

**Spezialisierung als Marktstrategie.  
Die Hundebilder des  
Münchener Tiermalers  
Richard Strebel  
(1861 – 1940)**

Band I

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde der  
Philosophischen Fakultät I  
der  
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von Ines Pelzl

aus Nürnberg

Würzburg

2013



Erstgutachter: Professor Dr. Josef Kern

Zweitgutachter: Professor Dr. Anja Grebe

Tag des Kolloquiums: 9.5.2014

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einführung: Forschungsgegenstand, -bericht und -ziel.....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Der Kunststandort München: seine wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Rahmenbedingungen .....</b>	<b>17</b>
2.1	Königliche und staatliche Kunstpolitik und Kunstfinanzierung im 19. Jahrhundert.....	17
2.2	Der Kunstbetrieb am Ende des 19. Jahrhunderts .....	27
2.3	Der Münchner Kunstmarkt und seine Absatzorgane .....	47
2.4	Die wirtschaftliche Situation der Künstler.....	56
<b>3</b>	<b>Richard Strebel und seine Strategie: Spezialisierung als Marktchance... 77</b>	<b>77</b>
3.1	Herkunft, künstlerischer Werdegang und personales Umfeld .....	77
3.2	Möglichkeiten der Positionierung auf einem wettbewerbsintensiven Kunstmarkt.....	88
3.3	Münchens Standortdeterminanten.....	96
3.3.1	Entwicklung und Bedeutung des Marktsegments Tiermalerei ....	96
3.3.2	Chancenwanderung und persönliche Präferenzen .....	105
3.4	Die Marktnische Hundebild und ihre Entstehung.....	107
3.4.1	Die malerische Tradition des Bildmotivs Hund als Ausdruck der Mensch-Tier-Beziehung.....	108
3.4.2	Das englische Hundebild des 18. und 19. Jahrhunderts im kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext.....	114
3.4.3	Entwicklung der Rassehundezucht und Kynologie im deutschen Sprachraum .....	119
3.5	Spezialisierung als Prozess .....	125
3.6	Öffentlichkeitsarbeit und Inszenierung.....	139

<b>4</b>	<b>Hundebilder als Spezialprodukte auf dem Kunstmarkt.....</b>	<b>150</b>
4.1	Hundebilder zwischen Produktinnovation und -verbesserung .....	151
4.1.1	Kundenanalyse und -erwartungen an das Produkt.....	153
4.1.2	Die Augmentation des Produkts durch den Künstler.....	164
4.1.2.1	Zeichnung und Wissenschaftlichkeit als Ausdruck von Qualität .....	164
4.1.2.2	Marktakzeptanz durch Stiladaption .....	176
4.1.2.3	Fachmännischer Service: Züchter, Richter und Jäger.....	186
4.2	Produkttypen und ihre Modifikation.....	192
4.2.1	Das individuelle Hundepotrait .....	193
4.2.2	Das Rassepotrait.....	202
4.2.3	Das Rassegruppenpotrait .....	205
4.2.4	Das Jagdhundpotrait .....	212
4.2.5	Das Hundegenre .....	218
<b>5</b>	<b>Der Künstler in der Defensive: Spezialisierung als Marktrisiko .....</b>	<b>226</b>
5.1	Analyse der Ursachen sinkender Produktnachfrage .....	227
5.1.1	Künstlerimmanente Ursachen .....	228
5.1.2	Substitutionsprodukt Fotografie.....	235
5.1.3	Wirtschaftskonjunktur in München .....	240
5.2	Marktstrategien zur Bewältigung der Krise .....	242
5.2.1	Veränderung der Absatzpolitik .....	244
5.2.2	Neue Geschäftsfelder .....	253
5.3	Marktrückzug und Produktelimination .....	257
<b>6</b>	<b>Ergebnis: Kunst, Spezialisierung und Markt – eine symbiotische Beziehung.....</b>	<b>262</b>

## **Literaturverzeichnis**

<b>1</b>	<b>Quellen .....</b>	<b>I</b>
1.1	Ungedruckte Quellen .....	I
1.2	Gedruckte Quellen .....	II
<b>2</b>	<b>Sekundärliteratur .....</b>	<b>VII</b>

## 1 Einführung: Forschungsgegenstand, -bericht und -ziel

„München – Musenstadt mit Hinterhöfen“.<sup>1</sup> Bereits der Titel eines stadthistorischen Forschungsprojekts zur bayerischen Hauptstadt in der Prinzregentenzeit zwischen 1886 und 1912 deutet auf die große Diskrepanz kultureller und künstlerischer städtischer Blüte auf der einen und sozialer Wirklichkeit und Not auf der anderen Seite hin, der ein Gros der Einwohnerschaft der expandierenden Stadt unmittelbar ausgesetzt war. Nicht nur Arbeiter und Dienstboten, die unter schwierigen Umständen im Zeitalter der Industrialisierung in München zu überleben suchten, waren die Betroffenen sozialen Elends. Auch ein Großteil der Künstler gehörte dazu, die man rückblickend eher als fest umgrenzte soziale Gruppe auf der Gewinnerseite vermutet, wo „Künstlerfürsten“ wie Franz von Lenbach oder Franz von Stuck die Realität künstlerischer Existenz erklären.

Das annähernd hundertjährige königliche Mäzenatentum der Wittelsbacher hatte München zu einer Kunststadt erhoben, die Künstler auf der Suche nach Förderung und Erfolg aus ganz Europa anzog - allerdings weitaus mehr als der Kunstmarkt Münchens trotz hoher Nachfrage durch einen regen Kunsttourismus tragen konnte. Künstlerarmut und Existenzsorgen waren die Folge, die bereits zeitgenössische Journalisten und Kunstkritiker, aber auch Wirtschaftswissenschaftler zu Artikeln und Untersuchungen veranlassten, um auf diesen Missstand aufmerksam zu machen. Was können Künstler in dieser Situation tun? Welche Strategien und Gestaltungschancen bieten sich, um sich in der großen Gruppe der Konkurrenten auf dem Kunstmarkt zu behaupten und den Lebensunterhalt zu sichern? Die Suche nach und Spezialisierung auf die Anforderungen einer Marktnische mit kaufkräftigem Publikum ist eine Antwort darauf. Nicht nur Talent und Schöpferkraft, Kreativität und Fleiß, sondern ganz pragmatisch wirtschaftliches Verhalten sind auf dem Kunstmarkt gefragt und überlebensnotwendig. Künstlerische Spezialisierung stellte im München der Prinzregentenzeit kein Einzelphänomen dar. Eine große Anzahl von

---

<sup>1</sup> Prinz, Friedrich und Krauss, Marita (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988.

Malern konnte sich durch die Ausrichtung auf ein Marktsegment erfolgreich auf dem Kunstmarkt positionieren.

Einer dieser „Spezialisten“ war der Hundemaler Richard Strebel, der zwischen 1886 und 1919 in München lebte. Heute kennt ihn nur noch ein kleiner Kreis interessierter Hundeliebhaber, Veterinärmediziner und Zoologen, die sich mit dem deutschen Rassehund beschäftigen. Doch um 1900 war er in München neben anderen auf einzelne Tierarten spezialisierten Malern wie dem „Katzen-Adam“ oder dem „Enten-Gräbel“ als der „Hunde-Strebel“ bekannt.<sup>2</sup>

Strebel's Hundebilder bieten aufgrund des repetitiven tierischen Sujets und der vom Künstler angestrebten naturnahen Wiedergabe der Tiere nur eingeschränkt Material für eine stilgeschichtlich-ikonographische Analyse. Doch ist das Leben des Künstlers ab Beginn seiner akademischen Ausbildung im Jahr 1880 bis zum Weggang aus München im Jahr 1919 weitgehend durch autobiographische Quellen dokumentiert, in denen sich neben seiner künstlerischen Entwicklung deutlich sein unternehmerisches Agieren auf dem Münchner Kunstmarkt abzeichnet.

