

**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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

Eine analoge Denkbewegung zeichnete sich damals auf dem Feld der bildenden Kunst ab.<sup>4</sup> 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‹.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

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,



ABBILDUNG 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 Heimatfilmmotivik 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.<sup>7</sup> 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. <sup>3</sup>1999.
- 7 Vgl. Joseph Imorde u. Andreas Zeising (Hrsg.): Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer, Siegen <sup>2</sup>2019.



## 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 1809<sup>1</sup>

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-glatten 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 vorauseilendem 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.<sup>2</sup> 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