



DÖLSACHER ZEITUNG

Jänner/Feber/März 1983

Nr. 33

4. Jahrgang

Erscheinungsort Dölsach
Verlagspostamt 9991 Dölsach
P. b. b.

Dölsach ehrt Franz von Defregger

Defregger



Österreich-Präsentation
des großartigen
Bildbandes von
Hans Peter Defregger
in der Heimat
des großen Künstlers.
(Seite 2)

Liebe Leser!

Auf mehrfachen Leserwunsch bringen wir in dieser Nummer den Textteil des großartigen Defregger-Buches, welches soeben erschienen ist. Ein Enkel des großen Künstlers, Hans Peter Defregger, hat in mehrjähriger Arbeit dieses beachtliche Werk geschaffen. Eigentlich sollte dieses Buch in keinem Dölsacher Haus fehlen.

Der Bildband wird wie folgt beschrieben: 396 Seiten, 240 Seiten Bildteil, davon 113 Farbtafeln und 124 Schwarzweißtafeln, 120 Seiten Werkverzeichnis mit 1050 Abbildungen und Skizzen. Leinen mit Schutzumschlag Preis S 1.025.--

Der Bildteil mit 113 Farbtafeln und 124 Schwarzweiß-Tafeln zeigt Defregger als einen der bedeutendsten Meister der Portrait-, Historien- und Genremalerei im späten 19. Jahrhundert. Seine bevorzugten

Motive fand er in den kantig markanten Köpfen der Bergbauern und in der herben Schönheit der Bauernmädchen, in Szenen aus dem bäuerlichen Alltag und dem Tiroler Volksaufstand des Jahres 1809. Als Defregger 1921 hochgeehrt und vermögend in München starb, hinterließ er ein Werk, das an Umfang seinesgleichen sucht.

Wir danken dem Rosenheimer Verlagshaus Alfred Förg für die freundliche Erlaubnis des Abdruckes.

Ende März erscheint die nächste Ausgabe der DÖLSACHER ZEITUNG mit zahlreichen Berichten aus dem Ortsgeschehen, die sich mittlerweile angesammelt haben. Ebenso die Pressereaktionen auf die geplante Feier anlässlich der Buchpräsentation in Dölsach.

D.Red.

Aufruf des Bürgermeisters

Im Rosenheimer Verlagshaus Alfred Förg ist dieser Tage ein kunstvoll gestalteter Bildband über die Werke Franz v. Defreggers erschienen. Als Herausgeber fungiert kein geringerer als ein Enkel des großen Künstlers, nämlich Hans Peter Defregger. Die Gemeinde Dölsach nimmt dieses Ereignis zum Anlass, die Bedeutung Franz von Defreggers als einer der größten Historienmaler und Porträtisten des tirolerisch-bayerischen Raumes zu würdigen. Damit soll ein häufiges österreichisches Künstlerschicksal vermieden werden und so soll sein Lebenswerk nicht nur in Bayern sondern auch in seiner angestammten Heimat vorgestellt werden.

Es konnte ein interessantes und umfangreiches Programm für die Vertreter der Medien erarbeitet werden. Der Bedeutung des Ereignisses konnte dadurch Rechnung getragen werden, daß es gelungen ist, auch das Interesse von Rundfunk, Fernsehen sowie der regionalen und überregionalen Zeitungen zu wecken. So wird unter anderen ein umfangreicher Beitrag im Österreich-Bild ausgestrahlt werden.

Das Programm sieht vor:

Samstag, 12. März 1983

10 Uhr: Eröffnung der Ausstellung "Defreggers Verbundenheit mit Dölsach". Diese Bilderschau ist bis 19 Uhr geöffnet. Ebenso am Sonntag, 13. März von 10 bis 19 Uhr.

17 Uhr: Aufmarsch der Franz v. Defregger Schützenkompanie und der Musikkapelle Dölsach. Begrüßung durch Ehrensalue und Blasmusik. Grußworte des Bürgermeisters von Dölsach, Hans Oberbichler.

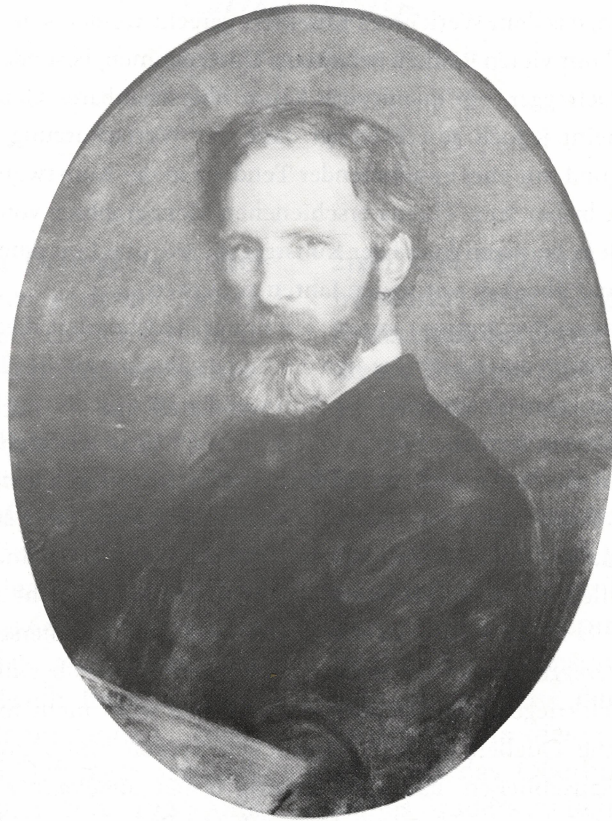
Präsentation des Buches durch den Autor Hans Peter Defregger.

Die Tyrolia Buchhandlung Lienz bietet das Buch vor und nach der Veranstaltung zum Kauf an. Dabei besteht die Möglichkeit, es vom Autor signieren zu lassen. Dies ist in Osttirol die einzige Möglichkeit, da keine weitere Signierstunde stattfindet.

Als Bürgermeister rufe ich daher die Bevölkerung unserer Gemeinde auf, an dieser Veranstaltung zahlreich teilzunehmen um damit die Verbundenheit und Wertschätzung unseres Ortes für den großen Maler zum Ausdruck zu bringen.

Euer Bürgermeister
Hans Oberbichler





Hans Peter Defregger

Defregger

1835 - 1921

Vorwort

Ein Buch zu gestalten, das dem Werk eines Künstlers gerecht werden soll, ist stets ein schwieriges, langwieriges und mit vielen Risiken behaftetes Unternehmen, besonders wenn dieser Künstler, wie Franz von Defregger, ein quantitativ kaum überschaubares Oeuvre hinterlassen hat. Dieser Aufwand scheint jedoch gerechtfertigt dank der Wertschätzung, die das Werk dieses Malers nach wie vor und mit eher zunehmender Tendenz in der Kunstwelt genießt, sowie durch die Tatsache, daß die bisher zum Thema erschienenen Monographien von Meissner, Rosenberg und Hammer nach dem heutigen Stand der Kunstgeschichte überholt sind, teilweise unrichtige Angaben enthalten und überdies seit vielen Jahren vergriffen sind.

Daß sich ein Verwandter, genauer gesagt, ein Enkel des Künstlers dieser Aufgabe stellt, hat verschiedene Gründe. Zum einen befindet sich ein nicht unbeträchtlicher Teil der Werke Defreggers im Familienbesitz, zum anderen hat der Autor in den letzten dreißig Jahren, aufbauend auf Vorarbeiten seines Vaters, der als Bildhauer ein Schüler Aristide Maillols war, ein Archiv angelegt, in dem ca. 1400 Bilder und mit Sicherheit sämtliche wichtigen Werke des Malers in Abbildung und nach Möglichkeit mit allen technischen Angaben erfaßt sind.

Anhand dieses Materials war es erstmals möglich, ein Werkverzeichnis der Ölbilder Defreggers zusammenzustellen, das Anspruch auf Gültigkeit, wenn auch nicht auf absolute Vollständigkeit erheben darf. Letztere wird wohl nie zu erreichen sein, da einerseits nicht bekannt ist, wie viele Ölbilder Defregger gemalt hat, andererseits dessen Werke über alle Welt verstreut sind. Auch die in zwei Weltkriegen eingetretenen Verluste sind wohl nicht mehr ganz zu erfassen.

Obwohl sämtliche Quellen genutzt, sämtlichen Spuren und Hinweisen nachgegangen wurde, ist nicht auszuschließen, daß auch künftig bisher unbekannte Arbeiten Defreggers, vorwiegend Auftragsmalereien, auftauchen werden. An der Bewertung des Lebenswerkes und der malerischen Entwicklung des Künstlers wird sich dadurch freilich kaum etwas ändern. Autor und Verlag sind jedoch für jeden weiterführenden Hinweis dankbar.

Dieses Buch will versuchen, den Maler Franz von Defregger in seinen Werken darzustellen. Daher wurde bewußt auf eine kunsthistorische Erörterung verzichtet. Auch das in der Einleitung gegebene Lebensbild orientiert sich stets an den abgebildeten Gemälden. Der Bildteil sucht der vielschichtigen Künstlerpersönlichkeit Defreggers bestmöglich gerecht zu werden, wobei nicht unbedingt die absolute künstlerische Qualität oberster Maßstab bei der Auswahl war. So stehen impressionistische Werke höchsten Ranges neben eher durchschnittlichen Auftragsarbeiten. Das Werkverzeichnis mag, wiederum aus der Anschauung, manches landläufige Vorurteil über Defregger korrigieren. Es widerlegt jedenfalls die gängige Einstufung des Künstlers als Historienmaler, da dieses Genre in seinem Gesamtwerk nur einen sehr geringen Anteil hat.

Es ist unmöglich, in diesem Rahmen allen zu danken, die am Gelingen des Buches Anteil hatten. Besonders die zahlreichen Privatleute, die als Kunstsammler oder Besitzer einzelner Gemälde Daten und Photos zur Verfügung stellten, sollen hier aus naheliegenden Gründen ungenannt bleiben. Ihre Namen sind nur dem Verfasser bekannt, und dieser weiß sich jedem von ihnen in Dankbarkeit verbunden.

Dank gebührt auch den zahlreichen Museen, Galerien und Institutionen im In- und Ausland für ihre bereitwillige Hilfe, unter denen stellvertretend die Sammlung Preußischer Kulturbesitz Berlin, die Nationalgalerie Berlin-Ost, die Staatliche Kunstsammlung Dresden, die Lenbach Galerie sowie die Bayerische Staatsgemäldesammlung München erwähnt seien.

Dank gebührt den Kunstsammlern Redelf Siebolts und Konrad Ziegler für jahrelange selbstlose Unterstützung beim Aufbau des Archivs, und Dank gebührt ganz besonders meinem Freund, Herrn Dr. Klaus Zeller, für guten Rat und intensive Mitarbeit an diesem Buch.

Einleitung

Die Vorfahren Franz von Defreggers, früher manchmal auch Tofregger genannt, lassen sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Weiter in der Familiengeschichte vorzudringen, ist leider nicht möglich, da die Kirchenbücher aus dieser Zeit verbrannt sind.

Ursprünglich war die Familie in Gört-schach ansässig, einem Weiler, der zur Gemeinde Dölsach im östlichen Pustertal gehört. Der Ururgroßvater des Künstlers, Christian Defregger (geboren 1685), heiratete in das Oberhofer-Gut ein, das, weiter oben im Tal, in Gödnach bei Dölsach liegt. In zwei aufeinanderfolgenden Generationen übernahm jeweils ein Michael Defregger den Hof, nämlich Michael Defregger geb. 1723 und nach diesem Michael Defregger geb. 1779. Erst der letztere, der Großvater des Künstlers, gelangte zu etwas Wohlstand und konnte jedem seiner drei Söhne ein Haus vererben.

Sein ältester Sohn, der 1805 geboren wurde und wiederum Michael hieß, war der Vater des Malers Franz von Defregger. Er erhielt den Ederhof in Stronach, den sein Vater von einem gewissen Anton Eder gekauft hatte. Der zweitälteste Sohn, Franz, durfte den Stammhof in Gödnach, also das Oberhof-Gut übernehmen. Dem jüngsten Sohn Balthasar, auch Hauser genannt, kaufte der Vater das Stranz-Gut am Iselsberg.

Michael Defregger heiratete die Wirtstochter Maria Fercher aus Winklern im Mölltal, das schon zu Kärnten gehört. Aus der Ehe gingen sieben Kinder hervor, zwei Söhne und fünf Töchter. Der älteste Sohn, Michael, starb schon mit sechs Monaten.

Der zweite Sohn, Franz, wurde am 30. April 1835 auf dem Ederhof geboren. Seine Mutter und zwei seiner Schwestern (Hammer berichtet von drei Schwestern) wurden 1841 Opfer einer Typhusepidemie, die in den vier-

ziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts diese Gegend heimsuchte. Auch Franz, nun der letzte männliche Nachkomme dieses Zweiges der Familie, erkrankte schwer an Typhus, konnte aber gerettet werden.

Wie sein Vater ihm später erzählte, habe Franz drei Wochen lang kaum ein Lebenszeichen von sich gegeben. Auch sein Onkel, der das Oberhofer-Gut geerbt hatte, wurde zusammen mit vielen Nachbarn binnen kurzer Zeit von der Epidemie dahingerafft. Vater Defregger, der als besonders tüchtiger Bergbauer galt, übersiedelte darauf im Zuge eines Hof-tausches, wie dieser damals durchaus üblich war, auf das Oberhofer-Gut, um der Witwe seines Bruders zu helfen. An die spätere Rückkehr auf den Ederhof, die im Jahre 1840 stattfand, konnte sich der Maler später noch gut erinnern, obwohl er zu jener Zeit erst fünf Jahre alt war, und wohl auch deshalb, weil der kleine Franz bei diesem Umzug nach Tiroler Sitte von seinem Vater im Rückenkorb getragen wurde.

Bäuerlichem Herkommen gemäß behielten die ehemaligen Hofbesitzer ein Wohnrecht in einem Teil des Anwesens. So wuchs der kleine Defregger mit deren Kindern Hans und Toni auf. Toni, der ein guter Schütze war, brachte seinem Freund manchmal ein Eichkätzchen oder einen Vogel von der Jagd mit. Diese waren willkommene Leckerbissen.

Ganz von selbst, wie es scheint, kam Franz Defregger im Alter von acht bis zehn Jahren auf das Modellieren von Häusern, Figuren und Tieren. Als Modelliermasse diente ihm ein Teig von Buchweizenmehl, aus dem traditionsgemäß am Mittwoch und Samstag die bekannten Schlupfkrapfen hergestellt wurden. Später, nachdem Franz von seinem Vater ein Messer geschenkt bekommen hatte, schnitzte er bereits Figuren aus Kartoffeln

und Rüben. Großen Spaß bereitete es ihm auch, mit einer Schere allerlei Gegenstände aus Papier zu schneiden. Mit einem Bleistift, den man ihm gelegentlich schenkte, zeichnete er die ersten Figuren. Dies alles war zunächst gewiß nicht mehr als ein Kinderspiel, zeigte aber das Talent des Buben, so daß bereits einige Leute Gefallen an seinen Arbeiten fanden, und Franz sozusagen schon »auf Bestellung« zeichnete. So wünschte sich etwa der Dorfpfarrer von ihm das Bild eines Reiters zu Pferd. Etwas später zeichnete Franz den alten Lois, wie er das Vieh zur Tränke trieb. Über die Ähnlichkeit war der alte Bauer so erfreut, daß er dem Buben einen Kranz süßer Feigen kaufte. Nebenbei fertigte er weiterhin kleine Scherenschnitte, gab dieses Spiel aber bald wieder auf, um sich zeichnerisch an andere und schwierigere Motive zu wagen.

