zurückgeht, so dürfen wir uns durch diese Tatsache die Freude an ihm nicht trüben lassen.«⁴⁰

Die gängige Lehrmeinung über Defregger übersieht nur allzu leicht alle jene skizzenhaften Werke, die jenseits des Kunstmarktes zum eigenen Vergnügen oder für seine Familie entstanden, darunter beispielsweise Familienporträts, Hof- und Interieurstudien sowie Landschaften, etwa die Darstellung eines brennenden Bauernhauses – ein kleinformatiges, experimentierfreudiges Bild mit locker breitem, züngelndem Pinselduktus von 1890, das sich heute in einer von zwei Versionen im Besitz des Münchner Lenbachhauses befindet. Es gehört zu jenen bedeutenden Ausnahmen in Defreggers Bildwelt, die nicht dem gängigen Klischee eines idealisierten Bauerntums mit fein gemalten Heile-Welt-Tirolern entsprechen.

Auch in Rosegger lediglich den heimatlichen Idyllenschreiber zu sehen, wäre einseitig. Die vierzig Jahrgänge seiner Monatsschrift *Heimgarten*⁴¹ sprechen eine andere Sprache. Hier wird deutlich, wie nahe Rosegger als vielseitige Persönlichkeit am Puls der Zeit war. Als Gründer, Herausgeber und Mitautor war er beteiligt an der Entstehung des modernen Zeitschriftenwesens. Das annoncenfreie und bis auf das Titelblatt bildlose Periodikum, für das namhafte Autoren wie Ludwig Anzengruber, Wilhelm Busch, Marie Ebner-Eschenbach, Robert Hamerling, Karl May, Bertha von Suttner und Leo Tolstoi Beiträge lieferten, wurde zur Plattform gesellschaftlicher Anliegen. Immer wieder bezog Rosegger hier zudem selbst Stellung zum aktuellen Zeitgeschehen. Über soziale und politische Themen wie Kir-

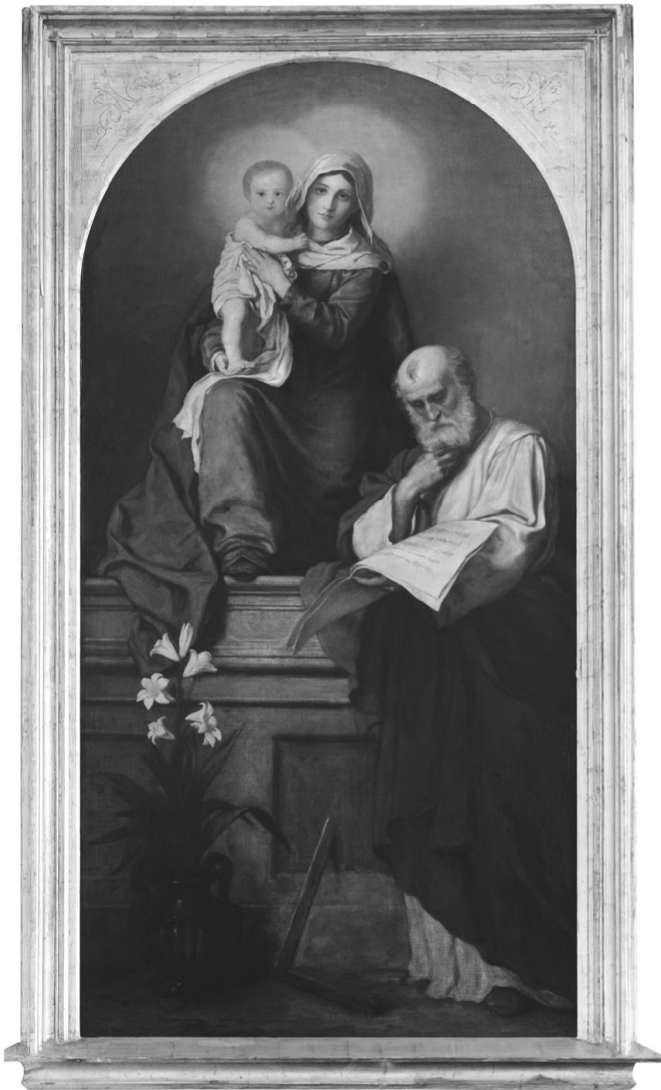


ABBILDUNG 4 *Heilige Familie*, Altarbild in der evangelischen Heilandskirche in Mürzzuschlag, Steiermark. Kopie nach Franz von Defregger von Emil Böhm, 1900

che, Antisemitismus, Umweltproblematik, Kindererziehung, Ehe, Alkoholismus, Tierschutz, Ressourcenverbrauch und vielem anderen mehr, schrieb Rosegger engagiert – und zuweilen ambivalent, wie es seinem Künstlercharakter entsprach. Er war eine Art Pionier des ›Aktionsjournalismus‹ und berichtete nicht nur über Geschehenes, sondern schuf selbst durch spezielle Aktionen Ereignisse.⁴² Sein Engagement für Hilfsprojekte, einschließlich seiner späteren, sozialen Zwecken zugute kommenden Vorlesereisen, war vorbildlich. Mit Spendenaufrufen für Bildungs- oder Kirchenbauten betrieb er eine Art Crowdfunding, lange bevor es diesen Begriff gab. Mit dem Bau der von ihm mit auf den Weg gebrachten und nach nur fünf Monaten Bauzeit im November 1900 geweihten Evangelischen Heilandskirche in Mürzzuschlag in der Steiermark wurde der Katholik Rosegger zum Vorreiter der Ökumene. Mit der Übernahme

eines katholischen Bildmotivs – der Kopie der *Heiligen Familie* von Emil Böhm nach Vorlage von Defreggers 1872 vollendetem Altarbild in der Pfarrkirche in Dölsach in Osttirol – gelang es Rosegger, die Trennschärfe der Konfessionen aufzuweichen. Bis heute ist die Pfarrkirche das einzige evangelische Gotteshaus in Österreich, das ein Marienbild beherbergt (Abb. 4).

Populäre Ikonen

Defreggers Popularität drückte sich nicht nur in der Vielzahl druckgrafischer und fotomechanischer Reproduktionen⁴³ sowie Übersetzungen seiner Gemälde in Relief⁴⁴ oder in lebende Bilder⁴⁵ aus. Sie fand auch einen Widerhall in der Vielzahl seiner Schüler. Georg Jacob Wolf äußerte sich dazu 1915: »In Defreggers Meisteratelier an der Münchner Akademie drängten sich die Kunstjünger aus allen Landen und oft war seine Schule noch stärker besucht als Wilhelm von Diezens Klasse. Eine ganze Legion Defregger-Imitatoren und Defregger-Nachschleicher stand auf [...] Damals entstand das Wort von der ›Defreggerei‹ [...]«⁴⁶ Gert Ammann, der langjährige Direktor des Tiroler Landesmuseums, hat im Zusammenhang mit der Sammlungsgeschichte seines Hauses auf die Aktivitäten der Schüler Defreggers als Kopisten aufmerksam gemacht. Für das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum wurden auf Anregung des Archivdirektors David von Schönherr Kopien nach repräsentativen Bildwerken aus dem Themenkreis des Tiroler Freiheitskampfes angefertigt. Unter der Aufsicht von Defregger entstanden genaue Abbilder, die vom Meister selbst in seinem Atelier überarbeitet und autorisiert wurden.⁴⁷ In diesen Zusammenhang gehört das Tirol-Panorama mit dem eintausend Quadratmeter füllenden Riesenrundgemälde von Zeno Diemer, dem sein Lehrer Franz von Defregger beratend zur Seite stand.⁴⁸ In seinem Werk *Alpensommer* von 1913 erwähnte Rosegger einen Besuch des Panoramas. Er bewunderte das »unvergleichliche Landschaftsbild«, auch wenn er die dargestellten Figuren als zu »riesenhaft« empfand.⁴⁹

Wie Defregger war Rosegger bereits zu Lebzeiten eine Ikone der Populärkultur. Dass eine Region ihren Namen nach den Erzählungen des Dichters bekam, nämlich die *Waldheimat*, ist eine Auszeichnung für sein Lebenswerk. Seinen Bekanntheitsgrad erweiterte der Dichter anhand seiner zahlreichen Lesereisen, die ihn zum Vorreiter der Eventkultur der Literatur machten und sich über vier Jahrzehnte erstreckten. Die Einladungen zu rund 500 Vorträgen in heiterer steirischer Mundart waren Öffentlichkeitsarbeit und lukratives Geschäft in Einem. Die erste Lesung hielt Rosegger auf Drängen der Gäste bei einem Heringsschmaus des Grazer akademischen Gesangsvereines. Weitere Lesungen in steirischer Mundart folgten, zumeist auf Einladung von literarischen, kaufmännischen oder karitativen Vereinigungen.⁵⁰ Ein Höhepunkt war die Lesung vor dem Kronprinzenpaar in Abbazia (heute Opatija in Kroatien) im Jahr 1887 mit Einladung zum gemeinsamen dejeuner: »Nun bin ich auch oben gewesen. Vom Steinhaufen, auf welchem einst der barfüßige Halterbub' sein eingedorrttes Stück Mittagsbrot gegessen, bis zur Tafel des Erzherzogs und Kronprinzen, ist ein etwas umständlicher, aber ganz amüsanter Weg«, ⁵¹ berichtete Rosegger und strickte



damit zugleich weiter an seinem eigenen Mythos. Die Verschmelzung von Werk und Autor beziehungsweise die Annäherung von Fiktion und Wirklichkeit lässt sich als Vorwegnahme der modernen Verbindung von Kunst und Leben interpretieren. Persönliche Begegnungen, wie beispielsweise die Einladungen bei Defregger, lieferten Rosegger Stoffe für seine Anekdoten⁵² und wurden gleichzeitig zu spannenden ›Homestories‹ für die Allgemeinheit.⁵³

Für die entsprechende Publicity spielte das Medium Fotografie eine nicht unwesentliche Rolle. Während der ›Hofphotograph seiner Majestät, des Kaisers von Russland‹, Franz Josef Böhm, zum Hausfotografen für Rosegger wurde, ließ sich Defregger von international namhaften Fotografen im Bild festhalten. Hervorzuheben ist das an Rosegger gesendete Foto des berühmten Firmenimperiums Franz Hanfstaengl, das Defregger, verkleidet als Albrecht Dürer (nach dessen *Selbstbildnis im Pelzrock*), beim Münchner Künstlerfest der Allotria 1876 zeigt (Abb. 5). Das unter dem historischen Motto ›Festzug Karl V.‹ veranstaltete Großereignis war einer der prächtigsten Münchner Künstlerbälle überhaupt. Er erregte deutschlandweit mediale Aufmerksamkeit und läutete die Stilepoche der Neu-Renaissance ein, die nicht nur das erstarkte Bürgertum, sondern ebenso die Blütezeit der deutschen Kunst propagierte.⁵⁴



ABBILDUNG 6 Roseggers Sommerhaus in Krieglach, Steiermark, erbaut 1877 nach Roseggers eigenen Entwürfen. Heute Sitz des Rosegger-Museums

gegenüberliegende Seite:

ABBILDUNG 5 Defregger und seine Frau Anna beim Künstlerfasching der Künstlergesellschaft Allotria im Münchner Odeon, 1876. Fotografie von Franz Hanfstaengl, München

Der Kultstatus der Künstlerstars hatte durchaus auch seine negativen Seiten. Nicht selten waren beide von den Anforderungen des eigenen Ruhmes insbesondere dann genervt, wenn ihre Feriendomizile in der vermeintlichen Einsamkeit der Berge von Touristenströmen überrannt wurden. Rosegger beklagte »die unzähligen Besuche aller Art, die Tag für Tag zumeist ungeladen eindringen mit ihren höflichen Lobsprüchen, kleineren Bitten und großen Anliegen, das Umschlichen- und Umlauertwerden von neugierigen Fremden, die keine Dichterschonzeit kennen – derlei hat mir die Behaglichkeit meines Sommersitzes verleidet.«⁵⁵ Sein Sommerhaus in Krieglach beschreibt Rosegger vorzugsweise mit Hinweis auf das, was es nicht ist (**Abb. 6**):

Es sind manchmal fremde Leute gekommen, um den Sommersitz zu sehen, sie suchten eine Villa im Schweizerstile, so einen architektonischen Salontiroler, und gingen an meinem Dache vorüber. Das Haus hat nach außen nicht viel Zierliches, mit seinen dicken Mauern steht es ziemlich derb und vielschrötig da, gar keinen anderen Zweck verfolgend, als den, seinen sieben kleinen Wohnräumen mit Zubehör ein solider Burgfried zu sein.⁵⁶

Im August 1897 sendete Rosegger von Bad Iselberg aus eine Ansichtspostkarte an Defregger, der seine Sommerfrische auf seiner Oberspinger Alm verbrachte, mit den Worten: »Mögen Sie mit Ihrer Familie in Ihren herrlichen Bergen noch einen schönen, von Fremden nicht zu sehr behelligten Sommer haben!«⁵⁷

Obwohl Rosegger diese touristische Neugier oft beklagte, veröffentlichte er dennoch im *Heimgarten* den von Josef Rabl verfassten Beitrag *Defregger's Alpenheim* und fügte als Fußnote der Redaktion an: »Es ist vielleicht kein guter Dienst, den die Oesterreichische Touristen-Zeitung dem berühmten Meister erweist, wenn sie sein Alpenheim ausplaudert. Und doch ist der Gegenstand so allgemein und besonders für die unzähligen Verehrer Defregger's interessant, daß wir die Indiscretion wiederholen, indem wir vorstehenden Aufsatz aus der genannten Zeitung hier abdrucken. Außergewöhnliche Menschen müssen sich's denn einmal gefallen lassen – so oder so – verfolgt zu werden.«⁵⁸

Zweifelhafter Nachruhm

Anlässlich des einhundertsten Geburtstages von Franz von Defregger veranstaltete der Münchner Kunstverein auf Anregung seines Leiters Erwin Pixis und unter Ehrenvorsitz des Bürgermeisters Karl Fiehler 1935 eine Ehrenaussstellung mit der erklärten Absicht, den weitgehend »unbekannten« Defregger in den Mittelpunkt zu stellen. Die Ausstellung war Teil des »Festsommers München 1935« mit dem Ziel, Münchens kulturelle Bedeutung für das »Dritte Reich« aller Welt kundzutun. Insgesamt wurden beachtliche 166 Werke (und weitere Skizzenblätter) Defreggers gezeigt, darunter erstaunlicherweise viele seiner frühen und »experimentellen« Werke, auf deren malerische Qualitäten spätestens seit der *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* in Berlin 1906 die für die Moderne stehenden Kunsthistoriker Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe aufmerksam gemacht hatten.

Neben den großen Namen wie Capar David Friedrich, Adolph Menzel und Carl Spitzweg zählte auch Franz von Defregger zu den Lieblingsmalern des »Führers«. In Hitlers Arbeitszimmer im Münchner Führerbau hing Defreggers Großformat *Aus den Befreiungskriegen 1809* (auch bekannt als *Hinter der Feuerlinie*) aus dem Jahr 1902. Heute befindet sich das Werk im Brixener Diözesanmuseum.⁵⁹ Sein Werk *Die Sensenschmiede im Tiroler Aufstand* von 1883 aus dem Bestand der Dresdner Gemäldegalerie, das heute verschollen ist, wurde 1939 von Reichstatthalter Martin Mutschmann dem Führer als Geburtstagsgeschenk im Namen des Gaues Sachsen überreicht. Der damalige Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, Hans Posse, dessen Sammeltätigkeit im Auftrag Hitlers von der Vertreibung und Vernichtung der europäischen Juden durch Beschlagnahmung und Ankäufe profitierte, plante für das Linzer »Führermuseum« unter anderem einen Hauptraum mit Defregger-Bildern und Nebenräume für die Werke seiner Schüler.⁶⁰

Eine ähnliche Verehrung wurde im »Dritten Reich« dem Dichter Peter Rosegger zuteil. Anlässlich seines einhundertsten Geburtstages sollte das handschriftliche Manuskript des

Romans *Jakob der Letzte* Hitler als Geschenk überreicht werden. Dieses 1888 verfasste und wohl sozialkritischste Werk Roseggers, das die Problematik des Bergbauernstandes, den Niedergang der Bauernwirtschaften und die Folgen eines liberalistischen Wirtschaftssystems auf den Punkt bringt, hatte Rosegger dem Maler Franz von Defregger mit dem Wortlaut »dem größten Künstler, dem geliebten Freund« gewidmet. Heute verwahrt das aus dem Familiennachlass stammende Manuskript die Steiermärkische Landesbibliothek, woraus zu schließen ist, dass es dem Führer letztlich doch nicht übergeben wurde.

Lange nach ihrem Tod wurden beide Künstler Opfer der Vereinnahmung und Instrumentalisierung durch die Tourismusindustrie. So wurde beispielsweise 2013 aus Anlass des 170. Geburtstags des Schriftstellers der ›Rosegger-Janker‹ wieder salonfähig. Der Meister der eigenen Vermarktung wurde selbst zum Produkt raffinierter Marketingstrategen, die mit seinem Namensschriftzug auf Brillen, Regenschirmen oder Schokolade Werbung machten. Auch Defregger blieb von den Entgleisungen der Kitschindustrie nicht verschont, die bereits zu seinen Lebzeiten einsetzten, nicht zuletzt, da er selbst maßgeblich zur Verflachung seiner Kunst beitrug. Durch Wiederholungen seiner populären Bildmotive auf Bierkrügen und Erinnerungstellern wurde seine Kunst zur Massenware. Das klischeehafte ›Wir verkleiden uns als Tiroler‹, das in Defreggers Gemälde *Der Salontiroler* von 1882⁶¹ so pointiert zum Ausdruck kommt und zu dem Rosegger die Bildgeschichte *Der Sonntagsbauer* schrieb, wurde rasch zum Synonym für die Erfolgsstory der bayerischen Tracht. Wittelsbacher Regenten, wie beispielsweise der Prinzregent Luitpold, der sich selbst gern in Tracht kleidete, ebenso wie der Erzherzog Johann aus dem Hause Habsburg, machten die im 19. Jahrhundert dem Untergang geweihte Kleidung der Bauern hoffähig. Spätestens bei den Olympischen Spielen des Jahres 1972, als die Münchner Olympia-Hostessen im hellblauen Dirndl aufliefen, ging das ländliche Kleidungsstück um die ganze Welt. Mit Blick auf die Bayernmarke ›mit Laptop und Lederhose‹ und das weltweit größte Volksfest, nämlich das Münchner Oktoberfest, wo die Trachtenmode seit Anfang der Nullerjahre erneut eine ungeahnte Renaissance feiert, erscheint der Medienstar und Trachtenmaler Defregger aktueller denn je.

- 1 Susanne Eichinger u. Angelika Irgens-Defregger: »Wie selten haben wir uns gesehen...« Der Briefwechsel Peter Rosegger – Franz Defregger (Veröffentlichungen der Steiermärkischen Landesbibliothek, Bd. 42), Graz 2018, S. 56.
- 2 Franz J. Bauer: Das »lange« 19. Jahrhundert (1789–1917). Profil einer Epoche, Stuttgart 2004, S. 31.

- 3 Zu den berühmten Vertretern dieser naturnahen Erzählungen aus der bäuerlich-ländlichen Lebenswelt zählen Jeremias Gotthelf, Berthold Auerbach und August Silberstein, der auch als Redakteur des *Oesterreichischen Volkskalenders* wirkte, ein Genre, das dem jungen Rosegger zum Vorbild seiner ersten literarischen Arbeiten wurde.

- 4 Peter Rosegger: Daheim bei Vater und Mutter. Nach einem Defreggerbild, in: Deutsche Zeitung vom 23. Januar 1876.
- 5 Peter Rosegger: Der Fremde im Vaterhaus, in: Heimgarten, Jg. 4, 1879, S. 189–194.
- 6 Eichtinger/Irgens-Defregger: Wie selten haben wir uns gesehen (wie Anm. 1), S. 66f.
- 7 Karl Stieler: Von Dahoam. In Bildern von Franz von Defregger, München o.J.; ders.: Aus der Hütten. In Bildern von Franz Defregger, München o.J.
- 8 Konstanze Fliedl u. Karl Wagner (Hrsg.): Peter Rosegger – Ludwig Anzengruber. Briefwechsel 1871–1889, Wien/Köln/Weimar 1995, S.136f.
- 9 Defregger Album. Text von P. K. Rosegger, Leipzig/Wien 1886, S. 1.
- 10 Gedenkschrift an den fünfzigsten Geburtstag des Dichters Peter Rosegger, hrsg. von der Verlagsbuchhandlung Leykam, Graz 1894, S. 24.
- 11 Adalbert Svoboda: Franz von Defregger, in: Nord und Süd, Bd. 36, 1886, S. 199.
- 12 Vgl. Horst Schweigert: Peter Rosegger als Kenner und Kritiker der bildenden Kunst, in: Gerald Schöpfer (Hrsg.): Peter Rosegger. Leben und Wirken 1843–1918, Graz 2013, S. 61–72.
- 13 Seine Förderung deutschsprachiger Schulen in Böhmen und Mähren wurde mehrheitlich als deutsch-nationale Agitation verstanden und verhinderte 1913 die Vergabe des renommierten Preises an den aussichtsreichsten Kandidaten Rosegger.
- 14 Ludwig Anzengruber beispielsweise verlagerte seine Volksstücke in den ländlichen Bereich, weil er das Leben der Bauern in seiner Eingeschränktheit als signifikant für die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit ihres Charakters ansah.
- 15 Peter Rosegger: Heim zur Scholle, in: Flugschriften für Österreich-Ungarns Erwachen, 1915, Nr. 5, S. 23.
- 16 Harald Haselbach: Nachwort, in: Peter Rosegger: Waldheimat. Erzählungen aus der Jugendzeit, Klagenfurt o.J., S. 674.
- 17 Friedrich Pecht: Franz Defregger zum 50. Geburtstag des Meisters, am 30. April, in: Die Gartenlaube, Jg. 1885, S. 284–286, hier S. 286.
- 18 Ebd., S. 284.
- 19 Der Atelierfotograf Carl Teufel hat 1889/90 eine Reihe von Münchner Künstlerateliers dokumentiert, darunter auch die Atelierräume von Franz von Defregger, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, URL <https://www.bildindex.de/document/obj22004991>.
- 20 Vgl. Christoph Hölz: Verlust und Erhalt der bäuerlichen Kulturlandschaft in den Alpen, in: Christoph Hölz u. Walter Hauser (Hrsg.): Weiterbauen am Land. Verlust und Erhalt der bäuerlichen Kulturlandschaft in den Alpen, Innsbruck 2011, S. 14–24.
- 21 Michael Forcher: Anno neun. Der Tiroler Freiheitskampf von 1809 unter Andreas Hofer. Ereignisse, Hintergründe, Nachwirkungen, Innsbruck/Wien 2008, S. 125.
- 22 Georg Jacob Wolf: Zu Defreggers achtzigstem Geburtstag, in: Die Kunst für alle, Jg. 30, 1914/15, S. 81–286, hier S. 284.
- 23 Adalbert Svoboda: Franz von Defregger (wie Anm. 11), S. 206.
- 24 Adolf Rosenberg: Defregger, Bielefeld/Leipzig 1911, S. 34.
- 25 Eva Maria Graf: Zeichnungen Peter Roseggers und sein Verhältnis zur bildenden Kunst, Diplomarbeit, Graz 1997, S. 12.
- 26 Peter Rosegger: Was hat nach Ihrer Meinung die deutsche Literatur für eine Zukunft?, in: Heimgarten, Jg. 6, 1892, S. 71–72, hier S. 71.
- 27 Peter Rosegger: Wie denken Sie über die »Moderne« in der Malerei?, in: Heimgarten, Jg. 22, 1898, S. 394–396, hier S. 394.
- 28 Zit.n. Schweigert: Peter Rosegger als Kenner und Kritiker der bildenden Kunst (wie Anm. 12), S. 69.
- 29 Hans Hegenbarth: Peter Rosegger 1983. Zur Gedächtnisausstellung im Ecksaal des Joanneums, 8. Juni bis 11. Juli 1983, Ausst.-Kat. Steiermärkische Landesbibliothek (Arbeiten aus der Steiermärkischen Landesbibliothek, Bd. 20a), Graz 1983, S. 91.
- 30 Emil Ertl: Peter Rosegger. Wie ich ihn kannte und liebte. Ein Buch der Erinnerung, Leipzig 1923, S. 109.
- 31 Hedwig Mayrhofer: Peter Roseggers Stellungnahme zu Fragen der Kunst und Literatur, Diss. Wien 1949, S. 122.
- 32 Emil Ertl: Peter Rosegger (wie Anm. 30), S. 111.
- 33 Gemeint war hier die Grazer Stammtischrunde in Kleinoschegs Altdeutscher Weinstube *Im Krug zum grünen Kranze*, zu der sich auch unter anderem die Schriftsteller-Freunde Rudolf Hans Bartsch, Hans Brandstetter, Emil Ertl, Friedrich von Hausegger, Wilhelm Kienzle, Ferdinand Krauss und Karl Morré gesellten. Die sich wöchentlich seit 1881 formierende Tischgesellschaft vertrat überwiegend kulturkonservative, deutsch-nationale und auch antisemitische Einstellungen.
- 34 »Ich malte auch kleine Bilder, die ich um 30–40 franc verkaufte. Ich zeichnete Kartons, eine Tanzscene aus Tirol, die ich in die Salonausstellung schickte, eine Eintrittskarte zu bekommen, was mir auch gelang.« Vgl. Franz von Defregger: Lebenserinnerungen, unveröffentlichtes Manuskript, o.J., S. 17f.
- 35 Eichtinger/Irgens-Defregger: Wie selten haben wir uns gesehen (wie Anm. 1), S. 193f.
- 36 Adalbert Svoboda: Franz von Defregger (wie Anm. 11), S. 202.
- 37 Rosenberg: Defregger (wie Anm. 24), S. 22.
- 38 Avenarius, Ferdinand: Franz Defregger, in: Der Kunstwart, Jg. 18, 2. Hlbjbd., 1905, S.104.
- 39 Ebd.

- 40 Ferdinand Avenarius: Defregger, in: Der Kunstwart und Kulturwart, Jg. 28, 1915, H. 15, S. 101–105, hier S. 102.
- 41 Der Ausdruck »Heimgarten« bezeichnet in den Alpen die abendliche Zusammenkunft der Dorfleute zu gemeinsamer Arbeit oder Plauderstunde. Der Begriff leitet sich ab vom steirischen »se hoamgotn a bissel« (»sie plaudern ein wenig«, »sie erzählen sich etwas«). 1910 übergab Rosegger seinem Sohn Hans Ludwig die Leitung des Heimgartens. Als Mitarbeiter veröffentlichte er hier bis zu seinem Tod seine »Heimgärtner-Tagebücher«.
- 42 Schöpfer: Peter Rosegger (wie Anm. 12), S. 174.
- 43 Helmut Hess: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion, München 1999.
- 44 Beispielsweise durch den Defregger-Schüler und Pinakoplastiker Moroder-Lusenberg. Vgl. Sybille Moser-Ernst: Moroder-Lusenberg, Rosenheim 2016.
- 45 Als Vorlage für lebende Bilder dienten, neben Defreggers Genrebildern wie *Abschied der Sennerin* (beim Verein Die Nasswälder), auch seine Historienbilder: *Heimkehr der Sieger* (bei der Tagung des deutschen und österreichischen Alpenvereins in Innsbruck 1907) und der *Schmied von Kochel vor dem Roten Turm 1705* (beim Karneval im Münchner Kindlkeller 1893). Vgl. Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): Memento 1705. Die Sendlinger Mordweihnacht (Hefte zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 32), Augsburg 2004, S. 40.
- 46 Wolf: Zu Defreggers achtzigstem Geburtstag (wie Anm. 22), S. 281.
- 47 Gert Ammann: Franz von Defregger und sein Kreis, Ausst.-Kat. Tiroler Landesausstellung, Innsbruck 1987, S. 39.
- 48 Panoramarotunden waren die Vorläufer der Kinopaläste. Sie sollten unterhalten, bilden und waren Reiseersatz. Die Bilder wurden hier nicht wie Kunstwerke aufbewahrt, sondern zirkulierten wie Filmkopien und wurden auf diese Weise zerschissen. Das Innsbrucker Panorama zählt zu den wenigen noch erhaltenen Beispielen dieser Kunst. 1892 regte der Landesverband für Fremdenverkehr in Tirol an, für Innsbruck ein Gemälde in 360 Grad Sicht zu fertigen. Im Herbst 1895 wurde das Projekt in Angriff genommen. Die Vorarbeiten zum Rundgemälde führte Diemer in seinem Atelier in Igls aus. An einem Modell im Maßstab 1:10 entwickelte er dort die wichtigsten Kompositionen. Die Ausführung erfolgte innerhalb von dreieinhalb Monaten von März bis Mitte Juni 1896. Eröffnet wurde das Riesenrundgemälde am 13. Juni 1896 im Rahmen der Ausstellung für körperliche Erziehung, Gesundheitspflege und Sport.
- 49 Peter Rosegger: »Über den Gerlos«, in: Alpensommer, Leipzig 1928, S. 115–129, hier S. 119.
- 50 Eichtinger/Irgens-Defregger: Wie selten haben wir uns gesehen (wie Anm. 1), S. 41.
- 51 Peter Rosegger: Beim Kronprinzen Rudolf, in: Heimgarten, Jg. 12, 1888, S. 37–42, hier S. 37.
- 52 Vgl. Peter Rosegger: Der junge Falschmünzer, in: Heimgarten, Jg. 1, 1876, S. 19–25; ders.: Wie Defregger Maler wurde, in: Heimgarten, Jg. 2, 1877, S. 816–824; ders.: Das Geheimnis von Defreggers Erfolgen, in: Heimgarten, Jg. 8, 1883, S. 493–497.
- 53 Insgesamt kam es zu vier Treffen der beiden Freunde. 1876, 1886 und 1887 war Rosegger Gast im Hause Defregger in der Münchner Königinstraße. Im Jahre 1900 besuchte er die Familie in ihrem Südtiroler Feriendomizil Hochkasern bei Spinges. Vgl. Peter Rosegger: Ein Besuch bei Defregger (1900), in: Alpensommer, Leipzig 1928, S. 207–218, sowie ders.: Franz Defregger. Eine Plauderei gelegentlich seines 70. Geburtstages am 30. April 1903, in: Die Woche, Jg. 7, 1905, H. 15, S. 637–643.
- 54 Angelika Irgens-Defregger: »Bin ich auch wirklich echt?« – Münchner Künstlerkostümfeste im 19. Jahrhundert, in: Schöner Heimat, Jg. 107, 2018, H. 1, S. 15–22.
- 55 Peter Rosegger: Mein Weltleben, Neue Folge, Bd. 2, Leipzig 1916, S. 44.
- 56 Ebd., S. 123.
- 57 Eichtinger/Irgens-Defregger: Wie selten haben wir uns gesehen (wie Anm. 1), S. 249.
- 58 Josef Rabel: Defregger's Alpenheim, in: Heimgarten, Jg. 9, 1886/87, S. 471–473, hier S. 471.
- 59 Birgit Schwarz, Birgit: Geniewahn. Hitler und die Kunst, Wien 2011, S. 188.
- 60 Birgit Schwarz: Hitlers Sonderbeauftragter Hans Posse, in: Dresdner Hefte, 22. Jg., H. 77, S. 77–85.
- 61 Der Bildtitel *Der Salontiroler* – wie die meisten Bildtitel wohl ein Einfall des Dichters und Freundes Karl Stieler – hat auch Eingang in die Filmgeschichte gefunden: Die US-amerikanische Komödie *Swiss Miss* des Komiker-Duos Laurel und Hardy lief 1952 in den deutschen Kinos unter dem Titel *Dick und Doof als Salontiroler*.

ANDREAS ZEISING

»VOLKSKUNST IM BESTEN SINNE DES WORTES«. GRÜNDERZEITLICHE GENREKUNST IN SCHULBUCH UND SCHULUNTERRICHT NACH 1900

In progressiven Kreisen war die gründerzeitliche Genremalerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitestgehend diskreditiert.¹ Schon 1893 hatte Richard Muther sie in seiner *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* mit deutlichen Fragezeichen versehen. Die »berechnete Komik« eines Knaus monierte der Kunstschriftsteller ebenso wie Vautiers »pedantisch kleinliche« Manier und Defreggers »phrasenhaftes Pathos«.² Für die Parteigänger der Moderne, die den asketischen Genuss der reinen Form präferierten, verkörperte die »Bauernmalerei« den Geist der Vätergeneration des 19. Jahrhunderts, auf die man mit unverhohlener Verachtung zurückblickte. Karl Scheffler, ein erklärter Verfechter der »impressionistischen Weltanschauung«,³ hielt es 1906 für ausgemacht, dass es bei der Kunstbetrachtung darauf ankomme, »das Gebiet des Interessanten zu verlassen und sich dem der reinen Form zu nähern«. Wer das begriffen habe, sei »für immer der Kunstauffassung, wie sie uns in Werken Meyerheims, Grützners, Defreggers u.s.w. entgegentritt, fortgerückt« und davon gleichsam kuriert.⁴ Gelten lassen mochte man an einem Maler wie Defregger nun allenfalls noch jene weithin unbekanntenen Naturstudien, die 1906 die Jahrtausendausstellung in der Nationalgalerie zeigte, und deren zügiger Duktus dem Leitbild des Reinmalerischen verblüffend nahestanden, nicht aber jene heimatlichen Idyllen, bäuerlichen Humoresken und patriotischen »Glaspalastschlager«,⁵ die das Publikum einst in den Bann gezogen hatten.

Ungeachtet solcher Verdikte blieb die Genremalerei allerdings Gegenstand eines dezidiert populären Interesses. Dieses spiegelte sich im Angebot der auf künstlerischen Wandschmuck spezialisierten Verlagshäuser, deren Repertoire bis in die 1920er Jahre hinein geprägt war durch Gefälliges und Sentimentales.⁶ Auch illustrierte Familienzeitschriften wie *Die Gartenlaube*, *Daheim*, *Über Land und Meer* oder die Monatshefte von Verlagen wie Westermann und Velhagen & Klasing setzten weiterhin auf die Qualitäten gründerzeitlicher Genremalerei, also auf narrative und volkstümliche Sujets. In jenen Sphären, wo man sich nicht an »Formproblemen« und am »Reinmalerischen« delectierte, sondern Kunst als Hausschatz betrachtete, der mit Humor, Erzählfreude und Heimatliebe das Herz erwärmte, blieb die Malerei des 19. Jahrhunderts bis weit ins 20. Jahrhundert hinein populär. Diese Feststellung gilt nicht nur für Spätromantiker wie Ludwig Richter oder Moritz von Schwind, die bekanntlich bis ins »Dritte Reich« hinein ungebrochene Popularität behaupteten, sondern mit Abstrichen eben auch für gründerzeitliche Maler wie Defregger, Knaus, Vautier und andere, deren Mo-

tive buchstäblich jedes Kind kannte. Wesentlichen Anteil an dieser Geschmacksbildung, das soll im Folgenden skizziert werden, hatte zur Zeit des späten Kaiserreichs und der Weimarer Republik die schulische Vermittlung.⁷

Gradus ad Parnassum

Um 1900 war die Kunsterziehungsbewegung mit ihrer Devise der Durchdringung des Daseins mit ›Ausdruckskultur‹ in den Schulen angekommen.⁸ In einer Zeit einseitiger Verstandestätigkeit, die mit ihrer Aufhäufung von ›Bildung‹ eine zunehmende Verkümmern der Phantasie bewirkt habe, wie es allgemein hieß, galt das ›Sehen lernen‹ als Königsweg zur Sensibilisierung der Persönlichkeit, durch die allein dem Intellektualismus und der Geisteskalte des materialistischen Zeitalters zu trotzen war. Seit Konrad Langes Streitschrift *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend* von 1893 hatte es vor allem in den Volks- und Mittelschulen vielfältige Anstrengungen gegeben, die Kinder durch reformierten Zeichenunterricht, Übungen in Kunstbetrachtung und künstlerischen Schulwandschmuck an bildende Kunst heranzuführen.⁹ Eine nicht unbeträchtliche Rolle spielte dabei die florierende Reproduktionsindustrie, deren Erzeugnisse die Werke der bildenden Kunst als Anschauungsmaterial allgemein verfügbar gemacht hatten.¹⁰

Vor allem zum Gebrauch in den unteren Schulstufen empfahl sich nach verbreiteter Ansicht die Gattung Genremalerei, stand doch das ›Sittenbild‹, wie man meinte, der Lebenswirklichkeit der Kinder besonders nahe und bot somit einen vermeintlich von Bildungsbarrieren freien Zugang. In diesem Sinne wurde das Genre zumeist als eine ›Vorschule‹ auf der Stufenleiter der Kunstpädagogik qualifiziert. Der Gothaer Volksschullehrer und Schriftsteller Ernst Linde sprach 1913 von den Irrwegen jener Kunsterzieher, die das Kind unvorbereitet an »Gipfelwerke der Kunst«, das heißt die Schöpfungen eines Dürer oder anderer heranzuführen suchten. Kunsterziehung könne nur ein »Gradus ad Parnassum« sein und müsse daher, ähnlich wie das ABC, mit dem Einfachsten und Volkstümlichsten, nämlich mit der Genremalerei beginnen. Ludwig Richter, Moritz von Schwind und Wilhelm von Kaulbach, ebenso aber auch Franz von Defregger und Ludwig Knaus verfügten nach Lindes Auffassung über eine naive Manier, die dem kindlichen, für das ästhetische Erleben noch unvorbereiteten Gemüt am ehesten entsprach: »Das ist alles Volkskunst im besten Sinne des Wortes, das heißt ihr Inhalt ist dem Volk zugänglich; und doch führt von ihnen aus ein Weg zu den Höhen für jeden Bildungsbeflissenen, während die *schlechte* Volkskunst diesen Weg geradezu verbaut, den Geschmack *verbildet*, an süßliches, sensationelles Zeug gewöhnt, von dem dann schwer wieder loszukommen ist.«¹¹

Was man damals allgemein forderte, war eine Elementarerziehung, die über das ›Entdecken‹ und die disziplinierte Anschauung stufenweise an das Kunsterlebnis und den ›Genuss‹ der Werke heranzuführen sollte. Galionsfigur dieser neuen Kunstpädagogik war der Hamburger Museumsdirektor und vormalige Volksschullehrer Alfred Lichtwark, der in seinen oft

aufgelegten *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* dazu riet, die Kinder über die erzählerischen Gehalte der Gattung Genre an die Kunst heranzuführen.¹² Ein im Umkreis der sezessionistischen Moderne, in denen Lichtwark selbst verkehrte, längst diskreditierter Maler wie Benjamin Vautier kam in den »Übungen« nicht nur deshalb zu Ehren, weil seine Genrebilder zu den »volkstümlichen« Werken der Hamburger Kunsthalle zählten und durch Reproduktionen des Verlags Franz Hanfstaengl im Medium der illustrierten Presse weithin Verbreitung gefunden hatten. Nach Lichtwarks Auffassung waren diese Bilder gerade deshalb pädagogisch wertvoll, weil sie an das naive Anschauungsbedürfnis adressiert waren: »Das erzählende Genrebild wird deshalb am ersten das Interesse des Kindes fesseln, in unserer Sammlung also etwa Vautiers Toast auf die Braut oder sein Verlorener Sohn. Bei diesen Bildern muss das Kind lernen, sich ganz genau Rechenschaft zu geben über das, was der Künstler hat ausdrücken wollen. Es ist jede einzelne Gestalt bis in die geringsten Einzelheiten durchzunehmen, jede Bewegung, jede Geste auf ihre Bedeutung zu prüfen.«¹³ Die Bildnarration, so führte Lichtwark aus, »muss wie ein Gedicht im Gedächtnis haften«, weshalb der Hamburger Pädagoge die Schülerinnen in positivistischen »Gedächtnisübungen« den stofflichen Gehalt der Bilder beschreiben und memorieren ließ.¹⁴

Die gründerzeitliche Genremalerei war hier bereits herabgesunken zu einer Gattung, die sich allenfalls als propädeutisches Übungsmaterial eignete, das vermittels einer disziplinierten Augengymnastik an wahren Kunstgenuss heranzuführen vermochte. Auch in Theodor Volbehrs 1922 erschienener Einführung in die »Bildbetrachtung« für den Schulunterricht fungierte das Genrefach lediglich als ein erster Einstieg. Die eigentliche »Seele des Bildes«, das suchte Volbehr zu vermitteln, war jenseits der rein gegenständlichen Oberfläche zu erspüren, mit der das Genrebild sich darbot.¹⁵ Lichtwark wiederum sprach davon, »dass jenseits des mit dem Wort zu deckenden sachlichen Inhalts noch etwas Anderes im Kunstwerk steckt, das man nur fühlen kann, und das eigentlich die Hauptsache ist.«¹⁶ Eben jenes andere, das »Reinmalerische« und das »Erlebnis« der Farbe, konnte die Genremalerei nach allgemeinem Ermessen nicht bieten. Nur umso mehr wurde sie damit festgelegt auf die schlichte, vornehmlich auf das Stoffliche gerichtete Empfindung der »unteren Schichten«.

