

# Kalkulatorisch marktkonform: Franz Defreggers Salontiroler

**Defregger. Mythos – Missbrauch – Moderne.** Kat. zur Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 11.12.2020–16.5.2021. Hg. v. Peter Assmann, Peter Scholz, Angelika Irgens-Defregger und Helmut Hess. München, Hirmer Verlag 2020. 312 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7774-3666-1. € 45,00

Joseph Imorde, Peter Scholz, Andreas Zeising (Hg.)  
**Volkstümliche Moderne. Malerei und populäre Kultur der Gründerzeit.** (Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur, Bd. 1). Weimar, VDG 2019. 200 S., Ill. ISBN 978-3-89739-938-9. € 20,00

---

**D**er Tiroler Bauernsohn Franz Defregger (1835–1921), seit 1883 Ritter von Defregger, ab 1878 Professor an der Münchner Kunstakademie (*Abb. 1*) und seinerzeit einer der erfolgreichsten und meistgekauften Maler auf dem internationalen Kunstmarkt, war bis in die letzten Jahre hinein so gut wie unerforscht. Eine kritische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen Bildern fiel einer dem Modernitäts-, Avantgarde- und Abstraktionsparadigma verpflichteten Kunsthistoriografie zum Opfer – was für weite Teile der gegenständlichen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland gilt, die dem (nicht immer ganz von der Hand zu weisenden) Anathema der Rückständigkeit und der eskapistischen Rückwärtsge-

wandtheit anheimfiel. Defreggers auf historistischen Sujets aus dem Tiroler Freiheitskampf um 1809 und auf bäuerlich-gemütlichen Szenen begründeter Erfolg war somit kehrseitig der Grund für seine *sfortuna critica* im 20. Jahrhundert und auch für seine nachlassende Beliebtheit auf dem Kunstmarkt nach 1900. Zudem hat die Tatsache, dass Defregger einer der Lieblingskünstler Adolf Hitlers war, seine Rezeption nach 1945 nicht gerade befördert.

## DEFREGGER REDIVIVUS

Unter motivgeschichtlich-inhaltlichen Gesichtspunkten ist seine zweifellos hochvirtuose Malerei (in Frankreich würde man von Salonkunst sprechen) nach wie vor wenig brisant. Weitert man den Blick allerdings auf kultur-, sozial- und wirtschaftshistorische Fragestellungen, auf Museums-, Akademie- und Sammlungsgeschichte, auf Überlegungen zu regionaler versus nationaler Identitätsfindung, künstlerischer Selbststilisierung und Vermarktungsstrategien, schließlich auf Fragen nach der ökonomischen und ästhetischen Funktion von grafischer wie fotografischer Reproduktion von Kunstwerken in der zutreffend so genannten Gründerzeit, ist kaum ein Fall so aufschluss- und facettenreich wie der Defreggers. Folgerichtig definiert Sigrid Ruby Modernität im Kontext des Historismus treffend als „Zeitgenossenschaft [...], bezogen sowohl auf Erwartungen und Bedürfnisse des Publikums ebenso wie auf die Fähigkeiten des Künstlers, seine Gegenwart und die historische Situation im Medium seiner Kunst zu reflektieren und mitzugestalten“ (in ihrem herausragenden Katalogbeitrag „Ein ‚modernes Arkadien‘?‘ über weibliche und männliche Rollenmodelle in Defreggers Kunst, Kat., 77).

Fast sämtliche dieser Desiderata der Forschung haben die von Peter Scholz in Zusammenarbeit mit Angelika Irgens-Defregger und Helmut

Hess kuratierte und bis zum 16. Mai 2021 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck gezeigte Defregger-Ausstellung und der sie begleitende Katalog mit einem Schlag aus der Welt geräumt. Bislang waren nur einige Werke 1983 und 1991 in der Städtischen Galerie Rosenheim gezeigt worden. Eines der vielen Verdienste der Schau im Ferdinandeum, die pandemiebedingt ausgerechnet bayerischen Besucher\*innen verschlossen blieb, bestand darin, zumindest partiell das Bild von Defregger als „Bauernmaler“ zu revidieren, stattdessen seine Karriere in der Kunstwelt als Gratwanderung „zwischen Moderne und Tra-