Seine Begabung wurde erstmals augenfällig, als der Zwölfjährige einen Viertelgulden-schein abzeichnete. Als Anerkennung erhielt er von seinem Vater einen Zehnguldenschein, den er dann ebenfalls kopierte. Diese Kopie gelang so täuschend echt, daß der spätere Schwager Franz Defreggers, Andrä Plankensteiner, die Banknote mit ins Wirtshaus nahm. Als er dort wegen Übertretung der Polizeistunde aufgeschrieben wurde, nahm er den falschen Geldschein und zündete ihn an, um dem Polizisten zu leuchten. Allerdings mußte er diese Verschwendung mit einem echten Zehnguldenschein büßen.

Als nächstes erhielt Franz Defregger von seinem Vater leihweise eine Fünziggulden-note zum Abzeichnen, die offenbar ebenso gut ausfiel. Ein Bauer aus der Nachbarschaft namens Lercher wollte erneut die Probe aufs Exempel machen und die falsche Note im Wirtshaus herumzeigen, um zu prüfen, ob man sie dort auch für echt halte. Die Wirtin nahm den Geldschein ohne Zögern zum Wechseln an und schöpfte keinerlei Verdacht, auch dann nicht, als Lercher meinte, sie solle sich das Geld nur genau anschauen, es seien jetzt so viele falsche Scheine im Umlauf. Als dieser dann erklärte, die Banknote sei vom Franz gezeichnet worden, wurde er von niemandem ernst genommen, und so kam es zu

einer Wette um einige Liter Wein zwischen dem Grubenbauern und dem Lercher.

Die Banknote wurde genau unter die Lupe genommen, und dabei stellte sich natürlich heraus, daß der Grubenbauer die Wette verloren hatte. Die Sache hatte freilich ein gerichtliches Nachspiel, wobei man den Grubenbauern im Verdacht hatte, die Anzeige aus Ärger über die verlorene Wette veranlaßt zu haben. Vater Defregger, der als rechtschaffener Bauer bekannt war, konnte vor Gericht jedoch glaubhaft machen, daß er seinem Sohn den Geldschein in Ermangelung einer anderen Vorlage zum Abzeichnen gegeben habe. Auch in späteren Jahren hat Defregger von dieser seiner Begabung zum exakten Kopieren wiederholt Gebrauch gemacht. Eigenhändige Kopien seiner Werke lassen sich oft auch von Fachleuten nur sehr schwer vom Original unterscheiden.

Das Zeichnen blieb einstweilen nur eine Episode, denn mit etwa vierzehn Jahren wurde der zukünftige Hoferbe, wie es bei Bauern üblich war, als vollwertige Arbeitskraft auf dem väterlichen Besitz angesehen. So kam es auch zu dem oft geschilderten, kuriosen Ritt nach Sexten, der dem jungen Defregger die Freude am Landleben fürs erste vergällte. Eine alte, abgearbeitete Stute sollte vom elterlichen Hof auf die Alm gebracht werden. Da es ein ziemlich weiter Weg war, wollte Franz die Strecke im Sattel zurücklegen. Doch der störrische Gaul dachte nicht daran, sich der Autorität des jugendlichen Reiters zu beugen und machte immer wieder kehrt. Alle Versuche, das Tier vom Sattel aus in die gewünschte Richtung zu lenken, schlugen fehl. So blieb dem jungen Defregger nichts anderes übrig, als abzusetzen und das Pferd am Zaum zu Fuß nach Sexten zu führen. Im Gasthaus Tagger, wo der Junge in einem Zehnbettzimmer übernachtete, wurde ihm zu allem Unglück auch noch das Reisegeld von vier Gulden gestohlen. Glücklicherweise traf er dort einen Maurer, der die Familie Defregger kannte; dieser half ihm aus der Verlegenheit.

In dieser Zeit begann der Vater mit einer kleinen Pferdezucht. Die Aufgabe des Sohnes wurde es u. a., die Tiere auf die Weide zu

führen und abends heimzutreiben. Dabei erhielt Franz einmal einen furchtbaren Hufschlag gegen das Kinn, daß ihm das Gesicht dick aufschwoll. Mehr noch als die Schmerzen verdroß ihn der Umstand, daß er an der bevorstehenden Kirchweihfeier nicht teilnehmen konnte, und dies verzieh er den Rössern nie. Der Vater Defregger betrieb nebenbei auch eine kleine Molkerei, und sein Bub mußte deshalb mit dem Fuhrwerk regelmäßig Käse ins Gailtal bringen, wo dieser an ein Geschäft in Kötschach abgegeben wurde. Diese Fahrten behagten dem jungen Franz überhaupt nicht, und in seinen Aufzeichnungen beschreibt er sie als unendlich langweilig. Nur der vielstimmige Vogelgesang auf der Strecke über den Gailberg sei ihm ein Trost gewesen. In diesen Jahren mag bereits die Entscheidung gereift sein, nicht Bauer zu werden. Zur selben Zeit erwachte beim jungen Franz auch die Liebe zur Musik, die ihm sein ganzes

Leben lang erhalten blieb. Sein Vater hatte in seiner Jugend gelernt, das Flügelhorn zu spielen, und schlug daneben noch bis ins hohe Alter die Harfe. Auch Franz erlernte das Flügelhorn und wurde bald als zweiter Flügelhornist in die Dölsacher Musikkapelle aufgenommen. Diese Kapelle war bis zu 21 Mann stark und spielte, wie auf dem Land üblich, auf Hochzeiten, Bällen und in der Fastnacht. Dieses Musizieren erweckte in dem jungen Defregger eine Musikbegeisterung, die ihn in seinen Münchner Jahren zu einem eifrigen Konzert- und Opernbesucher werden ließ. Er hatte hierbei allerdings die bei vielen Künstlern anzutreffende Gewohnheit, meistens nur einen Teil der Oper oder eines Konzerts, diesen aber besonders intensiv, zu hören. Den anderen Teil sparte er sich auf, bis das gleiche Programm wieder auf dem Spielplan stand.

Abgesehen von der ungeliebten Arbeit auf dem Hof, war es, wie der Künstler sich



»Stephans Häusl in Göriach«



»Der Ederhof in Stronach«

später selbst erinnerte, »... eine herrliche Jugendzeit, wie man sie wohl kaum schöner denken konnte«.

Der Vater erkrankte bald darauf schwer und starb wenig später im Alter von nur 53 Jahren. So mußte Franz Defregger nun mit 23 Jahren den Hof übernehmen und allein bewirtschaften. Über die Führung des Hofes erfahren wir in seinen Erinnerungen nur wenig. Die Landwirtschaft kann ihm aber nicht viel Freude bereitet haben, denn er behielt den Hof nur zwei Jahre.

Aufgrund der Kriegereignisse von 1859 und einiger Mißernten wurde im Tirol jener Tage eifrig die Möglichkeit einer Auswanderung nach Amerika diskutiert. Zum Fürsprecher machte sich vor allem ein älterer Bauer namens Plauz, der ein Bekannter Defreggers war. Einer von dessen Onkeln war als einer der ersten aus dieser Gegend einige Jahre zuvor nach Amerika ausgewandert, wo es ihm, nach seinen Briefen zu schließen, sehr gut

gehen mußte. Auch Defregger wollte nun auswandern.

Aus dieser Zeit hat sich eine Reihe von Zeichnungen erhalten; auf einer davon ist eine Beratung von Auswanderwilligen festgehalten. Die Entstehungszeit der Zeichnung, die nur ganz leicht mit wenigen Temperafarben koloriert ist, fällt in die Jahre 1858/59. Sie zeigt auf der rechten Seite den alten Plautz, in der Mitte dessen Sohn und links Defregger selbst, alle drei Pfeife rauchend. Die Zeichnung ist in den Biographien des Malers unter dem Titel »Der Auswandererrat« bekannt geworden. Trotz einer gewissen hölzernen Steifheit ist das Charakteristische der Personen mit wenigen Strichen erfaßt und hervorgehoben, wodurch diese Darstellung, wie auch einige andere Zeichnungen dieser Zeit, fast karikaturistisch wirkt. Besonders gekonnt ist der Effekt, der durch die Rauchschwaden erzielt wird, die sich vor dem Gesicht Defreggers und am Unterarm des alten Plauz halten.

Der Rauch, der langsam nach unten kriecht, ist geschickt durch den reinen Zeichengrund in die Komposition mit einbezogen.

Eine Bleistiftzeichnung, die 1862 entstanden ist und das Geburtshaus des Künstlers, den Ederhof in Stronach zeigt, steht noch in der Tradition seiner vorakademischen Arbeiten und knüpft an die vorher erwähnte Zeichnung an.

Trotz aller Vorhaltungen von Verwandten und Freunden, die Defregger von seinem Vorhaben abhalten wollten, hatte diesen eine unbezwingbare Wanderlust gepackt, um, wie er später in seinen Erinnerungen schrieb, »auf diese Weise die Welt zu sehen«. Bedingt durch die Mißernten, mehr noch aber durch die Erkenntnis, daß er zum Bauern nicht taugte, beschloß er, seinen geerbten Hof zu verkaufen.

Unerwartet erhielten die Tiroler Auswanderer schlechte Nachrichten aus Amerika. Der Onkel des Plauz, auf dem Hoffnungen ruhten, war gestorben. Einige von den sechzehn Auswanderungswilligen, die Plauz zusammengebracht hatte, fielen daraufhin ab, und so wurde auch für Defregger nichts aus der Amerikafahrt. Er hatte nun zu entscheiden, wohin er sich wenden sollte, und kam zu dem Entschluß, nach Innsbruck zu gehen und eine künstlerische Ausbildung zu absolvieren. Wie er auf diesen Gedanken gekommen war, wußte der Künstler später seinem Biographen Pecht auch nicht mehr zu sagen.

Nach dem Verkauf des Ederhofes, für den Defregger 15 000 Gulden erhielt, und nachdem das Erbteil an seine Schwestern ausgezahlt war, brach er zusammen mit Peter Troger (der Name wird verschiedentlich mit Troyer wiedergegeben) und Veit Grismann, zwei Freunden aus der Musikkapelle, nach Innsbruck auf.

Am 11. 4. 1860 machte sich die kleine Gruppe zu Fuß auf den Weg. Defregger setzte seine Hoffnungen auf ein Empfehlungsschreiben des Dölsacher Pfarrers an dessen ehemaligen Studienkollegen Professor Michael Stolz. Dieser, 1820 geboren, war ein Schüler des im klassizistischen Stil arbeitenden Bildhauers Josef Klieber. Stolz nahm Defregger freund-

lich auf und ließ ihn nach Vorlagen und Gipsabgüssen Zeichnungen anfertigen, die in so hohem Maße zur Zufriedenheit des Meisters ausfielen, daß er einige dieser Arbeiten von seinem Schüler erbat, um sie als Beispiele und Vorlagen für andere Anfänger zu verwenden.

Aus dieser Innsbrucker vorakademischen Studienzeit stammt eine jener köstlichen Zeichnungen, die im gleichen Stil gehalten sind, wie das vorher bereits erwähnte Blatt »Der Auswandererrat«. Die beiden Kameraden Troger und Grismann waren in die Innsbrucker Stadtkapelle aufgenommen worden. Eines Tages erschienen sie in ihrer farbenprächtigen Tracht bei ihrem Freund Defregger, und der angehende Künstler »mußte« sie zeichnen. Hier koloriert er erstmals mit Wasserfarben. Das Blatt ist unter dem Namen »Innsbrucker Stadtbandisten« bekannt.

Die Figuren sind im Profil gezeichnet. Der karikaturhafte Zug in der Zeichnung erscheint gegenüber der Darstellung auf dem »Auswandererrat« noch verstärkt. Insgesamt aber geht sie bereits etwas ins Malerische, obwohl man hier von eigentlicher Malerei noch kaum sprechen kann. Die Farbgebung beschränkt sich auf Grau- und Brauntöne, die auch später für Defregger die wichtigsten Farben wurden. Die »Innsbrucker Stadtbandisten« dürften etwa um 1860 entstanden sein. Aus derselben Zeit stammt eine Zeichnung, die er aus der Erinnerung anfertigte. Diese ist betitelt »Auf dem Kirchenchor zu Dölsach« und stellt wiederum die beiden Musikerfreunde, ihn selbst sowie den Dölsacher Organisten Kofler an der Orgel dar (Werkverzeichnis Seite 275). Dieses Bild trägt das Datum von 1860. Aus einem Brief vom 30. 6. des genannten Jahres geht hervor, daß Defregger bis zu diesem Zeitpunkt praktisch noch keine Farben verwendet hat. Das Zeichnen bei Professor Stolz war für den jungen Defregger eine Vorstufe zur Bildhauerei. Mit der eigentlich angestrebten Schnitzerei hatte er noch gar nicht angefangen. Plötzlich zeigte er eine gewisse Scheu vor dem Plastischen. Beim Zeichnen fühlte er sich wohler. Einige Blätter aus dieser Zeit, die er für sich anfertigte, sind noch erhalten (Werkverzeichnis Seite 275).

Michael Stolz erkannte bald, daß die Begabung seines Schülers nicht auf dem Gebiet der Bildhauerei lag, sondern auf dem der Malerei. Durch diese frühe Erkenntnis seines Lehrers blieben Defregger langwierige Umwege auf seinem Berufsweg erspart.

Im Herbst 1860 hatte Stolz in München zu tun. Er forderte seinen Schüler auf, ihn zu begleiten, und stellte ihn dem berühmten Professor an der Akademie, dem Historienmaler Karl von Piloty (1826–1886) vor. Dabei durfte Defregger einen Blick auf das Bild »Nero auf den Trümmern des brennenden Rom« werfen, an dem Piloty gerade arbeitete. Dieses beeindruckende Erlebnis ließ den späteren Maler nicht mehr los und hatte für seine Entwicklung weitreichende Folgen.

Man kann sich unschwer die Begeisterung eines jungen Menschen aus einem abgelegenen Gebirgstal vorstellen, der zum ersten Mal das Atelier des berühmten Piloty betreten darf. Es tat sich eine ungeheure Welt für den jungen Tiroler auf, und von diesem Zeitpunkt an war es für ihn beschlossene Sache,

daß er Maler werden und auf den Spuren des großen Piloty wandeln wollte.

Es war Defregger jedoch nicht möglich, sofort bei Piloty in die sogenannte Kompositionierklasse aufgenommen zu werden. Dazu fehlten ihm die erforderlichen zeichnerischen und malerischen Vorkenntnisse; außerdem führte der Weg dorthin nur über ein Jahr an der Malklasse der Akademie. Daher riet ihm Piloty, zuerst die Vorbereitungs-klasse an der Kunstgewerbeschule zu besuchen. So übte der junge Maler eifrig ein Jahr lang bei Hermann Dyck (1812–1874), zuerst im Zeichnen nach der Antike, dann nach dem lebenden Modell. Einige Zeichnungen aus dieser Zeit sind noch erhalten und bekannt. Zusätzlich belegte Defregger in der Privatschule Filser den Kurs »Aktzeichnen«, in dem, wie er in seinen Lebenserinnerungen schreibt, »... abends meist Ulk getrieben wurde«. Seine Mitschüler in der Tagesklasse waren Adolf Oberländer (1845–1923), Karl Haider (1846–1912), Josef Hahn (1839–1906), Gyula de Benczur (1844–1920) und andere. Nur der Letztge-



»Die Innsbrucker Stadtbandisten«

nannte und Defregger bestanden die Aufnahmeprüfung für die Akademie, bei der er schließlich am 19. 7. 1861 als Schüler Aufnahme fand. Im Herbst desselben Jahres konnte er in die Malklasse des Cornelius-Schülers Hermann Anschütz (1802–1880) eintreten. Doch der sehr schulmäßige Betrieb bei Anschütz gefiel ihm wenig. Er hatte bald das Gefühl, hier nicht mehr allzuviel hinzulernen zu können.