Für Schule und Haus

Während der Einfluss von Pädagogen wie Lichtwark und Konrad Lange sich vor allem auf die Volksschulen erstreckte, wurde die Kunsterziehungsbewegung in den höheren Schulen in sehr unterschiedlicher Weise rezipiert.¹⁷ Ein Fach Kunst, wie wir es kennen, existierte damals nicht. Kunstgeschichte stand um 1900 an den preußischen Mädchengymnasien, nicht aber an den Knabengymnasien offiziell auf dem Lehrplan. Gleichwohl zeichnet sich in zahllosen Stellungnahmen aus dem Kreis der gymnasialen Lehrerschaft das Bemühen ab, die Schüler durch begleitenden Unterricht in »Kunstbetrachtung« oder fakultative Zusatzstunden mit der Kunstgeschichte vertraut zu machen, um die »Genussfähigkeit für das Schöne zu entwickeln«.¹⁸



ABBILDUNG 1 Doppelseite aus: Georg Warnecke, *Kunstgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus*, 8. Aufl., Leipzig 1914, u.a. mit Gemälden von Franz von Defregger, Ludwig Knaus, Benjamin Vautier, Max Liebermann und Fritz von Uhde

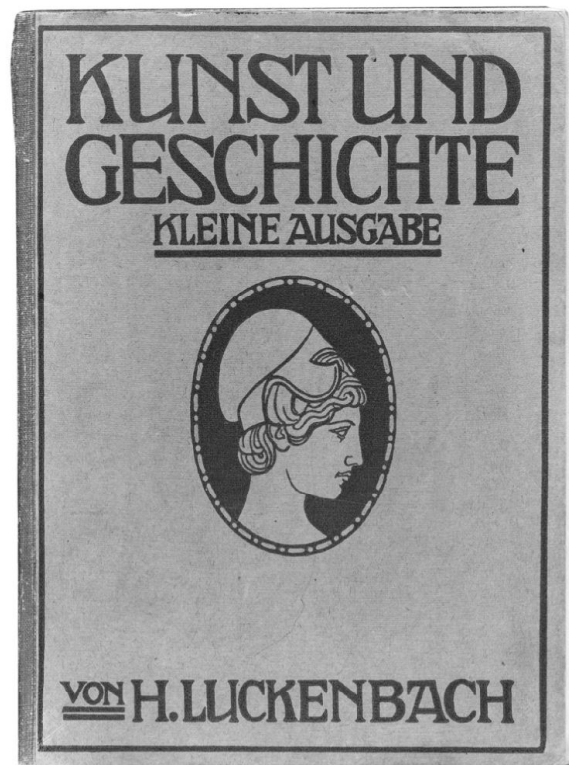
Da pädagogische Vorkenntnisse in der Regel fehlten, praktizierte man die Kunstbetrachtung vielerorts als stilgeschichtlichen Schnelldurchlauf, der die Schülerinnen und Schüler in knapp bemessener Zeit mit der Kunst vom Altertum bis zur Gegenwart vertraut machen sollte. Der neueren Kunst der ›Moderne‹ fiel dabei nur ein marginaler Anteil zu. Umso mehr verdient die Auswahl dessen Beachtung, was man den Schülerinnen und Schülern angedeihen ließ. So vermittelte etwa das St.-Ursula-Lyzeum in Düsseldorf, das als ein mehr oder weniger beliebiges Beispiel anzuführen ist, im Jahr 1911 eine wöchentliche Stunde Unterricht in Kunstgeschichte. Dabei kamen im Laufe eines Schuljahres zur Sprache die Ägypter, Griechen und Römer, das romanische und gotische Mittelalter, die deutsche und italienische Renaissance sowie schließlich eine Auswahl an Vertretern der »neuzeitlichen Kunst«, namentlich Defregger, Vautier, Thorvaldsen und Ludwig Richter.¹⁹ Ein ähnliches Bild bietet Magdalene von Broeckers Lehrwerk *Kunstgeschichte im Grundriss*, ein Buch »für Schule und Haus«, das vielerorts im Schulunterricht Verwendung fand. Noch in der achten Auflage von 1917 nahm dort das akademische Genre einen prominenten Platz ein.²⁰ Wie unzeitgemäß diese Auswahl manchem schon damals erschien, zeigt das Befremden einer Rezensentin, die monierte, dass bei Broecker »Meister ersten Ranges« wie Feuerbach und Leibl lediglich beiläufige Erwähnung fanden, während Künstler »dritter Ordnung wie Lessing, Knaus und



ABBILDUNG 2 Ludwig Knaus, *Kinderfest*, 1869
(ehem. Berlin, Alte Nationalgalerie, Kriegsverlust)

Defregger sämtlich mit Abbildungen vertreten sind.« Eine solche Zurücksetzung müsse im Bewusstsein der Schüler »ein geradezu falsches Bild des 19. Jahrhunderts ergeben.«²¹

Aus dieser Kritik sprach eine am *l'art pour l'art* geschulte Kunstauffassung, die sich indes in der Schule noch längst nicht überall behaupten konnte. Während sich die Historiografie der Moderne nach 1900 bemühte, die gründerzeitliche Kunst aus dem Strom der nunmehr sogenannten »Entwicklungsgeschichte« auszusondern, war der Kanon der schulischen Kunstbetrachtung noch kaum auf Linie gebracht, hinkte man vielmehr – nicht anders als heute – den aktuellen Entwicklungen signifikant hinterher. Beispielhaft kann Georg Warnckes *Kunstgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus* genannt werden, dessen erste Auflage 1889 erschien, und das um die Jahrhundertwende zu den oft benutzten Unterrichtsmedien zählte (Abb. 1). Noch in der Auflage von 1914 fanden Bildbeispiele von Vautier, Defregger und Knaus wie selbstverständlich ihren Platz neben den Vertretern des Naturalismus wie Liebermann und Uhde.²² Eine vergleichbare Auswahl findet sich in dem 1905 für Unterrichtszwecke erschienen Bilderatlas zur Kunst des 19. Jahrhunderts des Karlsruher Gymnasialprofessors Hermann Luckenbach (Abb. 3), der überdies die irritierend neue Erfahrung machen musste, aufgrund geltender Reproduktionsrechte bei Gemäldevorlagen nicht alle gewünschten Illustrationen in seine Publikation aufnehmen zu können.²³



Diese und gegenüberliegende Seite:

ABBILDUNG 3 Hermann Luckenbach (Hrsg.), *Kunst und Geschichte. Kleine Ausgabe*, 3. Auflage, München/Berlin 1921, mit Franz von Defreggers Gemälde *Das letzte Aufgebot* (1874)

Tatsächlich ging es weder bei Broecker, noch bei Warnecke und anderen um das, was die oben genannte Rezensentin als das genuin Künstlerische an der modernen Malerei erachtete, also die ›reinmalerische‹ Form. Im Vordergrund standen vielmehr erzählerische Gehalte, Poesie, Stimmungswerte und der Sinn für Heimat und Volkstum. Sie waren der Maßstab, den man an Bilder wie Vautiers *Zweckessen auf dem Lande* oder Knaus' *Kinderfest* (Abb. 2) ebenso herantrug wie an Liebermanns *Altmännerhaus in Amsterdam* oder die Bilder Wilhelm Leibls, mochte der Gestus dieser Werke auch noch so ›naturalistisch‹ sein. »Der Maler erzählt uns keine Geschichte von den drei Frauen, aber er kann uns nicht hindern, daß wir in ihren Gesichtern lesen«, so etwa Georg Warnecke, der Leibls Gemälde *Drei Frauen in der Kirche* einer eingehenden Betrachtung unterzog, die ›formalistische‹ Analysen mit einer sehr genauen Beobachtung erzählerischer Details verband:

Für alle drei bedeutet die kirchliche Andacht wohl die einzige Feier von harter Arbeit, von der die großen knöchigen Hände zeugen. [...] Die fast ganz in Schwarz gekleidete mit dem Leidenszug im Gesicht scheint Witwe zu sein. Viel robuster ist die Greisin, trotz der tief eingegrabenen Runzeln von unverwüster Arbeitskraft. Neben den dunklen Farben dieser beiden leuchtet die junge mit viel Weiß und den bunten Blumen ihres Brusttuches. Hut und Mieder mit glänzenden Schnüren sind abgebraucht und die Farben des blauschwarz karierten Rockes teilweise stark verschossen. Ihre Schönheit ist ihre Jugend.²⁴

Gesinnungserziehung

Kehren wir noch einmal zurück in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, so finden wir auch hier allerorten das Bemühen, die Kunstvermittlung erzieherisch mit weltanschaulichen und politischen Inhalten zu verknüpfen. Diesem Zweck diene insbesondere auch die Ausgestaltung der Schulen mit künstlerischem Wandschmuck. Auf diese Weise wollte man einerseits »das kahle, charakterlose Schulzimmer in einen freundlichen Raum von bestimmtem individuellen Gepräge [...] verwandeln, und dadurch das Kind gewöhnen, einen solchen Schmuck durch die Kunst als einen unentbehrlichen Bestandtheil seiner Umgebung zu betrachten«, wie Fritz Stahl es 1901 im Katalog zur Ausstellung *Die Kunst im Leben des Kindes* ausdrückte,²⁸ einer Broschüre aus dem Umfeld der Reformbewegung, die gleichwohl auch Defreggers Tiroler Heldenbilder dem vorbildlichen Wandschmuck zurechnete.²⁹ Andererseits bot das Schulwandbild gerade an den höheren Schulen willkommene Gelegenheit, das vaterländische Empfinden zu vertiefen.

Nicht wenige höhere Schulen gingen damals dazu über, Flure und Klassenzimmer mit Hilfe der Erzeugnisse der Reproduktionsindustrie in regelrechte Galerien zu verwandeln, die dem Schüler sozusagen im Vorbeigehen das Kanonische und Beste der bildenden Kunst vermitteln sollte. Das altehrwürdige Gymnasium zum heiligen Kreuz in Dresden berichtete in seinem Jahresbericht von 1909 über die Ausstaffierung der Räumlichkeiten mit turnusmäßig bestückten Wechselrahmen, enthaltend »Photographien nach Genrebildern von Vautier, Knaus und Defregger, Ansichten aus Rom und Umgebung aus Schnorr v. Carolsfelds Handzeichnungen aus Italien, Meisterbilder des Kunstwarts, 10 Blätter »Hauptmerkmale der Baustile«, herausgegeben von Schneider & Metze. Daneben in seltnerem Wechsel größere Blätter aus den Deutschen Künstlersteinzeichnungen, aus Voigtländers Wirklichkeitsbildern, Wunsches Bildern zum Weltverkehr u.a.«³⁰ Die Auswahl dürfte in ihrer Heterogenität exemplarisch sein. Was man den Schülern vermitteln wollte, war zum einen ein bildungsbürgerlicher Kanon aus »Klassik« und genuin deutschen Sonderleistungen, zum anderen eine vermeintlich kindgerechte Auswahl der künstlerischen »Moderne«, die einerseits durch die Stimmungsmalerei des Jugendstils und der Heimatkunst, andererseits durch die heiteren und erbaulichen Narrationen der akademischen Genremalerei repräsentiert war. Wenn etwa die Realschule zu Bautzen 1903 einen Hanfstaengl-Stich nach Defreggers Gemälde *Der Erstgeborene* für den Kunstunterricht anschaffte,³¹ dann um an diesem »lebensnahen« Beispiel die unteren Klassen im Sinne Lichtwarks an die erzählerischen Gehalte der Kunst heranzuführen. Mitunter thematisierte die Genremalerei sogar die Schule selbst.³² So findet sich in einer Mappe mit Anschauungsbildern für den Unterricht, die der Verlag J. J. Weber aus Leipzig von 1918 bis 1933 auf dem Lehrmittelmarkt vertrieb, beispielsweise Benjamins Vautiers Humoreske *Das Verhör beim Schulmeister* (Abb. 3) in einer Holzstich-Reproduktion.³³ Zusammengestellt wurde die Mappe vom Lehrmittel-Ausschuss des Leipziger Lehrervereins, der damals zu den vehementesten Be-



ABBILDUNG 4 Benjamin Vautier, *Das Verhör beim Schulmeister*,
Stahlstich nach dem gleichnamigen Gemälde, um 1865

fürwortern der Lichtwark'schen Kunsterziehung zählte.³⁴ Alle Bildvorlagen waren zuvor in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* abgedruckt worden. Sie repräsentierten mithin den Geschmack eines am Unterhaltungswert von Bildern interessierten Publikums, dem das Gros der Schülerschaft entstammte.

Nach 1900 berief man sich an den höheren Schulen in Preußen allerorten auf Lichtwarks *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, die damals zu einer Art Grundbuch der noch jungen Museumspädagogik avancierten. Allerdings setzte man die Akzente anders, nämlich im Sinne der 1892 in Kraft getretenen Gymnasialreform und ihrem Anspruch auf weltanschauliche Erziehung der deutschen Jugend. Auf höchstpersönliche Anordnung Kaiser Wilhelms II. war in den gymnasialen Lehrplänen damals das altsprachliche Pensum drastisch reduziert worden. Gestärkt wurden im Gegenzug nicht nur die »Realien«, sondern auch die Gesinnungsfächer Literatur und Geschichte. Dabei ging es um die Belebung des vaterländischen Sinnes durch die verstärkte Thematisierung der deutschen Geschichte, ebenso aber um den Einbezug der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, was die junge Elite gegen vermeintliche »Irrlehren« der Sozialdemokratie immunisieren sollte. In den Lehrplänen las sich das wie folgt:

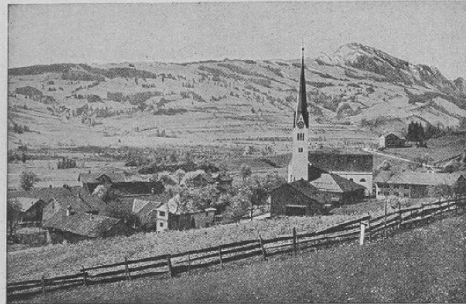


Wohnhaus im Bayerischen Gebirge. Jungbölz. Gröndlering f. G. 20.



Ball auf der Alm; von Herrn von Zetseger. Zschoppe und Gittenhöf. Gröndlering f. G. 22.

Landeskunde von Süddeutschland mit besonderer Hervorhebung Bayerns. 31

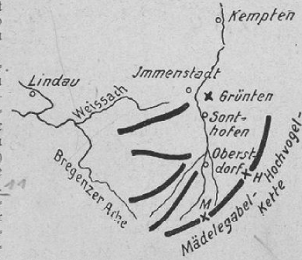


Katten- oder Grasberge im Allgäu.

in einen niedrigeren West- und einen höheren Ostflügel. In diesem ragen die unwirtlichen Kalksteine des Hochvogel (2600 m) und der Mädelegabel (2650 m) auf. Bei Immenstadt erhebt sich der aussichtreiche Grünten, 1750 m. Faulstüßige! Zumeist sind die Allgäuer Alpen mit ausgebreiteten grasreichen Matten bedeckt (s. Abb. oben); daher wird in keinem Teile Bayerns die Rinderzucht und Milchzucht (Butter- und Käsebereitung) in so hohem Maße geübt wie hier.

Ein kleiner Teil des Allgäus um Lindau gehört zum Flußgebiete des Rheins. In größeren Seen ist das Allgäu arm; doch besißt der Bodensee seine Grenze. In ihm haben neben Bayern auch Württemberg, Baden, die Schweiz und Osterreich Anteil.

Gewerbe und Siedlungen. Die tätigen Bewohner des Allgäus haben die Bergwasser dem Grobhandwerk dienstbar gemacht. Spinnerei, Weberei, Seilerei und Strohhut-



Die Kattenförmige Anordnung der Matten in den Allgäuer Alpen. M. 1:1000000.



Der Unterricht im Deutschen ist neben dem Unterricht in der Religion und in der Geschichte der erzieherisch bedeutsamste. Die ihm gestellte Aufgabe ist schwierig und kann voll nur von Lehrern gelöst werden, die, gestützt auf tieferes Verständnis unserer Sprache und ihrer Geschichte, getragen von Begeisterung für die Schätze unserer Literatur und von vaterländischem Sinne, die Herzen unserer Jugend für deutsche Sprache, deutsches Volkstum und deutsche Geistesgröße zu erwärmen verstehen.³⁵

Wenn nun in der Folge auch in der gymnasialen Kunstbetrachtung das »Sittenbild«, wie man gerne sagte, einen festen Platz im Unterricht behauptete, sollte dies nicht zuletzt Einblicke eröffnen in das Leben der unteren Klassen, ohne indessen den Eindruck tendenziöser »Armeleutemalerei« zu vermitteln.³⁶ So unternahm es etwa 1909 der Gymnasiallehrer Hans Diptmar, der seine Schüler ab der 8. Klasse wöchentlich in Kunstgeschichte unterrichtete, nach Altertum, Mittelalter und Neuzeit einen Blick »in die moderne Zeit« zu werfen, den er wie folgt strukturierte: Ausgehend vom holländischen »Bauernbild« soll der Blick zu Jean-François Millet schweifen, ferner zu Defregger und Leibl. Von hier aus war mit Menzels Eisenwalzwerk weiter zu verfahren und zu zeigen, »wie die Kunst auch die eigene Zeit sich erobern muss«, während bei Meunier »das hohe Lied der Arbeit« anklang.³⁷ Auch wenn andere widersprachen,³⁸ galt Defreggers Kunst hier eben nicht als akademischer Kitsch, sondern mehr oder weniger als Realismus, dessen »Auffassung des ländlichen Lebens seiner Heimat [...] sich durch Wahrheit und Einfachheit vorteilhaft von dem süßlichen Wesen der frühern Dorfgenremalerei« unterscheidet, wie es damals etwa in *Brockhaus' Konversations-Lexikon* zu lesen war.³⁹

Die Schüler an die soziale Wirklichkeit heranzuführen war auch das Ziel des Kasseler Gymnasialprofessors Wilhelm Fechner, dessen Abhandlung *Wie ich mit Primanern Gemälde der Casseler Galerie besprach* 1914 als Schulprogramm erschien.⁴⁰ Nach Dürer und Rembrandt richtete sich der Blick hier dezidiert auf das »Sittenbild« der neueren Zeit, auf Künstler nämlich wie Knaus, Vautier, Defregger, Leibl, Millet und Uhde. Zwar monierte Fechner nun bereits sehr deutlich, dass bei Defregger vieles doch allzu theatralisch und »gemacht« wirke, mithin nur »Zuckerwasser, kein Trunk aus frischem Bergquell« sei: Ganz *anders* dagegen

Gegenüberliegende Seite:

ABBILDUNG 5 Doppelseite aus: Michael u. Alois Geistbeck, *Geographie für höhere Lehranstalten. Erster Teil: Heimatkunde* (Landeskunde von Süddeutschland mit besonderer Hervorhebung Bayerns), 28. Auflage, München/Berlin 1914, mit Franz von Defreggers Gemälde *Tanz auf der Alm* (1873)

ABBILDUNG 6 Holzstich nach Franz von Defreggers Gemälde *Tanz auf der Alm* (1873), aus *Die Gartenlaube*, 1873

sind die *Studien- und Einzelköpfe Defreggers*, sie sind knorrig, derb und urwüchsig. Anders sind auch seine alten Bauernstuben, Sennhütten, Dorfgassen [...], alles ist echt künstlerisch [...], ein *einfacher Ausschnitt aus der Wirklichkeit*.⁴¹ Nach Fechners Auffassung verband der Wirklichkeitssinn Defreggers Bilder mit denjenigen Millets, aber auch mit Meuniers monumentalen Darstellungen von Lohnarbeitern – Kunstwerke, die darin belehrten, »den Bauern nicht nur anzusehen als ungeschliffenen, groben, plumpen Gesellen und den Arbeiter nur als den unzufriedenen, oft revolutionären Sozialdemokraten«.⁴²

Der Stellenwert, den die Genremalerei damals im schulischen Kontext einnahm, bestimmte sich im größeren Zusammenhang betrachtet noch durch einen zweiten, in der Unterrichtsreform geforderten Aspekt, nämlich den Einsatz »von künstlerisch wertvollen Anschauungsmitteln« in den Regelfächern. Defregger, dessen Werke der konservative Kunstschriftsteller Adolf Rosenberg 1897 dem »geistigen Hausschatz des deutschen Volkes« zurechnete, welcher sich »als eiserner Bestand noch so lange behaupten [wird], wie Menschen deutsch empfinden, denken und sprechen«,⁴³ hatte gerade in dieser Hinsicht seinen festen Platz in der Schulbuchliteratur. Kein anderer zeitgenössischer Maler, ausgenommen vielleicht Wilhelm Leibl, galt im allgemeinen Bewusstsein so sehr als authentischer Schilderer einer faktisch bereits marginalisierten bäuerlichen Welt, in deren vermeintlicher Unverbrauchtheit man das eigentliche »deutsche Wesen« zu erkennen meinte. Defreggers ins Genrehaftige gewendete Historien der Tiroler Befreiungskämpfe in der Zeit der napoleonischen Kriege galten ungeachtet ihrer anachronistischen Entstehung als authentische Monumente deutschen Freiheitsstrebens und als Tugendbeispiele, die je nach Zeitgeist sowohl im Kaiserreich wie zur Weimarer Republik als exemplarisch galten.

In der Schulbuchliteratur lassen sich zahllose Beispiele dafür aufzeigen, wie Defreggers Bilder zu Anschauungszwecken eingesetzt und damit kanonisch festgeschrieben wurden. Naheliegender Weise fanden etwa die Tiroler Szenen Verwendung in den Lehrbüchern zu Geografie und Heimatkunde, wie etwa im Lehrbuch der *Erdkunde für die höheren Lehranstalten in Sachsen* (1914)⁴⁴ (**Abb. 5 u. 6**), wo es natürlich nicht um künstlerische Stilfragen, sondern um Anschauung in Landeskunde, also um Trachten und Sitten der Alpenbewohner ging. Vom Oldenbourg Verlag wurde das Buch in anderen Ländern des Deutschen Reichs mit zum Teil abweichendem Aufbau, aber identischen Texttafeln vertrieben. Auch in den Fächern Geschichte und Deutsch sollte Kunstbetrachtung den Lernstoff illustrativ ergänzen und dabei, wie es gebetsmühlenartig hieß, dem erstarkten nationalen Volksgeist Rechnung tragen, das bedeutete, mit der deutschen Kulturgeschichte vertraut machen. Das entsprechende Abbildungsmaterial fand Eingang in die Schulbücher, wie etwa in Kellers *Lehrbuch für den Geschichts-Unterricht an höheren Mädchenschulen* des Diesterweg-Verlags (1910)⁴⁵ oder in politisch einschlägigere Lehrwerke wie Schöppners *Geschichte der Apostasie der Völker* (**Abb. 7–9**) aus demselben Jahr.⁴⁶ Auch in Seyfarths *Atlas Bilder zur Geschichte* fand Defregger seinen Platz.⁴⁷ Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich anführen.

Hinweise darauf, welche konkrete Rolle solche Bilder für die weltanschauliche Erziehung im schulischen Rahmen spielten, geben wiederum die Programme und Jahresberichte der höheren Schulen mit ihren Anmerkungen zur Auswahl lehrhafter Schulwandbilder. Insbesondere den Gymnasien, die sich nach wie vor als Schulen der zukünftigen Elite verstanden, ging es nie ausschließlich um ästhetische Erziehung, sondern natürlich ebenso um patriotische Erbauung. Defreggers Werk schien dafür auch deshalb wie geschaffen, da es in qualitativ hochwertigen Reproduktionen vorlag. Ein Bild wie *Tiroler Helden* war sogar 1893 vom Künstler offenbar eigens zum Zweck der Reproduktion als Unterrichtsmittel und Schulwandschmuck angefertigt worden.⁴⁸

Die Szenen aus dem Tiroler Freiheitskampf zählten daher allerorten zum kanonischen Bestand politischer Anschauungsbilder. Das Städtische Realgymnasium zu Cöln-Nippes staffierte etwa seine Korridore 1910 nicht nur mit Raffael und Michelangelo, sondern eben auch mit Defreggers *Das letzte Aufgebot* aus, verstanden als Sinnbild des »furor teutonicus«, in dem die »ganze Kraft einer derartigen charaktervollen Wesensart« zum Ausdruck kommt, wie es im Schulbericht hieß.⁴⁹ Das Frankfurter Lessing-Gymnasium wählte, ebenso wie das Realgymnasium zu Elberfeld, Defreggers Bild des heimkehrenden Tiroler Landsturms in der Berliner Nationalgalerie.⁵⁰ Besonders ausführlich ist der Bericht der ehrwürdigen Ritterakademie in Brandenburg an der Havel, wo man im Schuljahr 1905 sämtliche Klassenräume mit künstlerischen Reproduktionsgrafiken ausstattete und zusätzliche 750 Mark für künstlerische Anschauungsmittel aufwendete,⁵¹ darunter zum Gebrauch in der Untersekunda Defreggers *Das letzte Aufgebot* und die *Heimkehr der Sieger*. Im Gymnasium zu Tetschen in Böhmen hieß 1912 das Aufsatzthema in der Obertertia »Unser neuer Schulschmuck (Defreggers »Das letzte Aufgebot« u. »Heimkehr der Sieger)«. ⁵² In Stettin lautete die Aufgabe: »Was haben wir von Defregger und seinen Gemälden kennen gelernt?«⁵³

Man übertreibt nicht mit der Feststellung, dass zwischen Flensburg und Garmisch in allen oberen Klassen Defreggers Tiroler Bilder thematisiert werden konnten. Naheliegender Weise kamen die Szenen aus dem Tiroler Freiheitskampf als Anschauungsbilder im Geschichtsunterricht zur Sprache.⁵⁴ In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nennen die Schulprogramme den Namen Defregger allerdings im Zusammenhang mit dem Deutschunterricht. Zuweilen kamen hier anekdotische Bilder wie *Der Salontiroler*⁵⁵ oder *Das Tischgebet* zur Sprache (die Schüler der Leipziger Thomasschule konnten dabei zwischen Defreggers Gemälde und Böcklins Stimmungsbild *Die Toteninsel* wählen).⁵⁶ Zuvorderst waren es jedoch auch im Deutschunterricht Defreggers Tiroler Historien, die thematisiert wurden, sei es der *Heimkehrende Tiroler Landsturm* (beziehungsweise *Die Heimkehr der Sieger*),⁵⁷ *Speckbacher und sein Sohn Anderl*,⁵⁸ *Der Urlauber*,⁵⁹ *Andreas Hofers letzter Gang*,⁶⁰ oder *Das letzte Aufgebot*,⁶¹ welche man mancherorts sogar als Skioptikonbilder verfügbar hielt.⁶² Ein oft gestelltes Aufsatzthema stellte das Gemälde *Die Sensenschmiede* (auch unter dem Titel



Abb. 3. Königin Luise. Zweite Ausführung des Grabmals von Rauch.
(Aus Wallen, Königin Luise.)



Abb. 4. Körner auf der Totenbahre. Gezeichnet von seinem Waffengefährten Olivier.
(Aus Ar. Richter, Geschichte der Befreiungskriege.)

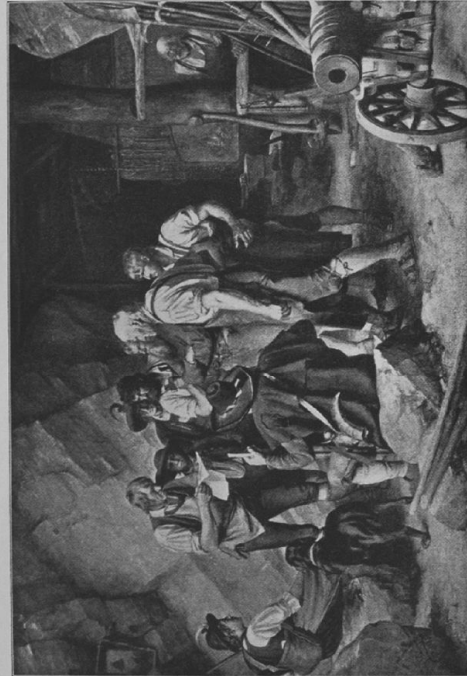


Abb. 5. Vor dem Aufbruch 1809, von Deffregge. (Freiburger Galerie.)
(Aus Raafelsh, Sammlungen von 182.)



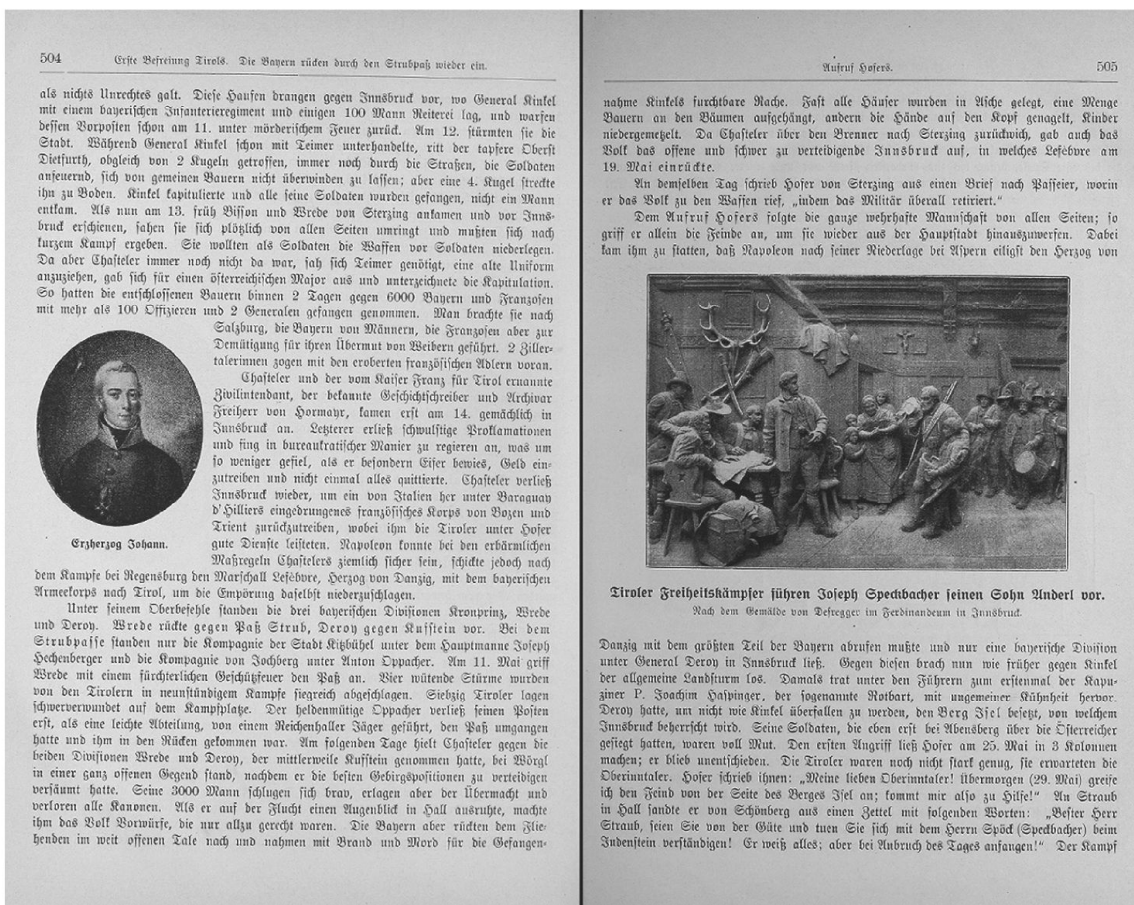


ABBILDUNG 9 Doppelseite aus: Alexander Schöppner, *Charakterbilder aus der Weltgeschichte. Nach Meisterwerken der Geschichtsschreibung. Den Studierenden höherer Lehranstalten sowie den Gebildeten aller Stände gewidmet*, neubearbeitet von Leo König, 3. Band: *Geschichte der Apostasie der Völker*, 4. Aufl., Regensburg 1910, mit der Abbildung eines Holzschnitt-Reliefs nach Franz von Defreggers *Gemälde Speckbacher und sein Sohn Anderl* (1869)

Gegenüberliegende Seite:

ABBILDUNG 7 Doppelseite aus Ernst Keller, *Lehrbuch der Geschichte für höhere Mädchenschulen*, 4. Aufl., Tl. 4: *Geschichte der Neuesten Zeit*, Frankfurt am Main 1910, mit Franz von Defreggers *Gemälde Vor dem Aufstand 1809*, 1883

ABBILDUNG 8 Franz von Defregger, *Die Sensenschmiede (Vor dem Aufstand 1809)*, 1883 (vorm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, verschollen)

Vor dem Aufstand 1809 bekannt) dar, das in allen Stufen der gymnasialen Oberstufe Gegenstand schriftlicher Arbeiten war.⁶³ Die Aufgabenstellung begnügte sich in vielen Fällen mit der schlichten Anweisung, das betreffende Gemälde zu beschreiben. Andernorts hieß das Arbeitsthema »Andreas Hofer, in dem Bilde Defreggers und im deutschen Liede«⁶⁴ oder »Defregger als Maler echter Tiroler Art«.⁶⁵ Aus dem Zusammenhang der Curricula wird überdies ersichtlich, dass die Thematisierung Defreggers im Deutschunterricht häufig begleitend zur Lektüre von Schillers Freiheitsdrama *Wilhelm Tell* erfolgte, das damals zum festen Repertoire volkstümlicher Nationaldramen zählte. Andernorts stellten Schüler, darin einer Tradition der Heimatvereine folgend, das Gemälde *Ein Kriegsrat 1808* bei einem patriotischen Festabend zur Jahrhundertfeier der Leipziger Völkerschlacht sogar als lebendes Bild nach.⁶⁶

Fazit

Die genannten Beispiele, das ist hier zu betonen, stammen keineswegs nur aus der Zeit des Kaiserreichs, sondern auch noch aus der Weimarer Republik. Diese bemerkenswerte Kontinuität ist an dieser Stelle zwar nicht weiter zu vertiefen. Doch deutet sich darin zweifellos ein Auseinanderdriften einer Rezeption Defreggers unter nationalistischen Vorzeichen und des kunsthistorischen Diskurses an. Als Defregger im Jahr 1921 hochbetagt starb, lag die Kunst der Gründerzeit bereits in ferner Vergangenheit. Die Gegenwart stand im Zeichen von Dada, Bauhaus und Konstruktivismus. Wenn sein Name gleichwohl im schulischen Kontext noch immer eine Bedeutung besaß, dann war das genuin Künstlerische dabei nicht mehr von Belang. Im Kontext der Schule hatte sich die Rezeption vollends verschoben auf seine Rolle als Illustrator von Ereignissen aus der vermeintlichen Glanzzeit deutscher Geschichte. In diesen Zusammenhängen blieb sein Name, trotz der kunsthistorischen Marginalisierung, weiterhin ein Begriff.

1 Vgl. Matthias Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit im poetischen Realismus, Diss. LMU München 2013, URL <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17033>; Doris Edler: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum, Münster/Hamburg 1992. Siehe auch den Beitrag von Matthias Memmel im vorliegenden Band.

2 Richard Muther: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. 2, München 1893, S. 216, 220 u. 229.

3 Karl Scheffler: Impressionistische Weltanschauung, in: Die Zukunft, Bd. 45/1903, S. 138–147. Auch der Maler Max Liebermann benutzte gelegentlich diesen Ausdruck.

4 Karl Scheffler: Kunstbildung, in: Eduard Heyck (Hrsg.): Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebens-

- bildung und des guten Geschmacks, Bd.1, Stuttgart/Leipzig 1906, S. 51–92, hier S. 75.
- 5 Georg Jacob Wolf: Zu Defreggers achtzigstem Geburtstag, in: Die Kunst für alle, Jg. 30, 1914/15, S. 281–286, hier S. 282. Der Münchner Kunstpublizist beschrieb schon damals hellsichtig die Umwertungen, die mit dem Siegeszug der Sezessionen und ihrem »Evangelium von der ästhetischen Reinheit« eingetreten waren: »Man glaubte Unerhörtes und nie Ausgesprochenes zu sagen, als man den Malern verbot, Geschichten zu erzählen und Novellen zu erfinden.« In Defreggers anekdotenreicher Malerei, so Wolf, »trafen die Anwürfe dieser ästhetischen Gesetze sozusagen ein Schulbeispiel« (S. 282).
 - 6 Unter den zahllosen Kinder- und Madonnenbildern, Genremotiven, Rührstücken, Idyllen und Humoresken, die etwa der Verlag E. A. Seemann im Jahr 1925 als Wandbilder anbot, sind Defregger, Knaus, Vautier und Grützner die bekannteren Namen. Viele andere sind völlig dem Vergessen anheim gefallen. Vgl. Farbige Gemäldewiedergaben. Systematisches Verzeichnis von 3.000 originalgetreuen Kunstblättern nach den berühmtesten Gemälden aller Länder und Zeiten, Leipzig 1925.
 - 7 Ich beziehe mich im Folgenden, bedingt durch die benutzten Quellen, vor allem auf die Situation in Deutschland. Ein umfassender Bestand an digitalisierten Schulprogrammen ist über die Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf online zugänglich. Die Schulbuchliteratur wurden recherchiert unter Benutzung der digitalen Schulbuchsammlung des Georg-Eckert-Instituts – Leibniz-Institut für internationale Schulbuchforschung (GEI), URL <http://gei-digital.gei.de>.
 - 8 Vgl. Helene Skladny: Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterziehungsbewegung, München 2009; Peter Ullrich Hein: Transformation der Kunst. Ziele und Wirkungen der deutschen Kultur- und Kunsterziehungsbewegung, Köln/Wien 1992; Peter Joerissen, Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im wilhelminischen Deutschland 1871–1918, Köln 1979.
 - 9 Konrad Lange: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend, Darmstadt 1893.
 - 10 Vgl. Joseph Imorde u. Andreas Zeising (Hrsg.): Lehrgut. Kunstgeschichte in Schulbüchern und Unterrichtsmedien um 1900, Siegen 2018.
 - 11 Ernst Linde: Kind und Lyrik, in: Blätter für die Schulpraxis (Nürnberg), Jan. 1913; hier zit. n. ohne Verf.: Klarer Blick über Kunsterziehung, in: Pharus, Jg. 4, 1913, 1. Halbjahrsband, S. 377.
 - 12 Alfred Lichtwark: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, nach Versuchen mit einer Schulklassen, hrsg. von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Hamburg 1897; hier zit. n. der sechsten Auflage, Berlin 1906. Das Buch war ursprünglich als Handreichung für die Hamburger Lehrerschaft konzipiert und stellte eine Sammlung protokollierter »Bildbetrachtungen« dar, die Lichtwark mit Schülerinnen der Oberstufe eines Hamburger Mädchengymnasiums vor Originalen der Kunsthalle durchgeführt hatte.
 - 13 Ebd., S. 23.
 - 14 Ebd., S. 30.
 - 15 Theodor Volbeh: Bildbetrachtung. Eine Einführung für alle Stufen des Schulunterrichts, Langensalza 1922, S. 24. Zu Volbeh siehe Memmel (wie Anm. 1), S. 354 ff.
 - 16 Lichtwark: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken (wie Anm. 12) S. 22f.
 - 17 Vgl. Anna Maria Loffredo, Joseph Imorde u. Andreas Zeising (Hrsg.): Höhere Bildung. Kunstgeschichte und Schule (= kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 46, 2018, H. 1), Kromsdorf 2018. Grundlegend ferner Wolfgang Kehr: Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zur Vermittlung von Kunstgeschichte an den Höheren Schulen, Diss. München 1983.
 - 18 Rudolf Menge: Kunstunterricht am Gymnasium, in: Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik, hrsg. von Wilhelm Rein, 2. Auflg., Bd. 5, Langensalza 1906, S. 50–265, hier S. 250.
 - 19 Jahresbericht des Ursula-Lyzeums zu Düsseldorf. Schuljahr 1911, S. 17, u. 1912, S. 29.
 - 20 Magdalene von Broecker: Kunstgeschichte im Grundriss. Ein Buch für Schule und Haus, 8. Auflg., hrsg. von Julius Ziehen, Leipzig 1917.
 - 21 Elisabeth von Orth: Rezension, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 14, 1920, S. 299–300, hier S. 300.
 - 22 Georg Warnecke: Kunstgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus, achte, vermehrte Auflage, Leipzig 1914.
 - 23 »Auch bedaure ich das Heft nicht so vorlegen zu können, wie es ursprünglich geplant war. Aber bei dem Versuch, das Reproduktionsrecht von Gemälden und Zeichnungen zu erwerben, stieß ich auf derartige Schwierigkeiten, daß ich bei L. Richter, Feuerbach, Vautier, Defregger, Böcklin meinen Plan ändern mußte, und mit Bedauern erfuhr ich selbst, daß der Verbreitung von Kunstwerken, deren Schöpfer noch nicht 30 Jahre tot sind, manchmal unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt werden.« Hermann Luckenbach: Vorwort, in: ders.: Kunst und Geschichte, Tl. 3: Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts, München/Berlin 1905, S. 2. Zu Reproduktionsrechten siehe auch den Beitrag von Helmut Hess in diesem Band.
 - 24 Warnecke: Kunstgeschichtliches Bilderbuch für Schule und Haus (wie Anm. 22), S. 138.