Für die Zeit vor 1890 liegen vereinzelt Briefe und ein von ihm verfasstes Fragment seiner Lebenserinnerungen vor. Zwischen 1897 und 1899 führte er ein Tagebuch, das neben persönlichen Einträgen auch Rückschlüsse über seine Vernetzung, seine Aufträge und sein Werk zulässt. Ein „Copir-Buch Kunst“ gibt auf 500 Seiten vom 29.1.1905 bis 16.3.1913 die gesamte eigene Geschäftskorrespondenz des Künstlers wieder. Die letzte Zeit der Münchner Phase decken die Briefe an seinen Bruder Otto ab. Dazu kam eine Vielzahl von Ausstellungskritiken aus der zeitgenössischen Presse, in denen Strebel und sein Œuvre erwähnt werden. In Hundezeitschriften konnten eigene Artikel des Künstlers und solche von Kynologen ausgehoben werden, die sich mit ihm und seinem Werk beschäftigen. Über seine wissenschaftliche

---

<sup>2</sup> Im Münchner Kunstbetrieb war es Usus, die vorrangigen Sujets der populären Tiermaler zur schnelleren Unterscheidung als Zusatz vor den Familiennamen zu stellen. Julius Adam (1852 – 1913) stammte aus einer bekannten Münchner Malerfamilie und war Tier- und Genremaler, vgl. Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Adam - Gaupp* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 1), München 1981, 22. Franz Gräbel (1861 – 1948) war Genre-, Landschafts- und Tiermaler, vgl. Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Gebhardt - Küstner* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 2), München 1982, 43.

Arbeit zum Hund gibt sein zweibändiges Werk „Die deutschen Hunde und ihre Abstammung“ Aufschluss, das er 1904/05 veröffentlichte.

Die Suche nach Originalwerken des Künstlers auf dem Kunstmarkt, in Museums- oder Privatbesitz gestaltete sich als schwierig. Aufrufe in Hundezeitschriften, auf Internetseiten von Hundeklubs und Anschreiben an Museen im deutschsprachigen Raum brachten wenige positive Resultate. Einige Zeichnungen und die Hundeschädelsammlung Strebels konnten im Naturhistorischen Museum in Bern nachgewiesen werden, wenige Radierungen in der Kunsthalle in Hamburg und ein großformatiges Bild im Nissenhaus in Husum aus dem Nachlass des Kunstsammlers Paul Wassily.<sup>3</sup> Fast alle zur Verfügung stehenden Werke stammen somit aus dem Familienbesitz von Richard Strebels Nachkommen. Circa hundert Ölbilder sowie Skizzenbücher, Zeichnungen, Radierungen, Gebrauchsgrafik und Kunsthandwerk sind erhalten.

Der hohe Grad an Spezialisierung im Werk des Künstlers in Kombination mit den autobiographischen Quellen und dem Werkbestand liefern Material für eine Untersuchung der Interaktion zwischen Künstler und Kunstmarkt. Im Rahmen einer wirtschaftswissenschaftlich-sozialgeschichtlichen Analyse der Fallstudie Strebels sollen die Möglichkeiten und Bedingtheiten unternehmerischen Handelns am Münchner Kunstmarkt sowie die Auswirkungen auf das Œuvre des Künstlers aufgezeigt werden. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht unter Einbeziehung des sozialgeschichtlichen Lebensvollzugs des Künstlers und seiner künstlerischen Entwicklung sein ökonomisches Vorgehen mit der Entscheidung für und Umsetzung der Spezialisierung als Marktstrategie im Umfeld einer bürgerlichen Gesellschaft, deren Kunstbedarf er bediente. Kunsthöhe und Rang des Œuvres werden unter dieser Perspektive nicht diskutiert.

---

<sup>3</sup> Paul Wassily, ein Freund Richard Strebels, vermachte 1948 und 1951 jeweils ein größeres Kontingent seiner Kunstsammlung dem Nissenhaus in seiner Heimatstadt Husum. Darunter befand sich auch das Strebelsche Bild „Um den Besitz“. Vgl. Wolff-Thomsen, Ulrike, *Einführung*, in: ders. (Hg.), *Ich muss ja ... sammeln! Die Kunstsammlung des Malerfreundes, Wagnerianers und Arztes Dr. Paul Wassily (1868 - 1951) in Kiel*. Ausst.-Kat. Kiel und Schloß vor Husum (= Sonderveröffentlichungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte, Bd. 54), Kiel 2006, 9–42, hier 38.

Dieser Untersuchungsansatz wurde bislang in der kunstwissenschaftlichen Forschungsliteratur nur vereinzelt angewandt, gehört aber zu den Desideraten des Fachs wie aktuelle Publikationen und Forschungsprojekte zeigen.<sup>4</sup>

Für eine Untersuchung des Münchner Kunstmarkts ist der alleinige Einsatz des wirtschaftstheoretischen und damit ausschließlich auf dem Aspekt der ökonomischen Nützlichkeit basierenden Marktmodells, das eine völlige Isolierung des Marktes von Gesellschaft, Staat und Politik vorsieht, wenig ertragreich.<sup>5</sup> Den Künstler Strebel als rational handelnden „Homo oeconomicus“, der über eine komplette Marktübersicht verfügt und „seinen materiellen Nutzen maximieren“ will, als Erklärungsgrundlage künstlerischen Unternehmertums heranzuziehen, wäre ebenso ineffizient.<sup>6</sup>

Die einzusetzende Untersuchungsmethode benötigt einen breiteren Ansatz, der neben der ökonomischen Perspektive auch eine sozial- und verhaltenswissenschaftliche Fachinterpretation zulässt und damit die Wechselbeziehungen zwischen Wirtschaft und Gesellschaft beleuchten, realistischere Aussagen über den Markt und seine Akteure treffen und für eine historische Untersuchung zusätzliche Erklärungsvariablen aus der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte aufnehmen kann. Damit ist es möglich, mehrere Zugangsebenen miteinander zu verbinden und deren wechselseitige Erklärungskraft zu nutzen.

In der wirtschaftswissenschaftlichen Forschung wird seit Anfang des 20. Jahrhunderts ein Denkansatz des Soziologen und Nationalökonomen Max Weber kontinuierlich weiter entwickelt, der auf der Einbettung der Märkte in soziale, politische und kulturelle Rahmenbedingungen basiert.<sup>7</sup> Erst mit dieser erweiterten, interdisziplinären Herangehensweise, das heißt der Verbindung wirtschaftswissenschaftlicher mit soziologischen Theorien (Wirtschafts- und Marktsoziologie), wurde die Funkti-

---

<sup>4</sup> Grebe, Anja, *Dürer - Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg Kr. Fulda 2013.

<sup>5</sup> Vgl. Wöhe, Günter/Döring, Ulrich, *Einführung in die allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, München 2010, 417.

<sup>6</sup> Ebd., 41.

<sup>7</sup> Weiterführend Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1985.

onsweise von Märkten und ihrer Teilnehmer transparenter. In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde das Fach in einem noch stärker verhaltenswissenschaftlich ausgerichteten Ansatz durch den Ökonomen Edmund Heinen mit seiner „entscheidungsorientierten Betriebswirtschaftslehre“ geöffnet.<sup>8</sup> Amerikanische Soziologen analysierten das Agieren der diversen Marktteilnehmer in den achtziger Jahren auf der Basis sozialer Beziehungen und Abhängigkeiten, die als wechselseitig profitable „Netzwerke“ fungieren.<sup>9</sup> Eine Teilhabe an unterschiedlichen Netzwerken verschafft den Akteuren Informationsvorteile, die sie nutzen.