dition, High and Low, Identität und Image, Patriotismus und Nationalismus, Mythos und Missbrauch“ abzubilden (Peter Scholz im Kat., S. 15). Erstmals wurde hier eine beträchtliche Zahl an Gemälden und Zeichnungen aus Privatbesitz der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die Defregger nicht für den Verkauf vorsah, sondern in seinem Besitz behielt, vielleicht auch, weil sie den Maler der Historien um Andreas Hofer und des *Salon-Tirolers* von einer geradezu intimen und verletzlich-seite zeigen: Man findet da nicht nur sehr persönliche Porträts von Familienmitgliedern (Kat.nr. 9–19; *Abb. 2*), sondern auch weibliche Akt-

studien (Kat.nr. 28, 178–181; *Abb. 3*), deren vorgebliche Intimität und Erotik im Katalog freilich etwas überbetont erscheint. Da hatte Defregger im Pariser Salon von 1863 mit den drei skandalträchtigen *Venera* von Amaury-Duval, Paul Baudry und vor allem Alexandre Cabanel ganz andere Gegenstände *in eroticis* sehen können.

Wie das so gänzlich aus dem sonstigen Themenspektrum von Defreggers Œuvre herausfallende, meisterlich gemalte *Porträt eines Afrikaners mit weißem Kopftuch* von 1862 (Kat.nr. 1, das früheste in der Ausstellung gezeigte Werk) zu bewerten bzw. zu kon-



**Abb. 1** Franz von Defregger in seinem Atelier. Fotografie [Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek, Bildarchiv Bruckmann, Nr. 46/Defregger]

**Abb. 2** Fotografie nach Franz von Defregger, Robert, 1877. Öl/Lw., 32,3 x 37 cm. Privatbesitz (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek, Bildarchiv Bruckmann, Nr. 46/Defregger)



textualisieren ist, gibt Rätsel auf (Abb. 4). Bedenkenswert ist Scholz' Vorschlag, es im Zusammenhang mit einem möglichen Auftrag für die Ausstattung der im selben Jahr in München eröffneten Königlich Ethnographischen Sammlung zu sehen (Kat., 28), zumal, wenn man es in inhaltlichem Zusammenhang mit dem späten *Portrait*

von Rocky Bear, dem „Medizinmann“ aus der 1890 in München gastierenden Wild West Völkerschau von Buffalo Bill sieht (Kat.nr. 34).

Mit der Ausstellung und dem Katalog wurde an so vielen Stellen Neuland der Forschung betreten, dass es den Initiatoren des Projekts „Defregger. Mythos – Missbrauch – Moderne“ sinnvoll erschien, die Ausstellung in einer Tagung „Der Bauer und die Moderne“ (Innsbruck, 13.–14.4.2018) vorzubereiten. Die Tagung war nicht allein dem Münchner Malerfürsten Defregger gewidmet, sondern deckte den weiteren Kontext einer sogenannten *Volkstümlichen Moderne* ab, die sich in *Malerei und populärer Kultur der Gründerzeit* manifestiert (so der Untertitel des 2019 publizierten Tagungsbandes, dessen Autorenteam sich über weite Teile mit dem des Katalogs deckt). Dieser erste Band einer Neubegründeten Schriftenreihe *Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur* schließt an fruchtbare, zuerst in den Geschichtswissenschaften entwickelte Ansätze der Erforschung von volkstümlicher Kultur und populärer Geschichtsschreibung an (vgl. für die Kunstgeschichte u. a.

Joseph Imorde/Sibylle Ebert-Schifferer [Hg.], *Die Tiefe der Oberfläche. Populäre Kunstgeschichte als Problem*, Marburg 2009; Joseph Imorde/Andreas Zeising [Hg.], *Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer*, Siegen 2016).