- 25 August Bohnemann: Grundriß der Kunstgeschichte. Insonderheit für höhere Lehranstalten und für den Selbstunterricht, Leipzig 1900.
- 26 K. Gaiser: Möglichkeiten des Kunstunterrichts an höheren Schulen, in: *Kunst und Jugend*, N.F., Bd. 1, 1921, S. 44–48, 64–68 u. 83–86, hier S. 45.
- 27 Ebd., S. 86.
- 28 Fritz Stahl: Künstlerischer Wandschmuck für die Schule und im Hause, in: *Die Kunst im Leben des Kindes*, Ausst.-Kat. Berliner Secession, Leipzig/Berlin 1901, S. 19–52, hier S. 19.
- 29 Ebd. S. 30.
- 30 Jahresbericht des Gymnasiums zum heiligen Kreuz in Dresden über das Schuljahr 1908–1909, S. 7.
- 31 Dreiunddreißigster Jahresbericht der Realschule zu Bautzen, 1904, S. 16.
- 32 Vgl. die Beispiele bei Josef Rist: Besprechung von Werken der bildenden Kunst mit Schülern höherer Klassen. Beilage zum Jahresbericht des K. Realgymnasiums in Stuttgart 1911/12, Stuttgart 1912, S. 22f.
- 33 Anschauungsbilder für den Unterricht zusammengestellt vom Lehrmittel-Ausschuß des Leipziger Lehrervereins unter Benutzung der Leipziger Illustrierten Zeitung, Sammlung der Forschungsstelle Historische Bildmedien an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Für den Hinweis auf dieses Tafelwerk danke ich Eva Zimmer, Lehrstuhl für Systematische Bildungswissenschaft der Universität Würzburg.
- 34 Vgl. Annett Taubert-Striese: Der Leipziger Lehrerverein, ein bedeutender Vertreter der Reformpädagogik. Eine Studie zu seiner geschichtlichen Entwicklung, seinen pädagogischen Leistungen und seinen praktischen Erfolgen, Frankfurt am Main 1996, S. 43ff.
- 35 Lehrpläne und Lehraufgaben der Höheren Lehranstalten für die männliche Jugend in Preußen von 1901. Mit den zugehörigen Ministerial-Erlassen von 1901 bis 1921 und einem ausführlichen Register, hrsg. von Hans Güldner, Berlin 1921, S. 21.
- 36 Vgl. Carmen Flum: *Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830–1914*, Merzhausen 2013.
- 37 Hans Diptmar: *Gymnasialarchäologie oder Kunstgeschichte? Ein Beitrag zur Frage der Kunsterziehung am Humanistischen Gymnasium. Programm des K. Humanist. Gymnasiums Zweibrücken am Schlusse des Schuljahres 1906/07*, S. 23f.
- 38 »Aber wenn Defregger in Leibls gefährliche Nähe gerät und Millet unvermutet neben beiden auftaucht, [...] dann kann es sich doch nicht mehr um läbliche Meinungsverschiedenheiten handeln«, wandte damals Hermann Wiehl gegen Diptmars Auswahl ein. Vgl. Hermann Wiehl: *Kunstgeschichtliche Heimatkunde als Wahlfach. Programm des K. Alten Gymnasiums zu Würzburg für das Studienjahr 1908/09*, Würzburg 1909, S. 14f.
- 39 Franz von Defregger, in: *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, 14. Auflage, Leipzig/Berlin/Wien 1892–86, Bd. 4, S. 872.
- 40 Wilhelm Fechner: *Wie ich mit Primanern Gemälde der Casseler Galerie besprach*. Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Friedrich-Gymnasiums, Kassel 1914, S. 3. Dazu Andreas Zeising: »Wie ich mit Primanern Gemälde der Casseler Galerie besprach«. *Schulische Kunstbetrachtung im wilhelminischen Kaiserreich am Beispiel Wilhelm Fechner*, in: Gabriele Weiß (Hrsg.): *Kulturelle Bildung – Bildende Kultur. Schnittmengen von Bildung, Architektur und Kunst*, Bielefeld 2017, S. 185–196.
- 41 Diese abwägende Würdigung entsprach in ihrer Tendenz dem Urteil eines Mannes wie Ferdinand Avenarius, der zur selben Zeit Defregger als einen Maler lobte, in dessen Bildern das Tiroler Volkstum in sozusagen sublimierter Form erstanden war, wenngleich »gezuckerte Bilder« seinen Nachruhm trübten. Vgl. Ferdinand Avenarius: *Defregger*, in: *Kunstwart und Kulturwart*, Jg. 28, 1915, 3. Viertel, S. 101–105.
- 42 Ebd., S. 37.
- 43 Adolf Rosenberg: *Defregger*, Bielefeld/Leipzig 1897, S. 105.
- 44 Paul Fischer, Alois Geistbeck u. Paul Wagner: *Erdkunde für die höheren Lehranstalten in Sachsen*, Tl. 2: *Deutsche Alpenlandschaften, Europa, Der Sternenhimmel, Globuskunde*, München/Berlin 1914.
- 45 Ernst Keller: *Lehrbuch für den Geschichts-Unterricht an höheren Mädchenschulen*, 4. Aufl., Tl. 4: *Geschichte der Neuesten Zeit*, Frankfurt am Main/Berlin 1910.
- 46 Alexander Schöppner: *Charakterbilder aus der Weltgeschichte. Nach Meisterwerken der Geschichtsschreibung. Den Studierenden höherer Lehranstalten sowie den Gebildeten aller Stände gewidmet*, neubearbeitet von Leo König, 3. Bd.: *Geschichte der Apostasie der Völker*, 4. Aufl., Regensburg 1910.
- 47 Bernhard Seyfert (Hrsg.): *Bilder zur Geschichte mit besonderer Betonung der Kunstgeschichte (Bildersammlung zu Neubauers Lehrbuch der Geschichte)*, 2., sehr vermehrte Auflage, Halle a.d.S. 1909.
- 48 Michael Forcher: *Anno Neun. Der Tiroler Freiheitskampf von 1809 unter Andreas Hofer. Ereignisse, Hintergründe, Nachwirkungen*, Innsbruck/Wien 2008, ebook (unpaginiert).
- 49 Albert Maier: *Der erzieherische Wert der künstlerischen Ausgestaltung des Schulhauses*, in: *Städtisches Realgymnasium zu Cöln-Nippes. Jahresbericht über das Schuljahr Jahresbericht 1910–1911*, S. 3–6, hier S. 5.
- 50 *Programm des Lessing-Gymnasiums zu Frankfurt am Main*, Ostern 1903, S. 21; *Programm des Realgymnasiums zu Elberfeld. Bericht über das Schuljahr von Ostern 1903 bis Ostern 1904*, S. 29.

- 51 Ritterakademie zu Brandenburg an der Havel. Bericht über das Schuljahr von Ostern 1905 bis Ostern 1906, S. 29f.
- 52 XIV. Jahres-Bericht des k.k. Staats-Ober-Realgymnasiums in Tetschen a. E. für das Schuljahr 1912/13, S. 28.
- 53 Programm des Schiller-Realgymnasiums zu Stettin. Schulnachrichten Ostern 1898, S. 4.
- 54 Gymnasium in Elberfeld. Bericht über das Schuljahr 1893–1895, S. 37. Auch Julius Nelson (»Über die Behandlung der Kunstgeschichte im Gymnasialunterricht. Jahresbericht des Königlichen Kaiser-Wilhelms-Gymnasiums in Aachen«, 1897, S. 21) empfiehlt »Defreggers kernhafte Tiroler, die als »letztes Aufgebot« zum Kampf gegen Napoleon und seine Helfer hinausziehen und als Sieger zurückkehren« zur Betrachtung im Geschichtsunterricht.
- 55 Realgymnasium mit Realschule auf Gemeinsamem Lateinlosem Unterbau zu Remscheid. Bericht über das Schuljahr 1910/11, S. 6.
- 56 Jahresbericht des Thomagymnasiums in Leipzig über das Schuljahr 1895/1896, S. 10; Thomasschule – Städtisches Gymnasium zu Leipzig. Bericht über das Schuljahr 1897/1898, S. 11, u. Bericht über das Schuljahr 1902/1903, S. 14.
- 57 Jahresbericht des Königin-Carola-Gymnasiums in Leipzig. Für das Schuljahr Ostern 1903 bis Ostern 1904, S. 15; Ritterakademie zu Brandenburg an der Havel. Bericht über das Schuljahr von Ostern 1905 bis Ostern 1906, S. 21.
- 58 Jubiläumsjahresbericht des k.k. Carl Ludwig-Gymnasiums in Wien, 1883–1908, Wien 1908, S. 113.
- 59 Jahresbericht des Herzoglichen Karls-Gymnasiums in Bernburg, 1895, S. 5.
- 60 Bericht über das Kneiphöfische Stadt-Gymnasium zu Königsberg i. Pr. während des Jahres 1890/91, S. 7; Programm des Grossherzoglichen Gymnasiums zu Oldenburg. Ostern 1891, S. 27, u. Ostern 1892, S. 21; Bericht über das Städtische Realgymnasium zu Königsberg i. Pr. Für das Schuljahr Ostern 1901 bis Ostern 1902, S. 23.
- 61 Gymnasium Leopoldinum und Realprogymnasium Detmold. Bericht über das Schuljahr 1888–1898, S. 4; Königliches Gymnasium in Bromberg. Zu der am 23. März 1891 stattfindenden öffentlichen Prüfung ladet im Namen des Lehrerkollegiums ergebenst ein [...] [Jahresbericht], S. 7; Siebenundzwanzigster Jahresbericht über das k.k. Franz-Joseph-Gymnasium in Wien, Schuljahr 1900/1901, S. 5; Jahresbericht der Realschule und des Progymnasiums zu Meissen über das Schuljahr von Ostern 1903 bis Ostern 1904, S. 4; Königliches Gymnasium zu Konitz, Schuljahr 1904/1905. Vierundachtzigster Jahresbericht, S. 6, u. Schuljahr 1904/1910. Neunundachtzigster Jahresbericht, S. 7; Herzogliches Gymnasium Bernhardinum zu Meiningen. Jahresbericht über das Schuljahr 1908, S. 6; Jahres-Bericht des k.k. Staats-Gymnasiums in Krems am Schlusse des Schuljahres 1908/1909, S. 39; Realschule zu Bad Wildungen. Jahresbericht über das Schuljahr 1908/09, S. 10; Jahresbericht des k.k. Sophiengymnasiums in Wien für das Schuljahr 1909/1910, S. 44; Städtisches Gymnasium und Realgymnasium zu Bonn. Jahresbericht über das Schuljahr 1909/10, S. 10; Gymnasium in Elberfeld. Bericht über das Schuljahr 1909–1910, S. 19; Jahresbericht der 2. Städtischen Realschule zu Leipzig für das Schuljahr Ostern 1909 bis Ostern 1910, S. 22; Jahresbericht über das Herzogliche Gymnasium zu Blankenburg am Harz, Ostern 1910 bis Ostern 1911, S. 6.
- 62 Vgl. Die Lichtbilder-Sammlung des Gymnasiums und der Realschule zu Mülheim (Ruhr), 1906; Verzeichnis der Laternbilder des k.k. Staatsgymnasiums in Klagenfurt, in: Programm des Staats-Obergymnasiums zu Klagenfurt. Herausgegeben am Schlusse des Studienjahres 1909, S. 32.
- 63 Programm des Gymnasiums zum Heiligen Kreuz in Dresden, 1893, S. 27; Jahresbericht der Drei-König-Schule (Realgymnasium) zu Dresden-Neustadt, 1901, S. 55, u. 1906, S. 35; IX. Jahres-Bericht der I. Städtischen Realschule zu Dresden (Johannstadt), 1899, S. 20, u. XVII. Jahresbericht, 1907, S. 16; Herzogliches Karls-Gymnasium Bernburg [Saale]. Bericht über das Schuljahr Ostern 1907 bis Ostern 1908, S. 8; Jahresbericht der Dreikönigschule (Reformrealgymnasium) zu Dresden-Neustadt, 1909, S. 49; Jahresbericht des Königlichen Gymnasiums zu Kreuznach. Ostern 1910, S. 5f.
- 64 XXVIII. Jahresbericht 1902/1903 über das Königliche Wilhelms-Gymnasium zu Königsberg i. Pr., S. 8.
- 65 Königliches Gymnasium zu Hirschberg in Schlesien. Nachrichten über das Schuljahr 1914/1915, S. 5.
- 66 Jahresbericht des k.k. Staats-Gymnasiums mit Deutscher Unterrichtssprache in Prag-Neustadt über das Schuljahr 1913–1914, S. 47.

HELMUT HESS

»KÜNSTLER ODER PRODUCENTEN KÜNSTLERISCHER WAARE?«. DEFREGGERS ZUSAMMENARBEIT MIT DEM KUNSTVERLAG FRANZ HANFSTAENGL

»Für wen arbeitet im Grunde genommen der Künstler?«¹ Dieser Frage geht der Kunstschriftsteller und Künstler Hans Eduard von Berlepsch in einem fiktiven Dialog über das Pro und Contra des Kunstschaffens nach. In dieser *Plauderei*, so der Titel des Essays, der 1891 in der von dem Kunstverlag Franz Hanfstaengl herausgegebenen und von Berlepsch bis 1892 redigierten Zeitschrift *Die Kunst unserer Zeit* erschien, thematisiert der Autor auch die Bedeutung der Reproduktionsindustrie für die Künstler:

Es kann sich nur darum handeln, einen glücklichen Griff zu thun, um mit einem Schlage Furore zu machen, und ist der glückliche Griff gethan, dann geht's wie am Schnürchen! Man ist ein gemachter Mann und löst, wie grosse Industrielle, nicht blos schöne Summen aus den Hauptproducten, es laufen auch noch eine Menge Nebeneinkünfte mit, denken Sie doch nur an die Vervielfältigungsrechte! Ich weiss es bestimmt, dass Einzelne aus diesen ganz allein jährlich Tausende ziehen!« »Künstler oder - Producenten künstlerischer Waare?«, fragt provozierend das fiktive Gegenüber und erhält zur Antwort: »Nun, doch Künstler, ja Künstler, besonders Maler, deren Namen durch die Reproduction ihrer Bilder in die ganze Welt getragen wird.«²

Die von Berlepsch skizzierte Kontroverse über Bedeutung und Relevanz der Kunstreproduktion für das Kunstschaffen verdeutlicht, dass bereits in Zeiten der Hochkonjunktur der fotografischen Reproduktionsindustrie, das heißt in der Zeit um 1890, das Problem von Abhängigkeit und Anpassung der Künstler an diese neue Form der Bildverwertung sehr deutlich registriert wurde.³ Besonders hervorgehoben wird in diesem fiktiven »Kunstdialog«, »dass Einzelne aus diesen [Vervielfältigungsrechten] ganz allein jährlich Tausende ziehen«. Wer waren die Künstler, die zu den großen Profiteuren der Kunstverlage zählten und mit welchen Themen gelang es ihnen, das große Publikum für sich einzunehmen? Richten wir in diesem Zusammenhang den Fokus auf Franz von Defregger.

Defregger wurde am 27. April 1861, damals bereits 25-jährig, als Schüler in die Akademie der Bildenden Künste in München im Kunstfach »Antikenklasse« aufgenommen.⁴ Die Aufnahme in die ersehnte Komponierklasse Carl von Pilotys gelang ihm erst im Herbst 1866. Zuvor hatte er noch einen einjährigen Parisaufenthalt absolviert,⁵ auch weil er mit der Malklasse von Hermann Anschütz, Professor für Historienmalerei, unzufrieden war.⁶ In Paris wird ihm das florierende Kunstmarktgeschehen und die begleitende illustrierte

Journalpublizistik sicherlich nicht entgangen sein, die im Vergleich zu München eine Vorreiterrolle innehatte. Das berühmte Pariser Verlagshaus Goupil vertrieb seine grafischen und fotografischen Kunstreproduktionen bereits international und hatte am Aufstieg und der Popularität vieler Künstler großen Anteil.⁷ Defregger malte bereits in seiner Zeit in Paris eine »Tanzscene aus Tirol«. Für den Pariser Salon im Jahr 1864 wurde das Bild zwar abgelehnt, doch fand das Gemälde Aufnahme in den Salon des Refusés.⁸ Erstaunlicherweise finden sich in Defreggers Lebenserinnerungen keinerlei Hinweise auf die künstlerische Avantgarde oder auf die Ausstellung der *Refusés*, die auf Anordnung Napoléons III. 1863 erstmals zustande gekommen war. Édouard Manet stellte dort im selben Jahr sein Gemälde *Le Déjeuner sur l'herbe* aus, James McNeill Whistler zeigte sein ganzfiguriges Porträt *La Femme en blanc*. Beide Gemälde verursachten enormes Aufsehen und waren Anlass von Skandalen.⁹

Als Defregger im Juli 1864 von Paris nach München zurückkehrte, war sein ersehnter Lehrer Piloty für Monate verreist, sodass er beschloss, die verbleibende Zeit in Tirol zu verbringen und das Studium in Eigenregie weiter voranzutreiben. In dieser Zeit entstanden nicht nur viele später hochgeschätzte Landschafts- und Interieurbilder, sondern auch Skizzen und Bilder aus einem Motivkreis, der bald sein Markenzeichen werden sollte: die Welt der Tiroler Bauern. Mit der Ölskizze *Der verwundete Jäger* fand Defregger schließlich im Herbst 1866 endlich die lang erhoffte Aufnahme in die begehrte Komponierklasse Carl von Pilotys.¹⁰ Das ausgeführte Gemälde¹¹ stellte er im Frühjahr 1868 im Münchner Kunstverein aus. Zu seinem Erstaunen konnte er das Bild für 700 Gulden verkaufen.¹² Es wurde noch im selben Jahr in der populären Zeitschrift *Die Gartenlaube* unter dem Titel *Des Försters letzte Heimkehr* in einer Wiedergabe als Holzstich ganzseitig abgebildet.¹³ Redaktionell eingebettet war die Reproduktion in eine Erzählung des Schriftstellers und Mundartdichters Karl Stieler mit dem Titel *Die Wildschützen im bairischen Gebirge*.¹⁴ Stieler nahm, typisch für die Erzählstruktur der Journale dieser Zeit, in seinen Wilderer-Geschichten zwar Bezug auf Defreggers Bild, doch behielten beide Medien, also Text und Bild, ihre eigene Semantik und ihr eigenes Narrativ. Es fand keine Bildbeschreibung im eigentlichen Sinne statt. *Die Gartenlaube*, ein »illustriertes Familienblatt«, so der Untertitel, erschien in hoher Auflage wöchentlich und genoss große Beliebtheit beim vorrangig bürgerlichen Publikum. Berühmt wurde dieses Journal auch durch seine Fortsetzungsromane, zu denen beispielsweise Theodor Fontanes *Quitt* gehörte, der hier 1890 als Vorabdruck erschien.¹⁵

Defregger hatte also von Beginn seiner Karriere an Kontakt zu den sogenannten vervielfältigenden Künsten und der illustrierten Journalpublizistik. Es dürfte ihm schnell bewusst geworden sein, welche neuen Möglichkeiten der Distribution seiner Werke damit eröffnet wurden. Schon 1870 erschien ein zweites Gemälde von Defregger als Holzstich-Reproduktion in der *Gartenlaube*, nämlich *Speckbacher und sein Sohn Anderl* von 1869.¹⁶ Es war ein Historienbild in der Machart seines bewunderten Lehrers Carl von Piloty, doch mit dem

entscheidenden Unterschied, dass Defregger keine Heroentaten schilderte, sondern eine private Begebenheit: Der 12-jährige Sohn Speckbachers hat sich gegen den Willen des Vaters unter die »Landeschützen« gemischt, um gegen die Franzosen und Bayern zu kämpfen. Der Moment des Entdeckens, die Begegnung von Vater und Sohn, steht im Mittelpunkt des Bildes, ein vermeintliches Historienbild damit ins Genrehafte und Anekdotische gewendet.

Das war neu und der narrativ-anekdotesche Habitus bald ungemein erfolgreich.¹⁷ Bereits im Jahr seiner Entstehung 1869 wurde das Gemälde auf der bedeutenden ersten Münchner Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast gezeigt.¹⁸ Die *Gartenlaube* integrierte eine Reproduktion des Bildes in Friedrich Hofmanns literarische Erzählung *Ein paar »Rebeller« von Anno Neun*.¹⁹ In der Folge wurde es vielfach reproduziert, ebenso als Einzelblatt wie in Prachtwerken. Bereits 1875 übersetzte der Tiroler Hofbildhauer Sebastian Steiner das Gemälde sogar in ein dreidimensionales geschnitztes Relief.²⁰

Defregger konnte demnach schon mit seinen ersten öffentlich ausgestellten Werken eine Zweitvermarktung über die Journalpublizistik verzeichnen. Seine Gemälde wurden nicht nur häufig in der *Gartenlaube* reproduziert, sondern bald in nahezu allen Familien- und Kunstjournalen, darunter die *Leipziger Illustrierte Zeitung*, *Über Land und Meer*, *Der Deutsche Hausschatz*, *Die Kunst für Alle* und *Die Kunst unserer Zeit*.

Die Zeit um 1870 war zudem die Zeit der großen fotografischen Kunstverlagsexpansionen. Kleine Verlagsanstalten stiegen zu international tätigen Unternehmen auf. Obwohl die Fotografie in dieser Zeit noch mit gravierenden Haltbarkeitsproblemen und einer ungenügenden Farbsensibilität zu kämpfen hatte, war man doch von den Möglichkeiten des neuen Bildmediums überzeugt. Das bis dahin dominante und einträgliche Porträtgeschäft, das viele fotografische Ateliers und Verlage betrieben, wurde reduziert, und man konzentrierte sich stattdessen auf den vielversprechenden Markt der fotografischen Kunstreproduktion. Das expandierende, international ausgerichtete Kunst- und Ausstellungswesen beförderte diese Entwicklung und bot den Fotografen und Kunstverlagen ein neues und umfangreiches Betätigungsfeld. Kunstverlage wie Friedrich Bruckmann in München, Adolphe Braun im elsässischen Dornach, Goupil in Paris, Fratelli Alinari in Florenz und die Photographische Gesellschaft in Berlin partizipierten im großen Stil an diesem neuen Kunstmarkt. Ganz besonders der Münchner Kunstverlag Franz Hanfstaengl entwickelte sich damals zu einem Hauptverleger für zeitgenössische Kunst.

1833 als lithografische Anstalt gegründet, erzielte Franz Hanfstaengl seinen ersten großen Erfolg auf dem Gebiet der Kunstreproduktion mit der lithografischen Vervielfältigung von Meisterwerken der Dresdner Galerie, 1835–52.²¹ Eine kommerzielle Nutzung des Mediums Fotografie wagte man erst, nachdem der Engländer Scott Archer um 1851 das nasse Kollodiumverfahren entwickelt hatte. Anstelle von empfindlichen Papiernegativen benutzte Hanfstaengl jetzt haltbare Glasplatten. Mit dieser technischen Verbesserung waren die Voraussetzungen für eine industrielle Bildproduktion geschaffen. Trotzdem blieb das



ABBILDUNG 1 Photogravüre des Kunstverlags Franz Hanfstaengl nach Franz von Defreggers Gemälde *St. Joseph mit dem Jesuskinde*, 1896

ABBILDUNG 2 Detail aus Abbildung 1 mit dem Hinweis »Copyright 1896 by Fr. Hanfstaengl«.



fotografische Porträtgeschäft Hanfstaengls Hauptbetätigungsfeld. Erst sein kaufmännisch ausgebildeter Sohn Edgar, der 1868 das väterliche Geschäft übernahm, konzentrierte sich fast ausschließlich auf die Reproduktion von Werken der bildenden Kunst, dabei vor allem auf die Reproduktion von Gemälden. Er führte die Bezeichnung »Kunstverlag Franz Hanfstaengl« ein und professionalisierte die Betriebsstruktur.

Edgar Hanfstaengl entschloss sich, neben der klassischen auch zeitgenössische Kunst in großem Umfang ins Verlagsprogramm aufzunehmen. Er fokussierte dabei vor allem auf die ab den 1860er Jahren an Bedeutung gewinnende Münchner Malerei. Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl expandierte enorm: In den 1880er Jahren trennte man Produktion und Verkauf. 1892 wurden Filialen in London und New York gegründet und die Firma in eine Aktiengesellschaft überführt, und man erhielt den Titel einer »Kgl. Bayer. Hofkunstanstalt« verliehen.

Um die Jahrhundertwende, auf dem Höhepunkt der Firmengeschichte, verwaltete Edgar Hanfstaengl circa 7.000 Reproduktionen »Alter Meister« aus 44 europäischen Galerien sowie 11.000 Sujets »Moderner Meister«. Er beschäftigte über einhundert Angestellte und verdiente rund eine Million Mark jährlich mit Kunstreproduktionen. Das Unternehmen Hanfstaengl zählte damit international zu den größten Kunstverlagen. Das enorme Verlagsangebot wurde in umfangreichen Sortimentskatalogen aufgelistet, die entweder zwischen alter und moderner Kunst unterschieden oder die Reproduktionen thematisch in Spezialkatalogen zusammenfassten. Unterstützt von Reiseagenten, erkundete Edgar Hanfstaengl europaweit und in den USA Ausstellungen, Kunstvereine, Galerien und Künstlerateliers, um für den Verlag geeignete Bilder zu akquirieren. Die Künstler wurden anschließend vom Verlag angeschrieben und mit standardisierten Verlagsformularen um die Reproduktionsrechte ihrer Werke ersucht. Bekanntere Künstler konsultierte der Verleger oft persönlich.

Wann es zum ersten Kontakt zwischen Hanfstaengl und Defregger kam, lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. Im ersten Verlagskatalog von 1873, der nur in Form einer Kompilation überliefert ist,²² sind bereits fünf Bilder von Defregger aufgeführt: *Auf der Alm (Zitherspieler in der Sennhütte)* (Verlagsnummer 65), *Wohltätigkeit* (Verlagsnummer 76), *Der kleine Krieger* (Verlagsnummer 104), *Wiegenjahre* (Verlagsnummer 105) und *Musestunden* (Verlagsnummer 108).²³ Das Gemälde *Auf der Alm* nahm Hanfstaengl bereits 1872 unter Vertrag. Es war vermutlich das erste Werk Defreggers, das Hanfstaengl verlegte.²⁴

Wie begehrt Defreggers Bilder bereits in der Anfangsphase seiner künstlerischen Laufbahn waren, verdeutlicht auch die Zahl der Kunstverlage, die sich in den Jahren um 1873 um Reproduktionsrechte seiner Bilder bemühten. Einige Beispiele: *Ein Ball auf der Alm (Inneres einer Sennhütte mit Tanzenden)* wurde 1872 von dem berühmten Hoffotografen Joseph Albert für Aumüller in München aufgenommen.²⁵ Der Münchner Kunstverlag Finsterlin verlegte 1873 *Die zerbrochene Puppe* von Defregger.²⁶ Flüggen & Co, ebenfalls ein Münchner Verleger, reproduzierte im selben Jahr das *Preisferd (Tyroler Dorfszene)*.²⁷ Die heute kaum mehr bekannten Verleger Gemoser & Walzl in München hatten 1873 Defreggers *Märchenerzäh-*

lerin im Programm.²⁸ Und die renommierte Photographische Gesellschaft in Berlin entschied sich 1874 für Defreggers Erfolgsbild *Die Bettelsänger*.²⁹ Außerdem hatte sie bereits ein Jahr zuvor ein *Album der Wiener Kunst-Ausstellung* mit zwölf Fotografien nach Originalen von Knaus, Bendemann, Grützner, Vautier, Defregger und anderen veröffentlicht.³⁰

Die Wiener Weltausstellung von 1873 bescherte Defregger wachsende internationale Anerkennung und begründete seinen »Weltruf«.³¹ Von den vier dort gezeigten Werken errangen drei die Große Goldene Medaille: *Die Brüder*, *Der Ball auf der Alm* und *Das Preispferd*. Alle drei Bilder fanden sofort Aufnahme in das Repertoire der Kunstverlage, und zwar sowohl als fotografische wie auch als grafische Reproduktion. Für *Die Brüder* und *Das Preispferd* sicherte sich die Berliner Photographische Gesellschaft die Reproduktionsrechte. Die Rechte an *Der Ball auf der Alm* erwarb dagegen Hanfstaengl.

Defregger wurde von den Kunstverlegern nun förmlich umworben. Ab 1875 war es vor allem Hanfstaengl, der mit wenigen Ausnahmen Defreggers Werke in Reproduktionen herausbrachte. Er sicherte sich über einen Exklusivvertrag das alleinige Reproduktionsrecht an nahezu sämtlichen Werken des Künstlers, ähnlich wie es Bruckmann für Arnold Böcklin unternommen hatte.³² Bis auf wenige Ausnahmen hatte Hanfstaengl sämtliche Erfolgsbilder von Defregger »unter Vertrag«, so zum Beispiel auch den Andreas Hofer-Zyklus mit den Bildern *Das letzte Aufgebot* (1874), *Die Heimkehr der Sieger* (1876), *Andreas Hofers letzter Gang* (1878) und *Andreas Hofer in der Hofburg zu Innsbruck* (1879). Ähnliches gilt für seine berühmten Genrebilder wie *Der Ball auf der Alm* (1872), *Der Zitherspieler* (1875), *Der Salon-tiroler* (1880) oder *Zur Gesundheit* (1885). Hanfstaengl schützte seine Reproduktionen gegen widerrechtliche Vervielfältigung mit dem Vermerk »Copyright Franz Hanfstaengl«, den er am unteren Rand des Bildes anbringen ließ. Bei religiösen Motiven von Defregger, die man offenbar besonders häufig unerlaubt nachdruckte, wurde die Schutzformel, einer zweiten Künstlersignatur gleich, sogar direkt im Bild platziert.³³ (Abb. 1 u. 2)

Die enorme Beliebtheit der Bilder offenbart sehr deutlich auch die rapide steigende Anzahl der verlegten Sujets in den Hanfstaengl'schen Verlagskatalogen. 1873 waren es, wie erwähnt, lediglich fünf Bilder, 1881 dagegen bereits 72.³⁴ Andere Unternehmen verlegten dagegen um 1881 nur einige wenige Bilder von Defregger. So führte zum Beispiel die Photographische Gesellschaft Berlin drei Motive im Katalog,³⁵ der Verlag von Ferdinand Finsterlin in München nur eines.³⁶ Die Montmorillon'sche Kunsthandlung in München bot dagegen noch unter der Rubrik »malerische Kompositionen in Kupferstichen und Radierungen« vier Sujets von Defregger »gestochen in Linienmanier« an.³⁷

1892 verzeichnete Hanfstaengl bereits 172³⁸ und 1904 beachtliche 220 Defregger-Motive,³⁹ eine monografisch anmutende Werkreihe, die von keinem anderen unter Vertrag stehenden Künstler quantitativ übertroffen wurde⁴⁰ (Abb. 3). Es stellt sich in diesem Zusammenhang natürlich die Frage, wie lukrativ es für Defregger war, seine Werke vervielfältigen zu lassen. Stimmt die eingangs zitierte Behauptung, dass sich in Einzelfällen »jährlich Tausen-



ABBILDUNG 3 Verlagskatalog von Franz Hanfstaengl
Kunstverlag in München, 1. Teil: Galerie Moderner Meister,
München Januar 1892, Musterblatt Nr. 8

98		LONDON—FRANZ HANFSTAENGL—NEW YORK	
GENRE—Groups (continued)			
		Photo.	Grav.
2811	Defregger, F. von , The Salon TirolerPl. 38. <i>Grav. and Photo also in Facs. and Photo in Extra Size.</i>	CFRI	FI Facs.
3089	— Before the Rising in the Tyrol <i>Grav. and Photo also in Facs. and Photo in Extra Size.</i>	CFRI	F
3607	— On Furlough <i>Photo also in Facs. and Extra Size.</i>	CFRI	FI Facs.
3805	— Gossip <i>Photo also in Facs.</i>	CFRI	FI
4031	— The First Born <i>Photo also in Facs.</i>	CFRI	I
4292	— Your Health <i>Grav. and Photo also in Facs. and Photo in Extra Size.</i>	CFRI	FI Facs.
4825	— The First Sketching TourPl. 38. <i>Grav. and Photo also in Facs. and Photo in Extra Size.</i>	CFRI	FI Facs.
4831	— The First Smoke <i>Photo also in Facs. and Extra Size.</i>	CFRI	—
5050	— War Anecdotes <i>Photo also in Facs.</i>	CFRI	—
5231	— After the Day's Work is Done <i>Photo also in Facs. and Extra Size.</i>	CFRI	—
5841	— The Son and Heir	CFRI	—
5962	— The Young Poachers	CFR	—
6055	— The Tourists <i>Photo also in Facs.</i>	CFRI	Facs.
6347	— At Home Again	CFRI	—
6767	— Dinner on the Alm	CFRI	F Facs.
6976	— A Coffee Party <i>Also published as Aqu. Grav. Imp. Size.</i>	CFRI	FI
7698	— A Village Dance <i>Grav. and Photo also in Facs.</i>	CFRI	F Facs.
9040	— The Letter	CFRI	—
9347	— The Plan of Campaign	CFRI	—
11628	— The New Playmate	CFR	—
1829	De Jonghe, G. , The Friends	CFRI	—
7306	Dell' Acqua, C. , (In the Bedroom) We are Seven	CFR	—
8417	Dewe, H. , When Granny was YoungPl. 37.	CFRI	F
8057	Dieffenbacher, A. , Told in the Twilight	CFR	—
8240	— The Parting Hour	CFRI	—
8665	— The Wanderer's Return	CFR	—
9339	— The Smuggler's End	CFR	—
10564	Dollman, H. P. , Mothers'	CFR	R
8412	— The Love Letter	CF	—
8753	— A Happy PairPl. 27.	CFR	—
9387	— Good Morning, Fair Neighbour!Pl. 28.	CFRI	FI
10329	— The Captain's DaughterPl. 28.	CFR	R
8508	Doubeck, Frz. , Fin de Siècle... ..	CFR	—
7102	Doubek, F. , A Morning Visit	CF	—
7577	— The Peacemaker	CFRI	—
6867	Dudits, A. , He Came, He Saw, He Conquered	CFRI	—
1951	Duerck, F. , A Fair Exchange	CFRI	—
1327	— Minstrels	CFRI	—
*87(Wall.)	Dupré, Jules , Crossing the BridgePl. 10.	FR	—
4789	Dvorak, F. , Who is It?... ..	CFRI	—
5048	— The Finishing Touch	CFR	—
5049	— Hide and Seek	CFR	—

*For Sizes and Prices refer to Page vii. * Charged at Old Master Price.*

ABBILDUNG 4 Hanfstaengl's Catalogue of Reproductions Part 1: Modern Art from Hogarth to the Present, London o.J. [1907], S. 98

de« mit dem Vertrieb von Reproduktionen verdienen ließen? Wie gewinnbringend war die Vergabe von Rechten tatsächlich?

Werfen wir zuerst einen kurzen Blick auf die allgemeine Vertragsorganisation. Grundsätzlich konnte der Künstler als Vertragspartner zwischen einem Tantiemen- und einem Honorarvertrag wählen. Tantiemenvertrag bedeutete, dass der Künstler prozentual am Verkauf seiner Reproduktionen beteiligt war.⁴¹ Die Verlage gewährten in der Regel zehn

bis fünfzehn Prozent Tantieme auf den Nettopreis der Reproduktion. Der Honorarvertrag hingegen beinhaltete eine einmalige Zahlung, die dem Künstler für die Vervielfältigungsrechte zugestanden wurde. Dieser Betrag konnte beträchtlich schwanken, er war abhängig von der Popularität des Künstlers, den Verkaufschancen des Sujets und von der Art der Reproduktionsrechte. Entschied sich der Künstler für die Vergabe der sogenannten fotografischen Rechte, waren Buchdruckrechte wie »Autotypie und Holzstich« ausgeschlossen. Die fotografischen Rechte wurden entsprechend geringer honoriert als die Gesamtrechte, die sogenannten »alleinigen und ausschließlichen« Verlagsrechte, kurz »alle Rechte« genannt. Die prinzipielle Unterscheidung zwischen Tantiemen- und Honorarvertrag, wie die Unterteilung in fotografische oder alle Rechte, entsprachen den üblichen Vertragsmodalitäten der Kunstverlage. Im Durchschnitt zahlten die Verlage für alle Rechte 150 bis 300 Mark, für die fotografischen Rechte hingegen 50 bis 100 Mark.

Wie verhielt es sich im Falle Defreggers, wie wurden seine Bildrechte vergütet? Für sein *Letztes Aufgebot* von 1874, das er 1876 dem Verlag zur Reproduktion übergeben hatte, erhielt Defregger bereits 500 Mark. *Hofers letzter Gang* brachte 1879 die doppelte Summe. Für das Genrebild *Zur Gesundheit* zahlte Hanfstaengl 1886 für alle Reproduktionsrechte die enorme Summe von 2.000 Mark. Zwei Jahre später vergütete der Verleger Defreggers *Feierabend* in gleicher Höhe.⁴² Kein anderer Künstler konnte ähnlich hohe Vergütungen für die Vervielfältigungsrechte für sich beanspruchen, nicht einmal die »Malerfürsten« Franz von Lenbach, Friedrich August Kaulbach oder Franz von Stuck. Aussagekräftiger wird die Höhe der Summen im Vergleich zum Verkauf originaler Werke. Gustav Klimt beispielsweise erhielt für sein Gemälde *Die Musik*, das er 1901 im Münchner Glaspalast ausstellte, »nur« eintausend Mark. Die Reproduktionsrechte an diesem Bild vergütete Hanfstaengl sogar lediglich mit Freixemplaren.⁴³ Dies bedeutet, dass Defregger allein an der Vergabe des Reproduktionsrechts doppelt so viel verdiente wie Klimt mit dem Verkauf seines Originals. Setzt man die Preise in Relation zu den Löhnen und Lebenshaltungskosten der Zeit, so wird die Höhe der Vergütung noch anschaulicher: Der Direktor David Bischoff des Kunstverlags Franz Hanfstaengl verdiente im Jahr 1890 monatlich 500 Mark, ein städtischer Arbeiter bezog dagegen im Durchschnitt ein Gehalt von monatlich 125 Mark. Eine Maß Bier kostete damals 26 Pfennige.⁴⁴

Im Falle Defreggers waren Honorare von bis zu tausend Mark für die Reproduktionsrechte seiner Bilder keine Seltenheit. Die Honorarhöhe nahm, wie bei allen Künstlern, die Hanfstaengl unter Vertrag hatte, nach 1905 zum Teil beträchtlich ab. Doch selbst in dieser Phase wurde Defregger weitaus besser vergütet als die meisten anderen Künstler. Selbst für die Zweitfassung seines 1903 bereits für 800 Mark verlegten Gemäldes *Der kranke Dackel* erhielt er im Jahr 1907 noch 300 Mark.

Die Nachfrage nach Defreggers Werken im Original und in der Reproduktion war immens. Hanfstaengl vermarktete Defreggers Reproduktionen über seine englischsprachigen

Katalogausgaben und über die Filialen in London und New York auch international (Abb. 4). Peter Rosegger schrieb 1905 in dem Berliner Journal *Die Woche*:

Dieser Künstler hat den Deutschen etwas gegeben, das sie noch nicht hatten, und wir sind stolz darauf, zu sehen, wie unser Genremaler auch bei allen anderen Kulturvölkern hochgeschätzt, ja geliebt wird. Den Reproduktionen seiner Bilder begegnet man in den Schaufenstern von Neuyork, Kalkutta und Sidney gerade so wie in den Läden von München, Berlin und Wien.⁴⁵

Besonders erfolgreiche Sujets wurden von Hanfstaengl in fotomechanischen Edeldruckverfahren wie Photogravüre (Heliogravüre), Aquarellgravüre und Faksimile-Aquarell herausgegeben. Die beiden letzteren waren aufwendige Farbdruckverfahren. Die kostspieligen Unternehmungen wagte man nur, wenn man auf entsprechenden Absatz dieser Sujets hoffen konnte.⁴⁶ Hanfstaengl bot Defreggers Reproduktionen zudem in sogenannten Pracht- und Mappenwerken an, die zahlreiche Auflagen erlebten.⁴⁷

Die enorme Popularität von Defreggers Bildmotiven spiegelt sich selbst in der dramatischen Literatur der Zeit wider. 1891 veröffentlichte Frank Wedekind sein skandalträchtiges Drama *Frühlingserwachen*. In dieser »Kindertragödie« imaginiert die Figur des Hänschen Rilow, ein Mitschüler des Protagonisten Melchior Gabor, während er Hand an sich legt, einen Tausch der ihn sexuell erregenden Reproduktion von Palma il Vecchios *Venus* (»Du siehst mir nicht nach Vaterunser aus, Holde«) gegen die sittsame und keusche Loni von Defregger (»Aber mein Gewissen wird ruhiger werden, mein Leib wird sich kräftigen, wenn du Teufelin nicht mehr in den rotseidenen Polstern meines Schmuckkästchens residierst. Statt deiner lasse ich dann die Lurlei von Bodenhausen oder die Verlassene von Linger oder die Loni von Defregger in das üppige Lustgemach einziehen – so werde ich mich um so rascher erholt haben.«)⁴⁸ (Abb. 5).

Die intensiven geschäftlichen Kontakte zwischen Verleger und Künstler bekamen schließlich zudem eine private Note. 1890 ließ Edgar Hanfstaengl seine Tochter Erna von Defregger porträtieren, wenig später saß er dem Künstler auch selbst Modell.⁴⁹ Im Gästebuch der palastartigen Villa des Kunstverlegers in der Münchner Liebigstraße finden sich auch Einträge von Franz von Defregger, seiner Frau Anna und ihrem Sohn Hermann.⁵⁰

Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl war unter der Leitung Edgar Hanfstaengls um 1900 in die Liga der größten Kunstverlage Europas aufgestiegen. Sein bedeutendster Konkurrent, der Kunstverlag Braun in Dornach, überflügelte Hanfstaengl zwar auf dem Gebiet der Reproduktion Alter Meister – Braun verlegte cirka 15.000 Sujets historischer Kunst, Hanfstaengl dagegen nur cirka 4.000 –, doch auf dem Gebiet der Reproduktion zeitgenössischer Kunst war Hanfstaengl zum unbestrittenen europäischen Marktführer geworden, der rund doppelt so viele Motive wie der Konkurrent aus Dornach im Katalog führte.⁵¹



ABBILDUNG 5 Lichtdruck der Photographischen Union München nach Franz von Defreggers Gemälde *Loni*, 1884

Defregger hatte sich bei der Vermarktung seiner Bilder offenbar sehr bewusst für das Münchner Verlagshaus entschieden. Hier konnte er auf die bestmögliche Verwertung seiner Bilder in der Reproduktion rechnen, das heißt »nicht blos schöne Summen aus den Hauptproducten« ziehen, sondern über »die Vergabe der Vervielfältigungsrechte, jährlich Tausende ziehen«. Defregger profitierte zweifellos enorm von diesen neuen Verwertungsmöglichkeiten seiner Kunst. Doch wurde zuweilen Kritik laut, die die Abhängigkeit der Künstler von der Reproduktionsindustrie thematisierte und die künstlerische Innovation in Frage stellte, also die Frage »Künstler oder Producenten künstlerischer Waare?«, wie es Hans von Berlepsch 1891 formuliert hatte. Der Kunstkritiker Friedrich Pecht, Herausgeber der renommierten und viel gelesenen Kunstzeitschrift *Die Kunst für Alle*, registrierte bereits 1886 eine zunehmende Abhängigkeit Defreggers vom Kunstmarkt: »Dagegen kann nicht geleugnet werden, daß seine Malerei an Kraft der Farbe und Energie des Vortrags verloren hat und darin einen bedenklichen Rückschritt zeigt. Statt seines früheren soliden Impastos lasiert er jetzt viel zu viel, was der Malerei immer etwas Kraftloses gibt. Diese Erscheinung des Ermattens wäre bei einem noch so in voller Kraft befindlichen Künstler unerklärlich, wenn man nicht seine Überhäufung mit Bestellungen und die beständige Belagerung in

Rücksicht zöge, die er von den Kunsthändlern auszuhalten hat.«⁵² Das »viel zu viel lasieren«, wie Pecht es hier monierte, ist natürlich auch im Hinblick auf die fotografische Reproduktion zu sehen, versuchten die Verleger doch mitunter bewusst Einfluss auf die künstlerische Gestaltung der Gemälde zu nehmen. Eine pastose Faktur war bedeutend schwieriger zu fotografieren als ein lasierender Farbauftrag. In den fotografischen Fachzeitschriften der Zeit wurde daher mehrfach eine Anpassung der Künstler an die Bedingtheiten der Fotografie eingefordert.⁵³ Von Hanfstaengl selbst wissen wir, dass er wiederholt Gemälde ablehnte, wenn er den Farbauftrag als für die Reproduktion nicht geeignet empfand.⁵⁴

Erstaunlich ist, dass bereits zwanzig Jahre zuvor der französische Schriftsteller Émile Zola gegenüber dem französischen Maler Jean-Léon Gérôme eine ähnliche Kritik geäußert hatte: »Ganz offensichtlich arbeitet Léon Gérôme für die Druckerei Goupil; er malt ein Bild, damit es photographisch und druckgraphisch reproduziert und in Tausenden von Exemplaren verkauft wird. Bei ihm ist das Sujet alles, die Malerei nichts. Die Reproduktion ist besser als das Gemälde. Das ganze Berufsgeheimnis besteht darin, auf einen traurigen oder lustigen Gedanken zu kommen, der den Körper oder die Seele anspricht, und diesen Gedanken anschließend in einer banalen und hübschen Weise zu verarbeiten, die alle Welt zufriedenstellt.«⁵⁵ Zolas Kritik an der Malerei Gérômes, dem Hauptrepräsentanten französischer Akademiemalerei belegt zugleich die Dominanz und Vorreiterrolle Frankreichs nicht nur in der Kunst, sondern ebenso in der Reproduktionsindustrie und verweist auf die internationalen Zusammenhänge.