In diese Zeit fällt das erste Ölbild des Malers. Es trägt den Titel »Um den Herd« und zeigt eine Tiroler Familie in einer dunklen Küche, die nur durch das Herdfeuer erhellt wird (Abbildung Seite 33). Gespannt lauscht die Familie, die um den Herd gruppiert ist, den Erzählungen eines alten Menschen. Auf der Rückseite des Bildes ist, kaum lesbar, vermerkt, »erster Versuch in Öl, München Herbst 61« (oder 62). Obwohl die Größenverhältnisse einzelner Figuren in diesem Bild noch nicht ganz stimmen, erkennt man bereits sein starkes, malerisches Talent, das besonders in der Ausführung der Lichteffekte und in der Konzentration der einzelnen Familienmitglieder auf den alten Erzähler aufscheint. Aus ungefähr derselben Zeit, wahrscheinlich auch 1862, ist eine Arbeit bekannt, die ebenfalls aus den Übungen bei Anschütz hervorgegangen ist. Sie stellt das Porträt eines Negers dar, ist zwar gut durchgearbeitet, gibt sich aber noch ziemlich akademisch und zeigt noch keinen ausgeprägten Eigencharakter (Werkverzeichnis Seite 276).

Viele Historienmaler hatten sich von den belgisch-französischen Meistern wie z. B. Wappers, Gailait und Bièfve anregen lassen; Piloty war als Kunststudent bei de la Roche in Paris gewesen und hatte aus dieser Zeit viele Eindrücke mitgenommen. Inzwischen aber waren etwa zwanzig Jahre vergangen und es gab in Paris, der Stadt der Künste, umwälzende Neuerungen auf dem Gebiet der Malerei. Die historischen Themen traten mehr und mehr in den Hintergrund, was von einigen konservativen Akademien fast argwöhnisch beobachtet wurde. Landschaften der Schule Barbizon beeinflussten inzwischen die Richtung der Malerei, und Bilder wie Porträts wa-

ren gefragt, die Pleinair-Malerei der Impressionisten nahm ihren Anfang.

Einige Landsleute Defreggers, unter ihnen besonders Dominik Stadler, ein Architekt, lebten seit längerer Zeit in Paris. Besonders von diesem wurde Defregger gegen Ende des Jahres 1862 ermuntert, nach Frankreich zu kommen und dort das Studium der Malerei fortzuführen. Der Bildhauer Josef Gasser riet ihm ab, vor Abschluß seiner Studien in München an die Seine zu gehen. Der Ruf und die Ausstrahlung von Paris als Kunststadt sowie die vielen Briefe Stadlers gaben aber letztlich den Ausschlag. Defregger schrieb dazu in seinen Erinnerungen: » . . . Da mir die Malschule bei Professor Anschütz nicht genügte, entschloß ich mich, nach Paris zu gehen in der Hoffnung, in der dortigen Akademie in eine gute Malschule zu kommen . . . «

Nachdem Defregger diesen Entschluß gefaßt hatte, machte er sich mit der Eisenbahn auf den Weg nach Paris. Nach seinen Aufzeichnungen fand die Abreise am 11. August 1863 statt. Diese Zeitangabe steht freilich im Widerspruch zu der Datierung auf einer Kohlezeichnung, die er im Juli 1863 in Havre de Gras während eines Ausfluges anfertigte. Es handelt sich um eine lustige Darstellung, die daumierartige Züge enthält. Das Blatt, das aus unbekanntem Gründen vom Maler selbst »Die drei Seemänner« betitelt wurde, zeigt links den Bildhauer Thöni, den Vater des berühmten Simplizissimus-Zeichners, in einem Acht-Franc-Fiakerpelz, in der Mitte Defregger selbst, erstmals mit Vollbart und Zylinder, und rechts Stadler, der am Parisaufenthalt Defreggers den entscheidenden Anteil hatte.

Man kann nicht sagen, daß Paris den lernwilligen Malschüler mit offenen Armen empfangen hätte, ganz im Gegenteil: An der Akademie der schönen Künste wurde sein Aufnahmeersuchen abgelehnt, da er mit 28 Jahren das Eintrittsalter längst überschritten hatte. Auch in den Privatateliers erhielt er keinen Platz, wahrscheinlich wegen seiner geringen Französischkenntnisse. Durch Protektion eines Kunstmalers, eines Professor Lamlein, erreichte er schließlich, daß er wenigstens den Abendakt in der Akademie mit-



»Die drei Seemänner«

zeichnen konnte. Er war in der Maltechnik ganz auf sich selbst angewiesen und arbeitete aus sich selbst heraus. Er bildete sich durch genaues Studium der zahlreichen Museen, Ausstellungen, Galerien, Kunstsammlungen und die Ateliers der zeitgenössischen Maler weiter. Er besuchte auch kleine Gemäldeausstellungen, die gegen Eintrittsgeld betrachtet werden konnten, wie z. B. die ersten Werke von Manet und Monet, in denen sich der Impressionismus Bahn bricht. Im Jahre 1863, also sechs Jahre vor der Ankunft Leibls in Paris, stellt Manet sein programmatisches Bild »Le déjeuner sur l'herbe« fertig. Im »Salon des refusés« stellen auch die avantgardistischen Künstler aus, die ab dem Jahre 1874 unter dem Namen Impressionisten bekannt geworden sind.

Die früheren Biographen Defreggers haben dem zweijährigen Aufenthalt in Paris nur geringe oder gar keine Wirkung in bezug auf dessen malerische Entwicklung beigemessen. Meissner meinte in diesem Zusammenhang sogar, »... eine malerische Beeinflussung hat nicht stattgefunden...«. Als erster hat Hammer die wesentlichen Einflüsse aus dieser Pariser Zeit für die malerische Arbeit Defreggers interpretiert. Leider sind aus seiner Pariser Periode nur wenige Bilder bekannt. Aber die Auswirkungen der Pariser Zeit sind noch

lange wirksam geblieben und erst später in seinen Bildern erkennbar geworden.

Die malerische Veränderung durch den Pariser Aufenthalt vollzog sich bei Defregger in der Tat ganz langsam. Er übernahm keine der neuen Stilrichtungen, die auf ihn einströmten, bevor sie nicht für sein Malen verarbeitet waren. Ein typisches Beispiel für die Veränderungen in Defreggers Malerei ist deutlich in dem Porträt eines jungen Parisers zu sehen (Abbildung Seite 34). Dieses Bild könnte fast vom jungen Manet gemalt sein.

Trotz äußerster Sparsamkeit gingen Defreggers Barmittel langsam zur Neige, obwohl es ihm bisweilen gelang, ein Bild für dreißig oder vierzig Francs zu verkaufen. So mußte er sich endlich entschließen, Paris zu verlassen, um nach München zu Piloty zu kommen, was ja nach wie vor sein größter Wunsch war. Am 8. Juli 1865 kehrte Defregger nach München zurück, wo ihn sein erster Weg direkt zu Piloty führte. Denn seinen Plan, Historienmaler zu werden, hatte er trotz der vielen neuen Anregungen nicht aufgegeben. Piloty aber war für ein paar Monate nach Karlsbad zur Kur gereist. In großer Enttäuschung und äußerst unglücklich darüber, daß er immer noch nicht zur Akademie gehen konnte, entschloß sich Defregger notgedrungen, einstweilen in seine Heimat zurückzukehren.

Er fährt über Windisch-Matrei, Firgen und Prögraten bis ins obere Gschlößtal. Auf der Gschlößalpe, am Fuß des Großvenedigers, mietet er sich eine unbewohnte Hütte. Der »Staller-Nantl«, ein alter Gemsenjäger, stellt sich ihm als Koch zur Verfügung (Porträt Werkverzeichnis Seite 276 f.). Hier nun, in der Einsamkeit und Stille, verwandelt sich seine Niedergeschlagenheit in eine wahre Schaffenswut. Es bleibt ihm jetzt keine andere Wahl, und so geht er mit Feuereifer daran, jede Beobachtung zeichnerisch oder malerisch festzuhalten. So entstehen in den folgenden Jahren eine Menge Skizzen und Studien. Ein ganzes Buch mit Entwürfen aus dieser Zeit ist erhalten geblieben, in dem viele Skizzen später als Vorlagen zu großen Ölbildern dienen sollten. In seiner Einsamkeit im Gschlößtal findet er unbewußt seine eigene

malerische Ausdrucksform. Er malt Porträts, Landschaften, und sein Auge wird für das Typische genauer und schärfer. Aus dieser Arbeitsperiode sind noch viele Bilder erhalten. Charakteristisch ist das Porträt Aichenegg (Werkverzeichnis Seite 278). Zum Glück erhielt Defregger bereits einige Aufträge, so daß er diese knappe Zeit durchstehen konnte.

Vor dem Abzug der Senner ins Tal beim Almatrieb sah Defregger erstmals mit dem Auge des Malers den traditionellen Abschlußball, auf dem er einen lustigen alten Bauern beobachtete. Dieses Erlebnis ist ebenfalls in dem erwähnten Skizzenbuch festgehalten und gab später den Anlaß zu einer Studie (Abbildung Seite 49) und dem daraufhin ausgeführten Ölbild, bekannt unter dem Titel »Großvaters Tanzunterricht« oder auch »Ball auf der Alm« (Werkverzeichnis Seite 282). Von diesem Bild aus dem Jahre 1872 gibt es zwei fast gleiche Fassungen.

Dieses freiwillige Studienjahr in der Bergwelt Tirols brachte Defregger in seiner malerischen Entwicklung unglaublich schnell und weit voran. Es gereichte ihm zum Vorteil, daß er, wie schon in seiner Pariser Zeit, mehr oder weniger für sich selbst und aus sich selbst heraus arbeiten mußte. Darin unterscheidet er sich grundlegend von den Malerkollegen seiner Zeit, deren Karriere von Anfang an fast ausschließlich über die großen Akademien und Malschulen lief.

Im Herbst 1866 erhielt Defregger endlich die ersehnte Depesche, daß nun ein Platz an der Akademie in München für ihn frei werden sollte. Das war eine ungeheuer freudige Nachricht. Denn das quälende lange Warten und die zermürbende Ungewißheit über seinen weiteren Berufsweg nahmen somit ein Ende.

Als Defregger im Herbst 1867 zu Piloty nach München kam, brachte er den Entwurf zu einem Ölbild mit, um damit die Aufnahme in die Komponierklasse zu finden. Zu dieser Zeit war Defregger bereits 31 Jahre alt und inzwischen fast zum fertigen Maler herangereift. Piloty fand die Skizze des »Verwundeten Jägers« sehr gut und zeigte sie auch seinen Gästen, Professor Ramberg und Philipp Volz, dem damaligen Direktor der neuen Pinako-

thek. Während Ramberg sich gegen den Entwurf aussprach, hielt Volz nur einige kleine Korrekturen für erforderlich, die Defregger bei der späteren Ausführung dieses Bildes verarbeitet hat. So machte sich dieser nach dem Gedankenentwurf von 1867 (Werkverzeichnis Seite 278) im November desselben Jahres unter der Obhut seines Lehrers Piloty daran, das Bild im größeren Format zu malen. Als er mit der Arbeit fast fertig war, zerstörte ihm ein Mißgeschick das Werk. Um die Ölfarbe schneller zu trocknen, hatte er das Bild vor einen mäßig warmen Ofen gestellt. Am nächsten Tag aber heizte der Offiziant den Ofen versehentlich so stark, daß die Oberfläche des Bildes riß und das Werk damit zerstört war. In drei Monaten malte Defregger das Bild noch einmal, so daß es 1868 fertig wurde (Werkverzeichnis Seite 279).

Der Unterschied zwischen der Farbstudie und dem ausgemalten Ölbild ist deutlich zu erkennen. Der Entwurf zeigt noch den Schrecken der Jägersfrau in betontem Realismus, beinahe drastisch, während die spätere Ausführung mit vielen Details Akzente setzt, die das dargestellte Geschehen verdeutlichen sollen. Auch ist im Hell-Dunkel-Kontrast ein großer Unterschied gegenüber dem Entwurf erkennbar, und dieser hat sich in seinen späteren Gruppen- und Historienbildern geradezu zu einem Charakteristikum entwickelt. Defregger malt den verwundeten Jäger im Jahr 1874 übrigens zum dritten Mal (Abbildung Seite 79). In jener Zeit, als dieses Bild entstand, wurden Hans Makart und Gabriel Max seine Kollegen. Otto Adamo, Johann Hertel, Hermann Schneider, Heinrich Lossow und Nikolaus Gysis wurden ihm gute Freunde.

Im Frühjahr 1868 stellte Defregger die zweite Fassung des Gemäldes im Münchner Kunstverein aus. Er setzte den Preis mit 700 Gulden relativ hoch an, aber das Bild wurde zu seinem größten Erstaunen schnell verkauft. Viel entscheidender aber war für ihn als Maler, daß er nunmehr von der kritischen Kunstwelt anerkannt wurde.

Nach diesem Erfolg beschäftigte sich Defregger fast ausschließlich mit Porträts, die

schnell beim Publikum beliebt wurden. Aus dieser Periode stammt eine große Zahl von guten Porträts, darunter auch das der zwölfjährigen Tochter seiner Quartiersleute, Anna Müller, die später mit sechzehn Jahren seine Frau wurde (Abbildung Seite 45).

Erst in den späten sechziger Jahren befaßt sich Defregger mit seinem ersten Historienbild. Er wählt ein Thema aus dem Tiroler Freiheitskampf. 1868 sind die ersten Skizzen fertig. Auch hier ist zwischen dem Entwurf und dem ausgeführten Bild eine bedeutende Weiterentwicklung feststellbar. Das Bild trägt den Titel »Speckbacher und sein Sohn Anderl« (Abbildung Seite 55). Hammer klärt in seinem Buch zu diesem Bild sehr zutreffend die Frage, warum Defregger am Anfang seiner Beschäftigung mit historischen Themen keinen bedeutsamen Augenblick aus dem Tiroler Freiheitskrieg wählt. Der Maler wollte sich vorsichtig an die historischen Themen herantasten und fühlte sich für diese anspruchsvolle Aufgabe – zweifellos unter dem starken Eindruck Pilotys stehend – in seiner Bescheidenheit noch nicht reif.

»Speckbacher und sein Sohn Anderl« ist im Grunde eine fast familiäre Szene. Hier zeigt Defregger sein äußerst feines Gespür für die Darstellung menschlicher Reaktionen. Speckbacher hatte seinem erst zwölfjährigen Sohn verboten, an der Landesverteidigung gegen die Franzosen teilzunehmen. Dieser reißt sich trotzdem in die nächste Kompanie ein und tritt seinem Vater in St. Johann, wo dieser im Gasthaus Zum Bären mit seinen Gefährten Winterstiller und Oppacher gerade »Kriegsrat« hält, mit umgehängtem Stutzen unter die Augen. Begleitet wird Anderl von einem pfiffig lächelnden, um Vergebung bitenden alten Schützen. Speckbacher steht da, die Faust auf dem Tisch, und sichtlich kämpft in ihm der Zorn über den Ungehorsam mit dem heimlichen Stolz auf seinen mutigen Sohn. Durch das ganze Bild zieht sich die Handlung, die an keiner Stelle abreißt, wobei die verschiedenen Nebenschauplätze – so die links von Speckbacher sitzenden Berater, die in gespannter Aufmerksamkeit den jungen Ankömmling betrachten, oder die Wirtin und

einige Kinder, die ihn staunend bewundern – unwillkürlich auf das Hauptthema hinführen, die Spannung steigern und so die Handlung besonders hervorheben. Auch in diesem Bild finden sich viele ausschmückende Details, die das dargestellte Geschehen unterstreichen. Nach Auffassung Pilotys mußten die verschiedenen Handlungselemente eines Bildes lückenlos miteinander verbunden sein. Beziehungslos für sich stehende Motive waren für ihn Schwächen im Aufbau. In dem genannten Gemälde Defreggers merkt man, wie sehr sich dieser die Lehrsätze Pilotys zu Herzen nahm. Aber in diesem ersten Historienbild zeigen sich auch schon starke Unterschiede zu dessen Interpretation: Im Gegensatz zur fast grellen Farbigkeit der Bilder seines Lehrers überwiegen bei Defregger die warmen Grau- und Brauntöne, in welche die anderen Farben eingebettet werden. Außerdem belebt Defregger in seinem Bild die dargestellte Szene durch den fein abgestimmten Hell-Dunkel-Kontrast, wodurch sich die Hauptfiguren markant abheben. Die Typen sind ursprünglich und echt. Defregger vermeidet jedes übertriebene Pathos, das bei Piloty manchmal übersteigert und ein wenig statuarisch wirkt.