**D**as Ferdinandeum war der ideale Ort für die Wiederentdeckung des Malers unter ganz neuen Auspizien, da es schon in der ersten Hälfte der 1880er Jahre mit der Einrichtung eines Defregger-Saales der Musealisierung von dessen Werken diente. Deren überwältigender Verkaufserfolg bis nach Amerika führte dazu, dass das Museum kaum Originale erwerben konnte und seinerseits auf Reproduktionen – in diesem Fall originalgroße Kopien durch andere Künstler – zurückgreifen musste, um den Saal adäquat und repräsentativ ausstatten zu können. Defreggers frühes Erfolgsbild *Speckbacher und sein Sohn Aderl im Bärenwirthshaus zu St. Johann* (Kat.nr. 175; Abb. 5) hatte man 1870 noch auf der 1. Internationalen

Kunstaussstellung im Münchner Glaspalast für 1200 Gulden ankaufen können, wo es neben Courbets *Steinklopfer*, Manets *Philosoph*, einer Skizze zu Gérômes *Phryne*, Delacroix' *Chiron und Achilles* und dessen *Sibylle* sowie verschiedenen Landschaften Corots gezeigt worden war. Im Falle der *Heimkehr der Sieger* des Tiroler Landsturms im Kriege von 1809 aus dem Jahr 1876 (Alte Nationalgalerie Berlin) musste man 1884, als Defreggers Erfolgswelle unaufhaltsam über alle Museums-

etats hinweggerollt war, auf die Kopierkünste von Emma Müller Edle von Seehof zurückgreifen (Kat.nr. 132; Abb. 6).

### LEBENSERINNERUNGEN UND QUELLENKRITIK

Mit die größten Rätsel gibt der Forschung der Aufenthalt Defreggers in Paris auf: Wir wissen nicht einmal mit Sicherheit, ob dieser ab August 1863 ein oder zwei Jahre andauerte, kennen keine De-

tails seiner Studieninhalte an der Ecole des beaux-arts, auch gibt es so gut wie keine dokumentierte künstlerische Produktion aus dieser Periode. Welche künstlerischen Impulse und Eindrücke der Maler aus dieser Zeit in seine spätere Produktion übernommen hat (man denke zum Beispiel an die Géricault'sche Faktur einiger seiner Bilder), bleibt weitestgehend spekulativ. Seine angebliche „Teilnahme“ am Salon des refusés ist zu hinterfragen. Ob es sich bei seinen bäuerlichen Hütten und deren ländlichen Interieurs, die einerseits poetisch-stillebenhaft arrangiert, zugleich aber höchst authentisch wirken (Kat.nr. 44, 61–71, 176;



**Abb. 3** Franz von Defregger, *Sitzender weiblicher Halbakt*, um 1863–65. Öl/Holz, 16,2 x 12,1 cm. Privatbesitz (Kat., S. 175, Kat. 28)

Abb. 4 Franz von Defregger, Porträt eines Afrikaners mit weißem Kopftuch, 1862. Öl/Papier, aufgezogen auf Karten, 53 x 39 cm. Privatbesitz (Kat., S. 155, Kat. 1)



Abb. 7), tatsächlich um „Barbizon und die Folgen“ handelt, wie die entsprechende Sektion im Katalog betitelt ist, wäre zu diskutieren. Und wie man sich den Salonbesuch Defreggers und seine Eindrücke daraus vorzustellen hat, bleibt angesichts dieser unglaublichen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ästhetischer Positionen schlicht unausdenkbar.

Gitta Hos Essay „Defregger, François‘ – der Parisaufenthalt von 1863 bis 1865“ bleibt hier eher an der Oberfläche, da er fast ausschließlich auf Defreggers *Lebenserinnerungen* fußt. Dieser autobiografischen Skizze müsste mit der gebotenen quellenkritischen

Distanz im Umgang mit Künstlerselbstaussagen begegnet werden, was bei der buchstäblichen Verwendung des Textes in mehreren Katalogessays im Sinne eines gesicherten Protokolls historischer Fakten nicht immer hinlänglich gewährleistet ist. Zugegebenermaßen stellt dieses sperrige Egodocument, das sich unter dem Titel *Lebenserinnerungen Franz v. Defreggers* in der Kopie einer Schreibmaschinen-Abschrift von 1970 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erhalten hat, die

Leserin vor kaum zu lösende Probleme, da dessen Stilierungsgrad denkbar gering ist. Allerdings scheint der 42 Seiten umfassende Text doch für Defregger eine der klassischen Funktionen der autobiographischen bzw. memoirenhaften Selbstvergewisserungsliteratur abzudecken, nämlich die Fortführung der nicht mehr stattfindenden Kunstproduktion mit anderen, literarischen Mitteln. Seit 1917 konnte Defregger aufgrund eines Augenleidens nicht mehr malen. Der Text dürfte allerdings