Defregger ist im deutschsprachigen Raum neben Franz von Lenbach geradezu ein Musterbeispiel für einen merkantilen, modernen Künstlertypus, der die neuen Verwertungsmöglichkeiten für seine Malerei erkannte und ausgiebig zu nutzen wusste. Sein Umgang mit den neuen Medien, den Kunstverlagen und der Journalpublizistik hat nichts »Hinterwäldlerisches«, sondern weist ihn als ökonomisch versierten und geschickten »Kunstunternehmer« aus, der es verstand, auf die Bedürfnisse eines vorrangig städtisch-bürgerlichen Publikums zu reagieren und dessen Sehnsüchte zu befriedigen.⁵⁶ Mit seinem Werk popularisierte Defregger, wie wenige andere Künstler seiner Epoche, eine Wunsch- und Gegenwelt zur zunehmend als bedrohlich empfundenen Mechanisierung und Entfremdung des Lebens im Industriezeitalter.⁵⁷

Trotz der Kritik an der künstlerischen Anpassung der Maler an die Reproduktionsindustrie, die ihnen neben den zusätzlichen Einnahmen eben auch immense Popularität bescherte, darf nicht vergessen werden, welch hohen Stellenwert man der fotografischen Kunstreproduktion gegen Ende des 19. Jahrhunderts entgegenbrachte. Wieder war es Friedrich Pecht, der 1886 in der *Kunst für Alle* über die Hanfstaengl'sche fotografische Reproduktion von Defreggers *Speckbachers Aufruf* urteilte: »So genießt man doch die Vorzüge des letzteren [d.h. des Gemäldes] fast besser auf der Photographie als vor dem Bilde selber.«⁵⁸ Das Charakteristische, die Seelenschilderung, die Mannigfaltigkeit der Charaktere, die ungetrübte

Lebensfrohheit und die unverwüstliche Gesundheit, Eigenschaften und »Attribute« der Malerei Defreggers, wie sie die Zeitgenossen benannten und feierten, ja sogar für die nationale Identitätsfindung reklamierten, traten in der Schwarzweißreproduktion fast noch deutlicher hervor als im farbigen Original.

- 1 Hans Eduard von Berlepsch: Plauderei, in: Die Kunst unserer Zeit, 1891, I, S. 134–148, hier S. 134.
- 2 Ebd.
- 3 Zu diesem Thema auch Helmut Hess: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild, München 1999, bes. S. 81–117 (»Künstler und Verleger«).
- 4 Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, 1809–1920, Bd. 2. 01745 Franz von Defregger, Matrikelbuch 1841–1884, https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1861/matrikel-01745 (Zugriff am 15. Juli 2019).
- 5 11. August 1863 – 8. Juli 1864, Lebenserinnerungen Franz v. Defreggers, S. 16–18. Typoskript (Kopie), Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Gitta Ho gibt dagegen als Abreisejahr 1865 an. Vgl. Gitta Ho: Franz von Defregger, in: Bénédicte Savoy u. France Nerlich (Hrsg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Bd. 2: 1844–1870, Berlin/Boston 2015, S. 39.
- 6 Vgl. Friedrich Pecht: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, zweite und bis zur Gegenwart ergänzte Auflage, Nördlingen 1887, S. 36.
- 7 Bekanntestes Beispiel ist Jean-Léon Gérôme. Vgl. Hélène Lafont-Couturier: M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, in: Hélène Lafont-Couturier u. Pierre-Lin Renié (Hrsg.): Gérôme & Goupil. Art et Entreprise, Ausst.-Kat. Musée Goupil, Bordeaux, u.a.O., Paris 2000, S. 13–29. Vgl. auch Elisabeth Anne McCauley: Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1871, New Haven/London 1994, S. 265, u. DeCourcy E. McIntosh: Goupil's Album. Marketing Salon Painting in the Late Nineteenth Century, in: Petra ten-Doesschate Chu u. Laurinda S. Dixon (Hrsg.): Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century-Art. Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg, Newark 2008, S. 77–84.
- 8 Vgl. Ho, Franz von Defregger (wie Anm. 5), S. 39.
- 9 Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998, S. 196.
- 10 Lebenserinnerungen Franz v. Defreggers, (wie Anm. 5), S. 22. Vgl. auch Hans Peter Defregger: Franz Defregger 1835–1921, Rosenheim 1983, S. 15 mit zum Teil widersprüchlichen Datierungen.
- 11 Eigentlich die zweite Fassung, da die erste durch unsachgemäße Trocknung unbrauchbar geworden war. Vgl. Lebenserinnerungen Franz v. Defreggers (wie Anm. 5), S. 24.
- 12 Ebd., S. 25.
- 13 Die Gartenlaube, 1868, H. 52, S. 829.
- 14 Ebd., S. 827–828.
- 15 Zu den hohen Auflagen der *Gartenlaube* (im Jahr 1872 rund 380.000 Exemplare pro Ausgabe) vgl. Kurt Schöning: Mit viel Gefühl. Bayern im Spiegel der Gartenlauben-Zeit, München 1965, S. 6. Zur Erzählstruktur vgl.: Doris Edler: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum, Münster/Hamburg 1992, S. 163–167, sowie Alexander Bastek: Ferdinand Brütt und das städtisch-bürgerliche Genre um 1900, Weimar 2007, S. 140–149.
- 16 Die Gartenlaube, 1870, H. 4, S. 61.
- 17 Oder, wie es Hermann Uhde-Bernays, beschrieb: »Das große Publikum sah sich plötzlich vor eine ganz neue Art gestellt, Historienmalerei als Episode mit genrehaften und anekdotischen Begleiterscheinungen«, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Nr. 16 vom 14. Januar 1921, S. 301–302.
- 18 Katalog zur 1. internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München, München 1. August 1869, „Nr. 1035, Scene aus Speckbacher's Leben. Privatbesitz“, S. 43, Nr. 1035.
- 19 Die Gartenlaube, 1870, H. 4, S. 59–62.
- 20 Holzrelief, 27 x 33 cm, heute im Besitz des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum Innsbruck.
- 21 Zur Geschichte des Verlags vgl. Heinz Gebhardt: Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie, München 1984, u. Hess: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl (wie Anm. 3).
- 22 Catalog von Franz Hanfstaengl Kunstverlag München, October 1873 (Privatbesitz).
- 23 Die Bilder erschienen zuerst im sogenannten »Royalformat« (Bildgröße cirka 29 x 38 cm).

- 24 Bereits in der Photographische Correspondenz, 1872, Nr. 97, S. 163, in der Rubrik »Neuigkeiten im photographischen Kunsthandel« aufgeführt.
- 25 Photographische Correspondenz, 1872, Nr. 99, Neuigkeiten im photographischen Kunsthandel, S. 203.
- 26 Photographische Correspondenz, 1873, Nr. 104, Neuigkeiten im photographischen Kunsthandel, S. 38.
- 27 Photographische Correspondenz, 1873, Nr. 109, Neuigkeiten im photographischen Kunsthandel, S. 140.
- 28 Photographische Correspondenz, 1873, Nr. 110, Neuigkeiten im photographischen Kunsthandel, S. 160.
- 29 Photographische Correspondenz, 1874, Nr. 117, Neuigkeiten im photographischen Kunsthandel, S. 53.
- 30 Photographische Correspondenz, 1873, Nr. 110, Neuigkeiten im photographischen Kunsthandel, S. 159.
- 31 Gustav Levering: Zu Defreggers fünfundsiebzigsten Geburtstag, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 3487 vom 28. April 1910, S. 778.
- 32 Dieser Vertrag ist zwar nicht überliefert, aber aus einem Brief von Defregger an Peter Rosegger vom 29. August 1885 geht hervor, dass eine solche Vereinbarung existierte: »Ihre Absicht, den Text zu einer Reihe meiner Bilder zu schreiben[,] könnte mich nur höchst erfreuen, allein mein Verleger Franz Hanfstängl in München[,] der vertragsmäßig den fotografischen Verlag meiner sämtlichen Bilder hat, würde dem Herrn Bondy nie erlauben[,] ein solches Werk heraus zu geben, weil es ja gegen sein Interesse wäre.« Susanne Eichtlinger u. Angelika Irgens-Defregger: »Wie selten haben wir uns gesehen...«. Der Briefwechsel Peter Rosegger – Franz Defregger (Veröffentlichungen der Steiermärkischen Landesbibliothek, Bd. 42), Graz 2018, S. 145.
- 33 Mit welchem Nachdruck man damals auf die Einhaltung der Verlagsrechte achtete, verdeutlicht auch ein Copyright-Streit, den das Unternehmen Hanfstängl 1876 mit der Berliner Nationalgalerie über Defreggers Gemälde *Heimkehr der Sieger* führte. Vgl. Dorothea Peters: »...die Theilnahme für Kunst im Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln«: Fotografische Kunstreproduktion nach Werken der Berliner Nationalgalerie in der Ära Jordan (1874–1896), in: Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken, Esslingen 2001 (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 6), S. 163–210, hier S. 179f.
- 34 Gesamt-Verlags-Katalog des Deutschen Buchhandels. Buch- und Kunst-Katalog. Adolph Russel's Verlag, Münster i.W. 1881, Bd. VIII, S. 553–554.
- 35 Ebd., Bd. II, S. 577.
- 36 Ebd., Bd. VIII, S. 480.
- 37 Ebd., Bd. VIII, S. 703–705.
- 38 Verlags-Katalog von Franz Hanfstängl Kunstverlag in München, 1. Theil: Galerie Moderner Meister, München, Januar 1892, S. 21–25.
- 39 Verlags-Katalog von Franz Hanfstängl K.B. Phot. Hof-Kunstanstalt, Kunstverlag München, 1. Teil: Galerie Moderner Meister, München, Januar 1904, S. 26–30.
- 40 Wie beliebt Defreggers bäuerliches Genre war, zeigt auch der Erfolg seiner Epigonen in der Reproduktion: Emil Rau folgt im Hanfstänglschen Verlag mit 160 Werken, Rudolf Epp mit 100, Adolf Eberle mit knapp 50 und Friedrich Pröllß mit 21 Werken. Vgl. ebd., S. 116, 36, 33 u. 115.
- 41 Vgl. Hess: Der Kunstverlag Franz Hanfstängl (wie Anm. 3), S. 81–92.
- 42 Ebd., S. 86.
- 43 Ebd., S. 91.
- 44 Friedrich Prinz u. Marita Kraus (Hrsg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912, München 1988, S. 383.
- 45 Peter Rosegger: Franz Defregger. Eine Plauderei gelegentlich seines 70. Geburtstags am 30. April 1905, in: Die Woche, 1905, Nr. 15, S. 637–643, hier S. 638.
- 46 Verzeichnis der in diesen Edeldruckverfahren verlegten Sujets in: Verlags-Katalog von Franz Hanfstängl K.B. Phot. Hof-Kunstanstalt, Kunstverlag München, 1. Teil: Galerie Moderner Meister, München, Januar 1904, S. 185–186.
- 47 Vgl. Pracht-Werke aus dem Verlage Franz Hanfstängl k.b. Phot. Hof-Kunstanstalt. Kunstverlag München. München o. J. [ca. 1903], S. 11 u. 19.
- 48 Frank Wedekind: Frühlingserwachen, Zürich 1891, S. 37. Obwohl Defregger gleich zwei Gemälde mit Loni betitelte (eines bei Hanfstängl, Verlagsnummer 6607, das andere bei der Photographischen Union, Verlagsnummer 777), hatte Hänchen Rilow sicherlich das letztere von beiden vor Augen: 1884 gemalt und seitdem häufig reproduziert und auch als Postkarte vertrieben. Vgl.: Verlags-Katalog der Photographischen Union in München. Ausgegeben am 1. Januar 1896, S. 34 (Abb. S. 95), u. Verlags-Katalog von Franz Hanfstängl Kunstverlag in München, 1. Theil: Galerie Moderner Meister, München, Januar 1892, S. 24. Abbildung des Originals in: Hans Peter Defregger: Franz Defregger 1835–1921 (wie Anm. 10), S. 333.
- 49 Hans Peter Defregger: Franz Defregger 1835–1921 (wie Anm. 10), S. 333 u. Abbildung S. 196 sowie S. 350 u. Abbildung S. 223.
- 50 Gästebucheinträge vom 6. Juni 1899 (Hermann und Anna Defregger), 8. Oktober 1899 (Hermann Defregger) u. 4. März 1905 (Franz Defregger), Gästebuch der Familie Hanfstängl (Privatbesitz).
- 51 Im Catalogue Général des Reproductions Inaltérables au Charbon d'après les Originaux. Peintres, Fresques et Dessins des Musées d'Europe des Galeries et Collections Particulières les plus remarquables et des Œuvres contemporaines, Maison Ad. Braun & Cie, Dornach, Paris, New York 1896, S. XXXVII, werden 4.500

Sujets von 700 Malern genannt, »die zum grössten Theil in den jährlichen Pariser Salons ausgestellt waren, von 1874 bis 1896.« Zum Kunstverlag Braun vgl. Paul Mellenthin u. Dorothea Peters: Das photographische Museum, in: Ulrich Pohlmann u. Paul Mellenthin (Hrsg.): Adolphe Braun. Ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert, München 2018, S. 254–333.

- 52 Friedrich Pecht: Die Berliner Jubiläums-Ausstellung, in: Die Kunst für Alle, Jg. 1, 1886, H. 19, S. 265–266.
- 53 Beispielhaft A.L. Schrank, in: Photographisches Archiv, 1861, Bd. 2, S. 59.
- 54 Vgl. Hess: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl (wie Anm. 3), S. 92–98 (»Hanfstaengls Kunstkritik«).
- 55 Émile Zola: Die Weltausstellung von 1867. Unsere Maler auf dem Champ de Mars, in: ders.: Schriften zur Kunst, Frankfurt am Main 1988, S. 86.
- 56 Die ökonomische Strategie Defreggers wurde von den Zeitgenossen durchaus erkannt. So schreibt der Künstler Albin Egger-Lienz im *Allgemeinen Tiroler Anzeiger* vom 28. April 1915: »Die wahre Schwäche des Malers Defregger ist der Oekonom Defregger. Er verfährt wie ein auf das Publikum angewiesener Theaterdirektor, setzt nur Gangbares auf sein Repertoire, um erstens gegen den allgemeinen Geschmack nicht zu verstoßen und zweitens, um ein volles Haus zu haben.« Zit.n.: Eichtlinger/Irgens-Defregger: Wie selten haben wir uns gesehen (wie Anm. 32), S. 327.
- 57 Vgl. auch Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998, S. 111.
- 58 Pecht: Die Berliner Jubiläums-Ausstellung (wie Anm. 52), S. 266.

JO BRIGGS

LOCAL, REGIONAL, GLOBAL: THE CHANGING
RECEPTION OF FRANZ VON DEFREGGER'S PEASANT
PAINTINGS

Franz von Defregger's *Homecoming of the Victors* (*Die Heimkehr der Sieger*, also known as *Heimkehrender Tiroler Landsturm im Krieg von 1809*) (fig. 1), a multi-figure history painting dating from 1876, is one of his best known works.¹ This chapter examines how this homage to regional resistance was interpreted and re-interpreted over a quarter of a century, from the time of its creation to 1900. The last three decades of the century, after the unification of Germany following Prussia's victory over France, was a period of growing nationalism, but the development of this nationalism was uneven and contested. In this environment, the conflict depicted by Defregger – between Tirolian volunteers and Napoleonic soldiers –, found parallels in a variety of regional, national, and global power struggles. During these years Defregger's peasant came to stand for established regional *and* new German national, and international, identities. It is the complex and shifting relationship between these identities that the reception of this painting in different geographical locations and contexts throws into relief. My sources are the painting, reproductions of it in printed-form, and letters and commentary by contemporaries, including Defregger, which give especially detailed insights into the changing politics of the peasant figure from the *Gründerzeit* through to the early twentieth-century.

Homecoming of the Victors depicts the repulsion of Napoleon I's (1769–1821) invasion of the Tirol in 1809, and was commissioned from Defregger, the Tirolean-born Munich-based artist, five years after the Franco-Prussian War and German unification by the newly reinvigorated National Gallery in Berlin. *Homecoming of the Victors* is a pendant piece to another painting by Defregger completed two years earlier, in 1874, *The Last Muster* (*Das letzte Aufgebot*) (fig. 2), which also depicts the war of 1809. This painting will become significant in the final part of this chapter, which focuses on how both works were used in support of the Boers, Dutch colonists and farmers in South Africa, who were at war with Britain between 1899 and 1901. Firstly, however, I will discuss *Homecoming of the Victors* in the context of Defregger's artistic practice and in the context of Munich in the 1870s, before turning to the painting's reception at the newly established National Gallery in Berlin.

Romanticizing Tirolean resistance

Homecoming of the Victors depicts an imaginatively reconstructed incident in the war of 1809, when Andreas Hofer (1767–1810) led a rebellion of Tirolean peasants against the invading



FIGURE 1 Franz von Defregger, *Heimkehr der Sieger*, 1876
(Berlin, Alte Nationalgalerie)



FIGURE 2 Franz von Defregger, *Das letzte Aufgebot*, 1874
(Wien, Österreichische Galerie Belvedere)

French army under Napoleon. This rebellion was eventually crushed and Hofer executed, but *Homecoming of the Victors* depicts an event early in the war, when victorious peasants return to their native village in jubilation with captured French troops and weapons creating an *ad hoc* victory parade. The French troops are seen at the rear of the procession, dressed in gray, a Tirolean fighter walks in front of them holding a furled French tricolor flag. In front of this group, is the captured canon pulled by two horses; the more prominent white horse, to the right, is ridden by a young boy. Musicians head the volunteers, led by a high stepping figure holding the flag of the Tirol. In the lead is a stoic looking man, who appears to be the commander. The whole village has turned out to greet the returning band, and men, women, and children watch from steps and balconies.

Most straight forwardly, *Homecoming of the Victors* expresses Defregger's pride in his Tirolean homeland, and there was a precedent for scenes of Hofer and the war of 1809 in Austrian art.² However, in this painting Defregger combines the anecdotal details that characterized genre paintings of peasants, derived from Dutch art, with the elevated message of history painting. The latter genre was the specialty of Carl Theodor von Piloty (1826–1886), Defregger's teacher in Munich, and longtime director of the academy there, but his paintings were often large in scale, and treated historic subject matter in a highly theatrical manner. Defregger's treatment of his peasant scene, set in a rough village street, takes a broadly more realist approach to its theme, showing quotidian details like weather beaten tiles, plants on windowsills, and washing hanging on a balcony to dry. The figures in the crowd who greet the returning fighters each react differently to the scene, creating separate anecdotes focused on specific individuals. For example, in the middle ground, to the right, a small boy climbs a wooden post to get a better view; in the lower left, below a bunch of wrought-iron grapes, the portly innkeeper smiles contentedly; young women to the right are amused by the flag bearers high-kicking dance; other figures react with more seriousness, even bewilderment, a woman in the middle ground to the left holds her hand to her cheek, while a small girl clutching a bundle in the lower left foreground is transfixed by the noise and movement.

Defregger's focus on an un-choreographed, spontaneous victory parade, and the individuals that make up a community, places human stories and actions at the center of his narrative. Rather than lines of disciplined soldiers acting as one force, we see a volunteer-band whose members retain their individuality at that same time that they act together. This illustrates the fundamental difference between the opposing forces: the Tiroleans are fighting self-defensively to retain their freedom, whereas the French are empire builders, who fight only to gain territory. Defregger's portrayal of the Tiroleans is consistent with a romanticized vision of national political self-definition and independence in the tradition of William Tell.³ This idealization of national independence and self-definition, had an important place in the philosophy of the Romantic Movement, and is a theme treated by writers such as Johann Gottfried Herder (1744–1803), influenced by the writings of Jean-Jacques Rousseau (1712–1778).⁴

Despite his rural Tirolean origins (his family were farmers) that lent veracity to his paintings of peasants, Defregger spent his working life in cosmopolitan Munich, and was identified with this city as much as his Tirolean homeland. Although the subject matter of *Homecoming of the Victors* is specific to the Tirol, viewers in Munich would likely have interpreted the painting as part of a visual tradition of depicting peasants that, by the late nineteenth century, was part of the artistic identity of the city, an identity clung to all the more strongly after German unification in 1871.⁵ Genre paintings of peasants produced in Munich often depict boisterous, carnivalesque scenes of merry making, involving drinking, music, and dancing, in the tradition of the Dutch 'Old Masters'.⁶ The ebullient celebratory elements of *Homecoming of the Victors* are part of this tradition. In the political climate immediately following the unification of Germany the traits that these paintings enshrined were qualities that Bavarians saw as contrasting with Prussian values.

In Munich, the Prussians, architects of German unification headed by Otto von Bismarck (1815–1898) and Kaiser Wilhelm I (1797–1888), were often characterized as militaristic, conservative, and authoritarian. In addition, the anti-Catholicism of the *Kulturkampf* would have further pitted the Prussians against devout Bavarians and Tiroleans. In this sense there is a double meaning in Defregger's depiction of a peasant force's victory over an imperial power. If viewers in Munich made the parallel between Tirolean and Bavarian peasants, a parallel was also available between the Tiroleans' enemy, the French, and the Prussians. Thus, Defregger's paintings of Tirolean history, when viewed in the context of Munich art in the years immediately after unification, drew the analogy between, and could be seen to comment on, the conflict between existing regional identities and German national identity, then being shaped by Prussia. However, this is just the first of multiple interpretations of Defregger's painting of the war of 1809 between 1876 and 1900.

Uniting Germany through art

Art was coopted into the service of promoting German unity in a variety of ways. A particularly visible and public example was the establishment of the *Königliche Nationalgalerie* (Royal National Gallery) in Berlin, opposite the Royal Palace, a temple-like gallery building, conceived by the king himself, and designed by Friedrich August Stüler (1800–1865), a student of Karl Friedrich Schinkel (1781–1841). Opened in 1876 the inscription on the facade of the building reads *Der Deutschen Kunst*, with the date of unification, 1871, in Roman numerals. The female personification of Germany, Germania, appears at the center of the pediment relief as the guardian of the arts. This immediately and forcefully places the building in the political context of a united Germany. The National Gallery project, both physically and conceptually, manifested the desire to unite the German nation culturally as well as politically.⁷

To understand the appeal of Defregger's *Homecoming of the Victors* to the director of the National Gallery, Max Jordan (1837–1906), we must re-view the canvas taking into consid-

ration the shift in the painting's meaning as it moved from Bavaria, into Prussian exhibition space. Defregger's canvas would have appealed greatly to Prussian officials since *Homecoming of the Victors* is a depiction of a French defeat. Just as the Tirolean peasants had won an, albeit short lived, victory over the French, the Prussians had triumphed over the French in the Franco-Prussian War – a victory that precipitated German unification. Thus, the parallel could be made between the Tirolean victory over the French in 1809, and the Prussian victory over the French in 1870.⁸ Any parallel that had been read from the painting in Munich, between the French and the Prussians as equally imperialistic, militaristic powers would have been tempered in the new setting of the National Gallery. Seen in Berlin, the Tirolean victors in Defregger's canvas were likely read as standing for the wider German nation as much as, or more than, regional strength and local identity. The painting might even be seen as reflecting a still broader conception of Germany, expanded to take in Austria. Indeed, Germany entered into an alliance with Austria-Hungary in 1879.

Evidence exists to suggest that a pro-expansionist reading of *Homecoming of the Victors* was resisted by Defregger, and that he may have been no friend to the National Gallery. In numerous letters he complains of late payment for his work, argues over copyright, and the hanging of his works, and even alleges the mishandling of his canvases. Most tellingly, the exchange between the gallery and the artist was the occasion of Defregger giving his own commentary on *Homecoming of the Victors*, one potentially at variance with the intentions of his patrons in Berlin.

In 1876 the National Gallery sent a form to Defregger for him to fill out, perhaps confirming the stereotype frequently put forward in satire of Prussian love of bureaucracy. The form requested information about *Homecoming of the Victors* and its companion piece *The Last Muster (Das letzte Aufgebot)*, which depicted the end of Tirol's resistance against the French: a last few elderly men volunteer to fight and march out of their village to an uncertain fate. The National Gallery owned a copy of this painting, which was in the collection of the National Gallery in Vienna. Although I could not locate this form in the files at the Zentralarchiv, I was able to find the cover letter that Defregger sent back with it. Defregger wrote:

Greetings Herr Direktor! [...] I hope that the enclosed questionnaire is sufficiently completed, I am sorry, in regards to your picture, I cannot give you information about the personalities in the scene, or the location where it takes place. Rather I intended with this picture to represent the general character [*allgemeinen Charakter*] of the Tirol War, as it was in the beginning, while with *The Last Muster* I considered the end of the same.⁹

I would argue that much can be gleaned from this seemingly routine exchange. The National Gallery's inquiry as to whether any famous figures or particular places were shown in Defregger's canvases assumes that history painting has a didactic role, illustrating specific historical events. This belief relates to the ideological project of the gallery: to create a store

of art and culture for the newly united Germany, which, especially in the case of history painting, also illustrated that unity. It also reveals a conceptual model of national history characterized by specific heroic individuals, and shaped by pivotal and decisive events. Defregger's reply shows that he had a different approach in mind. Defregger's concern in these two paintings was with the collective experience of a community, in his words »the general character« of the war, and not of great leaders and exceptional figures, a preoccupation that would suggest a hierarchical and militaristic process of national building of the type favored by Bismarck and the Kaiser.¹⁰ Defregger depicts an essentially leaderless force, which came together as a spontaneous manifestation of heartfelt rebellion in the face of heartless imperialism. Defregger seems especially concerned to inform the National Gallery of their mistaken assumptions in his letter. When the catalog for the gallery appeared in 1883, the entry for *Homecoming of the Victors* was dryly descriptive.

Other letters in the archives of the National Gallery reveal a strained relationship between the gallery and Defregger. In the summer of 1876, the artist was in negotiation with Jordan over the price of *Homecoming of the Victors*, and ownership of its copyright. Two years previously, Defregger had made a contract with the Munich print publisher, Franz Hanfstaengl (1804–1877), giving him the right to reproduce his paintings with a share of the profits going to Defregger. This was no doubt a very lucrative agreement for the artist. Despite this, the National Gallery informed Defregger that they now claimed exclusive rights to the reproduction of works by him in their possession, and eventually Defregger had to concede.¹¹ In the midst of this correspondence over copyright, Defregger complained of the mishandling of *Homecoming of the Victors*. When the National Gallery sent the painting back to Munich for exhibition Defregger wrote that he had found mold in the packing case and on the canvas.¹² A decade later, in 1886, after paying a visit to Berlin, Defregger wrote to complain of the bad hanging and lighting, and the poor condition of his pictures.¹³ However, the depiction of a victory over the French, despite Defregger's protestations, meant that when displayed in the newly established National Gallery in Berlin a different message about national unity, shaded by Prussian imperialism emerged, which the artist was powerless to control.

Pan-Germanism, a global perspective

Moving forward in time, and back to Munich, there is evidence that Defregger's *Homecoming of the Victors* retained a message of regional and collective self-definition through to the last years of the century, but also that this meaning was subject to profound change. In 1900, Defregger's paintings of the 1809 war were taken up by a younger generation of politically active artists and writers, and fitted to their own, more radical, needs and concerns. Once more *Homecoming of the Victors* was relocated and reinterpreted. *Der Burenkrieg (The Boer War)*, a thirty-two page magazine protesting British imperial aggression towards the Boers, descendants of Dutch colonial settlers, in South Africa, was published on 14 April 1900.¹⁴ On

pages eighteen and nineteen a preparatory sketch for *Homecoming of the Victors* was reproduced alongside a similar sketch for *The Last Muster* (fig. 3).

Der Burenkrieg was compiled and edited by Ludwig Thoma (1867–1921), the editor of *Simplicissimus*, a radical satirical magazine. *Simplicissimus* was famous for its high quality illustrations created by a talented staff of young artists including, at the time *Der Burenkrieg* appeared, Thomas Theodore Heine (1867–1948) and Bruno Paul (1874–1968). The front cover of *Der Burenkrieg*, by Paul, depicts a wounded and bandaged British lion with an anguished looking Queen Victoria, and gives an idea of the stylistic variation contained within the publication. The *Simplicissimus* artists often worked in a style that looked forward to Expressionism, using thick black lines and flat areas of colors that recalled woodblock prints (fig. 4).

Simplicissimus's biting humor was very much a product of Munich. It often carried anti-Prussian satire, especially against the Kaiser and his officials, which led to censorship of the magazine, and even legal action being taken against its staff. Indeed, *Der Burenkrieg* was placed under a *Schaufensterverbot*.¹⁵ *Simplicissimus*'s owner, Albert Langen (1869–1909), fled into exile in France in 1898, while Heine served a prison sentence.¹⁶ The magazine's artists, especially Paul, and the editor, Thoma, frequently depicted the peasant figure and utilized its connotations of unruliness in their visual and written satires to undermine the hypocrisy of those in power. This seems to have led them to an appreciation of older academic artists whose work depicted peasants, such as Wilhelm Leibl, Max Liebermann, and Defregger: all of whom had work reproduced in *Der Burenkrieg*.

As mentioned, the Boers were Dutch settlers, mostly farmers, who had formed their own independent republics in South Africa in the first half of the nineteenth century. When Britain declared war on the Boers in 1899, the widely held perception in Europe was that the British had bullied the Boers into armed conflict to serve their own greedy imperialist ends. It was this tension between an agrarian ›peasant‹ nation, the Boers, and a powerful aggressive empire, the British, which gave Defregger's *Homecoming of the Victors* and *The Last Muster* new meaning and relevance in 1900. Defregger's images of the 1809 conflict seemed to fit with the magazine's critique of aggressive militaristic imperialism. The intended message behind Thoma's reproduction of Defregger's sketches for *Homecoming of the Victors* and *The Last Muster* was a visual attack on imperialism in all its manifestations, be it Napoleonic, Prussian, or British, local, regional, or global.

However, this was not simply a restoration of Defregger's original artistic intention to celebrate Tirolean volunteer-soldiers. Given that the Boers were seen as racially related to the German or Teutonic family, Thoma's re-framing of Defregger's work in *Der Burenkrieg* allowed for a reading that tapped into a racial conception of German nationality. This reading differs from the romantic idea of self-defined nationhood that likely inspired Defregger's canvases. It is true that Defregger gave permission for the reproduction of the sketch of *Homecoming of the Victors*, which was in his possession, but we cannot be sure that a message

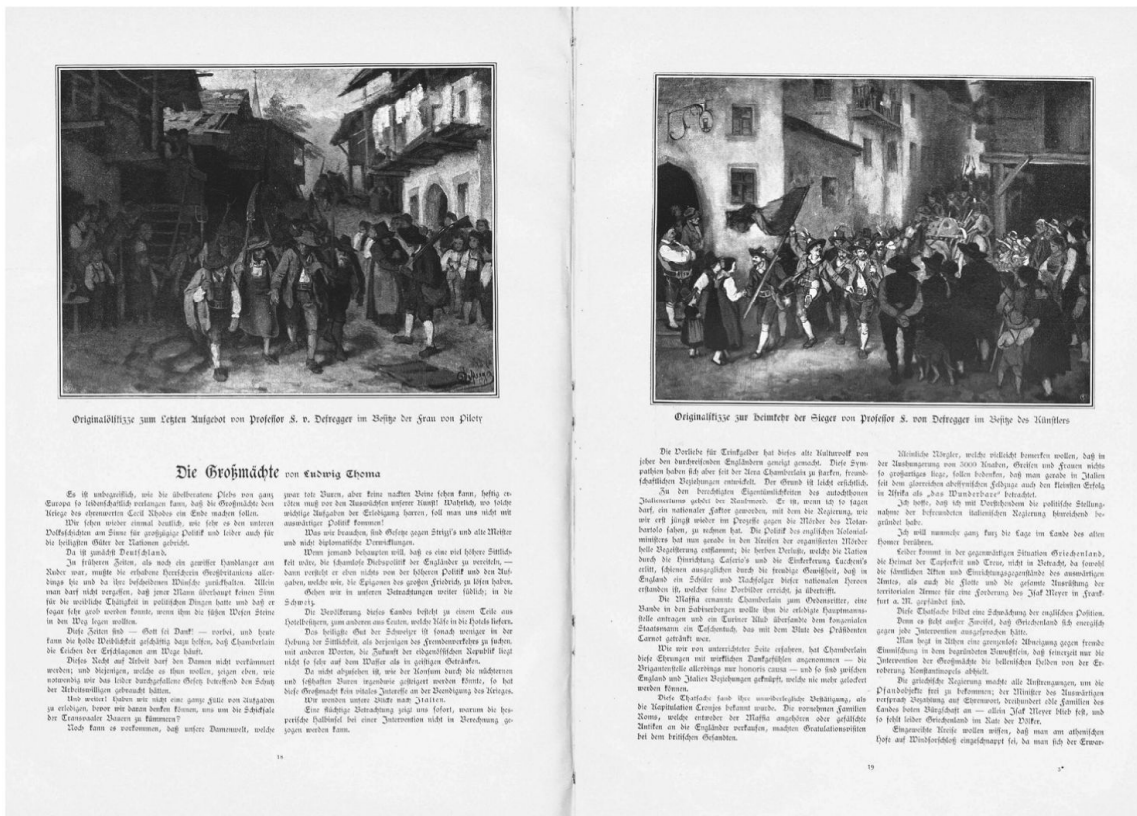


FIGURE 3 Franz von Defregger, draft sketches for *Heimkehr der Sieger* and *Das letzte Aufgebot*, from: Ludwig Thoma, *Der Burenkrieg*, Munich 1900

of Pan-Germanism was his intention. Defregger was involved in a petition to the newly established international court at The Hague to demand arbitration between the Boers and the British, rather than suggesting more direct action and involvement on the part of Germany.¹⁷ In contrast, Thoma was more aggressively anti-British. There are ominous racial aspects to a letter from Thoma written in April 1900 to Langen's wife, Dagny, which explains his opposition to British actions in South Africa. Thoma wrote: »I am attached passionately to the ›Burschen‹ [little Boers], why? I don't know. True while blood is thicker than water. Should I philosophize over this further? I wouldn't dream of it. I hate the English and I would think it a good thing if I could shoot one.«¹⁸

Indeed, the Boer War can be seen as a tipping point in the meaning of Defregger's paintings, from doomed romantic regionalism, to ambitious Pan-German nationalism. Despite the painter's intentions, something was radically altered in the re-presentation of *Homecoming of the Victors* and *The Last Muster* in 1900. It is crucial to note the reversal in the order of the two works when printed in *Der Burenkrieg*. Read from left to right, the sketches are presented in the order in which they were created: *The Last Muster* of 1874 on the left, and

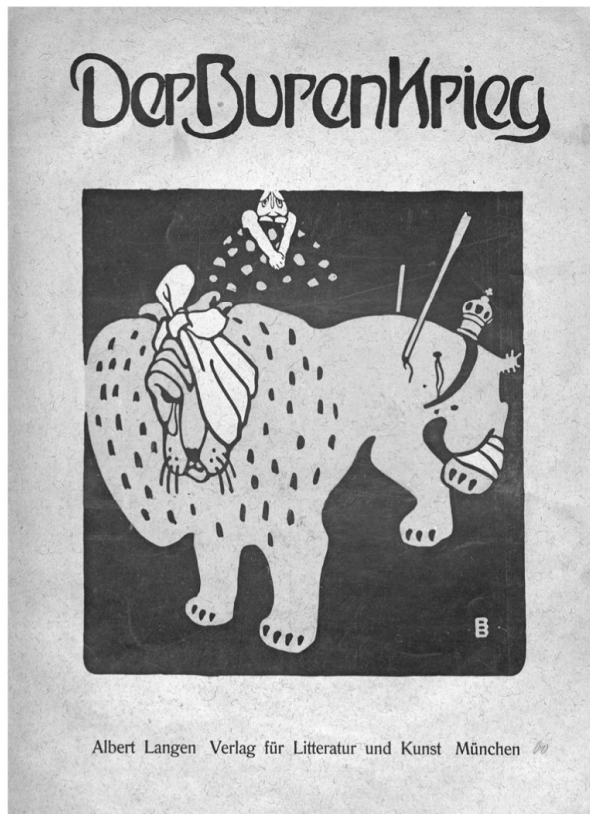


FIGURE 4 Ludwig Thoma, *Der Burenkrieg*, München 1900, front cover by Bruno Paul

Homecoming of the Victors of 1876 on the right. In terms of the chronology of the events depicted, however, this presentation is illogical. The scene shown in *The Last Muster* must have occurred after that of *Homecoming of the Victors*, because it shows the final few Tirolean volunteers, all old men, leaving their village to fight Napoleon. Therefore, *Homecoming of the Victors*, depicting an early victory by the Tirol, would more logically appear on the left, that is first, with *The Last Muster* on the right, second. Read in the order of the historical events depicted, Defregger appears to be making an anti-war statement; it is hard to read glory into the heroism of the old men in *The Last Muster*. Their taking up of arms is noble but futile, the scene is affecting because it is tragic. This sentiment, which does not celebrate conflict, is perhaps confirmed by Defregger adding his name to the petition to The Hague mentioned previously.

Pursuing this line of thinking still further, by placing *Homecoming of the Victors* to the right, conceptually following *The Last Muster*, a ›happy ending‹ is created with victory for the Tirol. This could be read as an appropriately optimistic homage to the Boers, but this arrangement also glorifies military victory in a completely different way from when the scenes are read in the order of the chronology of the events they depict. In the arrangement seen in *Der Buren-*

krieg, as if in a fairy-tale, the old men of *The Last Muster* have returned to their home village in *Homecoming of the Victors* apparently restored to youth through the process of fighting for their country.¹⁹ If the Boers are equated with the Tiroleans, further ideas of Pan-Germanism emerge. A similar slippage between the Tiroleans and Germans more broadly conceived, had originally served to blur the ideological message of *Homecoming of the Victors* in the context of the National Gallery's commission, but now acted to give nationalist, and even Pan-German, connotations to these paintings, which displaced the original regional and more liberal ones.

A final crucial alteration: the flag in the foreground of the painted version of *Homecoming of the Victors* is that of the Tirol, the captured French flag is furled more discretely in the background. This arrangement literally foregrounds the main reason for the victory celebrations – the preservation, against great odds, of local freedom, and regional identity. The peasants fight not for money or to gain territory, nor because their social superiors order them to. These Tirolean peasants are not professional soldiers, but ordinary civilians motivated to fight by love of their homeland and because their freedom is under threat.

In contrast the flag in the foreground of the sketch for *Homecoming of the Victors* reproduced in *Der Burenkrieg* is not that of the peasant force, but rather the defeated enemy – a French tricolor. This emphasizes the defeat of an enemy, and the peasants' celebrations and jubilation over that defeat. Here the victory itself is celebrated, rather than what that victory means. It is perhaps this overly triumphal meaning that Defregger wished to suppress when he placed the tricolor in the background of the painted version of *Homecoming of the Victors*. Defregger also added two additional figures to this canvas that temper the jubilant procession. Firstly, the stoic and serious looking peasant who leads the rebel band, his bandaged hand on his belt, and drawn sword over his shoulder; he is the figure who most immediately confronts the viewer and not the dancing, music making, and flag waving followers. Secondly, Defregger adds a drummer, three figures to the right of the man in the lead. His appearance is disheveled, his white socks slip down his legs, while his face is drawn and his eyes stare off into the distance giving him a shell-shocked and exhausted appearance. Given the ultimate defeat of the Tiroleans at the hands of the French, and the execution of their leader, Andreas Hofer, this figure is perhaps a hint of future events and the defeat to come. A sentiment further elaborated in *The Last Muster*.

Conclusion

This chapter has traced potential shifts in meaning for Defregger's paintings of Tirolean peasants across time and space. From Munich, where the painting was created, to Berlin and the National Gallery of the newly unified Germany, to perhaps the most unexpected context of a satirical publication protesting British imperialism in South Africa. In the first instance, *Homecoming of the Victors* was predominantly a critique of empire, and a celebration of self-definition, albeit one that was ultimately unsuccessful, as the Tiroleans were defea-

ted. In the second instance, in the context of the National Gallery, self-definition was still the emphasis, that of a united German nation, but this time that self-definition spawned an empire based on a more lasting military victory – that of the Prussians over the French. In the final instance, in the pages of *Der Burenkrieg*, the emphasis returns to a more romantic conception of the self-definition of nations in the face of a powerful empire, but this time in a global context. However, the connection now, and the context for the continued relevance of Defregger's paintings, is via a perceived bond between Dutch settler and Tirolean peasant. In each of these transpositions, from local, to regional, to national, to global, the meaning of the peasant figure is slippery and subject to reinterpretation. Looking towards to the rise of National Socialism in the third decade of the twentieth century, we can see how the Tirolean peasant first depicted by Defregger, would be co-opted yet again. Defregger, who died at the advanced age of eighty-five in 1921, was able to control some, but by no means all the meanings of his artwork. As a Tirolean, living in Munich, at a time when the city became part of a unified Germany, his reality was as subject to change as the peasants he depicted.