Ein von französischen Wirtschaftssoziologen in der sogenannten „Économie des conventions“ vertretener, auf die amerikanische Forschung aufbauender Ansatz geht von der noch weiter reichenden Annahme aus, dass wirtschaftliches Handeln in einem sozialen Raum nicht explizit, also eindeutig und klar strukturiert, sondern von komplexen Verständigungs- und Abstimmungsmöglichkeiten geprägt ist.<sup>10</sup> Akteure am Markt folgen variablen pragmatischen Handlungslogiken, die durch die Pluralität sozialer Welten, zu denen auch die „Kunstwelt“<sup>11</sup> gehört, entstehen und situativ koordiniert werden.<sup>12</sup> Diese Anpassungserfordernisse sind „kollektiv verfügbare normative Handlungsordnungen und Koordinationslogiken“, die sich Akteuren in entscheidungsrelevanten Situationen als Handlungsmöglichkeiten eröffnen.<sup>13</sup> Sie werden als Konventionen definiert. Diese beziehen sich auf Formen der Produktion und Distribution oder der Beurteilung von Qualitäten und Wertigkeiten.<sup>14</sup> In der Wirtschaft sind nach Rainer Diaz-Bone vier Basis-Konventionen zu beobachten,

---

<sup>8</sup> Vgl. Wöhe/Döring, *Einführung in die allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 3 f. und Heinen, Edmund, *Grundfragen der entscheidungsorientierten Betriebswirtschaftslehre*, München 1976.

<sup>9</sup> Vgl. Granovetter, Mark, *Ökonomisches Handeln und soziale Struktur: Das Problem der Einbettung*, in: Müller, Hans-Peter/Steffen, Sigmund (Hg.): *Zeitgenössische amerikanische Soziologie*, Opladen 2000, 175 – 207, hier 191.

<sup>10</sup> Die französische Soziologie knüpft auch an die empirischen Arbeiten Pierre Bourdieus an, die der sozial strukturierten Kognition über eine Analyse der Klassifizierungspraxis und Distinktionsformen einen hohen Stellenwert einräumen. Vgl. Diaz-Bohne, Rainer, *Einführung in die Soziologie der Konventionen*, in: Diaz-Bone, Rainer (Hg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*, Frankfurt/New York 2011, 9 – 41, hier 13 ff. und Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 2011.

<sup>11</sup> Bevers, Ton, *Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Soziologie*, in: Halbertsma, Marlite und Zijlmans, Kitty (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 197 – 218, hier 202 f.

<sup>12</sup> Vgl. Diaz-Bohne, *Einführung in die Soziologie der Konventionen*, 12 f.

<sup>13</sup> Ebd., 23.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., 24 f.

wovon drei für den Künstler als Unternehmer relevant sind:<sup>15</sup> Der „marktwirtschaftlichen Konvention“ liegt die Wertigkeit der hergestellten Ware zugrunde. Sie setzt Interessenten mit Kaufkraft und ihre Nachfrage nach einem knappen, spezifischen, von einem Verkäufer angebotenen Produkt voraus. Dessen Wertigkeit steht in enger Korrelation mit dem Kaufpreis, der je nach Aktualität variabel ist. Die für einen Geschäftsabschluss notwendige Koordination der Akteure ist instabil und von wechselseitigen Strategien geprägt, da der Markt wettbewerbsintensiv und unsicher ist. Die „familienweltliche Konvention“ setzt auf die Wertigkeit der Akteure, denen „Qualität“ über ihre Vertrauenswürdigkeit aufgrund persönlicher Beziehungen und Handlungen zugesprochen wird. Die Kommunikation zwischen den Akteuren erfolgt informell und ist langfristig angelegt. Die „Netzwerkkonvention“ baut ebenfalls auf der Qualität der Akteure auf, die sich mittelfristig für ein Projekt engagieren, an dessen Verwirklichung sie durch den Einsatz individueller Ressourcen mitwirken. Persönliche, für diesen Zeitraum der Projektverwirklichung geschlossene Beziehungen in Form von Netzwerken führen zu Produkten, die eng mit diesen verknüpft und nicht standardisiert sind. Die drei Konventionen treten am Kunstmarkt in unterschiedlichen Konstellationen auf und bilden die für den Künstler verbindliche Grundlage unternehmerischen Handelns.

Die Fokussierung der Arbeit auf Spezialisierung als Marktstrategie betrifft insbesondere den wirtschaftswissenschaftlichen Teilbereich des Marketings. Die relativ junge Disziplin wurde erst ab 1900 in den USA wissenschaftlich aufbereitet, um die Probleme der expandierenden Märkte, der Massenproduktion und einer anonymen Nachfragesituation zunächst in einer sehr praxisnahen, beobachtenden Untersuchungsart zu analysieren. Die Lehre eignet sich für eine Analyse der Strebelschen Entwicklung hin zur und in der Spezialisierung in besonderem Maße, da sie intuitives unternehmerisches Denken beschreibt, das zeitenübergreifend auf dem Markt zur Befriedigung der Bedürfnisse von Kunden eingesetzt wird. Marketing agiert

---

<sup>15</sup> Vgl. Diaz-Bone, Rainer, *Konvention, Organisation und Institution: der institutionen-theoretische Beitrag der "Économie des conventions"*, in: Historical Social Research 34, 2009, 2, 235-264, hier 242 ff. Die vierte Konvention, die sogenannte „industrielle Konvention“, betrifft die Wertigkeit von Akteuren nach ihrer Expertise und die von Produkten nach ihrer systematischen Planung.

wertfrei sozial-technologisch und erlaubt, die Aktivitäten eines Unternehmers im Markt effektiv zu verfolgen. Der Disziplin Marketing ist die Reaktion auf die Dynamik des Marktes mit einer Vielzahl von heterogenen Markt-Akteuren und deren multiplen Realitäten, das heißt Sichtweisen und Interessen, immanent. Deshalb werden im Marketing Unternehmen und Marktbeziehungen als offene produktive soziale Systeme angenommen, die in wechselseitige Kommunikation miteinander treten.<sup>16</sup> Damit öffnet sich diese wirtschaftswissenschaftliche Teildisziplin in besonderer Weise für interdisziplinäre Betrachtungsweisen und Theorien. Die Systeme sind offen für gesellschaftliche, kulturelle und politische Rahmenbedingungen, um die wirtschaftliche und technische Entwicklung eines marktgängigen Produkts zu gewährleisten. Dieses wird dann als „manifestierte Kommunikation“ begriffen, da es in einem kontinuierlichen Prozess der Abgleichung mit seinen vielfältigen Umfeldern entstanden ist.<sup>17</sup>

Unter den zahlreich existierenden Marketinglehren wurde die des weltweit führenden amerikanischen Marketing-Experten Philip Kotler unter Mitarbeit des Karlsruher Wirtschaftswissenschaftlers Friedhelm Bliemel als Grundgerüst ausgewählt. Ihr Denkmodell und ihre Strukturierung des Marketing-Managements eignen sich, um Strebels Werdegang und Marktverhalten in seiner Komplexität zu erschließen.<sup>18</sup> Kotler und Bliemel legen ihrer Marketinglehre eine prozessual aufgebaute, praxisorientierte Struktur zugrunde, die gleichzeitig analytisch erfolgt und auf eine generelle Anwendbarkeit zielt. Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen ist die für den Unternehmer relevante Frage nach der vom Markt benötigten Leistung und dem daraus resultierenden Angebot. Von der Analyse der Kundenerwartungen und möglichen Marketing-Chancen ausgehend wird die Planung von Marktstrategien sowie deren Umsetzung und Steuerung erörtert. Diese Struktur wird in der Arbeit in den drei

---

<sup>16</sup> Weiterführend Beschoner, Dieter und Peemöller, Volker H., *Allgemeine Betriebswirtschaftslehre. Grundlagen und Konzepte - eine Einführung in die allgemeine Betriebswirtschaftslehre unter Berücksichtigung von Ökologie und EDV* (= NWB-Betriebswirtschaft), Herne, Berlin 1995, 10.