Als das Bild 1868 auf der Münchner Internationalen Kunstausstellung gezeigt wurde, erregte es ungeheures Aufsehen. Für Defregger wurde es zum großen Erfolg und brachte ihm den Durchbruch als Maler. Wie ihm der »Verwundete Jäger« 1867 den Weg zur Akademie geebnet hatte, so machte ihn das Gemälde »Speckbacher und sein Sohn Anderl« mit einem Schlag bekannt.

Dieser große Erfolg stärkte Defreggers Arbeitseifer. Unzählige Motive und Szenen hat er in dieser Zeit entwickelt und viele davon wurden erst sehr viel später wieder aufgegriffen und in größeren Kompositionen eingearbeitet. In diesem Stadium wurden die Farbtöne bereits wärmer. Dabei entwickelte Defregger jene für ihn typische tonige Malerei, durch die er mit wenigen Farben und den dazugehörigen Lichteffekten Stimmungen meisterlich zum Ausdruck brachte (Abbildungen Seite 37, 38, 41, 46). Aus seiner Lehrzeit bei Piloty



»Lub Gore von Iselsberg«

stammt weiterhin eine Reihe von Studien zu architektonischen Motiven, die ihn zeitweilig sehr interessierten (Abbildungen Seite 42, 43, 53, 63). Diese Bilder setzen sich freilich von denjenigen, die noch unter dem Einfluß Pilotys entstanden sind, völlig ab; sie sind schlicht und ungekünstelt und beeindrucken durch ihre Ungezwungenheit.

Als Defregger 1867 von Piloty in die Akademie aufgenommen wurde, war er bereits ein gereifter Mann, und er beendete seine Studien im Jahre 1870 im Alter von immerhin 35 Jahren. Entsprechend spät konnte er daran denken, eine private Bindung einzugehen. Im Mai 1871 verlobte er sich mit der inzwischen sechzehn Jahre alten Anna Müller, und diese Bindung hatte sogleich eine schwere Belastungsprobe zu bestehen: Es war bei einem Ausflug nach Grünwald im Herbst 1871. Defregger verpaßte in Großhesselohe den letzten Zug nach München und mußte den weiten Weg zu Fuß zurücklegen. Bei einer Rast unter einem Baum schlief er vor Erschöpfung ein und bekam danach starken Schüttelfrost und heftige Schmerzen in den Beinen. Die Beschwerden verschlimmerten sich in der folgenden Zeit, so daß der Maler nicht mehr an der Staffelei stehen konnte. Er konsultierte die besten Ärzte, aber keiner konnte ihm wirklich helfen, einige meinten sogar, es könnte sich um ein unheilbares Rückenmarkleiden handeln.

Diese Krankheit belastete ihn so schwer, daß er seiner jungen Braut anbot, sie von ihrem Wort zu lösen. Allzu düster erschien ihm seine berufliche und damit ihrer beider wirtschaftliche Zukunft, befürchtete er doch, sich von der schweren Krankheit nicht mehr erholen und künftig nur noch unter großen Schmerzen arbeiten zu können. Aber das junge Mädchen blieb standhaft und erklärte, in dieser Lage brauche er erst recht eine Frau, die zu ihm stehe.

Die Trauung mit Anna Müller fand am 28. Juni 1872 in bescheidenstem Rahmen statt, in dem gemieteten Zimmer Defreggers in Anwesenheit seiner Schwiegereltern.

Zunächst schienen sich seine Befürchtungen zu erfüllen. Durch seine schwere

Krankheit konnte er bald nur noch im Liegen malen, aber mit unglaublicher Zähigkeit arbeitete er weiter. Immerhin war er bereits vermögend genug, um in Schwabing ein kleineres Haus mit Fahrstuhl zu kaufen, dessen Bequemlichkeit ihm das Dasein mit seiner starken Gehbehinderung erleichterte. Dieses Haus lag in einem schönen Garten, in dem er Erholung und Linderung seines Leidens zu finden hoffte. Dort wohnte er bis zu seinem Umzug in die von Hauberrisser für ihn erbaute Villa in der Königinstraße.

Zunächst freilich war er nicht viel zu Hause, denn das frisch getraute Ehepaar begab sich kurz nach der Hochzeit an den Tegernsee und wohnte eine Zeitlang in Rottach. Die feuchte Seeluft verschlimmerte aber den Zustand Defreggers, und so zog er mit seiner Frau nach Bad Tölz und schließlich nach Fürstfeldbruck. Getrieben von Krankheit und Schmerzen wechselte Defregger häufig den Aufenthalt, stets auf der Suche nach Besserung. So zog es ihn im Jahre 1872 nach Bozen, denn seine Ärzte glaubten, daß das wärmere Klima für seine Krankheit zuträglicher wäre. Sein körperlicher Zustand war inzwischen so schlecht geworden, daß er auf der Reise mitunter getragen werden mußte. Ein Bekannter hatte ihm in Bozen die Villa Moser als Domizil besorgt. Dieses Haus stand windgeschützt in sonniger Lage, so daß Defregger selbst im Winter einige Stunden auf der Terrasse zubringen konnte. Auch dort malte er ungeachtet seiner andauernden Beschwerden ohne Unterlaß. Körperlich außerstande, selbst nach Motiven zu suchen, schöpfte er aus seinem reichen Erlebnisschatz, den er in unzähligen Skizzen in den Jahren 1865–1867 in Osttirol zusammengetragen hatte. Eines dieser Skizzenbücher befindet sich im Besitz eines Nachkommen der Familie. Zu den Bildern, die aus diesen Skizzen entstanden, gehören die Gemälde »Ball auf der Alm« (Abbildung Seite 50), »Die Brüder« (Werkverzeichnis Seite 282), »Brautwerbung« (Abbildung Seite 113), »Vor dem Tanz« (Abbildung Seite 74), »Abschied der Jäger« (Abbildung Seite 155) und vor allem das bekannte Bild »Das letzte Aufgebot« (Abbildung Seite 57). Im selben



Die Wacht

Jahr entstand »Der Leser« (Abbildung Seite 68), ein Werk, das in harmonischer Weise die Ruhe des Zimmers ausdrückt, in dem sich »der Leser« – ein Verwandter des Malers – in ein Buch vertieft. Obwohl es sich hier um ein Porträt handelt, hat das Bild einen geradezu stillebenhaften Charakter.

In dieser Bozener Schaffenszeit befaßte sich Defregger erstmals wieder mit einem historischen Thema, dem »Letzten Aufgebot«, ein monumentales Gemälde, dem er einige Studien (Abbildung Seite 57) vorausschickte.

Durch seine Krankheit fühlte sich Defregger zunehmend zu religiösen Motiven hingezogen. So entstand das Altarbild der Heiligen Familie für die Dölsacher Pfarrgemeinde, das er ein Jahr später der Pfarrei zum Geschenk machte. Es befindet sich immer noch in der dortigen Pfarrkirche.

In dieser Bozener Zeit entstanden auch so herrliche Stimmungsbilder wie die »Bäuerin am Spinnrocken« (Abbildung Seite 56), »Sarnner Häuser« (Abbildung Seite 75), »Sarnner Spinnstube« (Abbildung Seite 77), »Beim Vorlesen« (Abbildung Seite 86), »Vom Teilen« (Abbildung Seite 91) und »Geschwister beim Lesen« (Abbildung Seite 94). Mit vielen dieser Bilder aus dem Tiroler Leben hat er einer längst vergangenen Zeit ein Denkmal gesetzt. Mit besonderer Subtilität und feinen malerischen Nuancierungen sind sowohl »Der schlafende Hirte« (Abbildung Seite 65) als auch das Porträt seines Sohnes Hansl (Abbildung Seite 73) gemalt. In beiden Bildern ist eine ausgesprochen französische Malauffassung zu erkennen. Das Porträt seines Sohnes trägt geradezu renoirhafte Züge.

Es war eine Eigenart Defreggers, daß er stets an mehreren Bildern gleichzeitig arbeitete. Seine Datierungen sind daher mitunter irreführend, denn sie bezeichnen stets nur den Zeitpunkt der Fertigstellung eines Bildes – manchmal nur noch wenige Pinselstriche an Gemälden, die Jahre vorher nahezu vollendet waren.

Zweifellos aus dem Jahre 1873 stammt das Gemälde »Das Preisferd« (Abbildung Seite 98), das Defregger auf der Weltausstel-

lung in Wien 1873 eine goldene Medaille einbrachte. Das »Preisferd« geht wohl auf eine Beobachtung zurück, die der Künstler in Bayern machte, die bayerische Flagge deutet darauf hin. Der Schauplatz des Geschehens ist allerdings ohne Zweifel in ein Dorf aus seiner Tiroler Heimat verlegt. Auf dieser Ausstellung wurden auch die beiden Bilder »Ball auf der Alm« und »Die Brüder« gezeigt. In diesen beiden Gemälden verläßt der Maler den üblichen diagonalen Aufbau in der Handlung des Bildes und entwickelt diese aus der Tiefe heraus. Die Neuerung brachte ihm viel Aufmerksamkeit und einen weiteren großen Erfolg ein. Damit beginnt ein neuer Abschnitt in seiner Malerei. Von der Komposition her weist er bereits auf die folgenden Höhepunkte in seinen historischen Bildern »Das letzte Aufgebot« und, später, »Heimkehr der Sieger« hin.

Die rätselhafte Krankheit, die Defreggers Leben seit nunmehr eineinhalb Jahren verdüsterte, wollte und wollte sich nicht bessern. Medizinische Kapazitäten aus Bayern und Tirol waren ratlos. Die Hilfe kam schließlich durch einen Zufall. Ein gewisser Franz Obersteiner, der, wie Defregger in seinen Lebenserinnerungen vermerkt, »als Bauernarzt in der Lienzer Gegend einen guten Ruf hatte«, hatte über eine Schwester Defreggers von dessen Zustand gehört. Er kannte die Familie Defregger, da er aus demselben Ort stammte. Im März 1873 kam Obersteiner nach Bozen und besuchte den Maler. Natürlich wußte er, daß Defregger bereits die besten Ärzte konsultiert hatte, und so war er im Zweifel, ob sich der Maler seiner Behandlung anvertrauen würde. Defregger war in seiner Verzweiflung zu allem bereit, und so verordnete Obersteiner eine Baunscheidtkur, eine Behandlung, die auf den rheinischen Mechaniker Karl Baunscheidt zurückgeht und seit etwa 1850 ziemlich unkritisch gegen viele Leiden Anwendung fand. Ein paar Tage später erschien der Landarzt mit den nötigen Requisiten, die im wesentlichen aus einigen Nadeln und dem sogenannten Baunscheidtöl bestanden. Mittels eines Schröpfeschnäppers trieb Obersteiner die Nadeln in die Haut seines Patienten.

Danach rieb er die mit den Nadeln gestoche-
nen Hautstellen mit dem erwähnten Öl ein.
Diese Behandlung bewirkte bei Defregger zu-
nächst nur einen starken Ausschlag und grö-
ßere Geschwüre an den Knien und Gelenken.
Als sich der Patient in einem Brief an Ober-
steiner beklagte, antwortete dieser, er möge
unbesorgt sein, diese Beschwerden seien nor-
male Nebenwirkungen der Kur und würden
nach einigen Tagen von selbst abklingen. Und
seine Prognose traf ein – schneller als erwar-
tet. Bereits am sechsten Tag heilten die Ent-
zündungen ab, und vier Tage später konnte
Defregger bereits ohne Schmerzen im Zim-
mer auf und ab gehen.

Vor Beginn des Sommers 1873 war De-
fregger somit restlos geheilt. Man kann sich
unschwer das befreiende Gefühl vorstellen,
das die plötzliche, unerwartete Genesung in
ihm auslöste. Frei von diesen beklemmenden
Schmerzen stürzte sich Defregger mit un-
glaublichem Elan weiter in seine Arbeit. Von
nun an blieb er bis ins hohe Alter hinein kern-
gesund, nur in den letzten fünfzehn Lebens-
jahren war seine Sehkraft zunehmend durch
den grauen Star beeinträchtigt. Aber seine
Schaffenskraft war bis zuletzt ungebrochen.

In den siebziger Jahren entstanden übri-
gens auch einige der wenigen Aquarelle De-
freggers, z. B. »Drei Hirtenbuben« (Abbildung
Seite 52). Daneben wurde in dieser Periode
die aus dem Rahmen fallende Studie »Kom-
mune« (Abbildung Seite 54) vollendet. Aus
diesem Zeitabschnitt sind besonders folgende
Arbeiten hervorzuheben: »Landschaft« (Ab-
bildung Seite 58), die »Straße in Wertenburg«
(Abbildung Seite 59), die »Rothenburger Fas-
sade« (Abbildung Seite 63), die »Tiroler Bau-
ernstube« (Abbildung Seite 64) und vor allem
das Selbstbildnis (Abbildung Seite 62), das in
breiten Pinselstrichen hingesezt ist. Das
Jackett ist nur in Umrissen angedeutet,
wodurch die ausdrucksvollen Augen, die auf
den Betrachter gerichtet sind, besonders be-
tont werden. Die schwungvolle Barttracht so-
wie die jugendliche Frisur heben den Kopf in
markanter Weise hervor. Aus heutiger Sicht
ist dieses Selbstporträt auf eine Ebene mit
Bildern Courbets und Leibls zu stellen.

Für die Malweise Defreggers in den sieb-
ziger Jahren ist ein forscher und breit angeleg-
ter Pinselstrich bestimmend. Es ist auch
nicht immer das fertig ausgearbeitete Bild, in
dem sich die künstlerische Aussage des Ma-
lers am deutlichsten offenbart. Oft sind es
gerade seine unfertigen Gemälde, Skizzen,
Studien und Entwürfe, in denen Defregger ein
Höchstmaß an Intensität und Ausdruckskraft
erreicht, in denen er am unmittelbarsten auf
den Betrachter wirkt. In diesem Zusammen-
hang ist zu beachten, daß Defregger diejeni-
gen Bilder, die er für sich und seine Familie
malte, oft nur mit einem Kürzel oder Datum
signierte, während die ausgemalten Bilder
eine ganz feine, säuberlich ausgeführte Signa-
tur erhielten, die nicht selten schwungvoll
unterstrichen wurde. Dies zeigt sich vor al-
lem in den Studien und Entwürfen aus den
siebziger Jahren. Die Hand des Malers führte
in dieser Zeit den Pinsel mit geradezu spiele-
rischer Leichtigkeit. Diese siebziger Jahre
sind für Defregger die arbeitsreichste und
kreativste Zeit seines Lebens. Seit er in Bozen
Genesung von seinem Beinleiden gefunden
hatte, galt dieser Stadt neben seiner Wahlhei-
mat München seine besondere Liebe, und in
Bozen vollendete er jenes Werk, das ihn mit
einem Schlag berühmt machte: »Das letzte
Aufgebot«.