- 1 Angelika Wesenberg (ed.): *Die Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig 2002, p. 111, gives the longer title for this painting. I use the shorter title *Die Heimkehr der Sieger (Homecoming of the Victors)* throughout, based on printed sources from the period under consideration here: Adolf Rosenberg's monograph on Defregger, and the title used in 1900 in *Der Burenkrieg* (see below).
- 2 Günther Dankl: *Der Tiroler Freiheitskampf bei Joseph Anton Koch und Franz von Defregger*, in: *Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger*, exhib. cat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum und Südtiroler Landesmuseum Schloss Tirol, Innsbruck 1996, pp. 35–40.
- 3 Hofer was seen as a latter day Tell. For example they are grouped together in the volume by Florian, William Tell, the patriot of Switzerland, translated from the French of M. de Florian; together with the life of the author; to which is added, Andreas Hofer, the »Tell« of the Tyrol; illustrated with engravings on wood, by Butler, New-York 1852.
- 4 See Ivan T. Berend: *History Derailed. Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth-Century*, Berkeley/Los Angeles and London 2003, esp. pp. 41–88 (»Romanticism and Nationalism in Central and Eastern Europe«). See also David Aram Kaiser: *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*, Cambridge/New York/Melbourne 1999, esp. pp. 11–27 (»Modernity, subjectivity, liberalism, and nationalism«).
- 5 For two assessments of the place of the peasant in art produced in Munich, both occasioned by the Paris World's Fair of 1900, see Alfred Lichtwark: *Deutsche Kunst*, in: *Kunst für Alle*, vol. XV, 1899/1900, no. 19, pp. 441–449, and Friedrich Pecht: *Die Deutsche Kunst an der Wende des Jahrhunderts* [final part of three], in: *Kunst für Alle*, vol. XV, 1899/1900, no. 23, pp. 539–549.
- 6 See Lichtwark: *Deutsche Kunst* (see footnote 5), p. 446, and Pecht: *Die Deutsche Kunst* (see footnote 5), p. 539.
- 7 See Peter-Klaus Schuster: *Die Geburt der Nation aus der Kunst. Zur Wiedereröffnung der Alten Nationalgalerie*, in: Wesenberg: *Die Nationalgalerie Berlin* (see footnote 1), pp. 5–12.
- 8 For a similar suggestion, but relating to the inspiration for Defregger's paintings, see Angelika Wesenberg: *Franz von Defregger*, in: Wesenberg: *Die Nationalgalerie Berlin* (see footnote 1), pp. 111–112, here p. 111.
- 9 Letter from Defregger to Jordan, Munich, 29 October, 1876, Zentralarchiv, Nationalgalerie Berlin.

- 10 *ibid.*
- 11 See correspondence from Defregger to Jordan, letters sent by the artist from: Munich, 23 March 1876; Munich, 19 April 1876; Genoa, 7 May 1876; Munich, 31 May 1876; (no date); Munich, 4 June 1876; Munich, 23 June 1876; Munich, (no date) October 1876; Munich, 3 December 1876. Jordan to Defregger, Berlin, 25 October 1876. Zentralarchiv, Nationalgalerie Berlin.
- 12 Letters from Defregger to Jordan, Munich, June 17, 1876; Jordan to Defregger, (no date) 1876; Defregger to Jordan, Munich, 23 June 1876. Zentralarchiv, Nationalgalerie Berlin.
- 13 Letter from Defregger to »Herr Geheimrath«, Munich, 25 October 1886. Zentralarchiv, Nationalgalerie Berlin.
- 14 Ludwig Thoma (ed.): *Der Burenkrieg. Mit kurzen Biographien der hervorstechendsten Heerführer nach Mitteilungen des Transvaalgestandten W. Leyds*, Munich 1900.
- 15 The fallout from the police ban and press criticism of *Der Burenkrieg* was such that one of the literary contributors, August Friedrich Hönig, felt it necessary to have a letter published in the *Berliner Tageblatt* to publically distance himself from the album. Hönig wrote: »if I had known in advance of the contents of this number [...] I never would have supplied my contribution.«, *Berliner Tageblatt und Handelszeitung (Abendblatt)*, Nr. 201, 21 April 1900, quoted in Andreas Pöllinger (ed.): *Der Briefwechsel zwischen Ludwig Thoma und Albert Langen, 1899–1908. Ein Beitrag zur Lebens-, Werk- und Verlagsgeschichte um die Jahrhundertwende*, 2 vols., Frankfurt am Main etc. 1992, p. 22.
- 16 See Helga Abret: *Albert Langen. Ein Europäischer Verleger*, Munich 1993, pp. 66–69 (»Der Konflikt mit der Obrigkeit. Die Majestätsbeleidigungsaffäre«), dealing with *Simplicissimus*, vol.3., 1898, No 31. Heine served his sentence for both his contribution to the »Palestine Number« (for which he received three months) and his previous cartoon, *The Old Oak* (for which he received six months). The sentences ran concurrently. Defregger added his name to a petition that protested this punishment.
- 17 Gertrud M. Rösch: *Ludwig Thoma als Journalist. Ein Beitrag zur Publizistik des Kaiserreichs und der frühen Weimar Republik*, Frankfurt am Main etc. 1989, p. 206.
- 18 Thoma in a letter to Dagny Langen dated 28 April 28 1900, see Ludwig Thoma: *Ein Leben in Briefen (1875–1921)*, Munich 1963, p. 44.
- 19 Georg Hirth interpreted the painting this way in 1895 when he wrote: »now they march, and have become young again.« Georg Hirth, possibly from *Jugend*, clipping from »Defregger, Franz von: Drucke II.« Zentralarchiv, Nationalgalerie Berlin.

MATTHIAS MEMMEL

»...UM EINEN TON ZUM IDEALEN HIN HÖHER GESTIMMT«.¹ DEFREGGERS GENREMALEREI UND DIE KRISE DES POETISCHEN REALISMUS UM 1900

In den Genregemälden Franz von Defreggers spiegelt sich ein für das 19. Jahrhundert spezifischer Umgang der Kunst mit der Wirklichkeit. Solange dieser Umgang Akzeptanz besaß, feierte Defregger Erfolge. Die Krisenjahre dieser Kunstauffassung gingen hingegen einher mit kategorischer Kritik an Defregger. Der Stellenwert schließlich, den dieser Umgang mit der Wirklichkeit heutzutage innerhalb der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts einnimmt, ist demjenigen Defreggers vergleichbar: Bekanntheit und Anerkennung von einst haben nachgelassen. Wer sich aber der Genremalerei Franz von Defreggers annähern möchte,² muss sich diesem besagten Realismusverständnis zuwenden, genauer gesagt dem Konsens jener Zeit, wie die Kunst mit alltäglichen Motiven umgehen sollte. Diese Konstruktion volkstümlicher Bildwelten wird nachfolgend von ihrem Ende her geschildert werden, als die Wirklichkeitsaneignung in Defreggers Genrebildern vielstimmig angegriffen wurde.³ Zuvor jedoch ein kurzer Blick auf die Anfänge der Entwicklung.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten es Darstellungen alltäglichen Lebens in der bildenden Kunst im deutschsprachigen Raum bekanntermaßen schwer. Die Epoche des sogenannten Deutschen Idealismus, die Zeit von Kant, Goethe und Hegel, postulierte einen Stilbegriff in der Kunst, der Genremalerei nicht einschloss und höchstens auf einer niederen Stufe gelten ließ.⁴ Für diese ergab sich erst ab den 1830er Jahren ein günstigeres Umfeld, zum Beispiel durch die Gründung bürgerlicher Kunstvereine.⁵ Generell war aller Orten eine Entmythologisierung und Aufwertung der Wirklichkeit festzustellen.⁶ 1841 formulierte der Philosoph Ludwig Feuerbach vielsagend: »Der Geist der Zeit oder Zukunft ist der Geist des Realismus.«⁷

Im Politischen kam es nach dem ernüchternden Scheitern der revolutionären Forderungen von 1848/49 zu einem Bruch mit dem Idealismus.⁸ In Kunst und Literatur vollzog sich ein vergleichbarer Schnitt hingegen nicht. Kennzeichnend für den damals entstehenden Realismusbegriff in der bildenden Kunst ist vielmehr ein Spannungsverhältnis zwischen Fortschreiten und Festhalten. Die Künstler wurden zwar nun ermuntert, Menschen in alltäglichen Situationen darzustellen; die Zeit der »Götter, Engel und Dämonen« sei vorüber, so Julian Schmidt 1852.⁹ Tatsächlich gab es fortan immer mehr Genremalerei – aber eben in einer ganz spezifischen Ausprägung. Der Idealismus, der die Malerei der vorangegangenen Zeit geformt hatte, wurde jetzt zwar dezidiert kritisch gesehen. Die Auseinandersetzung



ABBILDUNG 1 Franz von Defregger, *Der Salontiroler*, 1882
(Berlin, Alte Nationalgalerie)

mit ihm führte jedoch nicht bis hin zu seiner Eliminierung. Die Folge war ein austarierter Kompromiss, genauer genommen eine Synthese von idealistischer Kunstauffassung und realistischer Motivik. Für die Zeitgenossen überwog in dieser Lösung das Positive. Diese Form von Realismus erschien ihnen fortschrittlich und zeitgemäß.

Den Beginn dieses Kunstverständnisses markiert nicht etwa ein »Manifest«, wie das später zur Zeit der Avantgardekunst der Fall gewesen wäre. Ein mit den Adjektiven »gesund«, »wahr« oder »poetisch« umschriebener Realismus wurde jedoch nach 1848 von vielen Schriftstellern und Literaturkritikern ausdrücklich propagiert.¹⁰ Er findet sich ferner im Diskurs der Philosophie und Ästhetik jener Zeit.¹¹ Nicht zuletzt diente er der damaligen Kunstkritik als Wertmaßstab.¹² Sozialgeschichtlich handelte es sich um einen bürgerlichen Realismus, wie ihn die Literaturgeschichte heute als Epochenbegriff auch benennt.¹³ Aus nationaler Perspektive erschien er den Zeitgenossen als dem französischen Realismus überlegen. Offenkundig ging der Realismus nach 1848 im deutschen Sprachraum nicht konform mit dem gleichzeitigen Realismusverständnis eines Gustave Courbet,¹⁴ dem von der Kunst-



ABBILDUNG 2 Wilhelm Leibl, *Drei Frauen in der Kirche*, 1878–82
(Hamburger Kunsthalle)

geschichtsschreibung bekanntlich weitaus mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde als seinem deutschen Pendant. Einer seiner Pioniere war der Maler Ludwig Knaus. Mit gewissem zeitlichen Abstand, da sechs Jahre jünger als Knaus und aufgrund seiner Lebensumstände erst spät zur Kunst gekommen, schloss der Tiroler Bauernsohn Franz von Defregger in puncto Erfolg und Popularität bald zu Knaus auf. Wie auch der Schweizer Benjamin Vautier, galten beide als führende »Vertreter des Realismus« jener Jahre.¹⁵

Dieser Realismus, mit dem Defregger an seinem Wohn- und Wirkungsort München früh in Berührung kam, vertrat die Auffassung: Der bildende Künstler hat die Wirklichkeit nicht in nüchterner Wiedergabe darzustellen, sondern so, wie sie »eigentlich« sein sollte. Im Fal-

le der Darstellung des Alltags kam es demnach darauf an, so Julian Schmidt, »der Natur ab[zu]lauschen, was sie aus ihnen [d.h. den gezeigten Individuen] machen wollte, was aber vollständig zu erreichen, ihr durch zufällige, nicht zur Sache gehörende Umstände, versagt blieb«. ¹⁶ Ferdinand Avenarius nannte Defregger deswegen einen »Steigerer«, mitnichten aber einen »Schönfärber«. Defregger unternehme es vielmehr, die »Keime, die im Volke da sind«, herauszuarbeiten. ¹⁷ Der Betrachter durfte demnach in Defreggers Gemälden aus dem Tiroler Alltagsleben die Verbildlichung eines auf das Wesentliche verdichteten Menschenschlags erwarten: »Kein unmöglicher, kein idealer in schlechtem Sinn, aber ein stolzerer, ein kräftigerer und [...] ein *edlerer* als der, der dem Alltagsauge in den Bergen sich zeigt.« ¹⁸ Die vorgefundene Motivwelt war im Entstehungsprozess des Bildes künstlerisch aktiv zu gestalten und bedurfte gleichsam einer Poetisierung. Um dies zu erreichen, musste der Künstler, so drückte es Theodor Fontane 1853 aus, läutern und verklären. ¹⁹ Die Mittel der Verklärung und Poetisierung, welche die Genremalerei von Defregger und seinen Zeitgenossen auszeichnete, waren Selektion, Kontrastierung, Humor und charakterisierende Zuspitzung.

Thematische Selektion, sprich die Konzentration auf den Motivkreis des Tiroler Bauernlebens, inhaltliche Kontrastierung, etwa mit Hilfe von Gegensätzen wie Jugend und Alter, arm und reich oder Stadt und Land (beispielsweise beim *Salontiroler*) ²⁰ (Abb. 1), das Einfließenlassen humorvoller Elemente und eine narrativ zuspitzende Charakterisierung sind Kernmerkmale von Defreggers Genrekunst. Einzelne oder in Kombination finden sie sich in vielen seiner Werke. ²¹ Defregger reüssierte mit seinen erklärten Schilderungen des dörflichen Alltags bei einem im Zuge des Aufschwungs der Reproduktionsgrafik immer zahlreicher werdenden bürgerlichen Publikum, ²² er erfüllte aber eben auch die Forderungen einer zu seiner Zeit weithin anerkannten Kunstauffassung.

Blickt man darauf, ab welchem Zeitpunkt sich die Akzeptanz dieser Kunstauffassung verschob, so stößt man auf erste Reibungspunkte bereits zu Beginn von Defreggers Laufbahn. Für seinen Akademiekollegen Wilhelm Leibl wurden die Eindrücke während der Ersten Internationalen Kunstausstellung 1869 in München richtungsweisend. Fortan, in Kenntnis der Franzosen und der Malerei Courbets, wollte Leibl eines nicht mehr sein: ein Genremaler, der selektiert und verklärt und das Malerische dem Primat des Gedanklichen unterordnet. ²³ Zeitgenossen registrierten diese Distanznahme aufmerksam. Friedrich Pecht etwa äußerte deutliches Missfallen gegenüber Leibls handlungsarmem Gemälde *Drei Frauen in der Kirche* ²⁴ (Abb. 2). Indem er Defreggers Genrekunst als positives Gegenbeispiel anführte, konnte Pecht für Leibls Bild lediglich feststellen, es sei »langweilig« und, weil es keine lesbaren Charaktere besitze, »uninteressant«. ²⁵ Leibl forderte Publikum und Kritiker heraus, indem er auf den ersten Blick klassische Genremotive darbot, jedoch auf narrative Handlung oder gedankliche Stimuli verzichtete. Leibl malte keine ›Typen‹, sondern stellte in ungeschöner Manier real existierende Bauern dar. Er und Defregger waren Kommilitonen, die sich für unterschiedliche Herangehensweisen entschieden, mit der menschlichen Wirklichkeit im gemalten Bild umzugehen. ²⁶

Hinter Leibls Bauerndarstellungen, ebenso hinter Max Liebermanns Bildern arbeitender Menschen aus den 1870er und 1880er Jahren,²⁷ steht ein Kunstverständnis, das nicht mehr den Kompromiss mittragen wollte, die Wirklichkeit verklärt zu schildern. Der Eingriff des Künstlers sollte nun möglichst klein sein, am besten gegen Null gehen.²⁸ Manche Genremaler reagierten auf diesen Naturalismus mit zaghaften Modifikationen. So nahmen sie das großstädtische Leben mit in ihre Bilder hinein²⁹ oder boten motivlich Altbewährtes im Duktus moderner Hellmalerei.³⁰ Auch konnte nun Sozialkritik die Sujetwahl beeinflussen, wie dies beispielsweise eine Zeitlang bei Defreggers Tiroler Landsmann Mathias Schmid der Fall war.³¹

Früher als in der Literatur, setzte die neue Auffassung von Naturalismus die malenden Vertreter des poetischen Realismus bereits ab den 1870er Jahren deutlich unter Zugzwang. Um 1890 verschärfte sich der Gegensatz weiter. Dabei spielte die Gründung der Sezessionen eine Rolle. Diese richteten sich explizit gegen die akademisch geprägte Kunst, zu der man die Genremalerei inzwischen zählte.³² Außerdem trat damals eine als »Neuidealismus« apostrophierte symbolistische Kunst in Erscheinung, welche den Anspruch erhob, die Wirklichkeit nicht idyllisch zu verklären, sondern subjektiven Stimmungsgehalten und ästhetizistischen Schönheitsidealen verpflichtet war. Untermuert wurde eine solche Kunst durch die Schriften Schopenhauers und Nietzsches.³³ Einen derartigen Neuidealismus verkörperten zum Beispiel die Deutschrömer Böcklin, Marées und Feuerbach, ebenso der viel bewunderte Max Klinger. Naturalismus und Neuidealismus verliefen eine Zeitlang nebeneinander in Konkurrenz. Einig waren sich die Künstler beider Richtungen jedoch im Hinblick auf ihre rigorose Ablehnung der als anachronistisch betrachteten akademischen Kunstauffassung und damit der damaligen Genremalerei. So schrieb Georg Jacob Wolf bildgewaltig von der »große[n] Kunstwelle von 1890«, die Defregger & Co. »ins Dunkel drängen wollte«.³⁴

In der Tat kann nach dem Aufblühen in den 1850er und 1860er Jahren und dem Zenit in den 1870ern und 1880ern das abschließende Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als die entscheidende Krisenzeit der Genremalerei des poetischen Realismus bezeichnet werden. In einem künstlerisch und gesellschaftlich aufgeheizten Klima und inmitten heftiger Debatten darüber, was Kunst leisten soll und kann, geriet Defreggers Malstil massiv in die Kritik. Als der Künstler im Jahr 1905 seinen siebzigsten Geburtstag feierte, rühmte ihn Adalbert Franz Seligmann mit den Worten: »Und wie erzählt er! Der alte Lessing hätte seine Freude daran gehabt.« Seligmann verteidigte das Narrative in Defreggers Bildern wohlgermerkt vor allem deshalb so nachdrücklich, weil man nach der neuesten Mode »jetzt lyrische Gedichte, musikalische Stimmungen oder gar philosophische Abhandlungen« malen würde, wie er mit spürbarer Ironie vermerkte.³⁵ Mit dieser Ansicht stand Seligmann freilich bald relativ allein. Ein als »Dramatiker, Theatermann, Anekdotenerzähler«³⁶ operierender Künstler wie Defregger rief nun allerorten Widerspruch hervor. Es häufte sich die abschätzige Rede von der »Anekdotenmalerei«.³⁷

Zwangsläufig wandelte sich damit auch das Rezeptionsverständnis. Die poetisch verklärende Genremalerei verlor durch eine mehr und mehr auf Produktion und Rezeption blickende Ästhetik an Bedeutung. Der subjektive Stimmungsgehalt, den die Einfühlungsästhetik des späten 19. Jahrhunderts in den Mittelpunkt rückte, ging klar über das hinaus, was eine erzählerische Handlung im klassischen Genregemälde hervorrufen konnte, ja wollte. Der Betrachter sollte, wie es nun hieß, der Gesamtstimmung eines Werkes nachspüren.³⁸ Das rein Narrative des Genrebilds sollte hingegen lieber den »Regisseur[e]n im Theater«³⁹ überlassen bleiben. Bezeichnenderweise wurde zu jener Zeit die Poesie, die im 19. Jahrhundert Leitparadigma der deutschen bildenden Kunst gewesen war, sukzessive von der Musik verdrängt und abgelöst.⁴⁰ Nicht Genrebilder, sondern Landschaftsmalerei und neuidealistische Kunst wie diejenige Arnolds Böcklins waren Nutznießer dieses Umschwungs in der Rezeption bildender Kunst.

Der Genremalerei geriet ferner zum Nachteil, dass die Auseinandersetzung mit dem Landleben um 1900 nicht mehr im selben Maße wie in den Jahrzehnten zuvor als künstlerische Aufgabe und Leistung angesehen wurde. Die Künstler des poetischen Realismus hatten Einfachheit und Naivität, eine vermeintliche Unverfälschtheit des Daseins gesucht und waren im kleinstädtischen Milieu, der kindlichen Sphäre, vor allem aber bei der Landbevölkerung fündig geworden.⁴¹ Darauf aufbauend, hatte sich die bäuerliche Genremalerei, was die Darstellungen regionaler Landstriche betraf, rasch ausdifferenziert, wobei Defregger den Ruf als Maler Tirols *par excellence* errang. Um die Jahrhundertwende wurde dann jedoch zunehmend bemängelt, dass es ja wohl nur die Sonntagsseite des Bauernlebens sei, eine Verklärung der Wirklichkeit eben, die diese Bilder zeigten. Jede Defregger'sche Wirtsstube sei »viel sauberer und behaglicher als das echte Tiroler Gasthaus«, so Berthold Daun 1909. Denn Defregger habe prinzipiell »das Geschaute um einen Ton zum Idealen hin höher gestimmt«. ⁴² Cornelius Gurlitt unkte: »Ich kenne manches Fräulein, das zitternd an den Papa sich drückt, wenn sich ein echter Holzknecht neben sie auf die Bank setzt, aber verückt den gemalten betrachtet.«⁴³ Und Ludwig Pfau urteilte 1888 über das Bauernbild im Genrefach: »Auch riechen diese Bauern doch etwas mehr nach Kölnischwasser als nach Kuhstall und einige der Pärchen streifen nahe genug am Pariser Opernball vorbei.«⁴⁴ Zwar wurde die Bauernthematik keineswegs obsolet, wie ein Blick auf die Heimatkunstabewegung verdeutlicht⁴⁵ (**Abb. 3**). Es änderte sich allerdings inmitten einer sich durch Industrialisierung und Urbanisierung verändernden Welt die Herangehensweise. Gegen Ende des Jahrhunderts zogen Künstler nicht mehr hinaus in ländliche Gegenden, um Motive zu sammeln und damit ins Atelier zurückzukehren, sondern um in Kolonien dauerhaft dort zu leben und zu arbeiten.⁴⁶

Für Genregemälde wie die Defreggers war außerdem relevant, dass die Verklärungsform des Humors zunehmend nicht mehr als ein Mittel angesehen wurde, das ein Motiv verfeinerte oder gar Erkenntnis beförderte, sondern im Gegenteil als störende auktoriale Beigabe. Nach der Kunstauffassung des poetischen Realismus war Humor ein Mittel der Verklärung,

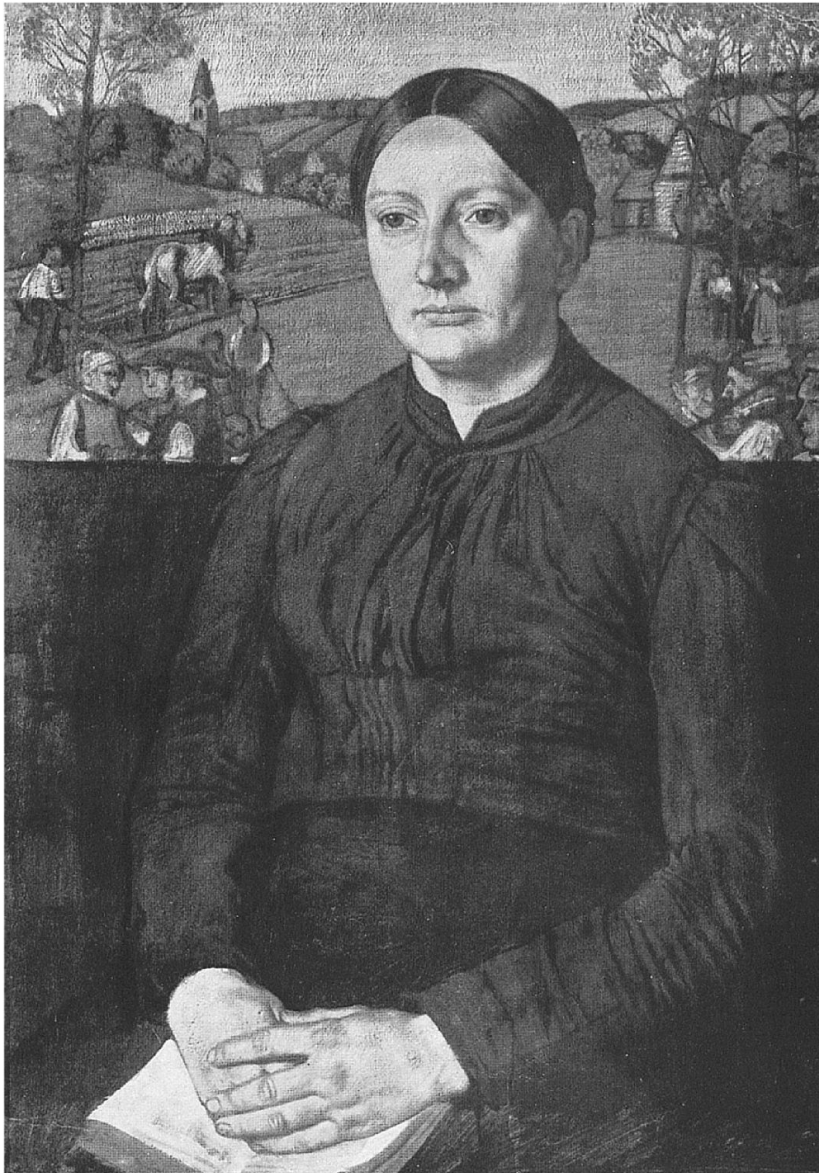


ABBILDUNG 3 Fritz Boehle, *Weibliches Bildnis*, 1907 (Frankfurt am Main, Städel Museum)

womit ein ansonsten unbedeutendes, womöglich sogar minderwertiges oder unwürdiges Sujet in den Rang von Kunst erhoben werden konnte.⁴⁷ »Defregger übersetzt alle seine Gestalten in die bekannte derb treuherzige Art«, charakterisierte 1913 der Philosoph Johannes Volkelt.⁴⁸ Seit dem kühlen und nüchternen Blick der Naturalisten war derartiges Vorgehen jedoch herausgefordert. Richard Muther widmete sich in den 1890er Jahren der aus seiner Sicht fatalen Nähe von Genremalerei und Humor. Diese Allianz war für Muther, wie er zutreffend erkannte, ein idealistisches Erbe.⁴⁹ Doch Muther sah im Humor des Genrebildes keinen akzeptablen Konsens mehr. Für ihn war der Genremaler ein »Witzbold«⁵⁰ und seine Werke »Kasperltheater«.⁵¹

Gegen Ende des Jahrhunderts verstärkte sich zudem die Kritik an der motivlichen Stagnation der Genremalerei. Zuvor galt als statthaft, dass sich ein Genremaler wie Defregger »auf die Schilderung eines Volksstammes beschränkte«. ⁵² Denn jeder Maler sollte diejenigen Stoffe malen, »für die er die meiste Empfindung in sich trägt«. ⁵³ Nun aber störte man sich mehr und mehr an der, wie es hieß, mangelnden künstlerischen Fortentwicklung solcher Maler. Nicht nur in der Kunsttheorie Nietzsches wurde zur besagten Zeit die Künstlerpersönlichkeit enorm aufgewertet. ⁵⁴ Die individuelle künstlerische Entwicklung rückte in den Fokus. Bruno Steuben kritisierte Defregger im *Deutschen Montagsblatt*: »[...] die Phantasie dieses in seiner Art vortrefflichen Künstlers ist nicht vielseitig genug, um ihm lebenslänglich Treue halten zu können. Ich habe diese perlweißen Zähne der lachenden Dirnen und diese schmunzelnden Schnauzbärte schon so oft gesehen, daß sie mir gar nichts Neues mehr sagen können.« ⁵⁵ Hinzu kam ein generelles Anwachsen der Künstlerschaft. Der Zeitgenosse Gustav Heil beklagte eine »coloradokäferartige Vermehrung der Künstler«. ⁵⁶ Angesichts einer »ganze[n] Legion Defregger-Imitatoren und Defregger-Nachschleicher« habe man angefangen, von der »Defreggerei« zu sprechen, schilderte Georg Jacob Wolf. ⁵⁷ 1902 kommentierte Hermann Popp: »Unter den heutigen Verhältnissen kann man es schliesslich keinem Maler verargen, wenn er sein Lebenlang nur Pfaffen in der Kutte malt. Er wird dadurch stets ein Zeugnis seines technischen Könnens ablegen, nie aber ein Zeugnis seines künstlerischen Wollens.« ⁵⁸

Die Kritik an der motivlichen Stagnation zielte demnach auch auf das sich zu jener Zeit rasant verändernde Künstlerbild. Friedrich von Hausegger betonte vielsagend: »In der Kunst zählt nur die Persönlichkeit.« ⁵⁹ Denn künstlerische Leistung wurde nun anders bemessen. Vormalig war die verklärte Darstellung des Motivs in Kombination mit einer »wandellose[n] Anwendung einer zum Kanon gewordenen Folge akademischer Gestaltungsgrundsätze« ⁶⁰ eine sichere Grundlage gewesen, um das Prädikat einer künstlerischen Leistung zugesprochen zu bekommen. Um 1900 änderten sich diese Parameter. Nun wurden die »Kartenspieler, Dorf-Musikanten, Wirtshauspolitiker«, die nicht zuletzt »der Nachwuchs von Defregger [...] in Massen für den Bilderhandel herstellt« als mehr oder weniger künstlerisch wertlos gebrandmarkt. ⁶¹ Offenkundig verlagerte sich das Interesse vom Bildinhalt hin zum Nachvollzug der künstlerischen Individualität. Die stark inhaltlich fixierte und zudem motivisch stagnierende Genremalerei geriet unter Rechtfertigungszwang. Fortan wurden Veränderung und Fortentwicklung zu Kernkriterien des künstlerischen Schaffens. Ihre vormalig als Ausdruck von Meisterschaft gesehene künstlerische Kontinuität wurde Malern wie Defregger nun zum Vorwurf gemacht, beispielsweise durch Lovis Corinth. ⁶² Gemäß der Kunstauffassung des poetischen Realismus sollte ein Genregemälde keineswegs vorrangig die Individualität eines Künstlers ausdrücken. Es sollte vielmehr mithilfe von Formen der Verklärung Ideen und Wesentliches aus der unvollkommenen Wirklichkeit extrahieren und so zur Wirklichkeitserkenntnis beitragen. Eine solche Kunst bedurfte eines Rezipien-

ten. Bezug zum Publikum war über weite Strecken des 19. Jahrhunderts ein Kriterium für gute und »echte« Kunst. Die Forderung nach »Volkstümlichkeit« findet sich bereits in der Spätromantik formuliert. Künstler wie Richter und Schwind entsprachen ihr.⁶³ Mit ihren Erfolgen trugen Künstler wie Defregger diese Eigenschaft einer volkstümlichen Malerei, die auf breites Verständnis und Interesse stieß, fort. Die realistische Ästhetik forderte eine solche Nähe von Künstler und Rezipient. Aus Friedrich Theodor Vischers früher Ästhetik beispielsweise geht sogar die Hoffnung hervor, dass durch die sittlich verklärte Wiedergabe der Wirklichkeit in der Kunst nicht etwa bloß eine Entlastung geschaffen werden sollte, sondern auch eine Anregung zur Tat.⁶⁴ Entsprechend behauptete Ferdinand Avenarius noch 1915: »Defregger ist für Tausende von Tirolern etwas wie ein Zielsetzer ihrer eignen Veredelung geworden.«⁶⁵

Publikumsbezug war im poetischen Realismus somit wünschenswert. 1925 vertrat der spanische Philosoph Ortega y Gasset einen dazu diametralen Standpunkt: »Die ganze junge Kunst ist unpopulär, und das nicht zufällig und akzessorisch, sondern notwendig und wesentlich.«⁶⁶ Eine solche Trennung zwischen einer wahren, zeitgemäßen Kunst, die sich um ihre Rezeption nicht zu kümmern braucht, und einer vermeintlich falschen Kunst, die das breite Publikum adressiert und seine »niederen« Bedürfnisse befriedigt, ist konstituierend für die Kunsttheorie der Moderne. Die vom Verständnis des poetischen Realismus geprägte Genremalerei besaß jedoch den Anspruch, breitenwirksam und keineswegs elitär zu sein. Ein sittlicher Effekt, wie ihn sich Vischer erhofft hatte, wurde freilich zunehmend als illusorisch empfunden. Und die in der Programmatik des poetischen Realismus zu findende Forderung nach Gemüthaftigkeit, also danach, den Betrachter mit Sentiment oder Humor zu packen, konnte die Genremalerei schnell in den Verdacht rücken, in erster Linie auf Unterhaltung abzuzielen.

Franz von Defregger kam indes nach eigenem Bekunden in seiner Ansicht über Kunst »nicht im geringsten ins Schwanken«.⁶⁷ Mit seiner Auffassung, von der Kunst weiterhin »vor allem Schönheit« zu verlangen,⁶⁸ sah Defregger sich allerdings einer immer stärker werdenden Opposition gegenüber. So unterschiedlich deren Vertreter im einzelnen argumentierten, wurde doch die vom poetischen Realismus geprägte Genremalerei übereinstimmend abgelehnt und als unvereinbar mit der modernen Kunst abgestempelt. In der Kunsterziehung wurde das Genrefach abgewertet.⁶⁹ Künstlerisch ambitionierte Fotografen distanzieren sich davon.⁷⁰ Ratgeber zur Wohnungsausstattung rückten von Genremotiven ab, deren Verbreitung somit nachließ.⁷¹ Zwar blieben Defregger und seine Werke weiterhin bekannt. Noch 1929 konnte sich etwa der Kritiker Adolf Behne den einhelligen Verriss einer Neuinszenierung von *Hoffmanns Erzählungen* in der Berliner Krolloper, für die László Moholy-Nagy die Bühnenbilder entworfen hatte, einzig damit erklären, dass die Augen der Kritiker »wohl noch an Defregger gewöhnt« sein mussten.⁷² Gleichwohl war dieser während seiner beiden letzten Lebensjahrzehnte nicht mehr Konsens des Kunst-

diskurses. Mancher Museumsdirektor trennte sich damals von seinen Werken, um Platz für Neues zu schaffen.⁷³

Dies wurde begünstigt, indem um 1900 die Kunstgeschichte des zurückliegenden Jahrhunderts von zumeist jungen, zumindest aber andere Prioritäten setzenden Künstlern, Kritikern, Kunsthistorikern und Museumsleuten neu bewertet und umgeschrieben wurde. Trübner, Heilbut, Muther, Meier-Graefe oder Lichtwark hießen die Protagonisten dieser gezielten Revision des Kunstkanons, die in der kunstgeschichtlichen Forschung bisher verhältnismäßig wenig beleuchtet wurde, obwohl sie unseren Blick auf die Kunst des 19. Jahrhunderts bis heute entscheidend prägt.⁷⁴ Für Defregger hatte sie zur Folge, dass zwar seine arrivierten Werke aus dem Kanon der Kunst hinausargumentiert wurden, doch dafür seine privaten, impressionistisch anmutenden Skizzen Beachtung fanden.⁷⁵ Sie schienen zu offenbaren, was aus Defregger hätte werden können, wäre dieser nicht durch den »literarisch-illustrativen Zeitgeschmack« auf künstlerische Abwege geführt worden.⁷⁶

Der Kunsthistoriker Emil Waldmann, der jene Umbrüche miterlebte, gemahnte indes im Hinblick auf die aus dem Kanon gefallenen Künstlerpersönlichkeiten wie Defregger Milde an: »Der Historiker hat die Aufgabe, zu allem, was Geltung und Bedeutung gehabt hat, Stellung zu nehmen.«⁷⁷ Solche Kunst »gehört schließlich durchaus zum 19. Jahrhundert«, fügte auch Willi Wolfradt zwei Jahre nach Defreggers Tod beschwichtigend an.⁷⁸ Die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts hat jedoch bisweilen ähnlich hart über die Genremalerei zur Zeit Defreggers geurteilt wie deren Opponenten um 1900. Von einer »Negierung der Wirklichkeit«⁷⁹ oder gar einem Absinken »auf das Niveau des Kitsches« war die Rede.⁸⁰

Dabei erscheint die Genremalerei eines Defregger rückblickend als ein durchaus plausibles Übergangsstadium, als Kompromiss zwischen dem idealistischen Erbe der Kunsttheorie und einem realistischen Zeitgeist. Die Formen der Verklärung ermöglichten es den Künstlern, Alltagsmotive darzustellen, die vormals verpönt waren. Durch die künstlerischen Eingriffe schien der Status von Kunst auch bei solch gewöhnlichen Motiven gewahrt. Viele Verfechter dieses Konzeptes waren zudem überzeugt, mit der durch die poetische Verklärung hervorgerufenen Konzentration auf das Wesentliche zur Erkenntnis der Wirklichkeit beizutragen. Das lange Jahre anerkannte Charakteristikum der deutschen Genremalerei, die alltägliche Wirklichkeit nicht nüchtern-sachlich, sondern selektiv-verklärt wiedergegeben zu haben, war dann für Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts, die sich mit »eine[r] umfassende[n] Verschiebung innerhalb des Bezuges zwischen Mensch und ›Wirklichkeit«⁸¹ konfrontiert sahen, bekanntlich nicht mehr Mittel der Wahl. Sie entschieden sich bei ihrer Auseinandersetzung mit dem menschlichen Alltag für andere Herangehensweisen als der poetische Realismus eines Franz von Defregger, der gleichwohl unser Interesse verdient.

- 1 Berthold Daun: Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei, Berlin 1909, S. 500.
- 2 Es werden im Folgenden ausschließlich Genredarstellungen mit anonymen Personen in alltäglichen Begebenheiten thematisiert, weil Defreggers Beiträge zur Gattung des historischen Genres im 19. Jahrhundert einen anderen Untersuchungsrahmen erfordern würden.
- 3 Ausführlicher in Matthias Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit im poetischen Realismus, Diss. LMU München 2013; URL <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17033>.
- 4 Siehe dazu beispielhaft Goethes Widerrede gegen realistische Tendenzen in Berlin zur Zeit Johann Gottfried Schadows in: Werner Busch u. Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982, S. 91–92.
- 5 Doris Edler: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum, Münster/Hamburg 1992, S. 44.
- 6 Hermann Kunisch: Dichtung und Zeitgeist im 19. Jahrhundert, in: ders.: Von der »Reichsunmittelbarkeit der Poesie«, Berlin 1979, S. 23–82, hier S. 31f.
- 7 Ludwig Feuerbach: Sämtliche Werke, neu hrsg. von Wilhelm Bolin u. Friedrich Jodl, Bd. 2: Philosophische Kritiken und Grundsätze, Stuttgart 1904, S. 221.
- 8 Zur Theorie der Realpolitik siehe Ludwig August von Rochau: Grundsätze der Realpolitik, angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands, neue, mit einer Einleitung vermehrte Ausgabe, Stuttgart 1859.
- 9 Zit. n. Gerhard Plumpe: Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1997, S. 112.
- 10 Siehe Helmut Widhammer: Die Literaturtheorie des deutschen Realismus, Stuttgart 1977.
- 11 Beispielsweise bei Moriz Carriere oder Max Schasler, siehe Plumpe: Theorie (wie Anm. 9), S. 83–89.
- 12 Boris Röhl: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, zweite, überarbeitete Auflage, Hildesheim u.a. 2014, S. 57.
- 13 Siehe Edward McInnes u. Gerhard Plumpe (Hrsg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, München und Wien 1996.
- 14 Röhl: Kunsttheorie (wie Anm. 12), S. 56.
- 15 Franz Hermann Meissner: Robert Haug, in: Die Graphischen Künste, Jg. 15, 1892, S. 65–81, hier S. 66.
- 16 Zit. n. Plumpe: Theorie (wie Anm. 9), S. 112.
- 17 Ferdinand Avenarius: Defregger, in: Der Kunstwart und Kulturwart, Jg. 28, 1915, H. 15, S. 101–105, hier S. 102.
- 18 Leopold Weber: Ausstellung im Glaspalast, in: Der Kunstwart, Jg. 12, 1899, H. 24, S. 416–417, hier S. 416.
- 19 Siehe Theodor Fontane: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in: Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit, Bd. 1, 1853, S. 353–377.
- 20 *Der Salontiroler*, 1882, Staatliche Museen Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 331.
- 21 Vgl. Hans Peter Defregger: Defregger 1835–1921, 2 Bde., Rosenheim 1983–94.
- 22 Siehe den Beitrag von Helmut Hess im vorliegenden Band.
- 23 Siehe beispielsweise entsprechende Äußerungen in Leibls Korrespondenz mit seiner Mutter, abgedruckt in: Barbara Gaechtgens (Hrsg.): Genremalerei, Berlin 2002, S. 466–468.
- 24 *Drei Frauen in der Kirche*, 1878–82, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1534.
- 25 Zit. n. Beate Söntgen: Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus, München 2000, S. 47.
- 26 Verfeindete Gegenspieler waren die beiden deswegen nicht. Defregger erwarb zum Beispiel Leibls Gemälde *Das ungleiche Paar* und fertigte eine Kopie davon an. Siehe Boris Röhl: Wilhelm Leibl (1844–1900). Briefe mit historisch-kritischem Kommentar. Gesamtverzeichnis des schriftlichen Nachlasses, Hildesheim u.a. 1996, S. 253, sowie Hans Peter Defregger: Defregger (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 321.
- 27 Siehe Katrin Boskamp: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889, Hildesheim u.a. 1994.
- 28 Arno Holz: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, Berlin 1891, S. 112.
- 29 Wie beispielsweise Christian Ludwig Bokelmann. Siehe Barbara Hodel: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894). Monographie und Werkkatalog, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985.
- 30 Wie beispielsweise Walter Firlé, dessen Malweise Eduard Engels mit »ein bischen Biedermaier [sic] und ein bischen Sezession« umschrieb. Siehe Eduard Engels: Wälder Firlé, in: Die Kunst unserer Zeit, Jg. 12, 1901, II. Halbbd., S. 113–142, hier S. 113.
- 31 Siehe Petra R. Luger: Mathias Schmid 1835–1923. Ein Tiroler Maler in München, Innsbruck und Wien 1999.
- 32 Im Jahr 1874 war an der Düsseldorfer Kunstakademie eine Professur für Genremalerei eingerichtet und mit Wilhelm Sohn besetzt worden. Siehe Wolfgang Metternich: Jakob Becker. Der Lehrer der Kronberger Maler, Frankfurt am Main 1991, S. 40.
- 33 Siehe Walter Schulz: Schopenhauer und Nietzsche. Gemeinsamkeiten und Differenzen, in: Wolfgang Schirmacher (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst, Wien 1991, S. 21–34.
- 34 Georg Jacob Wolf: Zu Defreggers achtzigstem Geburtstag, in: Die Kunst für alle, Jg. 30, 1914/15, S. 281–286, hier S. 286.