<sup>17</sup> Vgl. Bergmann, Gustav, *Systemisches Marketing*, in: Bergmann, Gustav (Hg.), *Arbeitspapiere zum Systemischen Marketing*, Siegen 2/2002, 1 – 44, hier 6, [http://www.econbiz.de/archiv/si/usi/marketing/systemisches\\_marketing.pdf](http://www.econbiz.de/archiv/si/usi/marketing/systemisches_marketing.pdf), zuletzt geprüft am 30.5.2014 und Bergmann, Gustav und Daub, Jürgen, *Systemisches Innovations- und Kompetenzmanagement*, Wiesbaden 2006, 35 ff.

<sup>18</sup> Kotler, Philip und Bliemel, Friedhelm, *Marketing-Management*, Stuttgart<sup>9</sup>1999.

Hauptgliederungspunkten Chancen, Ausprägung und Risiken der Spezialisierung umgesetzt.

Für eine struktur- und stilanalytische Untersuchung des Strebelschen Œuvres in seiner Abhängigkeit von ökonomischen Anforderungen erweist sich der von dem Soziologen Niklas Luhmann entwickelte systemtheoretische Ansatz, der den Kunstmarkt wie die Wirtschaft als ausdifferenzierte soziale Kommunikationssysteme annimmt, als gewinnbringend.<sup>19</sup> Der Künstler agiert mit seinen Kunstwerken als „realisierte Kommunikation“<sup>20</sup> in ihrer einmaligen Raum-Zeit-Gebundenheit in beiden Systemen und ist damit ihren jeweiligen systemspezifischen „binären Codes“<sup>21</sup> unterworfen. Die vom Künstler getroffene Basisentscheidung, sich in der Produktion seiner Kunstwerke zur Existenzsicherung an der Nachfrage im Wirtschaftssystem auszurichten, dies zu „kommunizieren“ und sich mit diesem Standpunkt zu positionieren, kann zur Ablehnung des Werks im Kunstsystem führen, da die Codes unterschiedlich sind.<sup>22</sup> Nur im optimalen Fall treffen die jeweils positiv besetzten Pole beider Codes in einem Kunstwerk zusammen und spiegeln dann in einer bestimmten historischen Situation dessen künstlerischen in seinem wirtschaftlichen Wert. Der Künstler wird jedoch den Versuch unternehmen, in beiden Systemen mit seinem Kunstwerk adäquat zu kommunizieren, um eine Kompatibilität der Codes zu erreichen. Um diese systemübergreifende Kommunikation und ihr Ge- oder Misslingen zu verfolgen, ist es erforderlich, die Kommunikation weiterer Akteure und Institutionen<sup>23</sup> insbesondere die zeitgenössische Rezeption des künstlerischen Werks über die Kunstkritik als mächtiger Akteur im Kunstsystem der Prinzregentenzeit zu untersuchen. Damit ist es möglich, die an den Künstler über die kritische Rezeption seiner Werke herangetragene Art und den Grad der Abweichung vom spezifischen Code des Kunstsystems der Zeit konkret zu benennen, gegebenenfalls

---

<sup>19</sup> Vgl. Luhmann, Niklas, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994.

<sup>20</sup> Halbertsma, Marlite und Zijlmans, Kitty (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 197 – 218, hier 274.

<sup>21</sup> Ebd., 258.

<sup>22</sup> Das Kommunikationssystem Wirtschaft kommuniziert über den inhaltlich gegensätzlichen Code „haben/nicht haben“, das Kunstsystem über den Code „schön/hässlich“. Vgl. ebd.

<sup>23</sup> Zu den einzelnen Akteuren auf dem Kunstmarkt vgl. Melichar, Peter, *Der Wiener Kunstmarkt der Zwischenkriegszeit*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 17, 2 & 3, 2006, 244–271.

die unmittelbare Auswirkung der kritischen Äußerungen im Œuvre zu überprüfen und nachzuvollziehen, inwieweit die Anforderungen der beiden Codes zu einer Deckung des künstlerischen und des materiellen Wertes führten.

Eine gute wissenschaftliche Forschungsbasis ist im einführenden Kapitel der Arbeit insbesondere für die Erörterung der künstlerischen Rahmenbedingungen des Standort Münchens in der Prinzregentenzeit gegeben. Mit Münchens Werden- und Niedergang als Kunststadt im 19. Jahrhundert hat sich eine Vielzahl von Autoren unter unterschiedlichen Themenstellungen beschäftigt. Die bereits erwähnte, im Rahmen eines wissenschaftlichen, stadtgeschichtlichen Forschungsprojekts entstandene Publikation „München – Musenstadt mit Hinterhöfen“ lieferte 1988 zu den bis zu diesem Zeitpunkt vernachlässigten gesellschaftlichen, sozialen und wirtschaftlichen Parametern dieser „Epoche“ wichtige Erkenntnisse, fokussierte aber, der allgemeinen Themenstellung verpflichtet, gerade die für diese Arbeit wichtige Randgruppe der Künstler nicht.<sup>24</sup> Eine wissenschaftliche Aufarbeitung liegt bis dato nicht vor. Auch umfassende Untersuchungen zu Teilbereichen des Münchner Kunstmarktes wie Kunsthandel, Mäzenatentum, Publikum und Kunstkritik fehlen. Wichtigste Quelle für die Analyse des Münchner Kunstmarkts und seiner Absatzorgane um 1900 bleibt bis heute die in diesem Zusammenhang stets zitierte, 1910 veröffentlichte Dissertation der Staatswissenschaftlichen Fakultät der Königlichen Ludwig-Maximilians-Universität zu München des Autors Paul Drey mit dem Titel „Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes“.<sup>25</sup> Sie zeigt ein erwachendes wissenschaftliches Interesse an ökonomischen Sachverhalten des Kunstsystems, liefert einen Überblick über die Akteure und Institutionen als Marktteilnehmer und enthält im Anhang aussagefähige Daten und statistische Erhebungen zum Gemäldehandel für den zu untersuchenden Zeitraum. Eine auf die Dissertation aufbauende, im gleichen Jahr veröffentlichte zweite Studie des Autors, arbeitete weiteres, im Rahmen der wissenschaftlichen Arbeit gewonnenes Material

---

<sup>24</sup> Prinz, Friedrich und Krauss, Marita (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 – 1912*.

<sup>25</sup> Drey, Paul, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. Inaugural-Dissertation*, Stuttgart 1910.

auf und behandelt schwerpunktmäßig die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstler in München.<sup>26</sup> Dreys Ergebnisse angereichert mit weiteren zeitgenössischen Quellen wie die von Uphoff-Hagen<sup>27</sup> oder Lu Märten<sup>28</sup> versuchen eine Überblicksdarstellung der wirtschaftlichen Realität der Künstlerexistenz in der Prinzregentenzeit in München.

Wenige Einzelstudien liegen in der Forschungsliteratur bislang für die Anwendung von ökonomischen Strategien durch bildende Künstler vor.<sup>29</sup> In Untersuchungen zu den Münchner Malerfürsten Franz von Lenbach und Franz von Stuck, die Zeitgenossen Richard Strebels waren, wird in der Regel auf das ökonomische, marktnahe Verhalten der beiden Künstler hingewiesen, dieses jedoch nicht weiter ausgeführt.<sup>30</sup> Wolfgang Ruppert unternimmt in seiner 1998 erschienenen Veröffentlichung „Der moderne Künstler“ einen sozial- und kulturwissenschaftlichen Ansatz, um die Position des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft der Prinzregentenzeit zwischen schöpferischem Individuum und Unternehmer auszuloten.<sup>31</sup> Er thematisiert unter diesem Gesichtspunkt auch die ökonomischen Anforderungen an einen modernen Künstler im wettbewerbsintensiven Münchner Kunstmarkt. Auch Robin Lenmans Arbeit über „Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871 - 1918“ von 1994 bezieht über einen kulturgeschichtlichen Ansatz den Kunstmarkt und die Situation des Künstlers im Deutschen Reich mit ein.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Drey, Paul, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie*, Stuttgart u.a. 1910.