In diesem Bild vereinte Defregger alle
ihm eigenen Stilelemente in einer zusam-
menfassenden Komposition: Figurengruppen,
Architektur und Landschaft. Die Hoffnungs-
losigkeit des Kampfes im Kriegsjahr 1809, der
bei aller Verzweiflung, bei allem Wissen um
die unvermeidliche Niederlage ungebrochene
Trotz der freien Bauern wird in diesem Bild
dramatischer zum Ausdruck gebracht als
selbst eine Kampfszene es vermocht hätte.
Spannung und finstere Entschlossenheit
spricht aus den Gesichtern der Anführer, die
mit einem eher schlecht als recht bewaffne-
ten Haufen von Bauern durch ein Dorf ziehen.
Die düstere Stimmung, die durch gedämpfte
Farben gekennzeichnet ist, wird noch durch
einen schweren, bleiernen Himmel unterstri-
chen. Doch obwohl dieses Bild zu den Mei-
sterwerken Defreggers zählt, kommt auch in

diesem Fall die Skizze trotz vereinfachter Farbgebung zu einem beeindruckenderen Ergebnis (Abbildung Seite 57). Auch bei diesem Thema steht in der Auffassung Defreggers nicht die historische Situation im Vordergrund, sondern der Mensch, der als Handelnder und Erleidender in diese gestellt ist, der Geschichte als Schicksal erlebt.

»Das letzte Aufgebot« war zunächst in Berlin ausgestellt, ehe es nach kurzer Zeit für die Kaiserliche Galerie in Wien erworben wurde.

Dieses Monumentalwerk kann nicht ohne sein Gegenstück »Heimkehr der Sieger« gesehen werden, das aufgrund eines Auftrages der Nationalgalerie in Berlin entstand, da diese ebenfalls ein ähnlich bedeutendes Werk des Meisters in ihrem Besitz haben wollte. »Die Heimkehr der Sieger« (Abbildung Seite 88/89) stellt praktisch ein Pendant zum »Letzten Aufgebot« dar, was bereits durch das gleiche Format angedeutet wird. Auch in diesem Fall hat Defregger dem Werk mit Bedacht kein historisch belegbares Ereignis aus jenen Kriegsjahren zugrunde gelegt, sondern eine Szene, wie sie sich in jener Zeit vielfach und an verschiedenen Plätzen abgespielt hat. Es ist bezeichnend, daß er sich dem Krieg nicht in dessen entscheidenden, sondern in dessen menschlich bewegendsten Phasen genähert hat, nämlich bei Auszug und Rückkehr; damit hat er in einer an Goya erinnernden Weise die Empfindungen und Gefühle, die der Krieg bei den Menschen ausgelöst hat, in den Vordergrund gerückt; und sich so von der heroischen Auffassung, die der Historienmalerei Pilotyscher Prägung zugrunde liegt, eindrucksvoll distanziert. Bei dem Vergleich dieser beiden Bilder, die gleich meisterhaft gemalt sind und sich durch eine beeindruckende Komposition auszeichnen, erkennt der Betrachter dennoch einen gravierenden Unterschied: Das »Letzte Aufgebot« ist überzeugend in seinem Ausdruck, während das Pendant trotz seiner frischen und leuchtenden Farben etwas steril wirkt. Vielleicht liegt es daran, daß Defregger das erstgenannte Bild nach einer eigenen Idee geschaffen hat, während das zweite Bild gewissermaßen als Auf-

tragsarbeit entstand. Diese Erscheinung macht sich später bei Auftragsbildern immer stärker bemerkbar. Aber auch zu diesem Bild »Heimkehr der Sieger« gibt es eine frühere Fassung, die ursprünglicher wirkt und auch in der Anwendung des Hell-Dunkel-Kontrastes viel eindrucksvoller gestaltet ist (Werkverzeichnis Seite 288).

Es ist eigenartig, daß Defregger fast ausschließlich als Historienmaler bekannt geworden ist, obwohl die Historienbilder nur einen kleinen Bruchteil seines Oeuvres darstellen. Dies ist mit Sicherheit auf folgende zwei Ursachen zurückzuführen: zum einen waren diese Gemälde besonders auf den damaligen Zeitgeschmack zugeschnitten, zum anderen hatte das Verlagshaus Hanfstaengl von Defregger die Rechte zur Reproduktion dieser Historienbilder erworben, z. B. von »Das letzte Aufgebot«, »Heimkehr der Sieger«, »Speckbacher und sein Sohn Anderl«, »Andreas Hofers letzter Gang«, »Schmied von Kochel«, »Die Sensenschmiede« usw. Hanfstaengl hat diese Bilder in verschiedenen Formaten im Druck herausgebracht und somit einem breiten Publikum zugänglich gemacht.

Tatsächlich aber galt Defreggers Hauptinteresse dem Porträt, der Darstellung von Menschen und hier ganz besonders von Kindern. Schon früh hat sich der Maler mit der Darstellung von Kindern beschäftigt, wobei ihm die eigenen die liebsten Motive waren (Werkverzeichnis passim). Anhand dieser Bilder läßt sich die Entwicklung seiner Kinder fast wie in einem Tagebuch verfolgen. Von diesen Arbeiten kamen nur wenige in den Handel, weil sie nur für seine Frau oder die Familie gemalt wurden. 1874, als Defreggers ältester Sohn Robert geboren wurde, entstanden einige entzückende Kinderporträts (Abbildungen Seiten 67, 69), in denen sich die Eindrücke seines Pariser Aufenthaltes widerspiegeln. Hierher gehört auch das Bild seiner Frau, ein Porträt im Profil, das äußerst plastisch vor den dunklen Hintergrund gesetzt ist (Abbildung Seite 85).

1875 verlegte Defregger seinen Hauptwohnsitz wieder nach München. Im gleichen



«Kaffeervisite auf der Alm»

Jahr kam die erste Tochter zur Welt, die auf den Namen Hermine getauft wurde. Vielleicht gab dies freudige Ereignis den Anstoß zu dem Gemälde »Der Besuch« oder, wie es auch genannt wird, »Besuch der Tanten«, zu welchem auch die Bleistiftskizze existiert (Abbildungen Seite 82–84). Da das Motiv offenbar sehr beliebt war, malte Defregger dieses Thema öfter, so daß einige Versionen bekannt sind. Interessant dabei ist, wie der Künstler das Ölbild gegenüber der Vorstudie verändert hat, während zwischen den beiden letzten Ölbildfassungen nur ganz geringe Unterschiede festzustellen sind. Eine ähnliche Komposition entstand auch noch 1884 unter dem Titel »Besuch der Großeltern« (Abbildung Seite 179).

Themen dieser Art erfreuten sich großer Beliebtheit, so daß sie häufig kopiert wurden. Vielfach wurden die Drucke – freilich ohne jegliche Fälschungsabsicht – von Liebhabern einfach übermalt und fanden als Wandschmuck Verwendung. In der Tat zählt Defregger zu den am häufigsten kopierten Malern des 19. Jahrhunderts.

Gegen Ende der siebziger Jahre entwickelte Defregger neben der reinen Ton-in-Ton-Malerei, in der die hellen Töne gedämpft in ein vorherrschendes Grau-Braun eingebettet sind, in einigen Bildern eine stärkere Farbigkeit, die fast an die alten Meister erinnert. Ob eine konkrete Absicht dahinterstand, ist heute nicht mehr festzustellen. Jedenfalls ist schon in dem 1876 gemalten Bild »Wilderer in der Sennhütte« eine lebendigere Farbigkeit wahrzunehmen, die scheinbar wieder mehr der Pilotyschen Richtung zuneigt (Abbildung Seite 92). Mit meisterlicher Beobachtung zeichnet Defregger hier die gespannte Situation eines schäkernden Plausches der Sennerin mit den beiden Wilderern, während der junge Mann rechts am Tisch die Szene voll Eifersucht beobachtet. Hinten links ist ein zweites Mädchen zu sehen, das beim Aufräumen in der Kuchl beschäftigt ist und ebenfalls einen mißbilligenden Blick auf das Mädchen am Tisch wirft.

Der Betonung, die Wilhelm Leibl in seiner Porträtkunst oft auf die Darstellung der

Hände legte, in deren Wiedergabe er unbestrittener Meister war, entspricht bei Defregger die Bedeutung der Augen. Die Ausdruckskraft eines ganzen Bildes liegt häufig in den Augen seiner dargestellten Personen, eine Eigenart, die bei den Porträts besonders auffallend ist. Empfindungen der verschiedensten Art vermochte er allein durch einen Blick auszudrücken, der oft so unmittelbar auf den Betrachter wirkt, daß dieser sich ihm kaum entziehen kann. Auch das relativ einfache Porträt eines Mädchens (Abbildung Seite 95) fasziniert durch diesen typischen Blick, der geradewegs auf den Betrachter gerichtet ist.

Zu einem der besten Frauenporträts gehört das ebenfalls im Jahr 1876 entstandene Gemälde »Die Frau des Malers« mit Federhut (Abbildung Seite 97). Durch den dunkelbraun changierenden Hintergrund, vor dem Defregger seine Frau in schwarzem Samtkleid zeigt, hebt er das blaßrötliche Gesicht noch stärker hervor. Dieses Porträt steht im Kolorit wie in der Qualität der Malerei neben dem Bildnis des griechischen Malers Nikolaus Gysis (Werkverzeichnis Seite 289), mit dem Defregger eine enge Freundschaft verband.

Auch in den Figurenbildern übernimmt die Darstellung der Augen von Anfang an eine wesentliche Funktion, und Defregger setzte dieses Ausdrucksmittel, wie erwähnt, bereits in jenem ersten Bild ein, mit dem er die Aufnahme in die Akademie erreicht, dem »Verwundeten Jäger«. In der Skizze noch mehr als im ausgemalten Bild berührt der überraschte und zu Tode erschrockene Blick der Frau. Diese Stärke des Ausdrucks im Blick seiner Figuren setzt sich in anderen Bildern fort.

Gegen Ende der siebziger Jahre treten zu gleicher Zeit zwei verschiedene Tendenzen in Defreggers Malerei immer deutlicher zutage. Er wird auf der einen Seite mit Aufträgen überhäuft, was zur Folge hat, daß das künstlerische Engagement manchmal nachläßt, wobei vor allem die Porträts eine zunehmend größere Routine erkennen lassen. Auf der anderen Seite kommt in jenen Bildern, die nicht zum Verkauf bestimmt sind, die er für sich oder die eigene Familie malt, sein ganzes Können zum Vorschein, auch behält Defregger in

diesen Gemälden seine Ausdruckskraft bis ins hohe Alter hinein bei. Auf den reichhaltigen Erlebnis- und Skizzenschatz der Südtiroler Zeit aus der Mitte der sechziger Jahre greift Defregger in jener Zeit immer wieder zurück. Zunächst weist eine aquarellierte Zeichnung, die nicht datiert ist, auf eine größere Komposition hin, die vor 1875 entsteht. Es handelt sich um den »Zitherspieler« (Abbildungen Seite 78 und 99). Die Handstellung des Spielers wird in der Zeichnung wie im Ölbild beibehalten, wenngleich hier die Darstellung viel reicher gestaltet ist. Dieses Motiv hat Defregger in den Jahren 1875 bis 1910 mehrmals mit geringen Variationen wiederholt, wobei an manchen Bildern gar keine Änderung feststellbar ist, außer daß das Datum an einer anderen Stelle sitzt. Außerdem regte das beliebte Thema des »Zitherspielers«, von dem bis jetzt acht Originale bekannt sind, mehrfach zu Nachahmungen und Fälschungen an, wie dies auch bei anderen Bildern der Fall war, vorwiegend jenen, die er selbst oft wiederholt hat.

Wie unmittelbar in der Auffassung und erfrischend spontan wirkt dagegen das Bildnis der kleinen Emma, das wohl in das Ende der siebziger Jahre zu datieren ist (Abbildung Seite 87). Dabei ist das Bild im unteren Teil gar nicht ganz ausgeführt. Ein paar flotte Striche, die unter den Armen des kleinen Mädchens das Porträt abschließen, erinnern in ihrer Leichtigkeit an französische Vorbilder. Lediglich der Kopf ist völlig ausgearbeitet.

In die Reihe der schönen, eine ruhige, beschauliche Atmosphäre ausstrahlenden Gemälde, die für sich wirken, gehört das »Geburtshaus des Künstlers« (Abbildung Seite 100), das 1877 datiert ist. Zu dieser Zeit trug sich Defregger wieder mit dem Gedanken an ein größeres Historienbild. Dabei schwebte ihm ein Zyklus der führenden Tiroler Volkshelden des Jahres 1809 vor. Zuerst begann er mit dem wichtigsten Mann, mit Andreas Hofer selbst. Zu diesem Zweck unternahm Defregger zusammen mit dem Maler Nikolaus Gysis und Eduard Kurzbauer eine Reise nach Italien, um den Schauplatz der Tragödie Hofers, die Festung in Mantua, in Augenschein

zu nehmen, in der Andreas Hofer am 20. Februar 1810 auf Befehl Napoleons von französischen Grenadieren erschossen wurde. Zwar fand er nicht jene Motive, die er suchte, wie aus einem Brief an den Dichter Balthasar Hurnold vom 27. Februar 1878 hervorgeht, und schloß deshalb noch Studien in den Festungssälen von Kufstein an, aber die Reise führte auch nach Florenz und Rom, wo er Gelegenheit fand, die alten Meister zu studieren.

»Andreas Hofers letzter Gang«, wie das Bild heißen sollte, weist als fertiges Gemälde erhebliche Unterschiede zur ersten Skizze auf. Während diese im Hochformat gehalten war (Werkverzeichnis Seite 291), wählte Defregger in der endgültigen Fassung ein Querformat, indem er die Komposition nach rechts erweiterte und die Hofer umringenden Freunde tiefer nach unten setzte, um die Gestalt des Tiroler Volkshelden besser zur Geltung zu bringen. Wiederum schildert Defregger hier eine Szene, die es ihm erlaubt, bewegende menschliche Gefühle darzustellen. Sie zeigt, wie Hofer aus dem Torbogen in den Hof des Festungsbaues tritt, wo er erschossen werden soll, während sich seine Getreuen ihm zu Füßen werfen (Abbildung Seite 103).

Mit diesem Werk, das auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1878 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, hat Defregger zumindest dem Format nach sein größtes Bild geschaffen. Das »Letzte Aufgebot« und »Heimkehr der Sieger« wirkten neben diesem Monumentalwerk wie intime Kabinettstücke. Leider sind uns aber die genauen Maße des Werkes nicht überliefert, denn dieses Gemälde war bis 1940 im Königsberger Museum, ist aber infolge der Kriegereignisse verschollen. Wirkt das Gemälde auf uns heute auch etwas theatralisch, so muß doch bei der Wertung der Geist jener Zeit berücksichtigt werden, in der es entstand. In der Malerei Defreggers markiert es sicher einen Wendepunkt, zumindest in der Auffassung der historischen Themen; die Darstellung erscheint förmlicher und steifer, nähert sich wieder eher den Vorstellungen Pilotys. Allerdings war diese Hinwendung zu den alten Meistern nicht in erster Linie eine künstlerische Entwicklung. Der Publikums-

geschmack der Zeit tendierte eindeutig zur Renaissance. Man übertreibt nicht, wenn man sagt, daß in der Kunstwelt geradezu ein Modekult um diese Epoche getrieben wurde, obwohl die Moderne schon längst begonnen hatte und Maler wie Courbet, Leibl, Manet, van Gogh oder der späte Egger-Lienz eine ganz andere Stilrichtung vertraten. Das ganze weite Gebiet der bildenden Kunst war davon erfaßt, selbst das Mobiliar wurde mit Renaissance-motiven verziert – ein Stil, der sich als »altdeutsch« bis in unsere Tage behauptet hat. Hauptvertreter dieser neuen Richtung auf dem Gebiet der Malerei wurde in München Franz von Lenbach, der für den Grafen Schack die wichtigsten Gemälde der alten italienischen Meister kopierte.