Abb. 5 Fotografie nach Franz von Defregger, Speckbacher und sein Sohn Anderl im Bärenwirtshaus zu St. Johann, 1869. Öl/Lw., 96 x 123 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 422 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek, Bildarchiv Bruckmann, Nr. 46/Defregger)

nicht „sometime between 1900 and 1914“ entstanden sein, wie Jo Briggs in seinem aufschlussreichen Aufsatz „Recollection and Relocation in Gründerzeit Munich: Collective Memory and the Genre Paintings of Franz von Defregger“ meint (in: *Art History* 35/1, 2012, 106–125, hier: 122, Anm. 1). Denn auf S. 38 findet sich nach der begeisterten Schilderung der Feste und Hofbälle der Wittelsbacher der folgende Abgesang: „Es ist einem unfasslich, dass dieses Leben und diese vornehme [sic] Festlichkeiten für immer vorbei sein sollen, es kommt einem vor wie ein böser Traum, aus dem man erwachen möchte.“ Diese melancholische „Ruinenmeditation“ über die unwiederbringlichen *tempi passati* kann sich nur auf die Novemberrevolution in München und die Ausrufung des Freistaats Bayern durch Kurt Eisner am 7.11.1918 als *terminus post quem* beziehen, die zur Flucht König Ludwigs III. ins Exil führte. Dass der Erste Weltkrieg im Text keine Rolle spielt, was

Briggs als Begründung für seinen Datierungsvorschlag anführt, lässt sich mit dem Verweis auf unzählige weitere Auslassungen von mehr oder weniger welthistorisch relevanten Ereignissen als Indiz entkräften (vgl. außerdem Defregger, *Lebenserinnerungen*, 40: „Dieses Erholungsheim [in Dorf Bozen] bewohnten wir jedes Jahr bis zu den Kriegsjahren 14“).

Das self-fashioning des Künstlers scheint (ähnlich wie beim Zurückhalten der vielleicht als zu privat eingeschätzten Werke) in den *Lebenserinnerungen* eher im Verschweigen und Überblenden mit banalen Äußerungen zu bestehen. Über die Pariser Zeit liest man beispielsweise: „Die schöne Stadt, die heitere und liebenswürdige Bevölkerung gefielen mir sehr gut, dann das sehr gute und weisse Brot und der Landwein, Restaurants etc, dann die Museen und Kunstsammlungen und so vieles dergleichen“ (*Lebenserinnerungen*, 17) – die touristische *vie en rose* in den Guinguettes mit

Abb. 6 Emma Müller Edle von Seehof nach Franz von Defregger, *Die Heimkehr der Sieger*, 1884. Öl/Lw., 140 x 191 cm. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 424 (Kat., S. 254, Kat. 132)



Baguette und Wein scheint ihn wesentlich stärker beeindruckt zu haben als der ihn umgebende Kunstkosmos.

Der allerletzte Satz des Textes wirkt dann fast wie eine pflichtgemäße Erfüllung der Erwartungshaltung der Leser\*innen von Künstlertexten, indem ganz am Ende noch die Auskunft über ästhetische Referenzpunkte nachgereicht wird: „Die Eindrücke, die ich vom Salon in Paris mitgenommen hatte, blieben sehr lebendig in meinem Gedächtnis und eiferten mich an, Bilder zu entwerfen.“ (Ebd., S. 42) Genaueres erfährt man nicht. Defregger scheint seine künstlerischen Vorbilder nicht preisgeben zu wollen, vielleicht auch, um den Erfolg seiner anfänglich autodidaktischen Karriere als völlig selbsterzeugt und autonom erscheinen zu lassen.