<sup>27</sup> Uphoff-Hagen, C. E., *Die soziale Stellung von Kunst und Künstler*, in: *Das Freie Wort*, 10, Heft 13, 1910, 611–615.

<sup>28</sup> Märten, Lu, *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*, München 1914.

<sup>29</sup> Darunter die bereits zitierte Arbeit von Grebe, *Dürer - Die Geschichte seines Ruhms*, sowie Alpers, Svetlana, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989 und Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

<sup>30</sup> Baranow, Sonja von, *Franz von Lenbach. Leben und Werk*, Köln 1986 und Daemgen, Anke (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009.

<sup>31</sup> Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2000.

<sup>32</sup> Lenman, Robin, *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871 - 1918*, Frankfurt am Main 1994.

Die Forschungslage zur Tier- und speziell Hundemalerei ist spärlich. Es liegen nur vereinzelt Monographien zu deutschen Tiermalern, jedoch keine für einen Maler mit Spezialisierung auf den Hund vor. Kynologische Forschungsliteratur konnte nicht ermittelt werden. Für die Erschließung und Entwicklung der Marktnische des Künstlers werden deshalb zeitgenössische gedruckte Quellen in Form von Publikationen und Zeitschriften herangezogen, die allerdings nur in wenigen Archiven und Bibliotheken im deutschsprachigen Raum gesammelt werden und Lücken aufweisen.

Die Dissertation von Kai Artinger „Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde“, die sich auch mit der anthropomorphistischen Tierdarstellung bei der Wiedergabe wilder Tiere beschäftigt, liefert Forschungsergebnisse für die bildwissenschaftliche Analyse Strebelscher Hundebilder.<sup>33</sup> Für die Kategorisierung des Strebelschen Œuvres nach Produkttypen sind die beiden Bände zum „Dog painting“ des Amerikaners William Secord elementar. Secord ist der einzige Autor, der sich mit europäischen Hunderassen ab dem frühen 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt.<sup>34</sup> Seine Texte entbehren strenger wissenschaftlicher Anforderungen, jedoch sind die Abbildungen sehr zahlreich und erlauben deshalb einen Überblick über die europäische Hundemalerei des 19. Jahrhunderts. Die meisten der aufgeführten Hundebilder befinden sich in Privatbesitz und wären ohne seine Publikation wissenschaftlich nicht auszuwerten.

Die lebensgeschichtliche Fallstudie Richard Strebels bietet durch die dichte autobiographische Quellenlage einen Untersuchungsgegenstand, der mit aus der wirtschaftswissenschaftlich-soziologischen und sozialgeschichtlichen Forschungsliteratur erarbeiteten Parametern zur Spezialisierung neue Erkenntnisse über das Verhalten bildender Künstler in einem wettbewerbsintensiven komplexen Kunstmarkt liefern soll. An ausgewählten Bildern aus dem Œuvre des Künstlers wird untersucht,

---

<sup>33</sup> Artinger, Kai, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde. Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der zoologischen Gärten*, Berlin 1995.

<sup>34</sup> Secord, William, *Dog painting, 1840 - 1940. A social history of the dog in art; including an important historical overview from earliest times to 1840 when pure-bred dogs became popular*, Woodbridge 1995 und Secord, William, *Dog painting. The European Breeds*, Woodbridge 2000.

inwieweit die Spezialisierung mit ihrer Ausrichtung auf die Bedürfnisse eines Marktsegments im gesamten Zeitraum der Münchner Phase über das Sujet hinaus zu Veränderungen in seiner Bildproduktion führte. Das Ergebnis soll dann Aufschluss geben, ob und inwieweit ökonomische Entscheidungen eines Künstlers bei einer umfassenden Analyse von Kunstwerken als Einflussfaktor im Entstehungsprozess zu berücksichtigen sind.

## **2 Der Kunststandort München: seine wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Rahmenbedingungen**

Jeder Künstler lebt und arbeitet in einem gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Umfeld, das ihn beeinflusst, auf das er reagiert, das er aber auch bewusst mitgestalten kann. Richard Strebels Umfeld war die bayerische Hauptstadt München in der Prinzregentenzeit, die 1886 mit der Regentschaft Prinz Luitpolds von Bayern begann und die 1912 mit dessen Ableben endete.<sup>35</sup>

Münchens Führungsposition als Kunststadt um 1900 war das Resultat einer fast hundertjährigen, strategisch vorangetriebenen Entwicklung, die als Distinktions- und Alleinstellungsmerkmal unter den Gliedstaaten im Deutschen Reich erfolgreich vom bayerischen Königshaus betrieben worden war. Das Einflussgewicht von Kunst und Kultur auf Wirtschaft und Gesellschaft war dementsprechend hoch und nachhaltig. Als Ausgangspunkt und Bestandsaufnahme für die Bearbeitung des Themas dieser Arbeit wird die Summe der Einflussfaktoren analysiert, die Leben und Werk der Künstler am Kunststandort München in dieser Zeit bestimmten. Besonderes Augenmerk erfahren dabei alle Faktoren, die die wirtschaftliche Lage der Künstler betreffen und so Einfluss auf deren Lebensführung und künstlerische Entwicklung nehmen konnten.

### **2.1 Königliche und staatliche Kunstpolitik und Kunstfinanzierung im 19. Jahrhundert**

Münchens dominante Stellung als das deutsche Kunstzentrum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts resultierte entscheidend aus dem Mäzenatentum des im Jahr 1806 als Königsgeschlecht inthronisierten Hauses der Wittelsbacher und nach des-

---

<sup>35</sup> Vgl. Möckl, Karl, *Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern*, München 1972; Götz, Norbert u.a. (Hg.), *Die Prinzregentenzeit*. Ausst.-Kat. München, München 1988; Albrecht, Dieter, *Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912/13*, in: Alois Schmid (Hg.), *Das neue Bayern, von 1800 bis zur Gegenwart; Teilband 1, Staat und Politik*, München 2003, 394–413; Weigand, Katharina, *Prinzregent Luitpold. Die Inszenierung der Volkstümlichkeit?*, in: Alois Schmid (Hg.), *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III.*, München 2001, 359–375.

sen finanziellem Rückzug 1886 aus der etatmäßigen Förderung der Kunst und Kultur durch den bayerischen Staat.

König Ludwig I. betrieb ab dem Jahr seiner Thronbesteigung 1825 eine Etablierungspolitik, deren Ziel es war, die bayerische Hauptstadt zu einem Zentrum der Kunst und Kultur im Deutschen Bund, einem „Kulturkönigtum“, zu entwickeln. „Ich will aus München eine Stadt machen, die Deutschland so zur Ehre gereichen soll, daß keiner Deutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat!“, zitierte Artur Weese den Herrscher.<sup>36</sup> Dieses strategische Vorgehen Ludwig I. ist auch als eine bewusst gewählte Politik der Kompensation zu werten, die defizitäre Bereiche wie die geringe militärische Präsenz und industrielle Entwicklung Bayerns im Deutschen Reich zu überdecken half und gleichzeitig den starken Einfluss der katholischen Kirche in Bayern zurückdrängte.<sup>37</sup> Dafür investierte Ludwig I. - vor allem aus eigener Tasche - große Summen in die städtebauliche Neuordnung Münchens, ließ zahlreiche öffentliche Bauwerke errichten, darunter bedeutende Museen wie die der zeitgenössischen Kunst gewidmete „Neue Pinakothek“.<sup>38</sup> Er erweiterte die Kunstsammlungen und gewährte Künstlern finanzielle Unterstützung und Förderung.<sup>39</sup> Internationale Anerkennung, aber auch eine Belebung mit der Kunstproduktion zusammenhängender Gewerbebranche in der Landeshauptstadt waren die Folge.<sup>40</sup>

Kunst war für Ludwig I. eine persönliche Leidenschaft, die er auch seinem bayerischen Volk zugänglich machte. Er setzte Kunst bewusst als Instrument der „national-geschichtliche[n] und religiös-sittliche[n] Bestimmung“ ein, also vor allem zu einer das Nationalbewusstsein stärkenden und disziplinierenden Bildung seiner Un-

---

<sup>36</sup> Weese, Artur, *Berühmte Kunststätten*, München 1906, 199.