In dieses Jahr 1878 fällt noch ein weiterer Höhepunkt in der Laufbahn Defreggers: König Ludwig II. ernennt den Maler zum Professor der Historienmalerei in der Komponierklasse der Akademie der bildenden Künste in München. Auch im familiären Bereich ist es ein gutes Jahr: Am 5. Juli wird der zweite Sohn Hermann geboren. Aber auch Mißerfolge bleiben nicht aus. Auf der Weltausstellung in Paris bleibt Defreggers Werk »Die Faustschieber« weitgehend unbeachtet. Auch in Deutschland wurde das Bild nicht mit der gewohnten Begeisterung aufgenommen. Vor allem wurde die einseitige Konzentration auf die beiden Hauptakteure und die zu starken Lichtkontraste bemängelt (Abbildung Seite 70). Eine Bleistiftzeichnung, die Vorstudie zum Ölbild, ist ebenfalls noch erhalten. Sie gehört zu jenen kleinen Skizzen, die Defregger in seiner Tiroler Zeit angefertigt hat.

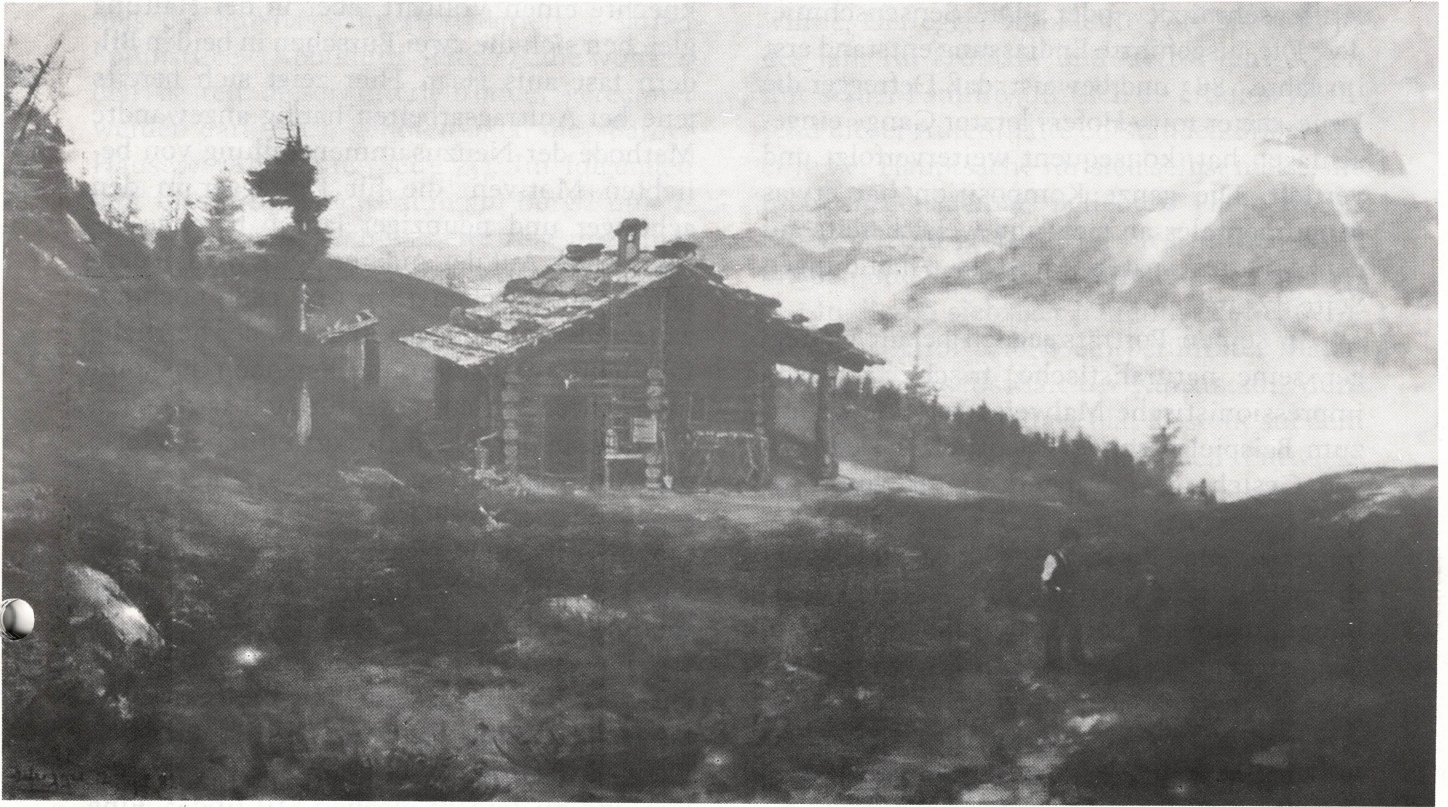
Einem ganz anderen Genre gehört ein Bild an, das auch in die Zeit um 1878 datiert wird. Es handelt sich um einen liegenden Frauenhalbakt (Abbildung Seite 181), der von unglaublicher Sensibilität und Feinheit geprägt ist. Es ist erstaunlich, daß Defregger so wenig Akte gemalt hat (Abbildungen Seite 244, 245 und Werkverzeichnis Seite 292, 295, 311, 330) und daß diese alle relativ spät entstanden sind.

Im Jahr 1879 setzte Defregger die neu gefundene Ausdrucksform in seinen Historien-

bildern fort. Mit dem Bild »Andreas Hofer in der Hofburg zu Innsbruck« wird der Sandwirt aus dem Passeier Tal auf dem Höhepunkt seiner Macht vorgestellt. Hofer hatte in den ersten Augusttagen des Jahres 1809 in den berühmten Schlachten am Berg Isel die bayerische und französische Armee aus dem Lande vertrieben und verwaltete Tirol nun als Statthalter des Kaisers in Innsbruck. Das Bild zeigt Hofer im Augenblick des größten Triumphes, als er die Geschenke des Kaisers entgegennimmt. Major Eisenstecken überreicht Hofer eine Urkunde und eine goldene Kette. Der krasse Gegensatz zwischen der argwöhnischen Zurückhaltung der Bauern auf der einen und der glatten, städtischen Attitüde der Höflinge auf der anderen Seite, wird vor dem Hintergrund eines Rokokosaals auf geradezu vollendete Weise dargestellt. Auch hierzu ist wiederum eine Farbskizze, ein Entwurf, vorhanden (Werkverzeichnis Seite 293), der den malerischen Grundgedanken konsequenter, eindrucksvoller und ursprünglicher wiedergibt. In der Skizze fällt das Licht ausschließlich auf die Hauptgruppe in der Mitte, während die Umgebung in braunes und graues Halbdunkel getaucht ist. In der Ausführung (Werkverzeichnis Seite 293) nimmt Defregger durch die gleichmäßige Lichtverteilung sowie die vermehrte Ausschmückung durch Details dem Bild viel von seiner Wirkung.

Auch bei diesem Monumentalwerk handelte es sich um eine bestellte Arbeit. Auftraggeber war kein Geringerer als Erzherzog Carl Ludwig, der das Gemälde dem österreichischen Kaiserpaar Franz Joseph und Elisabeth im Namen der kaiserlichen Geschwister zur silbernen Hochzeit schenkte.

Zur gleichen Zeit zieht es Defregger aber auch wieder zu seinem historischen Lieblingsthema, dem Tiroler Volksaufstand von 1809. So zeigen verschiedene Entwürfe aus dem Jahr 1879 eine geheime Waffenschmiede in einer Felsenhöhle, deren Meister und Gesellen durch einen Boten von den Erhebungsplänen Hofers unterrichtet werden (Abbildung Seite 48). Dementsprechend ist das Motiv unter dem Titel »Vor dem Aufstand 1809« bekannt. Es trägt aber ebenso den Titel »Die



»Almlandschaft des Ederplan«



»Goaßhüttl am Ederplan«

Waffenschmiede« oder »Die Sensenschmiede«. Die ausgeführte Endfassung entstand erst im Jahre 1883 und beweist, daß Defregger die Linie, die er mit »Hofers letzter Gang« eingeschlagen hat, konsequent weiterverfolgt und vertieft. Die ganze Komposition hat etwas Monumentales an sich und weist bereits auf den Stil des späten Meisters (Abbildungen Seite 47, 171).

In seinen Porträts jedoch behält Defregger seine naturalistische, frische, geradezu impressionistische Malweise bei, wie sie uns zum Beispiel besonders deutlich in dem uralten Gesicht des »Papenik Hansl von Gödnach« begegnet. Es ist ein kühn und sicher hingeworfenes Porträt eines Pustertalers, der mit scharfem Blick mißtrauisch seine Umgebung mustert, wobei die Wirkung der prüfenden, stehenden Augen durch den weit ins Gesicht gezogenen runden Hut noch verstärkt wird (Werkverzeichnis Seite 281). Die Entstehungszeit des undatierten Bildes wird von Hammer in den Anfang der siebziger Jahre gelegt. In der gleichen schmissigen Art ist der Charakterkopf eines Dorforiginals ausgeführt, dessen verschmitztes Lächeln nicht nur aus den pfiffig blitzenden Augen, sondern aus jedem Fältchen strahlt (Abbildung Seite 105). Das Bild, das den Titel »Egger Matzl« trägt, malte Defregger 1879. In diese Gruppe fügt sich nahtlos der »Sarntaler Wegmacher« (Abbildung Seite 114) ein. Ein Porträt aus den späten siebziger Jahren, das als »Junge Witwe« betitelt ist und wahrscheinlich eine junge Italienerin darstellt, weist mit dem locker hingestrichenen Kopftuch und den ganz Ton in Ton gehaltenen Farben in die Jahre seiner besten Porträts zurück (Werkverzeichnis Seite 302). Es stellt die Verbindung her zu dem herrlichen Porträt des Malers Gysis von 1876 oder jenem eines unbekannteren älteren Herrn, ein frühes Werk, das bereits ins Jahr 1868 datiert.

»Holzknechte in der Sennhütte« heißt ein Gemälde, das im Jahre 1880 entstand (Abbildung Seite 163). Auffallend ist dabei die Ähnlichkeit der beiden Burschen mit denjenigen im Bild »Wilderer in der Sennhütte« (Abbildung Seite 92); zwar trägt einer der Holz-

knechte einen Vollbart, aber in der Haltung gleichen sich die zwei Burschen in beiden Bildern fast aufs Haar. Hier zeigt sich bereits jene bei Auftragsarbeiten häufig angewandte Methode der Neuzusammenstellung von beliebten Motiven, die für Defregger in den achtziger und neunziger Jahren beinahe typisch wird. Auf der anderen Seite wird in dem Jahrzehnt zwischen 1870 und 1880 noch ein ganz anderer Defregger sichtbar, der herrliche Interieurs malt, die ohne Personen auskommen. Diese stillen, ganz für sich wirkenden Zustandsbilder geben in vortrefflicher Weise die Atmosphäre eines Raumes, einer Landschaft oder einer Dorfgasse wieder. Sie gehören zum Besten, was Defregger geschaffen hat. Ebenso wie bei den Kinderbildern steht hier das Malerische im Vordergrund.

Eine ganze Reihe von Studien und Versuchen zu sehr unterschiedlichen Genres sind typisch für diesen Zeitabschnitt, in dem sich Defregger von den Vorbildern der Akademie löst und zu seinem eigenen Stil findet. Eine Zustandsbeschreibung, wie zum Beispiel die Wiedergabe eines vom Morgenlicht durchfluteten Stallraumes, wie sie wohl schöner nicht gedacht werden kann, entsteht bereits 1868 mit dem Gemälde »Schafstall in Rothenburg« (Abbildung Seite 38). Von diesem Ausflug nach Rothenburg ob der Tauber ist noch eine zweite Studie erhalten, die Hammer erwähnt (Werkverzeichnis Seite 285) und die als »Rothenburger Keller« bekannt ist. Zeitlich am nächsten in dieser Reihe steht der »Stall in Polling« (Werkverzeichnis Seite 287), in dem die feinen Tönungen nur durch das blaugrüne Kleid des kleinen Mädchens und die gelbweiß gefärbte Katze etwas belebt werden.

In manche dieser Interieurs werden Personen hineinkomponiert, aber immer erscheinen diese auf geheimnisvolle Weise mit den Gegenständen eines Raumes verwoben, so daß sie selbst ein Teil davon werden und weder im Gegensatz zu den Dingen stehen noch durch ihre Gegenwart eine handelnde Unruhe in das Bild tragen. Ganz im Gegenteil, sie betonen noch die Ruhe eines Raumes, in dem auch die Dinge auf seltsame Weise beseelt erscheinen. In schönster Vollendung zeigt

dies die auf das Jahr 1873 datierte »Sarner Spinnstube« (Abbildung Seite 77), die wohl zu den besten dieser Interieurbilder gerechnet werden darf. Dazu gehören auch die »Sarner Häuser« (Abbildung Seite 75). Im folgenden Jahr macht uns der »Raum auf Burg Runkelstein« (Werkverzeichnis Seite 284) mit einer Idylle bekannt, die einzigartig die Atmosphäre dieses geschichtsträchtigen Gemäuers widerspiegelt.

Von einer Fahrt ins Salzburgerische bringt der Künstler 1875 eine Skizze mit, die die Grundlage zu dem noch im gleichen Jahr ausgeführten, herrlichen Bild »Stube in Fusch« bildet (Werkverzeichnis Seite 288). In dieser Linie steht auch das ausgezeichnete Gemälde »Die Hoferstube« (Abbildung Seite 117) aus der Zeit um 1877, das sich wie die »Hofer Labe« auf das großväterliche Gut in Gödnach bezieht (Abbildung Seite 119).

Zur gleichen Zeit wurde das köstliche Bild »Die Brautwerbung« vollendet (Abbildung Seite 113), das wiederum eine vielfigurige Szene darstellt, in der ein Vater mit anrührender Geste für seinen Sohn um ein Mädchen wirbt, während dieser schüchtern dabei steht. In der Folgezeit wendet Defregger die hier gefundene feine Licht- und Schattenverteilung, die eine Stimmung verträumter Ruhe schafft, auch auf Motive im Freien an, wie die »Streiter Laube« zeigt (Abbildung Seite 108), die er im Jahre 1879 malte. Aus demselben Jahr stammt auch die herrliche Studie der Architektur eines Hauseinganges, die »Treppe im Köfelehaus zu Bozen« (Abbildung Seite 109). Ungefähr zwei Jahre zuvor ist das Geburtshaus des Künstlers als einzige bekannte Ölbildversion neben der Zeichnung von 1862 entstanden. In diese Kategorie gehören auch der »Hof der Burg Runkelstein« (Abbildung Seite 162) und »Ein Bauernhaus auf der Höhe«, ein Bild, das auch unter dem Namen »Virgl« bekannt geworden ist (Abbildung Seite 145).

Diese vielen Studien zu Motiven aus seiner engeren Heimat gehen zum großen Teil auf einen Aufenthalt in Bozen 1879/80 zurück, während dessen er sich eine Villa bauen ließ, in der auch ein Atelier eingerichtet

wurde. Defregger verbrachte dort bis 1914 jedes Jahr im Frühjahr und Herbst einige Zeit mit seiner Familie, um sich zu erholen. Während dieser Aufenthalte entstanden Bilder, die er in der Hauptsache für sich selbst malte, die nicht in den damals beliebten Themenkreis gehören, zum großen Teil im Familienbesitz blieben und deshalb weithin unbekannt sind.