Ein kurioses Detail in der Paris-Passage des Textes bietet ein Indiz dafür, dass die autobiografische Skizze wahrscheinlich nach Diktat von einem des Französischen nicht Mächtigen niedergeschrieben wurde, oder aber, dass Defregger sich aus der großen zeitlichen Distanz nur noch sehr vage erinnerte (wobei seine eigenen Verständnis- und Ausdrucksfähigkeiten im Französischen ebenfalls zu hinterfragen sind, da er die meiste Zeit mit Landsleuten verbrachte). Er schreibt, sein Quartier sei „Nr. 88 in der rue Tanfer“ gewesen. Eine Straße dieses Namens findet man auf keinem der historischen Stadtpläne von Paris. Sie soll nach Defreggers Angaben den boulevard du Luxembourg mit dem boulevard Saint-Jacques verbunden haben. Es handelte sich also um das Gebäude an der Ecke der heutigen rue Saint-Jacques und

der rue Royer-Collard, deren unterer Teil bis 1846 rue Saint-Dominique d'enfer hieß, was in „Tanfer“ verballhornt wurde.

Man wünscht diesem dennoch hochaufschlussreichen Text eine ähnlich akribische, kommentierende Erschließung wie sie Susanne Eichinger und Angelika Irgens-Defregger für die Korrespondenz zwischen Defregger und dem mit ihm befreundeten Peter Rosegger geleistet haben (*„Wie selten haben wir uns gesehen ...“*. Der Briefwechsel Peter Rosegger – Franz Defregger, Graz, Steiermärkische Landesbibliothek 2018; vgl. hierzu auch Irgens-Defregger, Ikonen der Populärkultur. Der Geschichtenmaler Franz von Defregger und der Bilderzähler Peter Rosegger, in: *Volkstümliche Moderne* 2019, 57–73). Auch die Defreggers Kunstproduktion flankierende und kommentierende Kunstkritik harret noch der umfassenden quellenkritischen Aufarbeitung und kunsttheoretischen Kontextualisierung. Erste Einblicke im Hinblick auf den Authentizitäts- und Pathologisierungsdiskurs der Zeit um 1900 bietet Joseph Imorde in seinem Katalogessay „Kunst der Entlastung“, in dessen Anhang als weiteres Egodocument ein Interview mit Defregger in Wien 1905 publiziert ist. Peter Scholz verfolgt in seinem Aufsatz „Populäre Kunst und nationale Identität“ (in: *Volkstümliche Moderne* 2019, 43–56) das breitenwirksame „Absinken“ akademischer ästhetischer Diskurse

und Urteilkriterien in die volkstümliche Kunstliteratur. Dass Defreggers Darstellungen „des“ Volkes, aber auch „des“ Freiheitskämpfers für das Geschichtsbild mehrerer Generationen prägend waren, kann Andreas Zeising (ebd., 75–93) überzeugend mit der Bilderwanderung gründerzeitlicher Genrekunst in die Schulbücher belegen, mit deren Hilfe den Schülern „ein bildungsbürgerlicher Kanon aus ‚Klassik‘ und genuin deutschen Sonderleistungen“ (ebd., 82) als ideologisches Gepäck mit auf den Lebensweg gegeben werden sollte. Diesen Weg der möglichst weiten Bilderverbreitung über die Reproduktion scheint Defregger offensiv beschritten zu haben: Laut Zeising malte er die *Tiroler Helden* 1893 „eigens zum Zweck der Reproduktion als Unterrichtsmittel und Schulwandschmuck“ (ebd., 87).

### IM ZEITALTER TECHNISCHER REPRODUZIERBARKEIT

Dass Defreggers Kunst von naiver Bauernmalerei denkbar weit entfernt war, zeigt seine Virtuosität

im Bedienen eines wirtschaftsbürgerlichen Publikums mit seinem kalkulatorisch marktconformen anekdotisch-historisierenden Genre. Ein nicht nur im Hinblick auf die behandelten Sujets interessantes Parallelphänomen stellt der eine Generation jüngere und aus dem Schwarzwald stammende Genremaler Johann Baptist Kirner (1806–1866) dar, dem das Augustinermuseum in Freiburg i. Br. gerade eine umfangreiche Ausstellung unter dem Titel „Erzähltes Leben“ widmet (27.11.2021–27.3.2022); im Haus der Graphischen Sammlung im Augustinermuseum ist vom 30.10.2021 bis zum 30.1.2022 „Johann Baptist Kirner – Der Blick des Zeichners“ zu sehen (vgl. das bei Michael Imhof erschienene Begleitbuch *Johann Baptist Kirner*, hg. v. Adila Garbanzo León, Felix Reuße, Tilmann von Stockhausen, Petersberg 2021).