<sup>37</sup> Vgl. Büttner, Frank, *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, in: *zeitenblicke*, 5, Heft 2, 2006, hier 15.

<sup>38</sup> Laut Bredt, Ernst Wilhelm, *Neun Jahrzehnte bayerischer Kunstpolitik*. Prinzregent Luitpold als Freund der Künstler, in: *Kunst und Handwerk*, 63, Heft 4, 1912, 101–111, hier 102, investierte Ludwig I. 14 Millionen Thaler aus seiner Privatschatulle. Dahinter stand nach Büttner jedoch auch die Weigerung der bayerischen Regierung, 1830 und 1848, die die Monarchie glorifizierende Kunst Ludwigs I. mitzutragen. Vgl. Büttner, *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, 17.

<sup>39</sup> Zur Situation der Künstler als „Hofkünstler“ unter Ludwig I. vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 81 f.

<sup>40</sup> Vgl. Schattenhofer, Michael, *Wirtschaftsgeschichte Münchens*, München 2011, 136 und Büttner, *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, 15.

tertanen.<sup>41</sup> Seine kunstpolitische Führungsrolle in Bayern führte er auch nach seiner Abdankung im Jahr 1848 bis zum seinem Tod 1868 fort.

Die bereits unter seinem Vater Maximilian I. zur Anregung der bayerischen Kunst und des Kunstgewerbes geförderte „Akademie der Bildenden Künste“ entwickelte sich unter seinem Patronat zu einer führenden Ausbildungsstätte. Nach dem Weggang des Akademiedirektors Peter von Cornelius nach Berlin bildete sich unter dem Historienmaler Karl von Piloty, der 1856 als Professor an die Akademie berufen wurde, ein nationaler Malstil, der sich als die sogenannte „Münchner Schule“ etablierte. Die internationale Nachfrage nach Kunst aus München führte zu stark ansteigenden Aufnahmezahlen von Kunststudenten an der Akademie, die ab diesem Zeitpunkt bereits keiner natürlichen Reglementierung über Angebot und Nachfrage mehr unterworfen war.<sup>42</sup> Viele der Abgänger ließen sich nach dem Abschluss in München nieder und arbeiteten – parallel zur offiziellen Kunst – für den freien Markt, der private Kunstliebhaber bediente. Die Nachfrage förderte die Entwicklung des Kunsthandels und steigerte die bald von den Malern selbst organisierten Ausstellungsaktivitäten. 1858 kam es anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Akademie zur ersten „Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung“ im Glaspalast, die mit über 2.000 Werken die Leistung der nationalen Kunstproduktion repräsentierte.<sup>43</sup> Begleitet wurden alle kunstpolitischen Initiativen Ludwigs I. von einer „modern anmutenden, systematischen Öffentlichkeitsarbeit“ über diverse Presseorgane, wie dem „Kunstblatt“ und „Kunst für alle“.<sup>44</sup>

Die Förderung der Künste war auch zentrales Anliegen seines Enkels Ludwig II., der im Jahr 1864 den bayerischen Thron bestieg. Dessen rege Betätigung - wiederum in großen Teilen privat finanziert – stand nicht unter den Zielen eines öffentli-

---

<sup>41</sup> Zitat Ludwigs I. bei ebd., 14. Vgl. auch Knopp, Norbert, *Kommentare zur Malerei an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 223–240, hier 232.

<sup>42</sup> Vgl. Weese, *Berühmte Kunststätten*, 235.

<sup>43</sup> Vgl. Kehr, Wolfgang, *Aus der Chronik der Münchner Akademie der Bildenden Künste: Direktoren bzw. Präsidenten, ordentliche Professoren, Ereignisse*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 317–326, hier 321 und Büttner, *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, 24.

<sup>44</sup> Ebd., 26 f.

chen Bildungsanspruchs oder seiner Repräsentation als Monarch, sondern umfasste vor allem die Errichtung stadtferner, privat genutzter Schlösser und die Förderung des Theaters und der Oper. Er benutzte die an seinen Projekten beteiligte Künstlerschaft als Stilkopisten seiner retrospektiven Kunstauffassung.<sup>45</sup> Die internationale Attraktivität der Stadt als akademischer Ausbildungsort<sup>46</sup> und Zentrum künstlerischer Präsenz und Aktivitäten steigerte sich trotz der einseitig orientierten, offiziellen Kunst Ludwigs II. nochmals nachdrücklich, da der private Kunstmarkt mit der Entwicklung eines zunehmend wohlhabenden städtischen Bildungs- und Wirtschaftsbürgertums zu florieren begann. 1886, im Jahr der Entmündigung Ludwigs II., die eine Folge der psychischen Erkrankung des Regenten war, führte das Adressbuch für München die Anzahl von 795 Malern und 148 Bildhauern sowie mehreren Hundert Kunststudenten auf.<sup>47</sup> 1872 schrieb die „Allgemeine Zeitung“ im Zuge der Neubaudiskussion der Kunstakademie, dass drei Viertel der 400 Studenten nicht aus Bayern, sondern aus Polen, Ungarn, Italien und Amerika kämen.<sup>48</sup>

Die Regierungsverantwortung als sein Nachfolger übernahm im gleichen Jahr sein Onkel Luitpold von Bayern. Die Bauschulden in Millionenhöhe, die Ludwig II. dem Hause Wittelsbach hinterließ, und seine gekürzte Apanage schränkten Luitpolds private bauliche Aktivitäten von vorneherein ein,<sup>49</sup> so dass der bayerische Staat in Folge für alle städtebaulichen Maßnahmen und Bautätigkeit verantwortlich zeichnete. Als Regent aus dem Hause Wittelsbach übernahm Luitpold aber die traditionelle Aufgabe der königlichen Kunstpatronage. Diese öffentliche Funktion des Prinzregenten bestand aus Amtshandlungen wie der Schirmherrschaft für die nationalen und internationalen Ausstellungen der verschiedenen Münchner Künstlervereinigungen. Die für den Prinzregenten vom königlichen Amt her verpflichtenden

---

<sup>45</sup> Vgl. ebd., 33.

<sup>46</sup> Von 1872/73 bis zum Jahr 1883 stieg die Anzahl der Akademieschüler von 240 auf 552. Vgl. Mai, Ekkehard, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München*, in: Hans Maria Wingler (Hg.), *Kunstschulreform 1900-1933*, Berlin 1977, 22–43, hier 34.

<sup>47</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 108.

<sup>48</sup> Vgl. Mai, Ekkehard, *Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 103–144, hier 103.

<sup>49</sup> Vgl. Götz u.a., *Die Prinzregentenzeit*, 11 und Möckl, *Die Prinzregentenzeit*, 112 f.