- 35 Beide Zitate: Adalbert Franz Seligmann: Kunst und Künstler von gestern und heute, Wien 1910, S. 131.
- 36 Ohne Verf.: »Skizzenwirtschaft« oder mehr. Antwort eines Künstlers, in: Kunst und Jugend, N.F., Jg. 3, 1923, H. 3, S. 51–52, hier S. 51.
- 37 Geschildert beispielsweise bei Ludwig Pietsch: Knaus, Bielefeld/Leipzig 1896, S. 71–72.
- 38 Nach der Auffassung von Alois Riegl war der für das Genremotiv konstitutive Mensch der »größte Feind der Stimmung«, siehe Alois Riegl: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Die Graphischen Künste, Jg. 22, 1899, S. 47–56, hier S. 49.
- 39 Ohne Verf.: Skizzenwirtschaft (wie Anm. 36), S. 51.
- 40 Siehe Andrea Gott dang: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915, München/Berlin 2004.
- 41 Zur literarischen Dorfgeschichte der Zeit siehe Uwe Baur: Dorfgeschichte. Zur Entstehung und Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz, München 1978.
- 42 Beide Zitate: Daun: Kunst (wie Anm. 1), S. 500.
- 43 Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten, dritte Auflage, Berlin 1907, S. 355.
- 44 Zit. n. Michael Bringmann: Verdammung und Apotheose – Ludwig Knaus im Wandel des Kunsturteils, in: Ulrich Schmidt (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829–1910, Hanau 1979, S. 67–77, hier S. 73.
- 45 Siehe Karlheinz Roszbacher: Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende, Stuttgart 1975.
- 46 Siehe Ulrich Großmann (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Nürnberg 2001.
- 47 Siehe in diesem Zusammenhang Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, zweite Auflage, München 1976.
- 48 Johannes Volkelt: Der Begriff des Stils, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 8, 1913, S. 209–246, hier S. 237.
- 49 Richard Muther: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 3 Bde., München 1893–94, hier Bd. 2, S. 187.
- 50 Ebd., hier Bd. 1, S. 159.
- 51 Richard Muther: Aufsätze über bildende Kunst, 2 Bde., Berlin 1914, hier Bd. 2, S. 187.
- 52 Ohne Verf.: Vom Tage. Am 27. April war Benjamin Vautiers sechzigster Geburtstag, in: Der Kunstwart, Jg. 2, 1888/89, H. 15, S. 234.
- 53 F. K.: Ausstellung im Kunstverein München, in: Die Dioskuren, Jg. 20, 1875, Nr. 23, S. 171–172, hier S. 171.
- 54 Hugo Aust: Realismus. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart und Weimar 2006, S. 31–33.
- 55 Zit. n. Quidam: Berliner Kunstkritik mit Randglossen, Berlin 1884, S. 41.
- 56 Gustav Heil: Zehn Jahre Berliner Kunstgeschichte (1870–1880). Humoristische Extrafahrten nach der Kunstausstellung. Mit einem Vorwort von Ludwig Pietsch, Berlin o.J. [1890], S. 126.
- 57 Wolf: Geburtstag (wie Anm. 34), S. 281.
- 58 Hermann Popp: Maler-Aesthetik, Straßburg 1902, S. 180.
- 59 Friedrich von Hausegger: Die künstlerische Persönlichkeit, Wien 1897, S. 5.
- 60 Hermann Esswein: Joseph Damberger, in: Die Kunst für alle, Jg. 32, 1916/17, S. 112–118, hier S. 112.
- 61 Hermann Kesser: Neue Schweizer Malerei, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 20, 1907, S. 275–297, hier S. 285.
- 62 Lovis Corinth: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch, Berlin o.J., S. 129–130.
- 63 Frank Büttner: Das Charakteristische, das Eigentümliche und das Volkstümliche. Zu den Wandlungen eines kunsttheoretischen Postulates und einigen Versuchen seiner Verwirklichung in der bildenden Kunst der deutschen Romantik, in: Bernd Auerochs u. Dirk von Petersdorff (Hrsg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert, München u.a. 2009, S. 81–108, hier S. 100–103.
- 64 Hermann Kinder: Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1973, S. 83.
- 65 Avenarius: Defregger (wie Anm. 17), S. 102.
- 66 José Ortega y Gasset: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, München 1964, S. 8.
- 67 Zit. n. Hanns Fechner: Menschen, die ich malte, Berlin o.J. [1927], S. 168.
- 68 Das Zitat, geäußert von Defregger im Jahr 1905, nach Ohne Verf.: Defregger über die moderne Kunst, in: Der Kunstwanderer, Jg. 2, 1920/21, 1. Januarheft 1921, S. 193–194, hier S. 194.
- 69 Vgl. den Stellenwert der Genremalerei bei Theodor Volbehr: Bildbetrachtung. Eine Einführung für alle Stufen des Schulunterrichts, Langensalza 1922.
- 70 Siehe entsprechende Ratschläge in Alfred Lichtwark: Die Bedeutung der Amateur-Photographie, hrsg. auf Anregung des Hamburger Amateur-Photographenvereins, Halle a.d. Saale 1894.
- 71 Christa Pieske: Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940, München 1988, S. 36.
- 72 Adolf Behne: Berlin. Moholy-Nagy inszeniert »Hoffmanns Erzählungen«, in: Das neue Frankfurt, Jg. 3, 1929, S. 61.
- 73 Geschehen beispielsweise in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe unter Direktor Willy Storck, siehe Karl Scheffler: Reise in Süddeutschland (II), in: Kunst und Künstler, Jg. 20, 1921/22, S. 299–310, hier S. 302.

- 74** Für Verlauf und Folgen besagter Kanonrevision für die Genremalerei siehe Memmel: Genremalerei (wie Anm. 3), S. 361–388.
- 75** Siehe zum Beispiel die Auswahl an Defregger-Werken in der Berliner Jahrtausstellung; vgl. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906. Katalog der Gemälde, hrsg. vom Vorstand der deutschen Jahrtausstellung, München 1906, S. 94–96.
- 76** Hermann Esswein: Joseph Damberger, in: Die Kunst für alle, Jg. 46, 1930/31, S. 324–328, hier S. 324.
- 77** Emil Waldmann: Rezension zu Wilhelm Waetzoldt. Deutsche Malerei seit 1870, in: Kunst und Künstler, Jg. 16, 1917/18, S. 363–364, hier S. 363f.
- 78** Willi Wolfradt: Sammlungen. Neuordnung der Nationalgalerie, in: Der Cicerone, Jg. 15, 1923, H. 14, S. 659–660, hier S. 660.
- 79** Ute Immel: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert, Heidelberg 1967, S. 323.
- 80** Ebd., S. 325.
- 81** Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. Tafelband, zweite veränderte und erweiterte Auflage, München 1962, S. 16.

PETER FORSTER

WILHELM RIEFSTAHL'S ›GESÄTTIGTER REALISMUS‹

(Abb. 1) Wilhelm Riefstahl mit einem ›gesättigten Realismus‹ in Verbindung zu bringen, intendiert zweierlei. Einerseits einen malerischen Aspekt: Riefstahls Kunst ist durchdrungen von einem einzigartigen malerischen Detailrealismus, mit dem es dem Künstler gelang, zu einer wirklichkeitsgetreuen Nachbildung des Erlebten zu gelangen. Dem Künstler entging nichts, allem Dargestellten widmete er die gleiche Aufmerksamkeit, um in technisch brillanter Meisterschaft zu einem alles umfassenden und geschlossenen Ergebnis zu gelangen. Bei dem so erzielten Realismus gilt es jedoch andererseits zu beachten, dass uns der Künstler bisweilen mit seiner eigenen Auslegung von Realität konfrontiert und manche Bilder einen Patch-Work-Charakter haben: Riefstahl arbeitete oft mit Versatzstücken des Erlebten, um sie zu dem von ihm erwünschten Bild zu komponieren. Authentizität meint hier daher weniger ein genaues, dokumentarisches Abbild der Wirklichkeit als deren verdichtete Wiedergabe. Im Fokus steht für Riefstahl dabei das Leben der Bauern, in dem er ein Stück unverbrauchte Wahrheit und Echtheit erkennt: Sie stellen eine geordnete Gemeinschaft dar, die in verbürgten Traditionen fußt und in harmonischem Einklang mit der sie umgebenden Natur steht. In seinem Detailanspruch und der Genauigkeit seines Blicks vermeidet Riefstahl jeden oberflächlichen Folklorismus, auch wenn er mit seinen Genrebildern natürlich ein Gegenbild zu der sich ausbreitenden Industrialisierung des 19. Jahrhunderts entwirft. Er selbst äußerte sich dazu in einem Brief an seine Frau: »Romantisch, aber mit vollem Realismus gesättigt, will ich malen.«¹ Der Künstler strebte ein völlig reales Erfassen seiner Themen an, die er so ›satt‹ wie möglich malen wollte, allerdings behielt er sich künstlerische Freiheiten vor. Das Wissen um diesen Umstand trägt zum Verständnis seiner Berg- und Bauernweltdarstellungen bei und stellt innerhalb der Richtung des Realismus eine Weiterentwicklung dar.

Zum anderen betrat der Künstler mit der von ihm ab den späten 1850er Jahren gewählten Thematik der Genremalerei das Feld eines sich bereits in ›Sättigung‹ befindlichen Marktes. Die Genremalerei in ihrer realistischen Ausprägung hatte sich zu diesem Zeitpunkt in Deutschland bereits etabliert. Trotz diverser Widerstände vor allem aus dem Lager der Historienmalerei waren Künstler wie Ludwig Knaus und Benjamin Vautier anerkannte Publikumsliebhaber, und in ihrem Gefolge widmete sich eine Vielzahl von Künstlern der Wiedergabe des alltäglichen Lebens der ländlichen Bevölkerung, so auch Wilhelm Riefstahl. Zur Popularität der Genremalerei trug im besonderen Maße ihre Verbreitung durch Reproduktionsmedien bei. Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* bedienten sich zunehmend der Genremalerei zur Illustration. Die Expansion dieses stetig wachsenden Zeitschriftenmarkts in der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sorgte daher für steigende Bekanntheit und wachsenden Erfolg der Künstler. Ebenso schmückten Genremotive, die in hoher Auflage vertrieben wurden, eine Vielzahl bürgerlicher Wohnungen (Abb. 2). Den Höhepunkt ihrer Popularität erlangte die deutsche Genremalerei in den 1870er und 1880er Jahren. Riefstahl trug hierzu mit seiner einzigartigen ›Alpenmalerei‹ bei.

Künstler sind in der Regel darauf angewiesen, ihre Werke bestmöglich zu vermarkten und Wettbewerbsvorteile auszuspielen. Ein solches Qualitätsmerkmal besaß Riefstahl – bevor er sich ganz auf die Genremalerei konzentrierte – im Bereich der Architektur- und Landschaftsmalerei. Hier entwickelte er bereits jene bemerkenswerte Präzision und Genauigkeit, die er dann in seinen Genrebildern anwandte. Was ihn darüber hinaus auszeichnete, war eine tiefe Sympathie mit seinen Sujets: Riefstahl verband ein tatsächliches inniges Verhältnis mit seinem Bildpersonal, ihrer Kultur und der dargestellten Landschaft. Er tauchte buchstäblich in die Lebenswelt der Menschen ein. Der Künstler war fasziniert von einer Lebensform, die er bewunderte, der er aber nicht entstammte. Ebenso blieb er, bei aller Hingabe für katholische Riten und Baukunst, sein Leben lang ein – wenn auch freisinniger – Protestant. All dies ist nicht ungewöhnlich, sondern entsprach der Vita der meisten Genrekünstler, die sich mit bäuerlich volkstümlicher Thematik auseinandersetzten. Eine Ausnahme bilden Franz von Defregger und Mathias Schmid, die beide tatsächlich einen ›Stallgeruch‹ mitbrachten (Abb. 3).

Riefstahls Blick war zwangsläufig ein Außenblick, den er aber so weit wie möglich zu fokussieren versuchte. Die persönliche Nähe, die er beispielsweise zu den Nachkommen des Befreiungshelden Andreas Hofer pflegte, dürfte demselben Bedürfnis entsprungen sein, wie sein Wunsch, den österreichischen Bauern, Schriftsteller und Sozialreformer Franz Michael Felder persönlich kennenzulernen. Sein Ziel war, Land und Leute zu verstehen und zu würdigen. Dies, wie bereits angedeutet, vor dem Hintergrund gesättigter Marktstrukturen, die für den Künstler eine besondere Herausforderung bedeuteten. Die ›Marktführer‹, wie etwa der Wiesbadener Maler Ludwig Knaus, legten bei ihren bäuerlichen Darstellungen den Fokus auf die Narration, Figurencharakterisierung und realistische Details, etwa die gezeigten Trachten. Knaus war ein hervorragender Landschaftler und inszenierte seine Genreszenen vielfach im Freien. Aber innerhalb der Bildhierarchie nahm die Natur eine untergeordnete Stellung ein. Sie diente als beeindruckender Hintergrund, kennzeichnete den Ort und die Atmosphäre, doch Knaus' vorrangiges Interesse galt dem Menschen. In vielen Ölstudien bewies er zwar eine bemerkenswerte Fähigkeit auf dem Gebiet der Landschaftsdarstellung (Abb. 4). Aber er war sich doch stets bewusst, das man anderes von ihm erwartete: »Von mir will man Genre, Charakterstudien, Realistik, kurz ein Geschichtchen«.²

Mensch und Natur

Manager reagieren auf gesättigte Märkte mit einem Marketing-Mix, um sich von der etablierten Konkurrenz zu unterscheiden. Nichts anderes unternahm Riefstahl. Er war faszi-



ABBILDUNG 1 Wilhelm Riefstahl, undatierte Porträtfotografie von Carl Wigand (Museum Neustrelitz)

niert von der Großartigkeit der Natur, der Bodenständigkeit des alpenländischen Lebens und der Frömmigkeit der Menschen. Sein künstlerisches Erfolgsrezept basierte darauf, der Landschaft eine gleichberechtigte Rolle gegenüber dem figürlichen Geschehen einzuräumen. Riefstahl schuf eine integrierte Bildwelt aus Mensch und Natur, die in dieser Form neu war. So war es ihm möglich, über die Wiedergabe der Landschaft Wesensmerkmale der Menschen zum Ausdruck zu bringen. Mit dieser Innovation schuf er neue Anreize für die Genremalerei und konnte sich von der Konkurrenz absetzen.

Parallel zu seiner künstlerischen Entwicklung erlangte in der Literatur der Dorfroman, später der Heimatroman zunehmende Beliebtheit. Hier wurde dem Modernisierungsprozess und dem Wandel der Industriellen Revolution die scheinbar unberührte Idylle des



ABBILDUNG 2 Benjamin Vautier, *Der Renommist*, 1873
(Museum Wiesbaden)



ABBILDUNG 3 Franz von Defregger,
Bildnis einer jungen Frau (Privatbesitz,
Dauerleihgabe Museum Wiesbaden)

Gegenüberliegende Seite (unten):

ABBILDUNG 5 Jakob Becker,
Der Dorfbrand, 1853 (Museum Wiesbaden)



ABBILDUNG 4 Ludwig Knaus, *Waldlandschaft*, 1850 (Museum Wiesbaden)



Dorfes und der Natur entgegengesetzt. Moritz Wullen bezeichnete Riefstahls Bestreben, die altakademischen Grenzen zwischen Landschaft und Genre aufzuheben, um so zu einer gattungsübergreifenden, gesamtheitlichen Kunstform zu finden, als »Crossing-over«.³ Natürlich agierte der Künstler dabei nicht ausschließlich marktberechnend, doch gilt es eine solche Perspektive zu berücksichtigen, will man den Erfolg von Riefstahls »gesättigtem« Realismus verstehen. Es veranschaulicht zudem die Situation der Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich auf dem freien Markt zu behaupten hatten. Riefstahl machte die Gebirgsmotive zu seinem Markenzeichen, galt als der Alpenmaler schlechthin und erlangte dadurch ein Alleinstellungsmerkmal.

Formal erinnerten Riefstahls vielfigurige Kompositionen im großen Format sogar an die Historienmalerei. Doch agieren hier nicht mythologische oder historisch benennbare Charaktere, sondern namenlose Vertreter aus dem einfachen Volk, ein Wesenszug, der sich in ähnlicher Weise am Beginn der Genremalerei im 19. Jahrhundert bereits im Werk von Jakob Becker findet. Um den Anspruch auf Wirklichkeitsnähe einzulösen, setzte Becker auf mehrfigurige Kompositionen, die eine Vielfalt von Temperamenten, Gefühlsmustern und Gebärden artikulierte und so die Wirkung auf den Betrachter potenzierte⁴ (Abb. 5). Genau hier trat Riefstahl mäßigend auf. Denn trotz der zuweilen überhandnehmenden Figurenfülle in seinen Bildern sind Emotionen und Gebärden zurückhaltend eingesetzt und nuanciert dargestellt. Dafür übernahm die Landschaft nun einen dominanten Charakter.

Der Alpenmaler

Trotz dieser Qualität ist Riefstahl heute so gut wie vergessen. Hier geht es ihm nicht anders als vielen anderen Künstlern des 19. Jahrhunderts, auch solchen, die in ihrer Zeit weitaus bekannter waren als er. Nur ist der Grad des Verschwindens aus dem Bewusstsein der Kunstwelt in seinem Fall besonders irritierend und dramatisch.

Wilhelm Riefstahl wurde am 15. August 1827 in Neustrelitz, der Residenzstadt des Großherzogtums Mecklenburg-Strelitz geboren. Er wuchs als Sohn eines Schnürleibmachers in bescheidenen Verhältnissen auf und begann bereits in ganz jungen Jahren Motive aus seiner Heimat zu zeichnen. Nach Entdeckung seines künstlerischen Talents schrieb er sich als 16-jähriger in der Berliner Akademie der Künste ein, wo er die Klasse des Landschaftsmalers Wilhelm Schirmer besuchte und parallel dazu das Lithografieren erlernte. Durch seine Zeichnungen und Lithografien sicherte er sich seinen Lebensunterhalt. Ende der 1840er Jahre erhielt Riefstahl den Auftrag, für das Tafelwerk *Denkmäler der Kunst* von Ernst Guhl und Joseph Caspar sämtliche architektonischen Zeichnungen anzufertigen, ein Auftrag, der ihn mit der gesamten abendländischen Baugeschichte vertraut machte. Zahlreiche Zeichnungen und Lithografien entstanden in den 1850er Jahren, unter anderem für das große Mappenwerk *Bilder aus Westfalen* (Abb. 6). Auch die ersten künstlerischen Erfolge stellten sich jetzt ein. Der Verein der Kunstfreunde in Berlin erwarb 1850 sein erstes größeres Gemälde *Nordische Heide* von 1846.⁵



ABBILDUNG 6 Wilhelm Riefstahl, *Blick durchs Lennetal*, aus der Serie *Bilder aus Westfalen*, 1859/60 (Privatbesitz)

Riefstahls Malweise entwickelte sich zunehmend weg von einer romantischen Haltung hin zu einer realistischen Naturauffassung. Vor allem aber wollte der Künstler nun Landschaften und Personen, Natur und Mensch gleichrangig in seinen Gemälden Geltung verschaffen. Seinen endgültigen eigenen Stil fand Riefstahl bei einem Studienaufenthalt auf der Insel Rügen im Sommer 1858. Dort entstand die erste Fassung der *Strandpredigt auf Rügen*, die ein großer Erfolg wurde. Die *Strandpredigt auf Rügen* ging zurück auf den Rügener Brauch, am Strand für die Fischer und deren Familien Gottesdienste abzuhalten. Zum ersten Mal setzte Riefstahl hier sein Schema eines Zusammenwirkens von Landschaft und Mensch um, womit sich seine künstlerische Handschrift festigte (**Abb. 7**).

Eine Besonderheit des Schaffens von Wilhelm Riefstahl kommt bei der *Strandpredigt auf Rügen* wohl erstmals zum Tragen: Einzelne Motive, die ihm besonders am Herzen lagen oder die sich besonders gut verkaufen ließen, setzte er mehrmals künstlerisch um, stets auf der Suche nach einer ›idealen‹ Lösung. So entstanden zwischen 1858 und 1876 mindestens fünf Ölgemälde mit dem Motiv der Strandpredigt, von denen drei in verschiedenen Ausführungen in der Druckgrafik überliefert sind (**Abb. 8**). Ab diesem Zeitpunkt zählte auch Adolph Menzel in Berlin zu seinen Bewunderern.

Auf dem einmal eingeschlagenen Weg ging Riefstahl in den 1860er Jahren erfolgreich weiter und gelangte so zu künstlerischer Reife. Riefstahl bereiste von 1861 an bis zu



ABBILDUNG 7 Wilhelm Riefstahl, *Strandpredigt auf Rügen*, 1864
(Jackson's International Auctioneers, Cedar Falls, Iowa, USA)



ABBILDUNG 8 Wilhelm Riefstahl, *Strandpredigt auf Rügen*, 1864 (Privatbesitz)

seinem Tod 1888 immer wieder während mehrmonatiger Aufenthalte das Hochgebirge von Tirol, das Passeiertal in Tirol, Appenzell und Vorarlberg mit dem Bregenzer Wald und dem Montafon. Unter dem Eindruck dieser Reisen entstanden gleich zu Beginn bedeutende Gemälde wie die *Trauerversammlung in Appenzell* (1862) und die *Feldandacht Passeirer Hirten* (1864), die dem Künstler eine kleine Goldene Medaille auf der Ausstellung der Berliner Akademie der Künste sowie den Preis der Seydlitz-Stiftung und die Mitgliedschaft der Berliner Akademie eintrugen. Auf seinen Reisen entdeckte er nicht nur die herbe Naturschönheit der Alpen, sondern auch die Menschen der Region, bei denen er oft viele Monate im Jahr wohnte und deren Bodenständigkeit und Frömmigkeit er schätzte. So waren es denn häufig religiöse Zeremonien, Taufen, Beerdigungen, Andachten oder Segenshandlungen, die er inmitten einer kargen, aber überwältigenden Landschaft darstellte. Während der annähernd drei Jahrzehnte von 1861 bis 1888 entstanden neben Arbeiten, die Frucht von Wilhelm Riefstahls Italienaufenthalten waren, unzählige Gemälde, Ölstudien und Zeichnungen aus dem alpinen Hochgebirge.

In einem Brief an seine Frau Christiane, die er nach langer Verlobung 1860 heiratete, fasste Riefstahl seine Haltung zusammen: »Was mich betrifft, so hoffe ich auch noch ein Stück weiter zu kommen, wenigstens in der Erkenntnis des rein Malerischen; ich hoffe die Ökonomie in der Anordnung, das Abthun des ›Zuviele‹, den feinen Zusammenhang zwischen Land und Leuten künftig glücklicher zu treffen. Das merke ich schon, dass ich aus diesem katholischen Gebirgswesen nicht mehr heraus komme — wozu auch? Es ist so schön, eine so reiche Welt, wenn die Motive auch immer verwandt unter einander sein werden.«⁶ Seine ersten ›Berg-Eindrücke‹ sammelte der Künstler im Appenzeller Land. »Wenn einer die wunderbare Pracht der Alpenwelt in ihrer wahren Größe erfasst hat, so ist es Wilhelm Riefstahl gewesen«, so Hans Eduard von Berlepsch 1890.⁷

Die Alpengemälde in der Rezeption

1861 traf eine Tragödie das Ehepaar Riefstahl. Wilhelms und Christianes Sohn Albrecht verstarb im Alter von nur fünf Wochen. Auf einer Reise nach Oberitalien suchte das junge Ehepaar seinen Schmerz zu vergessen. Auf der Rückreise machten der Maler und seine Frau Station im Appenzeller Land und fanden dort Trost und Ruhe. Wilhelm Riefstahl entdeckte hier im Hochgebirge zudem jene ›Seelenlandschaft‹, die sein Schaffen fortan prägte. Eine der ersten künstlerischen Reaktionen war die *Trauerversammlung in einem Hochtal am Säntis* von 1862 (Abb. 9). Gezeigt wurde sie noch im selben Jahr auf einer Ausstellung des Berliner Kunstvereins und anschließend im Oktober auf der Berliner Akademie-Ausstellung. Wenig später gelangte das Gemälde in Berliner Privatbesitz. Sein heutiger Verbleib ist unbekannt. Wahrscheinlich stellt es das Tal der Meglisalp in der Nähe des Seealpsees dar. Das Gemälde wurde von der Kunstwelt zum Teil enthusiastisch aufgenommen, wie Berlepschs Schilderung von 1890 belegt:

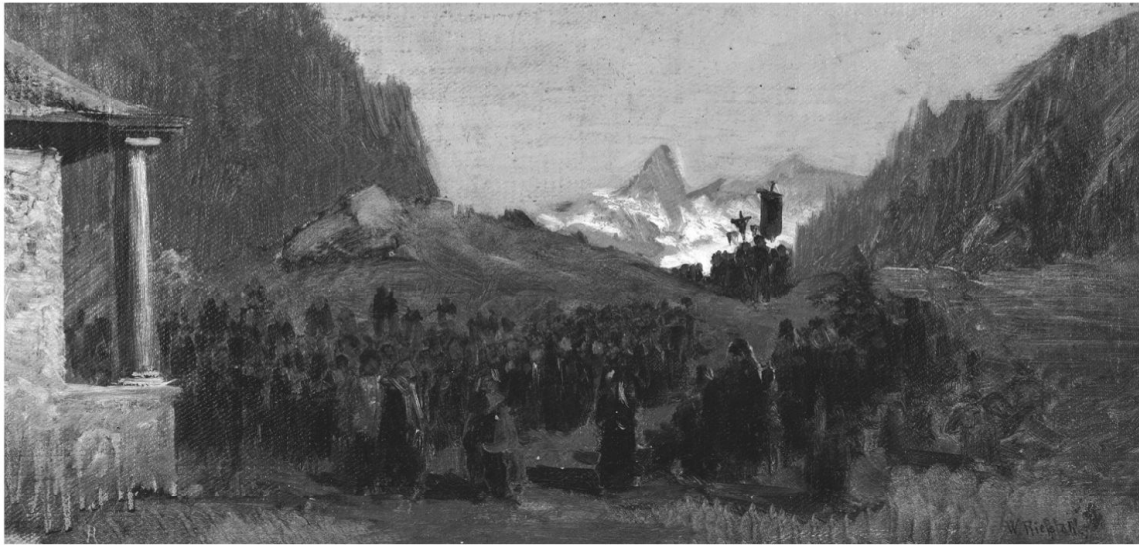


ABBILDUNG 9 Wilhelm Riefstahl, Ölstudie zum Gemälde
Trauerversammlung in einem Hochtal am Säntis, 1873 (Privatbesitz)

Anfang der sechziger Jahre weilte er zur Sommerszeit mit seiner jungen Gattin in der Schweiz, im Canton Appenzell, dessen Natur, wenn sie auch nicht die colossale Großartigkeit der Central-Alpen an sich trägt, doch massig genug wirkt, um Eindrücke zu geben, die dem Bewohner des Hügel- und Flachlandes imponierend entgegen treten. Auf einer Alp begegnete Riefstahl einem Leichenzuge. Das ist gerade genug für einmal. Der seltsam berührende Eindruck des schmucklosen Trauergefolges in der Einsamkeit der Alpenwelt blieb unserem Künstler haften und liess ihm keine Ruhe mehr. Er gestaltete sich zu einem Bilde von eigenartiger Kraft des Ausdruckes, von grosser Wahrheit. Diese letztere Eigenschaft bildete den Grundzug seines malerischen Schaffens.⁸

Riefstahl habe damit etwas gänzlich Neues geschaffen, vermerkten Kunstkritiker. So beschrieb der Kunstschriftsteller und Maler Ludwig Pietsch das Gemälde in der *Illustrierten Zeitung* 1863 auf das Ausführlichste und fügte sogar einen Holzstich der *Trauerversammlung* bei. Pietsch würdigte Riefstahls künstlerischen Sonderweg. Das Gemälde, so Pietsch,

[...] bildet eine besondere[,] wenig angebaute malerische Gattung für sich: die Landschaft ist von zu selbständiger Schönheit und zu vollendeter Durchbildung, um als bloßer Hintergrund, als bloß unentbehrliches Lokal für die dargestellte menschliche Scene gelten zu können, und andererseits ist auch wieder das Bild dieser zu ernst gemeint, und nimmt schon räumlich eine viel zu wichtige Stellung im Ganzen ein, um sie nur als Staffage ansehen zu können.⁹

Auch international fand das Gemälde Beachtung. Eine prominente Gegenstimme erhob sich dennoch. Theodor Fontane hatte in den 1850er Jahren noch voll Begeisterung von Riefstahl und dessen »romantischer Phase« gesprochen. In der *Allgemeinen Preussischen Zeitung* berichtete

er nun 1862 von der Berliner Akademie-Ausstellung und kam dabei auch auf »unsern Liebling Wilhelm Riefstahl« zu sprechen. Mit der *Trauerversammlung* war er »am wenigsten einverstanden«: »So wie die Sache daliegt, tritt ein ähnlicher Übelstand ein wie bei Gentz: studiert man die Genrefiguren, so geht einem die Wirkung der Landschaft verloren, und lässt man die Landschaft auf sich wirken, so werden die mit Meyerheimscher Akkuratessse gemalten, ein Bild für sich bildenden Genrefiguren zu einem schwarzen Strich.«¹⁰ Fontane erkannte hellsichtig Riefstahls Weg zur »Verschmelzung von Landschaft und Genre« – doch er lehnte ihn ab.

Religion, Trachten und Politik

Auch die *Trauerversammlung* von 1862 malte Riefstahl 1873 ein weiteres Mal. Bald bevorzugte er in den Alpen allerdings Ziele in Südtirol und Voralberg. »Das Gebirge hatte es ihm angethan, immer und immer zog es ihn wieder hin. Freilich wollte ihm Appenzell nimmer recht gefallen, nachdem er einmal einen Schritt weiter, in das Herz der gewaltigen Alpenwelt Süd-Tirols gethan hatte.«¹¹ In den Kanton Appenzell, der sich schon seit dem 18. Jahrhundert touristischer Beliebtheit erfreute, führten Riefstahl mindestens drei ausgedehnte Studienreisen in den Jahren 1861, 1865 und 1872. Unter dem Titel *Eines Malers Frühling in Appenzell* erschien 1866 in der illustrierten Wochenzeitschrift *Daheim* ein Reisebericht aus der Feder Riefstahls, der mit sieben Holzstichen nach eigenen Vorlagen illustriert war. Darin berichtete der Maler ausführlich, anschaulich und einfühlsam von seiner Reise des Vorjahres, deren wichtigstes künstlerisches Ergebnis das Gemälde *Rückkehr von der Taufe* (1865) war. In Appenzell, der Hauptstadt des Kantons Appenzell-Innerrhoden, angekommen, nahm Riefstahl am Markt Quartier im Gasthof Hecht, wo gerade die Vorbereitungen für die Landsgemeinde auf Hochtouren liefen. Mit ein wenig Ironie, aber ebensoviel Sympathie schilderte Riefstahl Verlauf und Besonderheiten dieser basisdemokratischen Kantonsversammlung, die er 1871 auch auf einem Gemälde festhielt. Außer religiösen Bräuchen und pittoresken Trachten fand andere politisch motivierte Sitten und Gebräuche das Interesse des Künstlers, so etwa das Militär und das Gerichtswesen. Im Zentrum seines *Daheim*-Berichtes stand aber die begeisterte Schilderung der grandiosen Landschaft.

1864 präsentierte er die *Andacht Passeyer Hirten auf dem Feld*, ein Gemälde, das ihm, wie bereits erwähnt, große Erfolge bescherte (**Abb. 10**). Auf seinen Wanderungen durch die Alpen entlang des Passeiertals beobachtete Riefstahl 1863 unweit der Alm, auf der er übernachtet hatte, einen feierlichen Umzug: »Heut morgen kam eine Prozession von Pfelders her, es ist der Tag Laurentii, des Schutzpatrons der Hirten. Sie zogen zu dem Marienbilde vor meinem Hause, knieten nieder, beteten unter Vorsprechen des Geistlichen die Litanei und den Rosenkranz und zogen dann wieder ab«. Dieses Geschehen verarbeitete er in einer Reihe unterschiedlicher Kompositionen, zu der das genannte Gemälde gehört. Es

waren genau diese Szenen, die Riefstahl so schätzte, weil sie ihm als Motiv alle Freiheiten ließen, Land, Brauchtum und Charakteristik der Menschen zu vereinen, ohne dabei eine Geschichte erzählen zu müssen. Das Selbstverständnis der Andacht war Handlung genug für seinen ›gesättigten Realismus‹.

Die *Rückkehr von der Taufe* entstand 1865, sie befindet sich heute im Philadelphia Museum of Art (**Abb. 11**). Im Falle dieses Gemäldes lassen sich immerhin vier der abgebildeten Personen namentlich identifizieren. Möglich ist dies über beschriftete Zeichnungen. Zu den Dargestellten zählt Franziska Keller, Gastwirtin des Wirtshauses Hecht in Appenzell, die Riefstahl auch in seinem Aufsatz für *Daheim* erwähnte. Das Hotel ist heute noch in Appenzell existent.

Fünf Jahre nach seinem ersten Appenzeller Aufenthalt zog Riefstahl mit seiner Familie von Berlin nach Karlsruhe und damit ein Stück näher an die Alpen, die er weiterhin permanent malte. In Karlsruhe pflegte er intensiven und freundschaftlichen Kontakt zu Victor von Scheffel, der ihn 1872 in das Kloster Maulbronn schickte, als Riefstahl auf der Suche nach mittelalterlichen Motiven für seine Bilder war. Das daraus resultierende Gemälde eines schwäbischen Klosterrefektoriums von 1873 basierte zugleich auf Scheffels Gedicht *Die Maulbronner Fuge*¹² (**Abb. 12**).

Ein Bild von Land und Leuten

Das Gemälde *Allerseelentag auf dem Friedhofe zu Egg im Bregenzerwald* von 1869 ist ein weiteres Beispiel für die Symbiose aus Landschaftsmalerei und genrehafter Schilderung des bäuerlichen Lebens (**Abb. 13**). Eine elegisch-weihevollen Stimmung prägt die Atmosphäre des Bildes, die ganz dem Gedenken der Verstorbenen verpflichtet ist. Aber auch bei diesem Bild handelt es sich um ein *patchwork*. Kurz zuvor, im April 1869, war der Heimatdichter Franz Michael Felder verstorben, dessen Grab auf dem Gemälde dargestellt ist. Wenige Tage vor seinem Tod hatte Riefstahl ihn aus Karlsruhe angeschrieben, um mehr über das Ritual einer »Segnung der Alpen« zu erfahren:

Als ich im September u. October vorigen Jahres im Bregenzer Wald zubrachte hoffte ich auf das Vergnügen Ihrer Bekanntschaft um Ihnen allerlei Fragen in diesen Dingen vorzulegen und vor allem einen Mann kennen zu lernen der Land u. Leute seiner Umgebung so scharf beobachtet u. treffend zu schildern weiß. Sie hätten[,] geehrter Herr[,] einem Berufsgenossen in die Hände gearbeitet, denn was Sie als Dichter geben, das suche ich als Maler zu erreichen, seit Jahren sind Land u. Leute des deutschen Gebirges mein Feld. Würden Sie wol die Güte haben, mir in wenigen Zeilen anzugeben, wann durchschnittlich die Segnung der Alpen vorgenommen wird und von welchem, durch eine eindrucksvollen schöne Umgebung ausgezeichneten Orte im Wald, man diese schöne Sitte an Ort u. Stelle beobachten könnte? Letzten Winter habe ich Ihr »Arm und Reich« gelesen mit dem Genusse, ja mit noch größerm wie die Sonderlinge, denn inzwischen hatte ich den Wald u. die Wälder auch etwas kennen gelernt. Sie schreiben doch fort in dieser Art?¹³



ABBILDUNG 10 Wilhelm Riefstahl, *Andacht Passeyerer Hirten auf dem Felde*. Aus der Gegend von Meran, 1864 (Berlin, Alte Nationalgalerie)



ABBILDUNG 11 Wilhelm Riefstahl, *Rückkehr von der Taufe*, 1865 (Philadelphia Museum of Art, W.P. Wiltach Collection)



ABBILDUNG 12 Wilhelm Riefstahl, *Das Sommerrefektorium im Kloster Maulbronn*, 1873 (Koller Auktionen AG, Zürich)



ABBILDUNG 13 Wilhelm Riefstahl, *Allerseelentag auf dem Friedhofe zu Egg im Bregenzerwalde*, 1869 (Privatbesitz)

Das Gemälde entstand womöglich unter dem Eindruck des überraschenden Todes des Bauern und Schriftstellers, dem der Künstler auf eine für ihn typische Weise damit auch ein einfühlsames und pietvolles Denkmal setzte. Riefstahl gibt hier die Situation am Allerseelentag wieder, was daran zu erkennen ist, dass mehrere Frauen die traditionelle Stuchotragen. Auf diesen Sachverhalt wird im Folgenden noch einzugehen sein. Die ortskundige Kunsthistorikerin Maria Rose Steurer-Lang sandte mir zu dem Bild folgende Erläuterungen, die zeigen, dass Riefstahl einmal mehr mit Versatzstücken arbeitete: »An der Nordwestecke des Egger Friedhofs stand bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein Beinhaus. Im Gemälde Riefstahls aus dem Jahr 1869 wird eine Darstellung des historischen Gemäuers aus nächster Nähe vermutet. Wann die letzten Gebeine übertragen wurden, ist nicht bekannt. Er malte das Bild anlässlich des frühen Todes Franz Michael Felders. Sein Name steht auf einem Grabstein. Felder wurde aber in seiner Heimatgemeinde Schoppernau im Hinterwald begraben.«¹⁴

Riefstahl und Franz Michael Felder

Für das Verständnis von Riefstahls Werk ist seine Auseinandersetzung mit Felder wesentlich, diese müsste von der Forschung weiter vertieft werden. Das Phänomen des Bauern in der Moderne findet tatsächlich in dem ›Sonderling‹ Felder einen seiner exponiertesten Vertreter. Trotz regionaler Abgeschlossenheit, geringer Schulbildung und kraftraubender Tätigkeit als Landwirt war Felder bereits mit 24 Jahren ein weit über seine Heimatregion und Österreich hinaus anerkannter Schriftsteller. Mit seinen sozialkritischen Romanen konzentrierte er sich auf die Dorfgeschichte und repräsentierte literarisch den poetischen Realismus, für den malerisch grundsätzlich auch Riefstahl stehen könnte.¹⁵ Beide wussten, jeder auf seine Art, die wohlbekannte Umwelt möglichst genau und mit vielen Details zu schildern. Zwischen Maler und Literat bestand somit eine Verbindung in Haltung und Herangehensweise¹⁶ (Abb. 14 u. 15).

Als Bauer und Dorfbewohner gelang es Felder, ohne sentimentale Verzerrungen die Eigenart, die kulturelle Tradition, aber genauso die soziale Wirklichkeit der ›kleinen Leute‹ zu beschreiben. Es ging ihm jedoch nie um die bloße Bestandsaufnahme von Gegebenheiten. Er verband mit der realistischen Beschreibung seiner Umwelt künstlerische Phantasie sowie den Anspruch gesellschaftlicher Veränderung. In diesem Punkt folgte ihm Riefstahl zwar nicht; aber allein durch die Schilderung des alltäglichen Dorflebens mit dem Fokus auf Riten und Gebräuchen gelang es Riefstahl, die Landbevölkerung, ihre Lebenseinstellungen, Interessen und Gefühle so glaubhaft und realistisch darzustellen, wie Felder sie literarisch beschrieb. Riefstahl, der sich in seinem Brief auf den Roman *Sonderlinge* von 1866 berief, griff allerdings in seinen Bildern weder den von Felder beschriebenen Generationenkonflikt in einer Bauernfamilie noch die Beschreibung der geistigen Unterdrückung jedes Andersdenkenden in einer dörflichen Gemeinschaft auf. Für solche



ABBILDUNG 14 Franz Michael Felder, Bezau, Aufnahme aus dem Jahr 1866

Aspekte fehlte Riefstahl sicherlich nicht die Empathie, wohl aber der sozialkritische Blick auf die von ihm mit Bewunderung wahrgenommene bäuerliche Lebenswelt. Zugleich wollte er vermutlich seine bürgerliche Käuferschicht nicht verschrecken. Dennoch offenbart sich auch in Riefstahls Vielfigurenbildern ein regelrecht soziologischer Blick auf die Hierarchien innerhalb einer Dorfgemeinschaft. Er erfasste in einem einzigen Bild Krämer, Wirte, reiche Bauern, Heimarbeiter, ländliches Proletariat und den Klerus und verstand es, die gesellschaftlichen Schichten durch Kleidung und Gestus in ihrer Stellung differenziert zu charakterisieren.

Religiöse Rituale

Das Museum Wiesbaden besitzt seit 1876 ein Gemälde von Wilhelm Riefstahl. Es wurde direkt beim Künstler aus dem Atelier erworben (**Abb. 16**). In der Geburtsstadt von Ludwig Knaus stand man der Gattung Genremalerei offen gegenüber und versicherte mit dem Ankauf, den damals aktuellsten Stand in der Sammlung abbilden zu wollen. Riefstahls *Trauer-versammlung vor einer Kapelle im Bregenzerwald*, entstanden um 1876, mutet zunächst wie ein Historienbild an und ist doch vielmehr eine Mischung aus Landschafts- und Genrebild.