Nicht von ungefähr beginnen Defreggers *Lebenserinnerungen* mit einem kommerziellen Akt, nämlich dem Ankauf des die Familie wirtschaftlich absichernden Ederhofs durch den Großvater Defregger. Und ebenfalls nicht zufällig verkauft

der zum Künstler berufene Enkel Franz diese bäuerliche Subsistenzgrundlage dann wieder, um in die große Stadt, nach München zu gehen, nachdem der Plan, gleich nach Amerika auszuwandern, gescheitert war. Die eigentliche, offensive und höchst erfolgreiche Stilisierung des Malers zum Unternehmer fand in Defreggers gekonn-



**Abb. 7** Franz von Defregger, *Stube in Fusch*, 1875. Öl/Lw., 64,5 x 72 cm. Privatbesitz (Kat., S. 284, Kat. 176)





Abb. 8 Franz von Defregger, *Der Salon-Tiroler*, 1882. Öl/Lw., 95 x 135 cm. Berlin, Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 331 (Kat., S. 207, Kat. 72)

ten Strategien der Selbstreproduktion und Selbstvermarktung statt. Freund Roseggers anerkennende Worte, man begegne den Reproduktionen seiner Bilder „in Neuyork, Kalkutta und Sidney gerade so wie in den Läden von München, Berlin und Wien“, belegen das Aufgehen dieser Strategien in eindrucksvoller Weise. Mit Helmut Hess konnte der beste Kenner des Kunstverlags Franz Hanfstaengl in München für den Katalog gewonnen werden, welcher sich die höchst einträglichen Exklusivrechte für eine Vielzahl von Defregger-Reproduktionen (in den unterschiedlichsten Medien, zunehmend auch in der Fotografie) schon ab 1873 vertraglich gesichert hatte (vgl. Hess, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, München 1999 und ders., „Künstler oder Produzenten künstlerischer Waare?“ Defreggers Zusammenarbeit mit dem Kunstverlag Franz Hanfstaengl, in: *Volkstümliche Moderne* 2019, 95–109, passagenweise identisch mit dem Katalogtext).

Für den Künstler war damit die weltweite Distribution seiner Werke und natürlich auch eine lu-

krative weitere Einnahmequelle gewährleistet. Besonders hochwertige Reproduktionen wurden sogar in Ausstellungen seiner „Originale“ gezeigt. Darüber hinaus wurde die Lebenswelt bürgerlicher Haushalte einer flächendeckenden „Defreggerisierung“ unterzogen: Seine Bilder waren omnipräsent auf Geschenk Dosen, Pfeifenköpfen, Bierhumpen und aufwendig produzierten Porzellanbildern der KPM Berlin (Kat., 95). Lebende Bilder nach Defregger-Werken wurden ebenso inszeniert wie sie als Theaterkulissen dienten. Hess charakterisiert den Maler daher in seinem Katalogbeitrag über die „Ökonomisierung der Kunst“ abschließend als „ein Musterbeispiel eines merkantil orientierten modernen Künstlers, der die neuen Verwertungsmöglichkeiten seiner Kunst erkennt und sie ausgiebig zu nutzen weiß.“ (98) Vergleichende Seitenblicke auf ähnliche Phänomene in Frankreich mit der Maison Goupil et Cie oder dem Unternehmen von Adolphe Braun sowie auf Künstlerunternehmer wie Paul Delaroche oder Jean-Léon Gérôme könnten hier weitere Aufschlüsse bieten.