Termine wurden von der Künstlerschaft hoch geschätzt und auch von Luitpold mit Interesse wahrgenommen.<sup>50</sup>

Seinen persönlichen Auftrag definierte Luitpold jedoch weiter als seine königlichen Vorgänger: Er sah sich den in München so zahlreich vertretenen Künstlern vor allem in sozialer Hinsicht verantwortlich. Dafür gab er sich betont bürgerlich, besuchte die Künstlerschaft unaufgefordert in ihren Ateliers und sprach sogar Einladungen an die Hoftafel aus.<sup>51</sup> Vor allem die Besuche setzte er als Mittel ein, um über Presseberichte die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf das Werk einzelner Künstler zu richten. Auch seine Privatsammlung, die er ab den sechziger Jahren aufbaute, spiegelt dieses Engagement wieder.<sup>52</sup> Unter den circa 550 Gemälden befanden sich auch Werke wenig eingeführter Künstler, denen er mit dem Ankauf einen besonderen Achtungsbeweis und finanzielle Förderung zukommen ließ. Robin Lenman gibt auf der Grundlage der Jahresberichte der Münchner Künstlergenossenschaft für die Jahre 1890 bis 1894 eine Summe von 92.000 Mark für Bildankäufe seitens des Prinzregenten an.<sup>53</sup> Luitpold war es wichtig, in seiner eigenen Sammlung die Bandbreite der Kunstströmungen seiner Zeit zu spiegeln und keine Präferenzen für bestimmte Künstler zu äußern.<sup>54</sup> Der Prinzregent intervenierte immer wieder, auch staatliche Gelder für Ankäufe zur Förderung bedürftiger Künstler einzusetzen, konnte sich aber nicht durchsetzen, denn „[d]ie Herren [der angesehenen Künstlergemeinschaft, d. V.], die an der Futterkrippe stehen, sind zu mächtig“.<sup>55</sup> Luitpold rief im Jahr 1911 aufgrund der hohen Künstlerarmut im Alter eine private karitative

---

<sup>50</sup> Vgl. Ludwig, Horst, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886 - 1912)* (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 8), Berlin 1986, 355.

<sup>51</sup> Vgl. Götz u.a., *Die Prinzregentzeit*, 354. Am 6.2.1899 besuchte Prinzregent Luitpold Richard Strebel in Begleitung von Ferdinand von Miller im Atelier und unterhielt sich mit dem Künstler ein Viertelstunde lang über Hunde und die Jagd. Vgl. Strebel, Richard, *Tagebuch des Künstlers*, 1.1.1897 bis 31.12.1899.

<sup>52</sup> Vgl. Pixis, Erwin, *Verzeichnis der von weiland Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzregenten Luitpold von Bayern aus privaten Mitteln erworbenen Werken der bildenden Kunst*, München 1913.

<sup>53</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 65.

<sup>54</sup> Laut einem Tagebucheintrag von Strebel berichtete Professor Hugo Bürgel bei einem Treffen, dass Prinzregent Luitpold vom Namen der „Luitpold-Gruppe“, einem Zusammenschluss von Künstlern innerhalb der Münchner Künstlergenossenschaft, zu der Strebel gehörte, „nicht angenehm [...] berührt wäre“, was darauf hindeutet, dass der Prinzregent jegliche Vereinnahmung ablehnte, um seine Neutralität zu wahren. Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 4.12.1899.

<sup>55</sup> Zitat nach Prinzregent Luitpold im Jahr 1904, aufgeführt in einem Brief des Schriftstellers und Kunstsammlers Wilhelm Weigand bei Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 73.

Stiftung ins Leben, die mit einem Vermögen von 100.000 Mark unter der Verwaltung der „Akademie der Bildenden Künste“ fünf „frei wirkende[n], tüchtige[n], bedürftige[n], in Bayern lebende[n] Künstler[n]“ eine jährliche Pension zwischen 720 und 800 Mark ermöglichte.<sup>56</sup>

Die finanzielle Kunstförderung übernahm an Stelle des Königshauses der bayerische Staat. Zum Zeitpunkt des Regierungsantritts Luitpolds stellte dieser etatmäßig ein Budget zur Verfügung, das von der Finanzierung der Akademie und dem Unterhalt der Gemäldegalerien (Alte und Neue Pinakothek) bis zur Förderung der Kunst durch Ergänzung der Kunstsammlungen und Förderung von Ausstellungen reichte.<sup>57</sup> Der Budgetposten „Förderung von Kunstausstellungen“, vor allem internationaler, blieb im ganzen Zeitraum bis 1913 mit 8.600 Mark konstant; der Posten zur Ergänzung der Kunstsammlungen mit zeitgenössischen Kunstwerken erhöhte sich von 20.000 Mark im Jahr 1886 auf 100.000 Mark im Jahr 1890 und veränderte sich dann bis 1913 – trotz gestiegener Preise – nicht mehr.<sup>58</sup> Zusätzlich bildete der bayerische Staat einen Fonds über 440.000 Mark für die Erwerbung „hervorragender Erzeugnisse der Kunst“.<sup>59</sup> Das Bewusstsein des Staates als Träger und Förderer der Kunst wird aus diesem finanziellen Engagement deutlich. Auch die Abgeordneten der Parteienlandschaft Bayerns unterstützten in der Regel die Bestellung des Staates zur Kunstförderung, auch unter dem Aspekt, dass Kunst in allen Facetten für München ein wichtiges Distinktionsmerkmal zu anderen deutschen Städten, insbesondere zu Berlin war.<sup>60</sup>

Die Summen, die in die Förderung der Kunst in Bayern investiert wurden, vor allem die 100.000 Mark zur Ergänzung der Kunstsammlung für zeitgenössische Kunst, bedürfen einer genaueren Betrachtung und Relativierung. Am 21. April 1898 wurde

---

<sup>56</sup> Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 282 f.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., 14 f. Der Posten „Ergänzung der Kunstsammlungen und Förderung von Ausstellungen“ war erst 1886 in die Bayerische Verfassung aufgenommen worden.

<sup>58</sup> Vgl. zur Entwicklung der einzelnen Posten ebd., 15–18. Zum Vergleich die Zahlen des preußischen Budgets für Kunstförderung (300.000 Mark) bei Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 71.

<sup>59</sup> Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 23.

<sup>60</sup> Vgl. dazu die Rede des Abgeordneten Friedrich von Schauß am 8.2.1888 bei ebd., 38. Zur kontroversen Diskussion der bayerischen Parteien um die Höhe der Kunstförderung im Jahr 1890 und 1902 vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 72 f.

auf einer Sitzung des Abgeordnetenhauses heftig und kontrovers um einen Ankauf aus der „VII. Internationalen Kunstausstellung“ von 1897 diskutiert. Es handelte sich um Fritz von Uhdes Gemälde „Himmelfahrt Christi“, dessen Erwerb sich der bayerische Staat 25.000 Mark kosten ließ.<sup>61</sup> Damit wurde ein Viertel der zur Verfügung stehenden Summe des Jahresetats für ein einziges Bild ausgegeben.

Richard Strebel gab in seinem Tagebuch am 6.9.1898 seine persönliche Einschätzung der Ankaufspolitik des bayerischen Staates wieder: „Bedenkt man dass der Staat einen Löfftz für 32.000 Mark ankauft, ein Bild von gelecktester Mache, brav bis dort hinaus aber ebenso langweilig und akademisch, wo sie überhaupt nur 35.000 zu verausgaben hat, so kann man sich die Stimmung vieler übergangener denken, umsomehr Löfftz doch schon Staatsangestellter ist, der Staat also hinreichend für ihn tut. Mit 15.000 wäre das Bild in die Haut hinein gezahlt gewesen.“<sup>62</sup>

Horst Ludwig führt in seiner Arbeit zur Kunstfinanzierung und Kunstpolitik in der Prinzregentenzeit eine Auflistung der Ankäufe der Königlichen Staatsgemäldesammlung zwischen 1886 und 1912 auf, aus der weitere Preise für erworbene Objekte hervorgehen.<sup>63</sup> Im Jahr 1888 wurden zum Beispiel anlässlich der „V. Internationalen Kunstausstellung“ zwölf Gemälde für die Summe von 80.000 Mark angekauft.<sup>64</sup> Ausgestellt wurden im Münchner Glaspalast insgesamt 1.980 Werke.<sup>65</sup> 1901 wurden bei der „VIII. Internationalen Ausstellung“ von 3.064 ausgestellten Werken acht für die Königliche Sammlung zu einem Betrag von 38.450 Mark angekauft. Der Rest des Budgets wurde thesauriert.<sup>66</sup> In der Regel stammten die vom bayerischen Staat erworbenen Bilder aus dem Œuvre international tätiger und ange-

---

<sup>61</sup> Vgl. Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 61 ff. Kritisiert wurde der hohe Betrag vor allem von der katholischen Zentrumspartei, die Fritz von Uhdes Transferierung biblischer Themen in das zeitgenössische bäuerliche Milieu als blasphemisch bewertete.