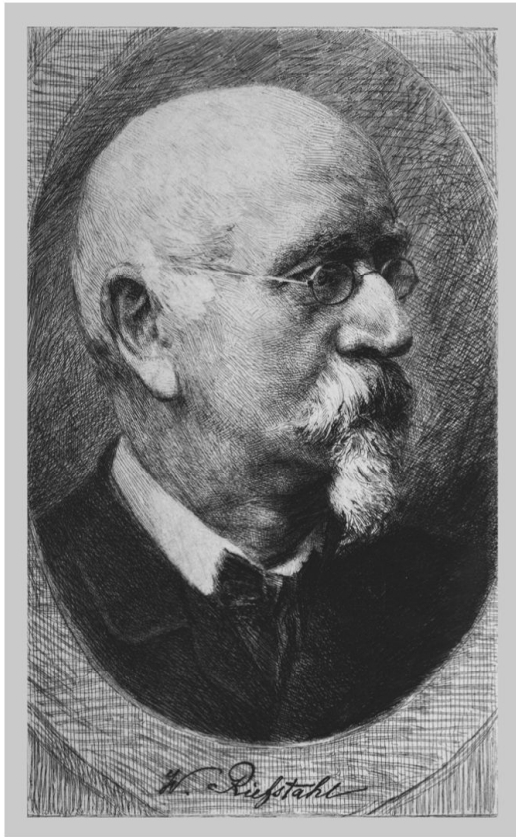


ABBILDUNG 15 Wilhelm Krauskopf,
Porträt Wilhelm Riefstahl, 1890 (Privatbesitz)

Dargestellt ist in der linken Bildhälfte eine kleine hölzerne Kapelle, die sich auf einer felsigen Berganhöhe befindet, davor eine große Gruppe wartender Menschen, die der Bildtitel als Trauerversammlung ausweist. Die Gruppe erstreckt sich fast über die gesamte Breite des Bildes, das im extremen Querformat gehalten ist. Zu erkennen ist vor dem Kapellenaufgang ein Geistlicher in Ornat, bei dem es sich um einen Kapuzinermönch handelt. In Bezau in Vorarlberg gab es seit dem 17. Jahrhundert ein Kapuzinerkloster. Die dort lebenden Mönche halfen in den Gemeinden des Bregenzerwaldes aus, wenn der Ortsseelsorger verhindert war. Der Geistliche ist umgeben von jungen Ministranten, neben ihm steht ein Mann in ziviler Kleidung, der einen Korb trägt und wohl eine unterstützende Tätigkeit innehat.

Die Trauernden selbst tragen die Wäldertracht, die zu den ältesten in Europa zählt (Abb. 17). Die schon erwähnte Frauentracht, die Stucho, wird auch heute noch getragen, nur ohne die damals üblichen aufwändigen Stickereien. Wenn es in einer Familie einen Todesfall gab, so trug zur Beerdigung die nächstverwandte Frau und jene, die neben dem Kreuz ging (häufig ein Patenkind) die Stucho. Das heißt, dass üblicherweise bei einer Beerdigung maximal zwei solcher Frauen anwesend waren. Auf Riefstahls Gemälde sind



ABBILDUNG 16 Wilhelm Riefstahl, *Trauerversammlung vor einer Kapelle im Bregenzerwald*, 1876 (Museum Wiesbaden)



ABBILDUNG 17 Wilhelm Riefstahl, *Bregenzer Bauernpaar*, 1867 (vorm. Berlin, Kupferstichkabinett)

aber mehrere Stuchenträgerinnen zu sehen, was bemerkenswert ist. Zu erwarten wäre das nur bei Gedenktagen wie Allerheiligen und Allerseelen. Es müsste sich deswegen hier eigentlich um einen Gedenktag für Verstorbene handeln, wenn nicht am rechten Rand die Kante eines Sarges sichtbar wäre. Die Männertrachten sprechen durchwegs für wohlhabende Männer. Wohlhabend waren im 19. Jahrhundert im hinteren Bregenzerwald vor allem Wirte und Händler, die meistens zudem noch Bauern waren. Großbauern gab es in der Gegend so gut wie keine, da im Gegensatz zu Bayern beziehungsweise den österreichischen Ländern die Realteilung galt, die im Laufe der Jahrhunderte zu einer äußerst kleinräumigen Landwirtschaft führte.

Den Hintergrund des Gemäldes bildet eine imposante Gebirgswelt, die im düsteren Grau des Himmels verschwindet. Auch die felsigen Gipfel im Mittelgrund sind wolkenverhangen, während der Vordergrund mit der Figurengruppe von der Sonne beschienen ist. Da der Bregenzerwald von Bregenz kommend eine hügelige Landschaft aufweist, können die dargestellten Berge nur dem hintersten Abschnitt des Bregenzerwaldes entstammen, etwa im Siedlungsgebiet der Walser. In diesem Fall müssten die gezeigten Personen allerdings die Walsertracht tragen, die sich deutlich von der Bregenzerwäldertracht unterscheidet. Insofern kommen als lokaler Bezugspunkt nur die Orte Au oder Schoppernau in Frage. Die Heimatforscherin Elisabeth Wicke erzählte mir, dass sich in der Bergregion auf dieser Höhe keine Kapelle ausmachen ließe.¹⁷ Ebenso gebe es hier keinen Friedhof, diese seien im Bregenzerwald stets benachbart an Kirchen.

Aufmerksamkeit verdient die Komposition des Bildes, in der die schon mehrfach angesprochene Verbindung von Landschaft und Menschen zum Ausdruck kommt: Das Bild wird von zwei großen Diagonallinien gehalten, die sich in der Bildmitte kreuzen. Auf der rechten Seite ist es ein abfallender Berghang, dessen Gipfel über das Bildformat hinausreicht. Von links oben kommend bildet sich eine genau symmetrisch dazu gebaute Diagonale durch das abfallende Vordach der Kapelle und die Anordnung der Menschengruppe. Diese Linie läuft nach rechts unten auf die gerade erst am rückwärtigen Hang auftauchenden (vermeintlichen) Sargträger zu, von denen vor allem die Totenfahne und ein Teil des Sarges zu erkennen ist. Den Bildmittelpunkt der sich kreuzenden Diagonalen bilden sonnenbeschienene Felsen, die in ihrem Licht einen scharfen Farbkontrast zur düsteren Berglandschaft im Hintergrund bilden. Vor diesen Felsen, etwas zurückversetzt zur restlichen Gruppe, befinden sich einige Männer. Ins Auge fallen zunächst die beiden aufrecht stehenden, in dunkler Eleganz gekleideten Herren, die von der Sonne beschienen werden und ihren Blick nach rechts zum ankommenden Sargzug richten. Der Rest der Menschen ist in auffällig symmetrischer Fügung links und rechts angeordnet: jeder hat seinen Ort in der Komposition. Die Balance, die bereits in den großen Diagonalen angelegt ist, wird hier bis ins kleinste Detail durchgehalten: Die Blicke einiger Menschen sind hin zum Sarg gerichtet und lenken die Aufmerksamkeit der Betrachter eben dorthin. Andere blicken in

die entgegengesetzte Richtung oder nach unten und tragen so ebenfalls zur harmonischen Bildbalance bei. Einzig und allein eine Figur, die zudem gänzlich einzeln steht, fällt heraus: Ein etwa neun Jahre alter Junge, der mit leichter Wendung nach links aus dem Bild heraus und damit dem Betrachter beinahe ins Gesicht zu schauen scheint. So wie die Berge die Menschen umfassen und schützen, so wirkt auch die Menschengruppe wie eine sich gegenseitig stützende Einheit, ein Kollektiv, in dem jeder seine Rolle erfüllt, durch Religion und Rituale gestützt.

Riefstahl sympathisierte mit dem, was er malte. Er sah in dieser Wahrhaftigkeit, im Sich-Einlassen auf die Menschen, die er porträtierte, einen wichtigen Beitrag zur Moderne. Er nahm damit eine Haltung ein, die sich nicht äußerem Status, sondern der Innerlichkeit verschrieb. Das, was er in den Alpen als Lebensentwurf wahrnahm und in seinen Bildern herausstellte, fand sozusagen sein Pendant im neuen Selbstbewusstsein des aufstrebenden Bürgertums und eignete sich daher als Schmuck in deren Wohnzimmern. Das urbane Publikum hatte an einer vermeintlich noch immer authentischen, unverdorbenen und bodenständigen Landbevölkerung Gefallen gefunden. Zugleich wusste Riefstahl um die Zeitlichkeit dieser Welt, die sich bereits in Auflösung befand. Ob in Riefstahls Bild überhaupt jemand zu Grabe getragen wird, oder ob es nicht als ein symbolischer Abgesang auf die ländliche Existenz zu lesen ist, scheint mir eine Schlüsselfrage des Bildes zu sein. Das Gemälde hält die Antwort offen.

- 1 Hier zitiert nach: Annalise Wagner: Wilhelm Riefstahl 1827–1888 (=Schriftenreihe des Museums der Stadt Neustrelitz, Bd. 1), Neustrelitz 1975, S. 6. – Mein großer Dank gilt dem Riefstahl-Experten Sebastian Prüfer für seine vielfältige Unterstützung bei der Recherche.
- 2 Ottomar Beta: Gespräche mit Ludwig Knaus, in: Deutsche Revue, Jg. 24, Bd. 1, 1899, S. 111.
- 3 Vgl. Moritz Wullen: Wilhelm Riefstahl, in: Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster u. Moritz Wullen (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1998, S. 218.
- 4 Vgl. Manfred Großkinsky: Schicksalsmomente, in: Bilder aus dem Leben. Genremalerei im Rhein-Main-Gebiet. Ausst.-Kat. Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst, Frankfurt am Main 2005, S. 123.
- 5 Zu Riefstahl vgl.: Max Haushofer: Wilhelm Riefstahl, in: Die Kunst für Alle, Bd. 4, 1889, S. 97–100; Hyacinth Holland: Wilhelm Riefstahl, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 28, 1889, S. 539–541; Hans Eduard von Berlepsch: Wilhelm Riefstahl, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 1, 1890, S. 185–189 u. 205–211; Wilhelm Lübke: Wilhelm Riefstahl, in: Nord und Süd, Bd. 55, 1890, S. 41–58; Wagner: Wilhelm Riefstahl (wie Anm. 1); dies.: Der Maler Wilhelm Riefstahl. Ein Beitrag zu seinem 150. Geburtstag, in: Carolinum, Bd. 43, 1976/77, S. 7–29.
- 6 Ebd., S. 14.
- 7 Hans Eduard von Berlepsch: Wilhelm Riefstahl (wie Anm. 5), S. 211.
- 8 Ebd., S. 205.
- 9 Ludwig Pietsch: Begräbnisfeier im Hochthale des Säntis, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 1023 v. 7. Februar 1863, S. 95–97, hier S. 95.
- 10 Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe, München 1962, S. 607f.
- 11 Wilhelm Riefstahl: Handzeichnungen [Text von H. E. von Berlepsch], München 1892, unpaginiert.
- 12 Vgl. Reto Krüger: Die Maulbronner Fuge, der Scheffel, der Wein, der Faust und Maulbronn. Ausst. Kat. Maulbronn 2013.
- 13 Brief von Wilhelm Riefstahl an Franz Michael Felder vom 19. April 1869, zit.n. URL <https://www.>

felderbriefe.at/brief/von-wilhelm-heinrich-riefstahl-aus-karlsruhe.

- 14 Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Frau Maga Maria Rose Steurer-Lang.
- 15 Zum Problemfeld des poetischen Realismus vgl. Matthias Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit im poetischen Realismus, Diss. LMU München 2013; URL <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17033>. Riefstahl findet dort allerdings keine Erwähnung.
- 16 Vgl. Franz Michael Felder (1839–1869), Ausst.-Kat. Felder Museum Schoppernau, hrsg. von Jürgen Thaler, Lengwil 2004.
- 17 Frau Maga Elisabeth Wicke gilt mein großer Dank, ebenfalls Herrn Dr. Jürgen Thaler.

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 fabrikationsmäßigen 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)

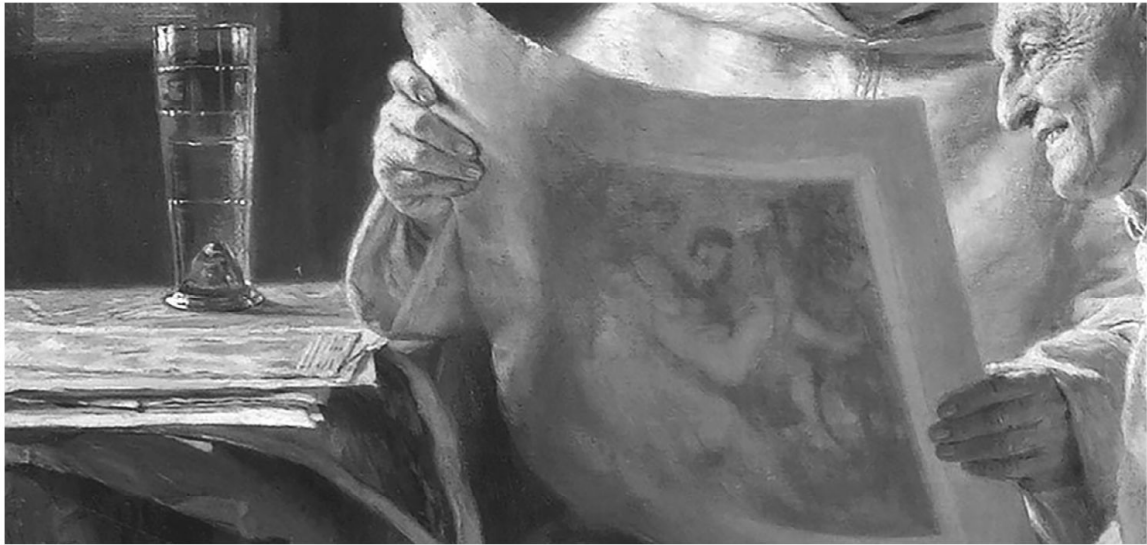


ABBILDUNG 2 Eduard von Grützner, *Heimliche Studie*, 1892
(Detail aus Abbildung 1)



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

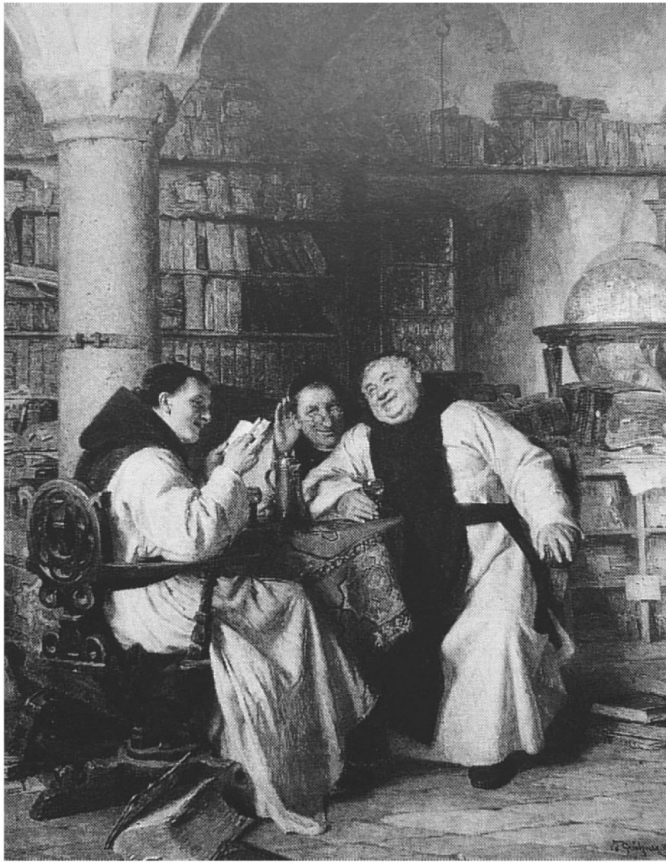


ABBILDUNG 4 Eduard von Grützner, *Der Lieblingsautor*, 1879

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 Kunstunempfindlichkeit 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, Kunstschranzenenthum 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 wiedergiebt, 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: »Unsere 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.

FELIX STEFFAN

MAX BRAM UND DIE GENESE DER ROSENHEIMER
GEMÄLDESAMMLUNG

Die bäuerlichen und landschaftlichen Sujets des bayerischen Voralpenlandes erfreuen sich bei Kunstsammlern seit jeher großer Beliebtheit und sind ein wichtiger Bestandteil vieler staatlicher und städtischer Sammlungen. Nur in Einzelfällen ist bislang jedoch erforscht, welchen Einfluss Privatsammlungen und Schenkungen dieser Werke auf den kommunalen Kulturbetrieb in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatten. Anspruch einer solchen Untersuchung sollte es dabei nicht sein, ein allumfassendes und in sich geschlossenes Bild zu liefern; wie das hier angeführte Fallbeispiel Rosenheims zeigt, ist es erstrebenswerter, die Entwicklung kommunaler Kunstbestände durch tiefgreifende Analysen von Einzelfällen beispielhaft zu untersuchen, um deren Bedeutung anschließend zu kontextualisieren.

Das Bedürfnis nach »kultureller Selbstdarstellung«¹ des wachsenden Bürgertums führte im ausgehenden 19. Jahrhundert zur massenhaften Produktion preiswerter Kleinformat und ließ den Handel mit Kunst in München florieren.² Durch das gleichzeitig wachsende Interesse des einfachen Bürgertums an Kunstgegenständen und Bildern entstand so neben den Sammlungen der großen, wohlhabenden und auch wohlbekannten Kunstmäzenen eine Vielzahl an kleinen, privaten Kunstsammlungen, die die Funktion von Hof, Adel und Kirche als alleinigen Auftraggeber von Kunst zunehmend in Frage zu stellen begann.³ Die Bezugsquellen der Sammler unterschieden sich dabei je nach Kaufkraft und Vorlieben. Kunstwerke konnten nicht nur in Ausstellungen, Kunsthandlungen und Auktionshäusern, deren Anzahl zu dieser Zeit in nur wenigen Jahren um mehr als ein Drittel zunahm, erstanden werden;⁴ von wachsender Bedeutung für den Aufbau einer bürgerlichen Kunstsammlung war zudem der private Verkauf und Tausch unter den kleineren, oftmals untereinander gut vernetzten Kunstsammlern sowie der persönliche Kontakt zu zeitgenössischen Künstlern.

Begünstigt durch diese zeitgeschichtlichen Entwicklungen des Kunstmarktes und Zeit seines Lebens von einem »Sammeltrieb« befallen,⁵ begründete der Privatsammler Max Bram in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine vorerst überschaubare Sammlung an Gemälden und Zeichnungen. Im Jahr 1855 in Pfarrkirchen geboren und Anfang der 1860er Jahre mit seiner Familie nach Rosenheim verzogen, besuchte Max Bram als einer der ersten Schüler das neu begründete Knabenschulhaus der Stadt und schloss anschließend an der Rosenheimer Präparandenschule eine Ausbildung zum Volksschullehrer ab. Nachdem er zuerst in Bergen, Marquartstein und Ingolstadt tätig gewesen war, wurde er 1885 nach München versetzt, wo er schließlich den Großteil seines Lebens verbrachte.⁶ Um dieselbe Zeit ging er

eine Ehe mit Elisabeth Oswald ein, die einer vermögenden Rosenheimer Familie entstammte. Die Ehe der beiden blieb kinderlos, was mitunter ein Grund für Bram gewesen sein wird, seine über die Jahrzehnte zusammengetragene Kunstsammlung bereits im Jahr 1904 – und somit 31 Jahre vor seinem Ableben – mit einem Stiftungsvertrag seiner Vaterstadt Rosenheim zu vermachen.

Seinem 1921 verfassten Typoskript *Meine Entwicklung zum Kunstsammler* zufolge, entdeckte Bram bereits früh seine Liebe zur Beschäftigung mit der Kunst. Neben der Philatelie und anderen, meist kurzweiligen Sammelbetätigungen in seiner Kindheit und Jugend, sah er im »Einheimsen von größeren und kleineren Kunstschatzen«, das er auf die Kunstaffinität seiner Familie zurückführte, nach eigener Aussage eine Lebensaufgabe. Mit einem durch das Studium einschlägiger Zeitschriften kunsthistorisch geschulten Auge begann er, nach seiner Versetzung von Ingolstadt nach München, vorerst Drucke und kurze Zeit später Originale zeitgenössischer Kunst zu erwerben. Nachdem er seine angehende Kunstsammlung zu Beginn vornehmlich durch findige Käufe auf Jahrmärkten wie der Auer Dult bestückt hatte, wo man teils originale Zeichnungen, Skizzen und Drucke für Trödelpreise erstehen konnte, entdeckte Bram den Mehrwert eines direkten – schriftlichen und vor allen Dingen persönlichen – Kontaktes zu den Produzenten der Münchener Kunstwelt. Um 1900 fing er folglich an, sich nicht nur zu den einschlägigen Künstlerkreisen in den Münchener Kaffeehäusern zu gesellen, sondern auch die Kunstschaffenden direkt in ihren Ateliers aufzusuchen. Einer der ersten Künstler, denen Bram so persönlich begegnete, war der »Altmeister Defregger«,⁷ über dessen Besuch er später schrieb:

Ich hatte das Lichtbild seines allerersten Ölbildes, das mir aus Dölsach, dem Geburtsorte Defreggers, zugesandt worden war, mitgebracht und wies es vor. »Wo haben Sie denn dies her?« fragte Defregger erstaunt. Erzählte nun von einer mit meiner Frau im August 1894 unternommenen Gebirgswanderung, die uns, vom Glocknerhause kommend, nach Dölsach führte. In dortiger Kirche hätten wir das prächtige von Defregger gestiftete Altarbild bewundert und dann beim Wirte, einem Verwandten Defreggers, zugekehrt. Der zeigte uns sodann mehrere von der Hand seines berühmten Veters stammende Familienbildnisse und zuletzt auch dessen allererstes Ölbild. [...]

Defregger erzählte uns nun, daß er das Bild im Jahre 1860 gemalt, als er noch keine Schule genossen und sich in Innsbruck zum Bildhauer ausbilden wollte. Gern erfüllte er meine Bitte, seinen Namen auf das Lichtbild zu setzen, und fügte auch noch das Datum der Entstehung »April 1860« bei.

Dann zeigte ich Defregger noch das kleine Bildchen von Dill, das ich kurz vorher erworben hatte. Das fand seinen vollen Beifall. [...] Es freue ihn, daß auch in Lehrerkreisen sich Kunstfreunde und Kunstsammler fänden. Es gebe überhaupt in München viele Kunstsammler, viel mehr als man glauben möchte.

Der Besuch Defreggers dokumentiert anschaulich das frühe Bestreben und die strategische Vorgehensweise Brams, die Künstler der von ihm gesammelten Werke mit anekdotischen Beipflichtungen zu umgarnen, um somit zukünftige Ankäufe zu erleichtern oder gar deren

Preis zu reduzieren. Das Beispiel zeigt aber auch, dass diese geradezu mutige Kontaktaufnahme eines einfachen und dadurch für den Künstler finanziell weniger attraktiven Privatsammlers seitens der Künstlerprominenz nicht abgewiesen, sondern scheinbar begrüßt wurde. Ob dies auf die persönliche Kompensation mangelnder gesellschaftlicher Wertschätzung oder aber – ganz pragmatisch – auf zu dieser Zeit für manchen Künstler eher dürftige Auftragsituation und somit finanzielle Notlage zurückging, dürfte wohl von Fall zu Fall unterschiedlich gewesen sein.⁸

Defregger war einer der ersten, aber dennoch nur einer von vielen Münchener Künstlerprominenten, die Bram im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts in ihren Werkstätten aufsuchte. Durch den intensiven Kontakt und Austausch mit der Kunstszene in seiner unmittelbaren Umgebung schuf sich der Sammler in den folgenden Jahren ein stetig größer werdendes Netzwerk, von dem heute noch seine umfassende Hinterlassenschaft an Briefkorrespondenzen zeugt. Da Bram der Ansicht war, dass die von ihm gesammelten Kunstwerke eine »gewisse künstlerische Einheit bildeten«, wollte er seine Sammlung auch nach seinem Ableben »als Ganzes erhalten wissen«.⁹ Nicht zuletzt deshalb kam es bereits 1904 zur eingangs erwähnten Stiftung an die Stadt Rosenheim, obgleich oder gerade weil Bram wohl, wie Hilger richtig konstatiert, den »Rosenheimern nicht viel tätigen Kunstsinn zutraute«.¹⁰ So geht aus dem Stiftungsvertrag implizit hervor, dass Bram um den pädagogischen Mehrwert seiner Stiftung wusste und ihm nicht zuletzt die Entwicklung des Kunstverständnisses in der städtischen Bevölkerung ein Anliegen war. Hintergrund der Entscheidung, die Kunstsammlung der Stadt Rosenheim zu vermachen, war der durch den protestantischen Stadtpfarrer Philipp Weber am 30. April 1904 gegründete Kunstverein, der sich die Sammlung und Pflege der Kunst zum Ziel setzte und damit eine Grundvoraussetzung für den zukünftigen Zusammenhalt sowie die gewissenhafte Verwaltung und Erweiterung der Stiftung bot.¹¹ Zusammen mit dem Historischen Verein gab es so in Rosenheim erstmals die institutionelle Basis für den nachhaltigen Aufbau einer städtischen Kunstsammlung sowie der mit ihr verbundenen Vermittlungs- und Ausstellungsmöglichkeiten, die der lokalen Künstlerschaft eine essentielle Grundlage zur weiteren Entfaltung bot.¹² Mit seiner Stiftungs- und Sammlungstätigkeit beeinflusste Max Bram somit die weitere kunst- und kulturpolitische Entwicklung der Stadt Rosenheim richtungweisend.

Während im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts gänzlich neue Kunstströmungen entstanden und Anerkennung fanden, blieb Bram in seiner Sammeltätigkeit stets modernekritisch. Bis zu seinem Tod im Jahr 1935 erweiterte er seine Stiftung durch neue Erwerbungen, konzentrierte sich dabei aber fortwährend auf das Sammeln volksnaher und bäuerlicher Kunst einer Vielzahl von regionalen Künstlern, die sich selbst der späten Münchener Schule zurechneten. In einer 1928 verfassten *Denkschrift zum Ausbau der Städtischen Gemäldesammlung* äußerte Bram den ausdrücklichen Wunsch, dass »der derzeitige konservative Charakter der Sammlung gewahrt und der Modernismus auch in seinen weniger grotesken Formen

ausgeschaltet werden soll.«¹³ Obschon Bram in seiner Orientierung als Sammler weitestgehend unpolitisch blieb,¹⁴ vermochte die eindeutige Positionierung des Kunstsammlers gegenüber den Künstlern der Avantgarde ein ausschlaggebendes Kriterium gewesen sein, das die Ideologisierung und Politisierung seiner Sammlung in den Folgejahren begünstigte. So bot der konservative Sammlungsschwerpunkt Brams der zur selben Zeit aufstrebenden Politik des Nationalsozialismus einen idealen Nährboden, die vorhandenen Werke für politische Zwecke zu instrumentalisieren und der Rosenheimer Sammlung eine ideologische Komponente beizumessen.¹⁵

Ausgehend von Entstehungsgeschichte und Grundtendenz der Rosenheimer Kunstsammlung überrascht es nicht, dass die regimetreue Führung des Rosenheimer Kunstvereins ab Juli 1934 durch den promovierten Juristen und SA-Obersturmbannführer Erich Holper alles andere als eine Neuorientierung der lokalen Kunstszene bedeutete. Die Machtübernahme der Nationalsozialisten trug vielmehr dazu dabei, dass Brams spätestens in den 1920er Jahren eher antiquierte Kunstauffassung im ›Dritten Reich‹ eine erneute Blüte erlebte und kein Bruch mit dem künstlerischen Programm der vergangenen Jahre festzustellen ist. Eine – noch von Bram selbst initiierte – städtische Ankaufskommission aus den beiden lokalen Künstlern Constantin Gerhardinger und Anton Müller-Wischin sowie dem Münchener Akademieprofessor Hermann Groeber, die allesamt nicht nur mit dem Kunstsammler befreundet waren, sondern zugleich mindestens ebenso konservative künstlerische Ansichten vertraten, tat ihr Übriges. Rosenheims kulturelle Orientierung am Vorbild des nationalsozialistischen Münchens hatte letztlich zur Folge, dass der Münchner Kunstkritiker Alexander Heilmeyer Rosenheim im Mai 1935 in Anlehnung an Münchens neuen Titel »Hauptstadt der Deutschen Kunst« den Beinamen »Kunststadt des Chiemgau« gab.¹⁶ Und als schließlich im August 1937, nur wenige Woche nach der Eröffnung der ersten Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München, das neue Gebäude der städtischen Gemäldegalerie eröffnete, war auch die dort zu sehende Ausstellung vornehmlich mit Werken der Sammlung Brams bestückt.¹⁷

Die sich in diesem Beitrag am Fallbeispiel Rosenheim offenbarende enge Verzahnung zwischen der Genese einer städtischen Gemäldesammlung und der Ideologisierung der Kunst zur Zeit des Nationalsozialismus zeigt, dass sich die Untersuchung der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik nicht auf den Zeitraum 1933 bis 1945 beschränken darf. Bei den meisten erfolgreichen Künstlern aus dieser Zeit handelt es sich um angesehene Persönlichkeiten, deren erste regionale oder nationale Erfolge nicht auf die Politik des Nationalsozialismus zurückzuführen sind. Vielmehr gilt es deshalb, die sich teils seit Jahrzehnten bestehenden lokalen Verhältnissen und Strukturen zu berücksichtigen und sowohl Kontinuitäten als auch Brüche in den individuellen Künstlerkarrieren zu erforschen. Ebenso beachtet werden sollte darüber hinaus der Umgang mit den Künstlern und Werken nach 1945. Die Eingrenzung auf in sich weitestgehend geschlossene Kulturlandschaften sowie eine intensive

Analyse einzelner künstlerischer Werdegänge unter Einbezug von Ausstellungsbeteiligungen, Verkäufen und Ehrungen sowie deren gewissenhafte Kontextualisierung ist dabei unabdingbar und sollte zentrales Element zukünftiger Forschungsbemühungen darstellen.

- 1 Karl-Heinz Meissner: Der Handel mit Kunst in München 1500–1945, in: Rupert Wälsch u. Bernhard Wittenbrink (Hrsg.): Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, München 1989, S. 13–103, hier S. 24.
- 2 Vgl. auch Robin Lenman: Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871–1918, Frankfurt am Main 1994, S. 81 u. 134.
- 3 Meissner: Der Handel mit Kunst in München (wie Anm. 1), S. 7 ff.
- 4 Ebd., S. 14.
- 5 Max Bram: Meine Entwicklung zum Kunstsammler (Typoskript), Rosenheim 1921, S. 2.
- 6 Max Bram: Lebenslauf (handschriftlich), Stadtarchiv Rosenheim, MAG IX A 4 62.
- 7 Bram: Meine Entwicklung zum Kunstsammler (wie Anm. 5), S. 27.
- 8 Siehe hierzu auch Lenman: Die Kunst, die Macht und das Geld (wie Anm. 2), S. 81 u. 106f.
- 9 Bram: Meine Entwicklung zum (wie Anm. 5), S. 34.
- 10 Franz Hilger: »Ein schöner, aber schwieriger Verein.« 90 Jahre Kunstverein Rosenheim, in: Kunstverein Rosenheim 1904–1994. Seine Geschichte, seine Ausstellungen, seine Künstler, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim, Rosenheim 1994, S. 9–25, hier S. 12.
- 11 Ebd., S. 10.
- 12 Michael Pilz: Literatur und Bildende Kunst im Rosenheim des 19. Jahrhunderts, in: Michael Pilz u. Manfred Tremel (Hrsg.): Rosenheim. Geschichte und Kultur, Rosenheim 2010, S. 292–313, hier S. 312.
- 13 Max Bram: Denkschrift zum Ausbau der Städtischen Gemäldesammlung, Rosenheim 1928, S. 3, Stadtarchiv Rosenheim, MAG IX A 4 067a.
- 14 Diese Behauptung fußt auf Analyse der Schriftstücke im Nachlass Max Brams, in denen er keine eindeutige politische Position erkennen lässt und wonach ihn der Aufstieg der Nationalsozialisten und der Machtwechsel im Jahr 1933 nur wenig zu interessieren schien.
- 15 Vgl. Felix Steffan: vermach. verfallen. verdrängt. Eine Ausstellungsidee und ihre historische Situiertheit, in: Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair u. Felix Steffan (Hrsg.): vermach. verfallen. verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus, Petersberg 2017, S. 76–83.
- 16 Siehe hierzu Pilz: Literatur und Bildende Kunst in Rosenheim (wie Anm. 12), S. 434.
- 17 Vgl. Städtische Kunstsammlung Rosenheim: Verzeichnis der ausgestellten Werke, Rosenheim 1937.

LARS ZIEKE

DAS ›RUBENSFEST‹ IN MÜNCHEN 1857. MEDIALE KONSTRUKTIONEN KÜNSTLERISCHER GEMEINSCHAFT UND STÄDTISCHER IDENTITÄT

Am 14. Februar und in Wiederholung am 24. Februar des Jahres 1857 veranstalteten die Münchner Künstlervereinigungen Stubenvoll, Jung-München und der Künstler-Sänger-Verein im Odeon ihren alljährlichen Künstlerball zur Karnevalszeit.¹ In diesem Jahr wurde er von Moritz von Schwind, Carl Theodor von Piloty und Heinrich von Pechmann, also den führenden Malern der Zeit in München, konzipiert.² Thema des Festes war ein *reenactment* der Huldigung des Malers Peter Paul Rubens durch die Stadt Antwerpen anlässlich der Vermählung mit seiner zweiten Frau Hélène Fourment im Jahr 1630.³ Zu diesem Zweck wurden ein aufwendiges Programm mit Festspiel entwickelt und kostbare Kostüme geschneidert, um im Odeon einen Erlebnisraum des flämischen 17. Jahrhunderts zu evozieren. Die Veranstaltung muss man sich als mediales Großereignis vorstellen, dessen Wahrnehmung und Wirkung sich auf den gesamten Stadtraum ausbreitete und das mannigfaltig in der Presse beschrieben wurde. Laut dieser Angaben waren etwa 2.000 Gäste und Zuschauer anwesend, darunter König Maximilian II. Joseph von Bayern und Königin Marie sowie weitere Mitglieder des Hofstaats.⁴

Künstlerfeste im 19. Jahrhundert

Im Allgemeinen waren derartige Künstlerfeste im 19. Jahrhundert besonders ausgeprägt in den Akademiestädten München, Berlin und Düsseldorf und wurden dort von Künstlervereinen organisiert.⁵ Der für die Entstehung und die Bedeutung der Künstlerfeste konstituierende Moment ist der 300. Todestag Albrecht Dürers, aus dessen Anlass 1828 zahlreiche Feiern veranstaltet wurden.⁶ Auch in München wurde 1846 im Odeon ein Künstlerball zu Ehren Dürers zelebriert.⁷ In Anlehnung an historische Festzüge, die sich im 19. Jahrhundert als Ort bürgerlicher Selbstdarstellung herauskristallisierten, bemühten sich die Künstlerfeste der Vereine um eine spezifische Themensetzung, die ab der Jahrhundertmitte der Darstellung ihres Selbstverständnisses als Künstler, der Nobilitierung der Künste und der Konstruktion einer gemeinschaftlichen Identität dienen sollte.⁸ Dabei ist die soziale, regionale oder nationale Zugehörigkeit von Bedeutung, welche in den Themen ihren Ausdruck fand.

Bei einer Betrachtung der Wirkungsgeschichte dieser Künstlerfeste und -festzüge ist festzuhalten, dass diese nur für eine beschränkte Öffentlichkeit zugänglich waren, da sie in geschlossenem Raum für geladene Gäste stattfanden. Hinzu kommt der Anspruch des



ABBILDUNG 1 Einladungskarte zum ›Rubensfest‹, 1857

jeweiligen Festprogramms, für dessen Verständnis ein spezialisierter kulturgeschichtlicher Wissensstand erforderlich ist. Für das Programm der Künstlerfeste wurde zumeist ein historisches Thema gewählt. Bei der Umsetzung und Gestaltung wurden jedoch nur bedingt Ansprüche an historische Faktentreue verfolgt. Die Form der Inszenierung oszilliert zwischen Festzug, *tableau vivant*, Festspiel und Kostümball. Dabei weist das Fest in seinem Ursprung eine Nähe zu Hoffesten auf, die im 19. Jahrhundert oft von Künstlern gestaltet wurden, welche dabei auch selbst als Darsteller agierten. In diesem Entstehungskontext begründet sich eine tendenziell konservative Ausrichtung der Themenwahl und des Wirkungsanliegens, da die Feste ebenso einer Stabilisierung des Verhältnisses der Künstlerschaft zum Herrscher und seinem Hof dienen sollten.⁹ Insbesondere zahlreiche Münchner Künstler aus akademischem Umfeld waren zur Zeit Ludwigs I. an einer sozialen Einbindung als Berufsgruppe in der Tradition des sogenannten Hofkünstlers interessiert,¹⁰ was dem Entwurf des genialischen, eigenbrötlerischen Künstlerindividuums entgegensteht, das seit dem Zeitalter der Romantik verklärt und idealisiert wird.¹¹

Die Forschung zu den Münchner Künstlerfesten fokussiert sich vor allem auf den ›Festzug Karl V.‹, der von der Künstlervereinigung Allotria 1876 im Odeon veranstaltet wurde und bei dem bekanntermaßen Franz von Defregger als Albrecht Dürer kostümiert war.¹² Am Beispiels dieses Festes hat Sabine Wieber dargelegt, wie der Rückgriff auf ein historisches Ereignis vor allem der Konstruktion und Stabilisierung einer nationalen Identität diene.¹³ Eine detaillierte Analyse des ›Rubensfestes‹ steht jedoch noch aus. Ziel dieses Beitrags soll es

sein, die Funktion der unterschiedlichen partizipierenden Medien für die Konstruktion und Kommunikation des Selbstverständnisses der beteiligten Münchner Künstler und darüber hinaus einer städtisch-bürgerlichen Gemeinschaft zu untersuchen.

Da das Festgeschehen einen ephemeren Charakter besitzt, ergibt sich eine methodische Herausforderung für die Analyse. Diese stützt sich im Folgenden auf zwei Quellen unterschiedlicher Art. Zum einen hat sich ein Festprogramm erhalten, welches im Archiv der Münchner Stadtbibliothek aufgefunden werden konnte.¹⁴ Zum anderen verwahrt das Münchner Stadtmuseum Fotografien aus dem Atelier des Fotografen Franz Hanfstaengl, die einige der Teilnehmer in ihren Kostümen zeigen. Die dokumentierten Kostüme selbst erweisen sich zudem als drittes Medium. Die Beschäftigung mit diesen Materialien soll dabei nicht auf eine Rekonstruktion des Festes und seines Ablaufs abzielen, sondern vielmehr die in der Performanz des Festes erzeugten und transportierten Semantisierungen mittels dieser drei Medien sowie deren Funktionalisierung herausstellen. Ihr medialer Status ist dabei auch in Bezug zu ihrem Verhältnis von Realität und Fiktion, Präsenz und Repräsentation zu setzen.¹⁵

Feste konstituieren eine eigene liminale Zeit, die eine Übergangs- und Schwellensituation evozieren und den Alltag unterbrechen.¹⁶ Dabei werden die Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus dem Alltag und dem sozialen Umfeld herausgelöst.¹⁷ Die Transformationsphase des Festes eröffnet die Möglichkeit einer sich vom Alltag unterscheidenden Erfahrung. »Gleichzeitig kann das gemeinsame Außerkraftsetzen alltäglicher Regeln und Beschränkungen Gemeinschaften in ihrem Zusammengehörigkeitsgefühl stärken.«¹⁸ Das Fest als *cultural performance* stellt kulturelle Zusammenhänge aus und bewegt sich dabei zwischen einer »doppelte[n] Dialektik von Liminalität und Periodizität einerseits sowie Regelmäßigkeit und Transgression andererseits«.¹⁹ Nach der Rückkehr in den Alltag wirkt das Erlebte verstärkend auf die eigene Identitätsbestimmung. Somit kann das Fest zum Reflexionsraum der eigenen Identität werden.²⁰ Im Folgenden soll unter diesen theoretischen Prämissen der Forschungen zur Festkultur und der Performativität²¹ untersucht werden, wie das ›Rubensfest‹ identitäts- und gemeinschaftsbildend wirkte und eine Reflexion und Aufwertung der sozialen Stellung des Künstlerstandes ermöglichte.

Das Programmheft als Medium der Bedeutungszuweisung

Für den programmgerechten und geordneten Verlauf eines Festes braucht es eine verbindliche und normierende Struktur, die allen Beteiligten bekannt sein sollte. Am Anfang dieser Strukturierung steht die Verkündung des Themas in Form der Einladungskarte, auf der in diesem Fall die Abbildung des Brautpaares eine Vorgabe für die Art der Kostümierung impliziert (**Abb. 1**). Zur weiteren Vermittlung der programmatischen Themensetzung wurde für das ›Rubensfest‹ ein Programmheft hergestellt, anhand dessen der Ablauf des Festzugs und der Wortlaut der Darbietung mitzulesen waren. Vermutlich zu Beginn der Veranstaltung an

die Gäste verteilt, konnte die Aufführung hier entlang des Textes verfolgt werden. Gleichsam kann die in dem Festspiel hergestellte Bedeutung auch über den begrenzten Ort und die endliche Zeit des Festes hinaus im gedruckten Medium des Hefts transportiert werden.