## HEIMATKONSTRUKT UND TRACHTENMODE

Nachdem sich der erwartbare ökonomische Erfolg beim Malerfürsten eingestellt hatte (was von den Zeitgenossen durchaus kritisch kommentiert wurde), erwarb er mehrere Feriendomizile in seiner früheren Tiroler Heimat, die freilich jeglicher bauerlichen Authentizität entbehrten, sich vielmehr in touristische Sehnsuchtsorte verwandelt hatten, wie Defregger sie im Falle von Bad Dreikirchen in seinem Gemälde *Drei Kirchen* 1879 ikonisch fixiert hat (Kat.nr. 169). Die von ihm in späteren Jahren beklagten „Heimsuchungen“ seiner Refugien durch neugierige Touristen hatte er durch seine Bilder selbst provoziert. Der vormalige Bauer Defregger, der nach seiner Landflucht in der Stadt zum großbürgerlichen Künstler aufsteigt und in seinem Atelier eine Tiroler Bauernstube als historistisches Relikt installiert, bietet in seinen Bildern ein Konstrukt der verlorenen Heimat als romantizistisch-nostalgischen Sehnsuchtsort. Dieser ‚funktioniert‘ allerdings nur aus der räumlichen und zeitlichen Distanz heraus. Nur der Stadtbürger sehnt sich nach der bauerlichen Sommerfrische seiner Kindheit zurück, der arbeitenden Landbevölkerung bleibt diese Sehnsucht gänzlich fremd. Cornelius Gurlitt hat Defreggers Heimat-Inszenierungen scharfsinnig kommentiert, als er schrieb, der Maler sei auf der Senne auch „nur noch Gast, Tourist, Mitglied des Alpenvereins“ (zit. nach Kat., 135) gewesen. Seine gemalten Sehnsuchtsrefugien zeigen Idealbilder vom so nicht mehr bestehenden bauerlichen „ganzen Haus“ im Sinne Otto Brunners, in dem Jung und Alt, Mann und Frau, Bauer und Gesinde unentfremdet und harmonisch miteinander leben und arbeiten (vgl. hierzu auch Markus Neuwirth, *Der Bauer als Konstrukt oder „Schwört nicht zu Österreich, wenn Ihr's könnt vermeiden“*, in: *Volkstümliche Moderne* 2019, 19–42).

Wie Georg Seeßlen in seiner fulminanten Strukturanalyse von Defregger-Bildern im Vergleich zum Heimatfilm im Katalog herausstellt, wird hier ein Blick konstruiert, „der aus einer urbanen Modernisierungskrise zurück in eine idyllische Bergwelt geht, die es so nie gegeben hat.“

(Kat., 140) Diese „Retromanie“ manifestiert sich in einem „Übermaß an Bezeichnung, hinter der das Bezeichnete und seine Widersprüche zum Verschwinden gebracht werden“ (ebd., 149). Dieses Phänomen deckt sich mit der historistischen und damit unauthentischen Wiederbelebung der Tracht durch Maximilian II. von Bayern in einer Art „Trachtenfolklorismus“ (Ruby, Kat., 76), dessen Prototyp Defreggers *Salon-Tiroler* ist (Abb. 8). „Tracht“ – eigentlich nur, was man trägt – wird zur Modeerscheinung, „seit sie nicht mehr ist, was man trägt“, wie Barbara Vinken in ihrem schönen Aufsatz „Die Erfindung der Heimat aus dem Geist der Moderne“ herausgestellt hat (in: Marcel Just/Christoph Vögele [Hg.], *Die Pracht der Tracht: Schweizer Trachten in Kunst und Kunstgewerbe*. Ausst.kat. Solothurn, Zürich 2017, 8–23, hier: 10; vgl. auch Simone Eggers Essay „Alpine Trachtenlandschaften. Von der modernen Stadt aus vermessen“ im Katalog, 115–127).

Mit der Innsbrucker Ausstellung und den sie begleitenden Publikationen ist ein Riesenschritt auf dem Weg einer kulturhistorisch fundierten Erforschung des Phänomens Defregger und seiner Etablierung als Forschungsgegenstand getan, indem die richtigen Fragen gestellt und schon eine ganze Zahl von Antworten gegeben wurden. Besonders hilfreich ist die Auflistung des Hanfstaengl-Angebots an Reproduktionen im Anhang des Katalogs sowie Birgit Schwarz' Beitrag zur Provenienzforschung mit der Rekonstruktion der Defregger-Bestände für das „Führermuseum“ in Linz in ihrem Katalogbeitrag „Hitler sammelt Defregger“ (Kat., 103–113) und im Anhang.

---

**PROF. DR. CHRISTINE TAUBER**  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,  
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,  
c.tauber@zigk.eu