In diesen siebziger Jahren ist der Bauernsohn aus Tirol bereits ein berühmter Maler, der in der Gesellschaft der Kunststadt München seinen festen Platz hat. Er steht auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung, seine Bilder erzielen Höchstpreise, seine Auftragsbücher sind wohl gefüllt. An Geldsachen uninteressiert, überläßt er die Verwaltung der Finanzen seiner jungen Frau, und er tut gut daran. Denn Anna Defregger erweist sich als kongeniale Vermögensverwalterin. Dank ihrer Tüchtigkeit ist Defregger bald ein reicher Mann. Auch sein Privatleben verläuft in Eintracht und Harmonie, und als 1876 die zweite Tochter Emma geboren wird, hat Defregger allen Grund, sich einen glücklichen Mann zu preisen. Doch noch im selben Jahr trifft die Familie des Malers ein schwerer Schlag. Die kaum ein Jahr alte Tochter Hermine stirbt an Blutarmut. Für Defregger, der seine Kinder innig liebte, war dies ein furchtbarer Verlust, der lange Zeit sein Gemüt verdüsterte. Auch der zweiten Tochter war kein langes Leben beschieden. Sie starb, kaum zehn Jahre alt, an einer heimtückischen Krankheit. Dagegen blieben ihm fünf Söhne.

Seiner gesellschaftlichen Position gemäß ließ er in den Jahren 1880/82 in seiner Wahlheimat München eine großzügige Villa in der Königinstraße 31 errichten, die nach den Plänen des Architekten Hauberrisser und des Baumeisters Zwisler im Renaissancestil ausgeführt wurde. In den achtziger Jahren entfaltete sich in diesem Haus ein reges künstlerisches Leben, an dem alle teilnahmen, die damals zur geistigen Welt Münchens zählten. Es war ein gastliches Haus, in dem Schauspieler wie Hauser, Rohde, Kepler, Herz und andere, Hofopernsänger wie Kindermann und Reichmann, Dirigenten und Literaten wie Karl Stieler, Peter Anzinger, Brunner und Dre-

her, ein- und ausgingen. Häufige Gäste waren auch die Maler Hölzl, Wichtgraf und Briosk. Eine enge Freundschaft verband Defregger mit Nikolaus Gysis und dessen Familie sowie mit der Familie Hermann Kaulbach; mit dieser war sogar ein Jour fix eingeführt, der allwöchentlich abwechselnd in beiden Häusern stattfand. Es ist erstaunlich, daß diese privaten Kontakte im malerischen Bereich ohne Folgen blieben. Als Künstler ist der Südtiroler Bauernsohn unbeirrbar seinen individuellen Weg gegangen. Von der unerhört vielfältigen und lebendigen Münchner Kunstszene ließ er sich allenfalls bei der Auswahl der Stoffe, nie aber in deren malerischer Gestaltung beeinflussen.

Im Jahr 1885 ließ sich Defregger in seinem Garten zwischen Königin- und Kaulbachstraße ein großes Atelier bauen. Es besaß einen sechs Meter hohen Atelierraum mit Oberlicht, an den sich ein Arbeitsraum mit Nordlicht anschloß. Von diesem Raum konnte man durch einen Bogen in eine Bauernstube gelangen. Die Vertäfelung stammte aus einem kleinen Schloß in Bozen, das baufällig geworden war. In sein Atelier ließ sich der Maler zwei ca. fünf Meter lange, in den Parkettboden eingelassene Schächte als Stau-

räume für seine vielen, teils großformatigen Bilder einbauen. Diese sogenannten Bilderkammern wurden mit Deckeln aus Parkett nahezu unsichtbar verschlossen. Trotzdem waren die hohen Wände sämtlicher Arbeitsräume über und über mit Bildern behängt.

Die Verleihung von Ehrungen und Auszeichnungen für den verdienten Künstler riß auch in den achtziger Jahren nicht ab. 1883 überbrachte der Staatsrat von Ziegler den Kronorden des bayerischen Staates; dadurch wurde Defregger der persönliche Adel verliehen. Dennoch bewahrte er sich sein einfaches und liebenswürdiges Wesen. In seinen Lebenserinnerungen schreibt er treuherzig, daß er beim Signieren seiner Bilder stets vergaß, seinen Adelstitel zu berücksichtigen, bis ihm ein guter Freund bedeutete, daß dies an höchster Stelle Mißfallen erregen werde. Zunehmend empfand er aber auch die Schattenseiten des Ruhmes. So zeigte er sich besonders verstimmt, wenn ihn jemand in fröhlicher, geselliger Runde bei Freunden und Bekannten entdeckte und dann womöglich mit salbungsvollen Worten hochleben ließ. Damit war für Defregger der Abend verdorben. Tatsächlich ist ihm die Welt der bürgerlichen Salons immer fremd geblieben, und in der Folgezeit hat



Franz von Defreggers Atelier in München

er sich mehr und mehr vom offiziellen gesellschaftlichen Leben zurückgezogen. Dagegen war er häufig beim Prinzregenten Luitpold zu Gast, der ein engagierter Förderer der Kunst war und Defregger oft in seinem Haus oder in seinem Atelier im Garten besucht hat – nicht nur anlässlich der Sitzungen zu den drei Porträts, die der Künstler von ihm geschaffen hat (Werkverzeichnis Seite 372).

Ab 1882 verbrachte Defregger mit seiner Familie die Sommerferien in einem Blockhaus, das er sich in der Nähe der Waldgrenze auf dem Aussichtsberg Ederplan errichten ließ und das er nach seiner Frau »Annahaus« nannte. Bis 1887 wurde es von der Familie als Sommerhaus genutzt.

Das Bild »Almlandschaft des Ederplan« (Abbildung Seite 148), das auf diese unbeschwerten Ferienwochen zurückgeht, erregte erst auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 einiges Aufsehen, und es ist erstaunlich, daß so lange Zeit verstreichen mußte, ehe der malerische Wert dieses Bildes erkannt wurde. Unter den wenigen, die es zu schätzen wußten, befand sich der damalige Direktor der Berliner Nationalgalerie, der das Gemälde spontan für das Museum ankaufte. Das Bild ist im letzten Krieg verschollen, allerdings existiert noch eine zweite Version, die sich in Privatbesitz befindet, der ersten Fassung aufs Haar gleicht und sich nur durch die Datierung unterscheidet.

Allgemein wählte der Künstler in seinen Gebirgslandschaften meist auffallend unscheinbare Motive, die aber gerade durch ihre Einfachheit bestechen. Ebenso wie der Ederplan geben diese Bilder, sämtlich in der Zeit zwischen 1886 und 1888 entstanden, einen Ausschnitt der Gebirgswelt wieder, der auf den ersten Blick eher unattraktiv wirkt: Es sind keine bizarren alpinen Landschaften, sondern Stimmungen, wie sie in der Natur alltäglich sind, Bilder, welche die Berge in ihrer monumentalen, verhaltenen Ruhe wiedergeben, wie es im »Blick auf die Schobergruppe« (Abbildung Seite 183), in der »Landschaft auf der Trattenberger Höhe« (Abbildung Seite 58) oder im »Schellgrubn-Gatterle« (Abbildung Seite 192) zu sehen ist; das letzte Mo-

tiv zeigt übrigens ein Tal in der Nähe des 1887 neu erbauten Defreggerschen Sommerhauses oberhalb Spinges, während die beiden ersten Landschaften Szenen aus der Heimat des Malers vorstellen.

Bereits 1877 kündigt sich eine umfassende Stilwende an, die in der folgenden Zeit zwar nicht kontinuierlich bei jedem Bild faßbar wird, die aber in den achtziger und vor allem in den neunziger Jahren verstärkt festzustellen ist und schließlich ganz bestimmend wird. Sie zeigt sich erstmals bei dem Bild »Briefschreiberin« (Werkverzeichnis Seite 290): Die Linien sind klar herausgearbeitet, die Malerei zielt auf eine möglichst plastische Wirkung, wobei die Figur eng mit dem Raum verbunden erscheint.

Noch besser läßt sich diese Wandlung anhand eines damals sehr beliebten Motivs darstellen, das den Gegensatz zwischen Stadt und Land beschreibt, indem es echten Bauernfiguren den in jenen Jahren mit dem einsetzenden Tourismus aufkommenden Typ des »Salontirolers« gegenüberstellt. Diesen Kontrast verarbeitet Defregger meisterhaft in dem gleichnamigen Bild aus dem Jahre 1882 (Abbildung Seite 125). Während hier der Aufbau noch in der Tiefe gestaffelt erscheint, verrät doch die ganze Szenerie, daß es sich um eine Auftragsarbeit handelt. Die Art der Komposition weicht indessen bei den folgenden Bildern einer mehr zeichnerisch-plastischen Auffassung, welche die früher in die Tiefe verlegten Handlungsabläufe in eine Ebene zusammenpreßt, wie dies deutlich im »Urlauber« zu sehen ist (Abbildungen Seite 187, 195, 197), von dem drei Versionen existieren (1885, 1889, 1890). Diese Entwicklung wird noch deutlicher in kleineren Genrestücken mit wenigen Figuren wie der »Plauderei« (Abbildung Seite 173) oder »In der Hütte« (Werkverzeichnis Seite 323), die 1884 bzw. 1885 gemalt wurden. Wie weit sich Defregger innerhalb weniger Jahre von einer malerischen Tiefenwirkung mit fließenden Übergängen entfernt hatte, beweisen Bilder wie »Zur Gesundheit« (Abbildung Seite 188) oder »Der Jäger« (Werkverzeichnis Seite 324), in denen die plastisch herausgearbeitete Linienführung so-

wie die gleichmäßige, einheitliche Beleuchtung eher an eine bildhauerische Behandlung des Stoffes denken lassen. Werke wie das 1889 datierte Bild »Leseunterricht« (Werkverzeichnis Seite 328) wirken bei aller Perfektion statisch, geradezu steif.

Daneben sind in dieser Zeit freilich auch einige sehr gute und künstlerisch bedeutenden Gemälde entstanden, etwa das Bild »Eingeregnet« (Abbildung Seite 200/201), das erst 1891 anhand einer Skizze aus den frühen siebziger Jahren (Abbildung Seite 60) entstand – wobei freilich die letztere die Stimmung in der Wirtsstube fast noch eindringlicher und heimeliger wiedergibt –, oder »Das brennende Haus« (Abbildung Seite 227), ein prachtvoll dynamisches Werk, das wiederum stark impressionistische Züge trägt.

Hand in Hand mit diesem Stilwandel ging in den achtziger und neunziger Jahren, vorwiegend im Bereich der Historienmalerei, eine gewisse Verarmung der schöpferischen Phantasie, die sich vor allem in Wiederholungen und in einer Erschöpfung der Themen ausdrückt. So hat Defregger sehr oft mehrere Fassungen vom gleichen Bild angefertigt, manchmal mit täuschender Ähnlichkeit, so daß sie kaum oder sehr schwer voneinander zu unterscheiden sind, manchmal auch mit nur geringen Änderungen. Beispiel dafür, wie er später Motive auf Wunsch nach Auftragsmalte, ist vor allem das Bildnis Andreas Hofers, das diesen am Tisch sitzend mit einem Glas Wein zeigt (Abbildung Seite 233). In der zweiten Fassung wird dem gleichen Bild nur noch eine Weinflasche als Änderung hinzugefügt. Das Motiv war beliebt und wurde als Auftragsarbeit mit der für Defregger kennzeichnenden Meisterschaft im Kopieren rasch wiederholt (Werkverzeichnis Seite 343, 364, 368, 374, 387). In gleicher Weise lassen auch die Wiederholungen der Bilder »Vor dem Tanz« von 1892 (Abbildung Seite 74) sowie »Die Kraftprobe« von 1898 den Elan und die Frische der Erstfassung bereits spürbar vermissen (Abbildung Seite 209). Die Fähigkeit und Bereitschaft Defreggers, beliebte und rasch verkäufliche Bilder mehrfach zu kopieren, macht sein Oeuvre auch für den Fach-

mann schwer überschaubar, zumal die Gemälde über den internationalen Kunstmarkt in alle Welt verstreut wurden. So werden auch heute immer wieder Werke entdeckt, die bisher unbekannt waren, wie dies etwa aus einem kürzlich erschienenen Artikel von Horst Ludwig in der »Weltkunst« hervorgeht. In der Kostümbibliothek, einer Gründung des Freiherrn von Lipperheide, die heute eine Unterabteilung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin bildet, wurden zwei Gemälde von Defregger entdeckt, wovon das eine eine ganzfigurige Straubingerin in traditioneller Tracht im Lehnstuhl sitzend wiedergibt (Werkverzeichnis Seite 320). Das 1888 gemalte Bild fand sich unter 600 ähnlichen Gemälden, die der Freiherr, ein leidenschaftlicher Sammler von Trachten und allen damit zusammenhängenden Gebieten, im Laufe seines Lebens zusammengetragen hat. Das zweite Bild zeigt Franz Josef Freiherr von Lipperheide selbst und entstand 1905, ein Jahr vor dessen Tod. Die massige Gestalt ist hier nur unscharf gegen den dunklen Hintergrund abgesetzt, während Kopf und Bart, die weiße Weste und die Hände hell hervorleuchten (Werkverzeichnis Seite 381).

Da sich im Nachlaß Defreggers kein Hinweis auf diese Bilder findet, ist anzunehmen, daß sie als Gefälligkeit für einen Freund oder guten Bekannten angefertigt wurden. Möglicherweise würde eine Untersuchung über den privaten Bekanntenkreis des Malers noch weitere unbekannte Werke zutage bringen.

Zunächst beschäftigte sich Defregger in diesen achtziger Jahren mit einer Auftragsarbeit, die 1880 zu einem Thema aus der bayerischen Geschichte von der Bayerischen Staatsregierung in Auftrag gegeben wurde und für die Münchner Pinakothek bestimmt war. So entstand im folgenden Jahr das Monumentalgemälde »Der Schmied von Kochel«, das auch unter dem Titel »Erstürmung des roten Turms« bekannt geworden ist (Abbildung Seite 184/85). Es existierten zwei großformatige Versionen, der Entwurf und die Ausführung, beide mit dem Datum 1881 versehen. Dargestellt ist die Erstürmung des Roten



»Der kranke Dackel«

Turms in München. Den geschichtlichen Hintergrund bildet eine Episode aus dem Spanischen Erbfolgekrieg, in dem die Bauern des Oberlandes am Weihnachtstage 1705 das von kaiserlichen Truppen besetzte München angriffen. Es ist übrigens das einzige Gemälde Defreggers, das eine Kampfszene zum Inhalt hat, gleichzeitig das einzige Historienbild zu einem außertiroleschen Thema. Die unruhige, realistische Darstellung scheint bei der ersten Vorstellung Anstoß erregt zu haben, während sie dem heutigen malerischen Geschmack durchaus entspricht.

Während dieses Historienbild in seiner an die alten Meister erinnernden Malweise bereits auf den späten Defregger weist, bleiben andere Bereiche seiner Kunst von dem einsetzenden Stilwandel einstweilen ausgespart. Wie frisch und ungeheuer anziehend der Meister in seinen Porträts und dabei ganz besonders in den Kinderporträts wirkt, in denen er seine alte naturalistisch-impressionistische Malweise behalten und weiterentwickelt hat, das kann zum Beispiel in dem Bild »Emma« bewundert werden, das er von seiner Tochter angefertigt hat (Abbildung Seite 140). Die Kleine ist darauf mit einem kesseln Hut und einem Sonnenschirm abgebildet. Das Gemälde erinnert unwillkürlich an Manet und zeigt die enorme künstlerische Potenz, die Defregger immer dann entwickelte, wenn er sich nicht am Publikumsgeschmack seiner Zeit orientierte.

Überhaupt sind die achtziger und frühen neunziger Jahre die Zeit der Porträts. Eine Fülle von Studien entstand in jener Zeit, unter denen ausgezeichnete Charakterköpfe zu finden sind, die in der Drastik an Frans Hals erinnern, so zwei wunderbare, ungemein eindringlich gemalte Bauernporträts (Abbildungen Seite 156 und 226).