Die Vorbemerkung des Programms formuliert bereits eine konkrete Schilderung des Festthemas und vermittelt den kostümierten Teilnehmerinnen und Teilnehmern damit ihre eigene Signifikanz in ihrer Rolle als Darstellerinnen und Darsteller im Fest:

Vorbemerkung. Dem Balle liegt eine Idee des Festes zu Grunde, welches die Stadt Antwerpen ihrem großen Landsmann Peter Paul Rubens nach seiner zweiten Vermählung mit der schönen und reichen Helena Forman (im Jahre 1630) gegeben. Rubens, dessen Ruhm als Künstler damals die höchste Stufe erreicht hatte, nimmt die Glückwünsche seiner Freunde und der Bürgerschaft der Stadt entgegen. Namentlich sind es jene Gewerke, auf welche die Kunst einen veredelnden Einfluß ausübt, deren Vertreter beim gefeierten Meister ihre Huldigung darbringen und ihm Hochzeitsgeschenke überreichen.²²

Gewissermaßen wurde mit der Lektüre der Vorbemerkung den kostümierten Teilnehmerinnen und Teilnehmern ihr Platz im Programm und im Festspiel zugewiesen und somit die Schwellensituation des Übergangs vom Alltag in die fiktive Wirklichkeit des Festes und seiner sozialen Neukonfiguration performativ vollzogen. Hierin unterscheidet sich das »Rubensfest« deutlich von einem Maskenball mit Themenschwerpunkt und gewinnt den Charakter eines *reenactment*.²³

Nachfolgend wird im Programmheft die Aufreihung des Festzugs beschrieben: Nach den hochrangigen Vertretern der Stadt zieht das Paar ein, gefolgt von »Freunde[n] des Gefeierten unter der Künstlerschaft: van Dyck, [...] Honthorst, [...] Höllen-Breughel« und dem Dichter Pieter Hoost. Ihnen schließen sich Adlige, Bürger und Gesandte der »Nachbarstädte und des Hofes der Erzherzogin Isabella« an, fortgesetzt von Vertretern der Zünfte, der Kaufmannschaft, der »ostindischen Compagnie« und der Bauernschaft.²⁴ Auffällig ist dabei, dass sich die Nobilitierung der Künste als Anspruch darin manifestiert, dass die Künstler an privilegierter Stelle vor den adeligen Würdenträgern positioniert sind.

Gemäß dem im Programm beschriebenen Ablauf huldigen verschiedene soziale Gruppen wie etwa Edelleute, Kaufleute, Handwerker und Bauern dem Künstler Rubens, dessen Rolle der Maler und Ideengeber für das Fest, Heinrich von Pechstein, einnimmt, und würdigen seine Bedeutung für den Wohlstand der Stadt und das Florieren von Handwerk und Handel. Zudem wird die Anwesenheit ausländischer Gäste erwähnt, die Handelsbeziehungen mit den Niederlanden unterhielten, weshalb sich auf dem Ball auch Personen finden, die als Perser, Inder, Moslems und Chinesen auftreten, so etwa der Maler Karl Hyacinth Holland, der sich als Hindu verkleidet hat.²⁵

In diesem Gefüge der unterschiedlichen Gruppen charakterisiert sich die Kunst als prosperierend innerhalb der Gewerke und Gewerbe, was eine Form der Verbürgerlichung

des Künstlers jenseits der kontrastierenden Pole des abhängigen, aber wohlhabenden Hofkünstlers und des freien, aber mittellosen Künstlers propagiert.²⁶ Entgegen des Ideals vom Künstler als Genie, das wegen seiner herausgehobenen Fähigkeiten und seines individualistischen Charakters Außenseiter der Gesellschaft und deshalb abhängig vom Wohlwollen eines Förderers ist, wird hier der Sitz des schaffenden Künstlers in der Gesellschaft auf der Basis seines wirtschaftlichen Erfolgs verherrlicht, der damit zugleich auch Triebfeder des (früh)kapitalistischen Systems ist.²⁷ Im Diskurs des 19. Jahrhunderts über die gesellschaftliche Rolle des Künstlers wird seine Unabhängigkeit als positives Resultat dieser historischen Entwicklung postuliert. So schreibt etwa Gustav Freytag 1866 in der Zeitschrift *Die Grenzboten*: »Der Künstler hat thatsächlich aufgehört Tischgänger der Vornehmen zu sein, er ist Schützling eines großen Volkes geworden, und er soll sich hüten, diese unabhängige Stellung aufzugeben.«²⁸ Ideal einer sozialen Emanzipation und wirtschaftlichen Distinktion des Künstlers ist im bürgerlichen Denken des 19. Jahrhunderts das Kunstschaffen in den nördlichen Niederlanden durch den Wegfall des Mäzenatentums von Kirche und Fürsten, was schließlich die Entstehung eines Kunstmarktes nach heutigem Verständnis nach sich zog.²⁹ Zwar war ausgerechnet Rubens vorrangig im Dienste von Höfen tätig, doch wird er gleichwohl wegen seiner eigenständigen und selbstverantwortlichen Geschäftstüchtigkeit als Rollenvorbild des merkantil erfolgreichen Künstlers inszeniert.³⁰ Gerade im Bezug zur ambivalenten Figur Rubens wird die Zerrissenheit der Inszenierung des sozialen Status des Künstlers zwischen Emanzipation und Anpassung in der Zeit nach dem Vormärz ersichtlich: »Bürgerlicher Status und künstlerisches Selbstbewusstsein werden betont zur Schau getragen, suchen aber gerade in der loyalen Haltung zum König und in der Anerkennung durch die Öffentlichkeit ihre Bestätigung.«³¹

Im anschließenden Festspiel huldigen verschiedene Vertreter der Handwerkszünfte und Kaufmannsgilden dem Maler und loben sein Wirken. So etwa der Meister der Silberschmiede:

Vom Geist, der Dich beseelt, Du werther Meister,
 Dringt auch ein Hauch bis in des Bürgers Werkstatt.
 Der schlichte Mann erbauet sich nicht minder
 An deinen Schöpfungen! Er ahnt das Wesen
 Der Kunst, und diese Ahnung lenkt ihm
 Den Bunzen und den Meissel! – Wir, die Gilden
 Antwerpens, rühmen uns, nicht bloß als Bürger
 Dich zu besitzen; – ja, wir wissen Dir
 Auch Dank, daß Du in Meister und Gesellen
 Hast Künstlersinn erweckt, und bringen Dir
 Hierfür die Gabe in das Hochzeitshaus!
 (Überreicht ihm einen silbernen Pokal)³²

Deutlich hervorgehoben wird hier die Auswirkung des künstlerischen Schaffens auf die weiteren Gewerke, die damit ebenfalls eine Veredlung und letztlich einen wirtschaftlichen Aufschwung erfahren. Nach demselben Muster tragen im Fortgang des Festspiels weitere Vertreter ihre Reden vor und überreichen Geschenke an das Brautpaar. Abschließend tritt der Dichter Pieter Hoost auf, reicht Rubens einen Lorbeerkrantz und stellt die Malerei der Dichtung als Schwesterkunst gleichrangig zur Seite:

Der heil'ge Blätterschmuck des delischen Gottes!

(Dem Künstler einen Lorbeerkrantz reichend)

Ich, Pieter Hoost, im Namen und im Auftrag

Der Amsterdamer Dichterschule, soll

Mit diesem Krantz Sie krönen! – Gönn' der Dichtung

Daß sie die Schwesterkunst mit Lorbeer schmücke! –

Mir aber gönne, daß sich mein begeistert

Gefühl hiebei in Worten wieder finde:

Kaum hat das deutsche Reich – Gott segne es! –

Je eine Zeit geseh'n, wo aller Orten

Der Baum der Kunst so edle Früchte trug,

Als in der Gegenwart; – und *vlämisch* sind

Wohl seines Laubwerks blüthenreichste Aeste! –³³

Hier wird also eine seit der Antike tradierte Paragone-Debatte eingeflochten und durch das Gleichsetzen von Malerei und Dichtung überwunden.³⁴ Überliefert ist, dass auch während der tatsächlichen Hochzeitsfeier des Paares in Antwerpen am 6. Dezember 1630 ein Gedicht zu Ehren von Rubens und seiner Frau vom Antwerpener Humanisten Gaspar Gevartius verfasst und vorgetragen wurde.³⁵ Dieses stellt jedoch das Lob der Schönheit der Braut als »Helena Aduatica« in den Vordergrund, wonach Rubens glücklicher sei als der antike Maler Zeuxis, der für die Darstellung der Homer'schen Helena von Troja die Schönheit von fünf jungen Frauen kombinieren musste, Rubens diese hingegen bei seiner Braut in einer Person als lebendes Vorbild bei sich hätte.³⁶ Lassen sich auf der inhaltlichen Ebene somit keine Bezüge zum Auftritt der Dichterfigur Hoost im Festspiel zu Gevartius' Dichtung nachweisen, ist es nicht auszuschließen, dass den Gestaltern des »Rubensfestes« zumindest der Akt der Aufführung eines Lobgedichtes bekannt war und als Grundlage für die zentrale Platzierung des Künstlerlobs in der Aufführung diente. In den Versen der Dichterfigur Hoost wird zudem eine nationale Bedeutungsebene eröffnet, welche die flämische Kunst und Rubens als deren Repräsentanten als Teil der Kunst des »deutschen Reichs« integriert (»und *vlämisch* sind Wohl seines Laubwerks blüthenreichste Aeste!«). Lag Antwerpen zwar außerhalb des Reichs, so war es im 17. Jahrhundert als Besitz der

den Kaiser stellenden Habsburger doch indirekt mit dem Reich verbunden. Letztlich liefert dies auch eine Rechtfertigungsstrategie für die Huldigung Antwerpens in München. Durch die anschließende Vorausschau wird die zeitliche Brücke vom 17. ins 19. Jahrhundert geschlagen:

Ein späteres Jahrhundert wird den Werken,
 Die Du geschaffen hast, Paläste bauen.
 's wird eine Wallfahrt sein zu Deinen Bildern,
 Und unsrer Enkel Könige – sie werden
 Die Kunst einsetzen in ihr ew'ges Recht! –
 (*mit Emphase*)
 Es fällt wie Dämmerflor von meinen Augen!
 Ja, – Rubens – Dir und mir, dem Künstler
 Und Dichter wird ein herrliches Asyl
 Im deutschen Land gewährt³⁷

Damit wird das Mäzenatentum des anwesenden, 1848 zurückgetretenen Königs Ludwig I. gewürdigt, der seine Kunstsammlungen mit der Eröffnung der Alten Pinakothek 1836 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte.³⁸ Gleichzeitig bedeutet diese Bezugnahme auf die Kunstpolitik Ludwigs I. eine Anpassung an die emanzipatorischen Bestrebungen des Bürgertums. Die Künstlerschaft inszenierte sich im Festspiel folglich als bürgerlich. Für das Selbstverständnis der Künstlervereine generiert das programmatische Anknüpfen an die im Festspiel postulierte Blütezeit der Kunst des 17. Jahrhunderts eine Verklammerung, galt die Epoche der kunstsammelnden Kaufleute in den Niederlanden doch als ideales Vorbild für das Bürgertum im 19. Jahrhundert. Die Entscheidung für dieses Thema mag auch darin begründet sein, dass sich die akademische Malerei Münchens in den 1850er Jahren verstärkt der flämischen Malerei zuwandte und hierdurch eine Anpassung der Themen an den Bildungskanon des Bürgertums vollzog.³⁹ Als auslösendes Ereignis dieses Geschmackswandels wird die Berufung Carl Theodor von Pilotys an die Akademie der Bildenden Künste im Jahr 1856 angesehen.⁴⁰

Zum Abschluss der Veranstaltung wiederholte und bestätigte ein Lied des Festchors die Huldigung an das bürgerliche Kunstschaffen.⁴¹ Damit wurde die Vergemeinschaftung der Festgesellschaft zusätzlich befördert und stabilisiert. Generell bleibt jedoch das Verhältnis zwischen dem Anspruch des Programms und der Wirklichkeit der Rezeption zu bedenken und es bleibt zu fragen, inwiefern die intendierten Bedeutungen von den Teilnehmern erlebt und wahrgenommen wurden.

Als räumlich und zeitlich begrenztes Ereignis mit ephemeren Charakter sollte das Fest einen Rahmen bieten, um die soziale Ordnung aufzuheben.⁴² Die detailliertere Betrachtung



ABBILDUNG 2 Franz Hanfstaengl, *Fräulein Hess als Hélène Fourment*, 1857, Fotografie

zeigt allerdings, dass sich innerhalb des Festprogramms und der Kostümierung Hierarchisierungen finden lassen, was sich etwa an der Gruppierung der Gewerke im Festzug ablesen lässt. Diese Differenzierung innerhalb der Struktur der Festgemeinschaft erfolgte durch Platzzuweisung,⁴³ wobei den Malern eine herausgehobene Position zuteil wurde. Wichtig erscheint zudem die Herstellung eines Gleichgewichts der verschiedenen Künste, deutlich an der Figur des Pieter Hoost als Vertreter der Dichtkunst. Die per se durch Gleichheit gekennzeichnete Festgemeinschaft steht im Kontrast zur sozialen Wirklichkeit der verschiedenen Künstler und Festteilnehmer.

Es lässt sich konstatieren, dass das Festprogramm eine Reglementierung und Bedeutungszuweisung bewirkte. Die Gemeinschaft bildete und restituierte sich performativ in diesem Fest durch die Partizipation am Programm mittels Kostümierung und/oder Rollen im Festspiel.⁴⁴ Bei der sich ausbildenden Gemeinschaft handelte es sich um ein artifizielles Konstrukt im Sinne einer *imagined community*, die auf ihre theatrale Inszenierung angewiesen war.⁴⁵ Mit der Rollenzuschreibung wurde die Struktur dieser Gemeinschaft gesichert



ABBILDUNG 3 Peter Paul Rubens, *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube*, um 1609/10 (München, Alte Pinakothek)

und jeder Teilnehmer über seinen Platz im Ablauf integriert. Teilweise waren die Rollen verwandt mit den Identitäten der Darsteller, so etwa wenn die Münchner Maler als Antwerpener Maler auftraten.⁴⁶

Die Kostümierung als Medium der Partizipation

Eine essenzielle Funktion in diesem performativen Akt der Gemeinschaftsbildung erfüllten die aufwendigen Kostümierungen, die nicht nur Authentizitätsstiftend wirken sollten. Mit der verbindlichen Wahl einer historisierenden Gewandung aus einer festgeschriebenen Epoche, hier des frühen 17. Jahrhunderts, konstituierte sich erst die Gemeinschaftlichkeit der Festgesellschaft. Die Kostüme machten zudem das temporäre Annehmen einer anderen Identität für die verkleidete Person körperlich erfahrbar und für ihr Gegenüber äußerlich sichtbar.

Erdacht wurden die Kostüme des Festzugs von dem Maler Eugen Adam. Entsprechende Zeichnungen haben sich in der Münchner Stadtbibliothek erhalten.⁴⁷ Bei diesen handelt es sich um skizzenhafte Entwürfe, die eher Anmutungen der Kleidung des flämischen 17.

Jahrhunderts vermitteln, nicht um konkrete Vorlagen für die Kostüme. Über die genaue Produktion ist nichts überliefert. Allerdings weiß man von anderen Künstlerfesten, dass Entwürfe für Kostüme ausgelegt wurden und die Teilnehmer daraus ihre jeweilige Verkleidung auswählen konnten, um sich diese dann anfertigen zu lassen.⁴⁸ Das Tragen eines Kostüms war über eine Verfügung verbindlich vorgeschrieben, um die einheitliche Erscheinung der Teilnehmer zu gewährleisten.

Bei genauer Betrachtung weisen die Kostüme der Festzugsteilnehmer erhebliche Abweichungen zur historischen Bekleidung des 17. Jahrhunderts auf. Inkorrektheiten betreffen vor allem die Kostümierung der Tochter des Schlachtenmalers Peter von Hess, die als Hélène Fourment auftrat.⁴⁹ Ihr Kleid war der Gewandung Isabella Brants, also Rubens' erster, im Jahr 1626 verstorbener Frau, im Gemälde der *Geißblattlaube* der Münchner Alten Pinakothek nachempfunden⁵⁰ (Abb. 2 u. 3). Mitorganisator Heinrich von Pechmann übernahm die Rolle des Rubens⁵¹ (Abb. 4). Die Genauigkeit seines Kostüms lässt sich an der Gestaltung des Wamses ablesen, das die Musterung von Rubens' Wams im Gemälde wiedergibt. Auch der Hut, der flach auf den Schultern aufliegende Spitzenkragen und nicht zuletzt die Haartracht orientieren sich an dieser Vorlage. Ergänzt wird der Ärmelumschlag aus Spitze. Deutliche Abweichungen sind im Kostüm der Hélène Fourment zu erkennen: Trägt Isabella Brant in dem Gemälde eine große, abstehende Halskrause, weist das Kostüm auf Hanfstaengls Lichtbild ein Dekolleté mit hochstehendem Spitzenkragen auf. Ebenso erinnert der Kontrast zwischen dem hellen Unterkleid und dem dunklen, vorne offenen Mantelkleid an die ähnliche Wirkung des gelb-weißen Mieders und des schwarzen, an den Seiten zurückgeschlagenen Oberkleids im Porträt Isabella Brants. Verzichtet wird zudem auf das purpurfarbene Unterkleid, welches sich von dem aufwendig bestickten Mieder in hellen Farben absetzt. Den deutlichsten Bezug markiert der Florentiner Hut mit der seitlich hochgeschlagenen Krempe, der lediglich durch einen Federaufsatz ergänzt wird. Die Veränderungen im Detail lassen die im Porträt Isabella Brants ausgestellten Parallelen zur spanischen Hoftracht – wie etwa der Mühlsteinkragen und die Miederform – verschwinden. Erklären lässt sich die Gestaltung des Kostüms mit dem Hinweis auf ein weiteres Rubens-Gemälde in der Alten Pinakothek, das Hélène Fourment im Brautkleid zeigt, welches in ähnlicher Weise gearbeitet ist und aus einem gold-weißen Unterkleid mit schwarzem Oberkleid besteht.⁵² Das ausgeführte Kleid zeigt gewissermaßen eine Synthese aus beiden Darstellungen, wobei die *Geißblattlaube* als bevorzugtes Referenzwerk hervortritt, was durch die Wiedergabe des Kostüms auf der Einladungskarte zum Künstlerball zusätzlich unterstrichen wird (Abb. 1).

Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck hat den Künstlerfesten des 19. Jahrhunderts attestiert, bei ihrer Umsetzung würden die Künstler sich der Geschichte versatzstückartig bedienen, um eine historische Aura zu erzeugen, dabei aber den historischen Bezug vernachlässigen.⁵³ Tatsächlich ist dieses Vorgehen beim ›Rubensfest‹ nicht als Nachlässigkeit zu interpretieren. Deutlich wird doch, dass der Bezug zu den prominenten Rubens-Gemälden von zentraler



ABBILDUNG 4 Franz Hanfstaengl, *Heinrich von Pechmann als Peter Paul Rubens*, 1857, Fotografie

Signifikanz für die Inszenierung des Festprogramms ist und einen besonderen Stellenwert für die städtische Identität der Münchner Künstlerschaft besitzt. In das festliche *reenactment* der Antwerpener Hochzeit scheint ein *tableau vivant* von Rubens' Münchner Gemälden eingeschrieben zu sein. Die Wirklichkeit der Bilder des 17. Jahrhunderts wurde damit für die Festteilnehmer in ihrer eigenen Realität erfahrbar. Auch wurde hierdurch der Bezug zur Hochzeit Rubens' in Antwerpen erst möglich, da darüber hinaus kein Anknüpfungspunkt zur Stadt München als Veranstaltungsort und der lokalen Identität der Münchner Maler besteht. Bei diesem Fest ging es vor allem um einen zeitlichen Rückbezug, denn durch die Themenwahl bediente sich die Münchner Festgemeinschaft für die Zurschaustellung ihres Selbstverständnisses der Vergangenheit und betonte die historischen Gemeinsamkeiten in der städtischen und künstlerischen Identität.

Die aufwendigen Kostüme hatten eine wesentliche Funktion bei dem Prozess der performativen Teilhabe der Festgäste, wobei deren authentischer Eindruck mit Überwältigungsstrategien arbeitete. Die performative Integration der Teilnehmer machte diese somit



ABBILDUNG 5 Franz Hanfstaengl, *Unbekannte Teilnehmerin des ›Rubensfestes‹*, 1857, Fotografie

empfänglich für die Vermittlung einer Botschaft – hier das Künstlerselbstverständnis im Rahmen der städtischen Gesellschaft. Im ›Rubensfest‹ wurde die soziale und wirtschaftliche Ordnung einer Handels- und Handwerksstadt inszeniert, in der das Bürgertum im Wohlstand lebt. Folglich sollte hier eine bürgerlich-städtische Identität bekräftigt und glorifiziert werden. Diese Konzeption adressierte privilegierte Teilnehmer, die sich in ihrem sozioökonomischen Status ähnelten und deren Gemeinschaftssinn sich in der kulturellen Praxis des performativen Künstlerballs, in der programmbedingten Ausstattung und nicht zuletzt in den Kostümen materialisierte.

Die Fotografie als Medium der Fixierung des Ephemeren

Unzweifelhaft dienten die Fotografien Franz Hanfstaengls – es handelt sich hierbei um die ältesten erhaltenen fotografischen Darstellungen aus dem Kontext eines Künstlerfestes⁵⁴ – der Fixierung des ephemeren Ereignisses. Die Personen wurden vor einem oft ähnlichen Hintergrund in einem Interieur mit historisierenden Requisiten – etwa Möbeln



ABBILDUNG 6 Franz Hanfstaengl, *Unbekannter Teilnehmer des ›Rubensfestes‹*, 1857, Fotografie

und Teppichen – positioniert (**Abb. 5 u. 6**). Die Bilder folgen damit gängigen Konventionen der Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts. Im Vordergrund steht insbesondere die genaue Wiedergabe des aufwendig gestalteten Kostüms. Die Aufnahmen wurden, wie sich anhand der verwendeten Hintergründe feststellen lässt, in Hanfstaengls Münchner Atelier in der Schützenstraße angefertigt.⁵⁵ Erkennbar ist dieser Umstand auch an den Stellwänden, Möbeln und weiteren Staffageelementen. Es geht in den Fotografien zugleich um Dokumentation und Repräsentation: Denn die Teilnehmer erscheinen an einem anderen Ort in ihrer Kostümierung, um ihre Partizipation am gesellschaftlichen Großereignis zu belegen. Dies sollte als Ausweis der Zugehörigkeit zur Gemeinschaft und der Unterstützung der Inhalte des Programms dienen. Gleichsam vollzog sich dadurch eine Aneignung, denn Gemeinschaftsbildung wurde hier individualisiert, da anstelle von Gruppenporträts oder Szenen des Festspiels Einzel- oder Zweierporträts arrangiert wurden und diese gewissermaßen für die jeweilige soziale Profilierung der fotografierten Person(en) funktionalisiert wurden.



ABBILDUNG 7 Münchener Bilderbogen Nr. 296: Zur Geschichte des Kostüms, Erster Bogen, Erstes Drittel des siebzehnten Jahrhunderts, um 1870, Holzstich

Die Fotografie als Repräsentationsmedium des Bürgertums steht im 19. Jahrhundert im Spannungsverhältnis zum gemalten Porträt. Das Selbstbewusstsein des Bürgertums, das heißt in diesem Fall der Künstler, manifestierte sich somit im Medium der Fotografie selbst und in der Wahl des Ganzkörperformats, welches im Herrscherporträt tradiert ist. Rechtfertigung der Angemessenheit erhält diese Wahl durch das Argument, die Kostüme vollständig dokumentieren zu wollen. Letztlich ist hier wiederum der Bezug zum Porträt von Rubens und seiner Frau ausschlaggebend, denn in der *Geißblattlaube* wird mit der Tradition des halbfürigen bürgerlichen Bildnisses gebrochen (**Abb. 3**). Rubens inszeniert sich in dem Gemälde weniger als Künstler denn als Adliger, was an der Kleidung, dem Degen

und eben dem Ganzkörperformat ersichtlich wird, schließlich war er seit seiner Rückkehr nach Antwerpen zum Hofmaler Erzherzog Albrechts von Österreich und Isabellas, der Statthalterin der Spanischen Niederlande, mit adelsähnlichen Rechten aufgestiegen.⁵⁶ Nunmehr zeigt sich, dass die Referenzen wie auch die Programmatik des ›Rubensfestes‹ den sozialen Aufstieg des Künstlers und die Nobilitierung der Künste proklamieren sollten.

Die Fotografien von Hanfstaengl weisen hinsichtlich ihres dokumentarischen Wertes für die Kostümierungen des ›Rubensfestes‹ ein erstaunliches Nachleben auf. So wurden in den *Münchner Bilderbögen* für ein kostümgeschichtliches Blatt zur Mode des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts keine Abbildungen von Gemälden der Zeit verwendet, sondern eben jene Aufnahmen von Hanfstaengl als Vorlagen aufgegriffen und zu Zweiergruppen arrangiert (Abb. 7). Die Kostüme erfuhren in diesem populärkulturellen Medium eine zusätzliche Verbreitung jenseits des historischen Kontextes des Künstlerballs.

Das ›Rubensfest‹ ermöglichte in seiner vom Alltag losgelösten fiktiven Eigenwirklichkeit die Proklamations- sowie Reflexionsmöglichkeit einer herausgehobenen sozialen Stellung des Künstlerstandes. Im Fest vergegenwärtigte sich die Gemeinschaft der Münchner Künstler, kanalisiert und katalysiert durch die Programminhalte, die verpflichtende und aufwendig durchgeführte Kostümierung und die visuelle Repräsentation durch die Fotografien Hanfstaengls. Mit der Anlehnung an die historische Epoche des flämischen Barock und das Vorbild Rubens als idealer Vergangenheit sollten Werte und Ziele der Künstlervereine nicht nur nach außen vermittelt werden. Der gemeinsame Erlebnis- und Erfahrungsraum des ›Rubensfestes‹ wirkte auch nach innen identitäts- und gemeinschaftsbildend.

- 1 Georg Jacob Wolf: *Münchner Künstlerfeste*, München 1925, S. 80; Heinz Gebhardt: *Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie*, München 1984, S. 169; Peter Grassinger: *Münchner Feste und die Allotria. Ein Jahrhundert Kulturgeschichte*, Dachau 1990, S. 35–37.
- 2 Ulrich Pohlmann: *Künstlerfeste in München und Berlin im 19. Jahrhundert*, in: Bodo von Dewitz (Hrsg.): *La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2010, S. 93–97; Ulrich Pohlmann: *Künstlerfeste in München 1857 und 1862*, in: ders. (Hrsg.): *Zwischen*

Biedermeier und Gründerzeit. Deutschland in frühen Photographien 1840–1890 aus der Sammlung Siegert, München 2012, S. 96–112, hierzu S. 96.

- 3 Der 53-jährige Rubens hatte am 4. Dezember 1630 den Hochzeitsvertrag mit Daniel Fourment, dem Vater der 16-jährigen Braut, arrangiert. Die Trauung fand dann am 6. Dezember 1630 in der Sint-Jacobskerk in Antwerpen statt, woran sich die Feierlichkeiten anschlossen. Siehe dazu Martin Warnke: *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977, S. 27; Robert Born: *Les Lalaing, une grande »Mesnie« hennuyère. De l'aventure d'outrée au siècle des Gueux*

- (1096–1600), Brüssel 1986, S. 256; Nils Büttner: Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden, Göttingen 2006, S. 126; Nora de Poorter: Rubens and his extended Family: A Chronology, in: Ban van Beneden (Hrsg.): Rubens in private. The Master Portrays his Family, London 2015, S. 232–256, hierzu S. 246f.
- 4 Siehe Neue Münchner Zeitung vom 16. Februar 1857; Clemens Steyrer: Das Rubensfest der Münchner Künstler 1857, in: Hausblätter, 1857, Bd. 2, S. 226–234, hier S. 231.
 - 5 Wolfgang Hartmann: Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer. Ein Künstlerfest der Spätromantik und sein Anspruch, Nürnberg 1976, S. 4.
 - 6 Hartmann: Kaiser Maximilian (wie Anm. 5), S. 4; Margot Blumenthal: Die Dürer-Feiern 1828. Kunst und Gesellschaft im Vormärz, Egelsbach u.a.O. 2001; Jeffrey Chipps Smith: Performing Dürer. Staging the Artist in the nineteenth Century, in: Debra Taylor Cashion u.a. (Hrsg.): The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700, Leiden/Boston 2017, S. 329–343.
 - 7 Wolf: Künstlerfeste (wie Anm. 1), S. 35ff.; Hartmann: Kaiser Maximilian (wie Anm. 5).
 - 8 Hartmann: Kaiser Maximilian (wie Anm. 5), S. 3; Andreas Tacke: Das Künstlerfest als (Verkaufs-)Bühne des Malerfürsten. Schlaglichter zur Vorgeschichte, in: Malerfürsten, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, München 2018, S. 22–29, hier S. 22f.
 - 9 Zur konservativen Haltung der Münchner Akademie der Bildenden Künste in dieser Zeit siehe Ekkehard Mai: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010, S. 136–141.
 - 10 Anton W. A. Boschloo (Hrsg.): Academies of Art between Renaissance and Romanticism, 's-Gravenhage 1989, S. 11; Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998, S. 481.
 - 11 Ruppert: Der moderne Künstler (wie Anm. 10), S. 236–240, 262ff.
 - 12 Simone Leyk: »Wo sich die Kunst gebaut ihr Nest, das ganze Leben wird zum Fest«. Das Münchner Künstlerfest im 19. Jahrhundert als Ort der Inszenierung von Identität und Gemeinschaft, in: Birgit Ulrike Münch u.a. (Hrsg.): Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne, Petersberg 2006, S. 169–182.
 - 13 Sabine Wieber: Staging the Past. Allotria's »Festzug Karl V« and German National Identity, in: Rethinking History, Jg. 10, 2006, S. 523–551.
 - 14 München, Stadtbibliothek, Monacensia, Nachlass Eugen Adam.
 - 15 Vgl. Klaus Krüger: Einführung. Figurationen des Theatralen und ihre Medialität, in: Erika Fischer-Lichte u. Matthias Warstat (Hrsg.): Staging Festivity – Theater und Fest in Europa, Tübingen 2009, S. 105–111, hier S. 106ff.
 - 16 Erika Fischer-Lichte, Einleitung, in: Matthias Warstat u. Anne Littmann (Hrsg.): Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft, Tübingen/Basel 2012, S. 13. Dabei rekurriert die Autorin auf Theorien der Ritualforscher Arnold van Gennep und Victor Turner, welche die transformative Macht von Festen und Riten untersuchen.
 - 17 Odo Marquard: Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes, in: Walter Haug u. Rainer Warning (Hrsg.): Das Fest, München 1989, S. 684–691.
 - 18 Leyk: Künstlerfest (wie Anm. 12), S. 169.
 - 19 Erika Fischer-Lichte u. Matthias Warstat: Einleitung, in: dies.: Staging Festivity (wie Anm. 15), S. 9–16, hier S. 12.
 - 20 Zum Begriff der Identität in diesem Zusammenhang siehe Dieter Henrich: »Identität« – Begriff, Probleme, Grenzen, in: Odo Marquard u. Karlheinz Stierle (Hrsg.): Identität, München 1979, S. 133–186; Jochen Schicht: Die Rottweiler Fasnet als »heimatisches« Symbol. Zum Einfluss städtischer Festkultur auf lokale Identität, Rottweil 2003, S. 42–49.
 - 21 Zur Definition des Performativitätsbegriffs siehe grundlegend Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004, S. 31–42; Fischer-Lichte: Einleitung (wie Anm. 15), S. 14: »Der Begriff bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.«
 - 22 Programmheft (wie Anm. 14), S. 1.
 - 23 Jay Winter: Introduction. The Performance of the Past: Memory, History, Identity, in: Jay Winter u.a. (Hrsg.): Performing the Past. Memory, History, and Identity in modern Europe, Amsterdam 2010, S. 11–33; Anja Dreschke u.a.: Einleitung, in: dies. u.a. (Hrsg.): Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung, Bielefeld 2016, S. 9–24, hier S. 14: »Aus medienanthropologischer Perspektive lassen sich Reenactments als eingebunden in einen komplexen Austauschprozess von Zeichen, Personen und Dingen konzeptualisieren, bei welchem der Körper zu einem Medium der Fremderfahrung wird. Bildliche, textliche und auditive Inskriptionen werden in körperliche Handlungen und/oder materielle Artefakte (rück)übersetzt.«; Gerald Sieber: Reenactment. Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels, Marburg 2016, S. 109f.

- 24 Programmheft (wie Anm. 14), S. 2. Vgl. die Beschreibung des Festzugs in: Steyrer: Rubensfest (wie Anm. 4), S. 228.
- 25 Gebhardt: Hanfstaengl (wie Anm. 1), S. 178; Wolf: Künstlerfeste (wie Anm. 1), S. 81.
- 26 Dazu auch Hartmann: Kaiser Maximilian (wie Anm. 5), S. 9. Zum Status des Künstlers als Außenseiter seit dem zunehmenden Wegfall der Höfe als Förderer mit dem Ende des Ancien Régime und zur Trennung zwischen bürgerlicher und höfischer Kunst in der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts siehe Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996, S. 11ff. u. 310f.
- 27 Zum Konstrukt des modernen Künstlers und seiner Inszenierung siehe grundlegend Ruppert: Der moderne Künstler (wie Anm. 10), S. 236–240.
- 28 Gustav Freytag: Fürst und Künstler, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 16, Leipzig 1887, S. 318, hier zit. nach Warnke: Hofkünstler (wie Anm. 26), S. 323.
- 29 Siehe John Michael Montias: Artists and Artisans in Delft. A socio-economic Study of the seventeenth Century, Princeton, NJ, 1982; Svetlana Alpers: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989; Michael North: Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1992.
- 30 Zu Rubens' Adelstitel siehe Warnke: Hofkünstler (wie Anm. 26), S. 206. Zur identitätsstiftenden Funktion Rubens' für das soziale Selbstverständnis des Künstlers im 19. Jahrhundert vgl. Ulrich Heinen: Peter Paul Rubens – Der Malerfürst aller Zeiten, in: Malerfürsten, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, München 2018, S. 14–21, hierzu S. 18f.
- 31 Vgl. Hartmann: Kaiser Maximilian (wie Anm. 5), S. 10.
- 32 Programmheft (wie Anm. 14), S. 4.
- 33 Ebd., S. 5f.
- 34 Ulrich Pfisterer: Paragone, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 528–546.
- 35 Born: Lalaing (wie Anm. 3), S. 256.
- 36 Otto von Simson: Peter Paul Rubens (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996, S. 337f.; De Poorter: Rubens (wie Anm. 3), S. 247.
- 37 Programmheft (wie Anm. 14), S. 6.
- 38 Christoph Heilmann: Zu Ludwigs Kunstpolitik und zum Kunstverständnis seiner Zeit, in: Konrad Renger (Hrsg.): »Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...«. Ludwig I. und die Alte Pinakothek, München 1986, S. 16–40; Hubert Glaser: »Schwung hatte er, wie keiner!«. König Ludwig I. von Bayern als Protektor der Künste, in: Herbert W. Rott (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003, S. 10–41, hierzu S. 22ff.; Hannelore Putz: Ludovicianische Kunstprojekte und Strategien zu ihrer Durchsetzung am Beispiel der Alten Pinakothek (1822–1825), in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner, Hannelore Putz (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, München 2006, S. 53–79.
- 39 Ruppert: Der moderne Künstler (wie Anm. 10), S. 482; Hubertus Kohle: Die Münchner Akademie in den Jahren 1849–1886. Glanzzeit und Krisenphänomene, in: Nikolaus Gerhart u.a. (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, S. 44–53, hier S. 45f.; Mai: Kunstakademien (wie Anm. 9), S. 181ff.
- 40 Ruppert: Der moderne Künstler (wie Anm. 10), S. 482.
- 41 Programmheft (wie Anm. 14), S. 7f.
- 42 Zur theoretischen Definition der Eigenschaften von Festen siehe Michael Maurer: Prolegomena zu einer Theorie des Festes, in: ders. (Hrsg.): Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, Köln u.a.O. 2004, S. 19–54, hier S. 23f., 26f.
- 43 Michael Maurer: Festkulturen im Vergleich. Inszenierungen des Religiösen und Politischen, in: ders. (Hrsg.): Festkulturen im Vergleich. Inszenierungen des Religiösen und Politischen, Köln u.a. 2010, S. 9–12, hier S. 9: »dass sich Gesellschaft nicht nur im Festlichen repräsentiert und gewissermaßen symbolisch aufgipfelt, sondern recht eigentlich konstituiert. Indem man die Gemeinschaftskomponente des Festes betont, erweist sich Feiern als ein Mechanismus der Inklusion und Exklusion, der Identitätsstiftung und Vergegenwärtigung von Geschichte, der Teilhabe am Ganzen oder an bestimmten Vergesellschaftungen und Vergemeinschaftungen auf allen Ebenen, vom Staat bis zur Familie.«
- 44 Christoph Wulf u. Jörg Zirfas: Die performative Bildung von Gemeinschaft. Zur Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen, in: Erika Fischer-Lichte u. Christoph Wulf (Hrsg.): Theorien des Performativen, Berlin 2001, S. 93–116, hier S. 93.
- 45 Fischer-Lichte: Einleitung (wie Anm. 15), S. 13.
- 46 Lars Deile: Feste – eine Definition, in: Maurer: Das Fest (wie Anm. 42), S. 1–17, hier S. 8: »Feste bestärken die Eingebundenheit des Einzelnen in eine Gruppe. Sie sind damit in doppelter Weise identitätsbezogen. Nach außen sind Feste abgrenzend und ausgrenzend. Nach innen stärken sie die Gemeinschaft gerade durch das gemeinsame Außerkräftsetzen rechtlicher, sozialer und moralischer Grenzen, die sonst für das Funktionieren der Gemeinschaft unerlässlich sind.«
- 47 Gebhardt: Hanfstaengl (wie Anm. 1), S. 178.
- 48 Vgl. Pohlmann: Künstlerfeste (wie Anm. 2.), S. 96ff.
- 49 Gebhardt: Hanfstaengl (wie Anm. 1), S. 178.
- 50 Peter Paul Rubens, *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube*, um 1609/10, Öl auf Leinwand (auf Holz aufgezogen), 178 x 136,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

Vgl. Warnke: Rubens (wie Anm. 3), S. 11; Rüdiger an der Heiden: Peter Paul Rubens und die Bildnisse seiner Familie in der Alten Pinakothek, München 1982, S. 3f.; Justus Müller Hofstede: Peter Paul Rubens 1577–1640. Selbstbildnis und Selbstverständnis, in: Ekkehard Mai u. Hans Vlieghe (Hrsg.): Von Brueghel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, Köln 1992, S. 103–120, hier S. 110ff.; Konrad Renger: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek, München / Köln 2002, S. 254f.

- 51** Gebhardt: Hanfstaengl (wie Anm. 1), S. 178.
- 52** Peter Paul Rubens, *Hélène Fourment im Brautkleid*, um 1630/31, Öl auf Holz, 163,5 x 136,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Vgl. An der Heiden: Rubens (wie Anm. 50), S. 22–24; Albert Schug: »Helenen in jedem Weibe«. Helene Fourmet und ein besonderer Porträttypus im Spätwerk von Peter Paul Rubens, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 46 (1985), S. 119–164, hier S.125 f.; Hans Vlieghe: Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX, 2), London 1987, Nr. 96; Renger: Flämische Malerei (wie Anm. 50), S. 258–263; Hans Vlieghe: Rubens's Portraits of himself and his Family, in: Van Beneden: Rubens in Private (wie Anm. 3), S. 19–37, hier S. 26.
- 53** Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck: Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts, Egelsbach 1995, S. 65.
- 54** Gebhardt: Hanfstaengl (wie Anm. 1), S. 169.
- 55** Pohlmann: Künstlerfeste (wie Anm. 2), S. 96.
- 56** Vgl. von Simson: Rubens (wie Anm. 36), S. 337f.; Büttner: Rubens (wie Anm. 3), S. 46f.

Abbildungsnachweis

Text Imorde, Scholz, Zeising, Abb. 1: Privatsammlung; Abb. 2: Aus: Ingeborg Weber-Kellermann, *Landleben im 19. Jahrhundert*, München 1987; Abb. 3: Aus: *Der Kunstwanderer*, Jg. 11/12, 1929/30.

Text Neuwirth, Abb. 1: Aus: Otto Ritter von Lutterotti, Josef Anton Koch, 1768–1839, Berlin 1940; Abb. 2: Albertina, Wien; Abb. 4: Innsbruck, Tiroler Landesmuseen; Abb. 5–9: Fotos Markus Neuwirth.

Text Scholz, Abb. 1: © Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde; Abb. 2 u. 3: Aus: Hans Peter Defregger, Defregger 1835-1921 (Rosenheimer Raritäten), Rosenheim 1983; Abb. 4: Wikimedia Commons.

Text Irgens-Defregger, Abb. 1: Photographie und Verlag der concessionirten Wiener Photographen-Association, Nachlass Franz von Defregger; Abb. 2: <http://www.zeno.org>; Abb. 3: Zeitgenössische Bildpostkarte (Detail), Nachlass Franz von Defregger; Abb. 4: Grafebner/Evangelische Pfarrgemeinde Mürzzuschlag; Abb. 5: Nachlass Franz von Defregger; Abb. 6: Foto Angelika Irgens-Defregger.

Text Hess, Abb. 1–4: Privatsammlung; Abb. 5: © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

Text Briggs, fig. 1 u. 2: Wikimedia Commons.

Text Memmel, Abb. 1 u. 2: Wikimedia Commons; Abb. 3: Aus: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 35, 1914/1915.

Text Forster, Abb. 2–5, 16: Foto Bernd Fickert; Abb. 6, 8, 9, 15: Foto Claudius Pflug; Abb. 10: Staatliche Museen zu Berlin. bpk/Nationalgalerie, SMB, Andreas Kilger; Abb. 11: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. The W.P. Wiltach Collection, bequest of Anna H. Wiltach, 1893; Abb. 12: Koller Auktionen AG, Zürich; Abb. 13: Christie's Images/Bridgeman Images; Abb. 14: Foto Michael Rützler. Franz-Michael-Felder-Archiv, Bregenz; Abb. 17: Foto Museum Neustrelitz.

Text Imorde, Abb. 1 u. 2: Koller Auktionen AG, Zürich; Abb. 2: Wikimedia Commons; Abb. 3: Aus: László Balogh: *Eduard von Grützner 1846–1925. Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit. Monographie und kritisches Verzeichnis seiner Ölgemälde, Ölstudien und Ölskizzen*. Mainburg 1991; Abb. 7: Aus: Richard Braungart: *Eduard Grützner*, München 1916.

Text Zieke, Abb. 1: Stadtbibliothek, München, Monacensia; Abb. 2, 4–6: Aus: Heinz Gebhardt: *Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie*, München 1984; Abb. 3: Wikimedia Commons; Abb. 7: Bayerisches Nationalmuseum, München.

Alle weiteren Abbildungsvorlagen entstammen den in den Bildunterschriften genannten Publikationen oder den Archiven der Verfasserinnen und Verfasser. In einigen Fällen war es trotz redlicher Bemühungen nicht möglich, etwaige Rechteinhaber zu ermitteln.