Zu den hervorragenden Arbeiten zählt das völlig aus dem Rahmen Defreggerscher Thematik fallende herrliche Porträt eines Indianerhäuptlings (Werkverzeichnis Seite 357). Es entstand anlässlich der Vorführungen einer nordamerikanischen Indianergruppe, die 1890 ihre Zelte auf der Theresienwiese aufgeschlagen hatte. Der Häuptling namens

Rocky Bear machte auf Defregger einen so tiefen Eindruck, daß er sich bei einem Abendessen im Kunstgewerbehaus, zu dem der Häuptling mit mehreren seiner Leute eingeladen war, bemühte, Rocky Bear für eine Sitzung im Atelier zu gewinnen. Rocky Bear bereute ein Jahr später allerdings, sich auf dieses Unternehmen eingelassen zu haben, denn er glaubte, es werde ihm Unglück bringen. Derartige Befürchtungen sind bei Naturvölkern weit verbreitet, fanden sich zu Defreggers Zeiten vereinzelt aber auch noch bei den Tiroler Bauern. Im Falle des Häuptlings Rocky Bear haben sie sich auf tragische Weise erfüllt, denn dieser ist wenige Jahre später im Kampf gefallen.

Beliebt beim Publikum sind vor allem Porträts vornehmer Mädchen und Damen, die Defregger in absoluter Perfektion beherrscht, wie verschiedene Beispiele zeigen (Abbildungen Seite 141, 146, 167). Künstlerische Höhepunkte bleiben aber jene Kinderdarstellungen, die der Maler nur für seine Familie geschaffen hat, wie zum Beispiel »Franzl und Hansl« (Abbildung Seite 180) aus dem Jahre 1887, »Franzl und Hansl in braunen Leder-schürzen« (Abbildung Seite 177) von 1889 oder »Hansl und Fritzl«, ein anrührendes Kinderbild, das am 24. 7. 1890 entstand. 1892 gelingt ihm wieder ein Werk von außergewöhnlichem Reiz, das Erinnerungen an die Pariser Zeit wach werden läßt. Es ist ein fast Ton in Ton gehaltenes Bild, in dem Abstufungen von Braun vorherrschen. »Die drei Kleinsten«, wie das Bild benannt wird, führt drei von den fünf Söhnen Defreggers vor, nämlich Franzl, Hansl und Friedl, die sich im Atelier des Vaters hingebungsvoll im Malen versuchen (Abbildung Seite 205). Diese gleichsam »privaten« Bilder zeigen somit den echten Defregger, während der Kunstmarkt von ihm verlangte, die bekannten und beliebten Motive nur in unterschiedlichen Kombinationen zu variieren. Dazu trug auch die enorme Verbreitung jener Standardmotive bei, an denen der Kunstverlag Hanfstaengl Abdrucksrechte erworben hatte und die in wenigen Normformaten hohe Auflagen erreichten. Das Publikum wollte »seinen Defregger«, wie es ihn von die-

sen Drucken gewohnt war, und duldete keine Veränderung in der malerischen Diktion.

Etwa ab 1895 ist nicht mehr zu übersehen, daß Bilder aus der gleichen Entstehungszeit sehr unterschiedlich ausfallen. In Defreggers Alterswerk sind der Schwung und die kernige Malweise der siebziger und achtziger Jahre weitgehend einem ruhigen und abgeklärten Stil gewichen. Daneben standen aber nach wie vor Gemälde von geradezu jugendlicher Dynamik und impressionistischer Ausdruckskraft. Daher ist es oft schwer, Arbeiten aus dieser späten Schaffensperiode zeitlich einzuordnen.

Von entscheidendem Einfluß auf seine künstlerische Leistungsfähigkeit war gewiß auch der frühe Tod seiner Frau, die 1902 im Alter von 47 Jahren starb. Defregger, der die Kraft für sein unglaublich umfangreiches Werk aus einem überaus harmonischen Familienleben schöpfte, hat sich von diesem herben Verlust nicht wieder erholt. Hinzu kam, daß er etwa ab 1910 am Grauen Star litt, der sein Augenlicht rasch schwinden ließ und sein Leben verdüsterte. Die Sicherheit, mit der noch der nahezu Erblindete die Farben auf der Palette zu finden wußte, grenzt ans Wunderbare.

Nach langer Pause kommt Defregger in den Jahren 1893, 1897, 1898 und 1902 auch noch einmal auf das historische Thema des Tiroler Volksaufstandes von 1809 zurück. Die Studie zum Historienbild »Peter Sigmair, der Wirt von Olang«, ist im ganzen einfacher und trotzdem wiederum ausdrucksvoller gestaltet als das fertige Bild, welches ein geradezu theatrales Pathos ausstrahlt, das besonders durch den weiten Schritt und den wehenden Umhang Sigmairs bewirkt wird (Werkverzeichnis Seite 341). Die Szene gibt den Augenblick wieder, in dem Sigmair, der Anführer der Pustertaler, sich den französischen Grenadieren stellt, nachdem ihm in seinem Versteck zugetragen worden war, daß sein Vater erschossen werden sollte, falls man seiner nicht habhaft werde. Das Bild gibt die historische Situation nicht ganz korrekt wieder, denn es zeigt Vater und Frau Sigmairs als Zeugen des dramatischen Geschehens im Tharer-

wirtshaus, während ersterer in Wahrheit zu dieser Zeit bereits im Gefängnis zu Bruneck gefangengehalten wurde; Peter Sigmair wurde dennoch erschossen.

Auch das vier Jahre später entstandene Bild »Der Kriegsrat Andreas Hofers« trägt alle Züge routinierter Auftragsmalerei (Abbildung Seite 193): nach bewährtem Muster komponiert, in angenehmen Tönen gehalten, in seiner Art perfekt.

Das gleiche gilt für das 1898 geschaffene Gemälde »Treffen zum Aufstand« (Abbildung Seite 232), in dem Defregger wieder eine lebendige Szenerie entwirft, wenn auch das Motiv zum größten Teil Bekanntes aus dem »Letzten Aufgebot« wiederholt (Abbildung Seite 232). Auch davon existieren mehrere Fassungen, die kaum zu unterscheiden sind. »Im Tiroler Freiheitskampf« stellt schließlich das letzte Bild in der Reihe der historischen Stoffe dar. Im Inhalt kommt Defregger bei diesem Bild merkwürdigerweise auf den »Verwundeten Jäger« zurück, auf jene Komposition also, die ihm 1867 den Weg an die Akademie öffnete. Dieses Gemälde (Werkverzeichnis Seite 366) zeigt zwar eine größere gestalterische Kraft im Hinblick auf die Gruppierung der mehrfigurigen Szene, aber die künstlerische Aussage wirkt weniger engagiert. Die Darstellung zeigt einen Verwundeten, der nach Hause gebracht wird. Die Familie tritt aus der Tür, das Entsetzen steht den Eltern wie der Frau ins Gesicht geschrieben. Die Blicke der Personen sind auch hier sehr ausdrucksvoll und lassen nichts von der gewohnten Meisterschaft vermissen.

An diesen letzten Historienbildern zeigt sich der an der Wende zum Alterswerk eingetretene Stilwandel zugunsten einer eher plastischen Malerei nicht so deutlich wie etwa an dem beliebten und in mehreren Fassungen bekannten Motiv »Der Eifersüchtige«, an dem sich neben dem plastischen Stil sehr deutlich die ganz anders geartete Farbgebung der späten Bilder des Malers demonstrieren läßt. (Abbildung Seite 235.) Die für die siebziger Jahre typische tonige Malerei ist völlig aufgegeben zugunsten einer an die alten Meister erinnernden Farbigkeit.

Als Meister der kleinen Form erweist sich Defregger in dem 1903 entstandenen Bild »Der kranke Dackel« (Abbildung Seite 263), das auch in den beiden vorhandenen entzückenden Bleistiftentwürfen (Abbildung Seite 263) überzeugt.

Interessanter weil untypisch für das Defreggersche Werk sind zwei Bilder, die um bzw. kurz nach der Jahrhundertwende entstanden sind. Bei dem ersten handelt es sich um eine Szene aus dem Burenkrieg – damals das Tagesgespräch in ganz Europa –, die deswegen bemerkenswert ist, weil ein Pferd im Vordergrund steht; größere Tiere als Hunde sind im Werk Defreggers selten anzutreffen (Werkverzeichnis Seite 385). Das andere ist ein Versuch, für den ebenfalls, soweit bisher ersichtlich, keine Parallele existiert: die Darstellung »Auf der Jagd, Dame mit Hund« (Abbildung Seite 258). Der Hintergrund ist in diesem Werk nur impressionistisch angedeutet, während die Figur und die beiden Hunde im Vordergrund ganz fein ausgemalt sind und sich besonders durch die Malweise plastisch abheben. Frappierend ist das Datum von 1907, denn die Malweise deutet eher auf die achtziger Jahre.

Dagegen ist das weite Gebiet der Porträtkunst mehr denn je beherrscht von einer durch übervolle Auftragsbücher bedingten Routine – allein ca. 450 Frauenporträts sind im Archiv vorhanden –, die im Einzelfall künstlerisches Engagement kaum mehr zuläßt. Aber bis zuletzt gibt es auch hier noch hervorragende Arbeiten, die Defregger als Studien für sich malte und die an die beste Zeit seines Schaffens, die siebziger und achtziger Jahre erinnern, so ein glänzendes Porträt eines Rabbiners aus dem Jahr 1896 (Abbildung Seite 234). Ungefähr um die Jahrhundertwende ist das sehr gute Porträt eines Mädchens gemalt, das ebenfalls an seine besten Arbeiten anknüpft (Abbildung Seite 256). Ein Bild aus den späten neunziger Jahren stellt Herzog Ludwig Wilhelm in Bayern als Buben dar (Werkverzeichnis Seite 362) und ist ebenfalls zu den guten Darstellungen zu zählen.

Daß der Stilwandel zur plastisch-zeichnerischen Malerei auch vor den privaten Fa-

milienbildern nicht halt machte, zeigt ein Gemälde aus dem Jahr 1905, auf dem alle fünf Söhne des Malers versammelt sind (Werkverzeichnis Seite 382). Noch deutlicher tritt diese Tendenz an dem Bild »Schwer erkrankt« (Abbildung Seite 251) zutage, ebenso in der »Puppenreparatur« von 1912 (Abbildung Seite 253). Dagegen scheint Defregger mit der Studie »Friedl schlafend« aus dem Jahr 1908 noch einmal zu dem fließenden Stil der siebziger Jahre zurückzukehren, wobei aus dem dunklen Hintergrund nur das rote Sofa absticht (Abbildung Seite 252).

Insgesamt bleibt Defregger auch in seinem Alterswerk in jenen Bildern, die er für sich malt, seiner Linie treu. So glaubt man sich einige Jahre später, 1910, bei den beiden mit »Schupfe« betitelten Gemälden einem früheren Defregger aus den siebziger Jahren gegenüber (Abbildungen Seite 248 und 267). Das Thema entspricht völlig seinen frühen Landschaften – eine einfache Blockhütte in den Bergen –, nur ist es nicht mehr die tonige Malerei jener Periode, und allein an der völlig anderen Farbgebung erkennt man die späte Entstehungszeit.

Um die Jahrhundertwende ist es schließlich ruhig geworden um den Maler Franz von Defregger. Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die modernen Strömungen in der bildenden Kunst an Boden gewannen, fanden Bilder mit erzählerischem Inhalt keine große Resonanz mehr. Die Historienmalerei, die sich vordem größter Wertschätzung erfreut hatte, wurde als zu literarisch abgetan. Es ist daher kein Wunder, daß in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg der Ruhm Franz von Defreggers mehr und mehr verblaßte. Der Bauernsohn aus Südtirol, der zeit seines Lebens unbeeindruckt von Moden und Zeitströmungen seinen Weg gegangen war, zeigte keine Neigung, sich dem veränderten Publikumsgeschmack anzupassen. In seiner Kunst war und blieb er Einzelgänger. Auch von den wenigen Schülern, die er ausbildete und die in seiner Tradition arbeiteten, gelang keinem der Durchbruch. Nur Albin Egger-Lienz, der sich später völlig vom Stil seines Lehrers löste, zählt zu den Großen der Malerei.



»Die Hofer Labe«

Defreggers Malerei wurzelte im Gegenständlichen; sein Humor und seine grundsätzlich positive Lebenseinstellung kommen in seinen Bildern in einer Weise zum Ausdruck, die dem Zeitgeist nicht mehr entsprach. Er stellte das Liebenswerte und Erfreuliche des menschlichen Daseins in den Vordergrund, wenn er auch in seiner Ausdrucksweise nicht immer ganz frei war von Sentimentalität. Er verstand es wie kaum ein anderer, das Stoffliche mit dem Malerischen zu verbinden, weswegen seine Werke bodenständig und anheimelnd wirken.

Vielfache Ehrungen wurden dem Künstler zu seinem 70. Geburtstag zuteil; den er 1905 in Bozen feierte. Kaiser Franz Joseph von Österreich verlieh ihm das »Allgemeine Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft«. Unter den Gratulanten befand sich auch Prinzregent Luitpold von Bayern. Außerdem erhielt Defregger den Ehrenbürgerbrief der Stadt München, der damit zum ersten Mal an einen Künstler verliehen wurde.

Bereits durch die Ausstellungen des Jahres 1900 in der Akademie der Künste in Berlin und im folgenden Jahr im Künstlerhaus in Wien, vor allem aber durch die Berliner Ausstellung von 1906 rückten die Werke Defreggers nochmals für einige Zeit in den Mittelpunkt des Interesses der Kunstwelt. Aber es waren nicht die erzählenden Werke, mit denen er einst so großes Aufsehen erregt hatte und die seinen Ruhm begründeten, die Beifall fanden, sondern seine frühen Interieurs, Landschaften und Porträts, in denen er nunmehr als ein Vorläufer des Impressionismus entdeckt wurde – Werke, die in ihrer Entstehungszeit unbeachtet geblieben waren, obwohl sie subtil gemalt sind, viel Atmosphäre ausstrahlen und im Grunde als die künstlerisch bedeutendsten Bilder Defreggers anzusehen sind.

In jener Berliner Jubiläumsausstellung wurden viele dieser Arbeiten zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt. Das Urteil der damaligen Kunsthistoriker war überwiegend positiv, während die einst bejubelten erzählenden Bilder, besonders aber die Historienbilder plötzlich vergessen waren.

Die moderne Kunstgeschichte urteilt subtiler über den Maler Defregger. Sie hat erkannt, daß man dem Werk eines Künstlers nur gerecht werden kann, wenn man ihn aus seiner Persönlichkeit deutet und vor allem aus seiner Zeit heraus beurteilt. Und Defregger ist in einer Zeit groß geworden, in der sich das erzählerische Moment in der Malerei besonderer Wertschätzung erfreute.

Am Ende seines langen und erfüllten Lebens konnte Defregger dank seines immensen Fleißes auf ein unerhörtes Oeuvre zurückblicken, das allerdings in alle Winde zerstreut war. Im 86. Lebensjahr starb Defregger am 2. Januar 1921 und wurde auf dem Münchner Nordfriedhof im Familiengrab beigesetzt. Vierzehn Jahre nach dem Ableben des Malers Franz von Defregger fand in München eine Jubiläumsausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers statt. Aus dem Ausstellungskatalog geht hervor, daß vorwiegend seine impressionistisch anmutenden Gemälde und Studien gezeigt wurden.

Mag auch der Geschmack der Kunstkritik über das Werk Defreggers hinweggegangen sein, so ist dieser doch stets ein im besten Sinne volkstümlicher Künstler geblieben. Inzwischen freilich hat die bildende Kunst des späten 19. Jahrhunderts auch in der offiziellen Kunstwelt wieder an Ansehen gewonnen, wie an einer Vielzahl von Ausstellungen und steigenden Sammlerpreisen abzulesen ist.

Franz von Defregger wird im Frühjahr 1983 von der Stadt Rosenheim mit einer großen Ausstellung geehrt.