<sup>62</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 6.8.1898. Löfftz, Ludwig von (1845 – 1910), deutscher Genremaler, ab 1879 Professor an der Münchner Kunstakademie, vgl. Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Lacher - Ruprecht* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 3), München 1982, 72 f.

<sup>63</sup> Vgl. Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 139–212.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., 150.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., 120.

<sup>66</sup> Vgl. Tabelle III „Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender Künstler Münchens ‚Sezession‘“ im Anhang bei Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*.

sehener Künstler, die für ihre Kunstwerke hohe und durch die rege Nachfrage kontinuierlich steigende Preise erlösten. Bilder von wenig eingeführten Münchner Künstlern, die in den Ausstellungen im Glaspalast anboten, waren selten unter den Ankäufen der Königlichen Sammlung. Von einer staatlichen Kunstförderung, die auch ein Augenmerk auf die breite Künstlerschaft Münchens hatte, kann deshalb nicht die Rede sein.

Die Ausgaben der Stadt München im Hinblick auf Kunstförderung hielten sich in einem begrenzten Rahmen. Im Jahr 1909 zum Beispiel lag München mit seinen städtischen Aufwendungen für Kunstzwecke weit abgeschlagen hinter Frankfurt, Hannover und Berlin. Mit lediglich 31.800 Mark brachte die Stadt nur ein Achtel der Summe auf, die beispielsweise Frankfurt investierte.<sup>67</sup>

Bereits 1906 zeichnete sich eine deutliche Verlagerung des bedeutendsten deutschen Kunstzentrums von München nach Berlin ab. In der Landtagsdebatte vom 11. Juli 1906 wurde unter anderem darüber gesprochen, inwieweit man durch Bereitstellung höherer Etats den in der damaligen Presse angekündigten vermeintlichen Niedergang Münchens als Kunstzentrum aufhalten könne.<sup>68</sup> Es blieb allerdings bei einer Debatte, die Bedenken schlugen sich nicht in Etaterhöhungen nieder. Auch in den folgenden zwei Jahren wurden verschiedene Szenarien zur Verbesserung der Situation und Rückgewinnung des schwindenden Status´ diskutiert. 1908 war eine Überlegung, Wilhelm Bode, den erfolgreichen Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen in Berlin, als Generaldirektor für die Gemäldegalerien zu engagieren, der allerdings in Berlin „festgelegt“ sei und somit nicht zur Verfügung stände.<sup>69</sup> Den heftigen Streit um die Ankaufspolitik des Direktors der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, und sein Ausscheiden aus dem Amt konnte die bayerische Staatsregierung im Jahr 1909 schließlich dazu nutzen, ihn für den Posten des

---

<sup>67</sup> Vgl. ebd., 318 f.

<sup>68</sup> Vgl. Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 73 und Rosenhagen, Hans, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, in: *Der Tag*, 13.4. und 14.4.1901, 134 und 145. Zu den Ausgaben Preußens für Kunstfinanzierung vgl. Feldenkirchen, Winfried, *Staatliche Kunstfinanzierung im 19. Jahrhundert*, in: Ekkehard Mai u.a. (Hg.), *Kunstpoltik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 2), Berlin 1982, 35–54, hier 35 ff.

<sup>69</sup> Abgeordnetendebatte vom 17. bis 20. Juni 1908 bei Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 78.

Direktors der „Königlich Bayerischen Gemäldesammlungen“ in München anzuwerben.<sup>70</sup> Die Verpflichtung Tschudis in diese leitende Position sollte eine Demonstration von Münchens unabhängiger und eigenständiger Kunstpolitik sein, verbunden mit der Hoffnung auf Erlangung eines internationalen Profils. Der fortschrittliche Tschudi, der wie in Berlin konsequent eine Erweiterung der Sammlungsbestände vor allem französischer impressionistischer Kunst anstrebte, stieß aber auch im konservativen München auf Widerstand. Trotzdem verfolgte er seine Ankaufpolitik weiter, wenn auch aufgrund seiner Berliner Erfahrungen diplomatischer, da er sich in München einer einflussreichen Künstlerriege gegenüber sah, die ihre Einkünfte auch aus den staatlichen Ankäufen ihrer Bilder erzielte.<sup>71</sup> Für den Erwerb der mittlerweile teuer gehandelten französischen Meister für die Sammlung der Neuen Pinakothek fand er im Rahmen der sogenannten „Tschudi-Spende“ Privatstifter, deren Stiftungen von der Kommission zur Erwerbung von Gemälden neuerer Meister „mit dem Ausdruck des lebhaften Dankes“ entgegengenommen wurden.<sup>72</sup> Dieses geschickte Vorgehen Tschudis, das in Berlin auf Ablehnung gestoßen und der Auslöser für seine Entlassung war, wurde von den beteiligten Münchner Parteien als Vorteil erkannt - eine klassische Win-Win-Situation also: Tschudi hatte auf diese Weise die von ihm präferierte, avantgardistische Stilrichtung im Museum platziert, den Stiftern winkte für ihre Großzügigkeit gesellschaftliche und königliche Anerkennung und das Museum gelangte in den Besitz zahlreicher, auf dem Kunstmarkt teuer gehandelter Bilder.<sup>73</sup> Das Mäzenatentum als Finanzierungsmöglichkeit von Neuerwerbungen wurde bei fehlenden staatlichen Mitteln ein immer wichtigeres Instrument zur Aktualisierung der Bestände von Museen. Tschudis Wirken und Fachkenntnis als Erfolgsgaranten für Münchens Ehrgeiz, in der deutschen Museumslandschaft wieder eine führende Rolle zu übernehmen,

---

<sup>70</sup> Vgl. Kern, Josef, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Würzburg 1989, 166 ff.; Hohenzollern, Johann Georg und Schuster, Peter-Klaus, *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München, New York 1996; Paul, Barbara und Tschudi, Hugo von, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich* (= Berliner Schriften zur Kunst, 4), Mainz 1993.

<sup>71</sup> Vgl. Kern, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland*, 190.

<sup>72</sup> Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 239.

<sup>73</sup> Edouard Manets „Frühstück im Atelier“ wurde z. B. von dem Starnberger Geschäftsmann Georg Schmidt-Reissig für 240.000 Mark für die Neue Pinakothek angekauft. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 79.

wurde allerdings nicht erfüllt. Tschudi verstarb bereits zwei Jahre später im Jahr 1911.

Aus der Berufung des in Berlin von Kaiser Wilhelm II. geschassten Tschudi wird die Autonomie des bayerischen Staates in Sachen Kulturpolitik deutlich. Die Selbstverwaltung resultierte aus Artikel 4 der 1871 verabschiedeten Reichsverfassung, die eine kulturpolitische Hoheit der Bundesstaaten vorsah. Bayern behauptete diese angesichts der langen Tradition der bayerischen Hauptstadt als Kunstzentrum und der damit verbundenen wirtschaftlich lukrativen Sonderstellung innerhalb des Deutschen Reiches nachdrücklich. Jegliche Einmischung des Reiches in die Länderhoheit, wie zum Beispiel die Gewährung eines Reichszuschusses für die Teilnahme deutscher Künstler an Ausstellungen des Auslandes in Höhe von 20.000 Mark im Jahr 1885, wurde nur widerwillig akzeptiert.<sup>74</sup> 1901 wehrte sich die bayerische Regierung nachdrücklich gegen die Mitfinanzierung der „Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst“, die in Berlin ausgerichtet werden sollte, weil „eine ausgehntere Befassung des Reiches mit Angelegenheiten der Kunst [...] das Verhältnis für München wohl noch ungünstiger gestalten [würde, d. V.] und geeignet [wäre, d. V.], die Bestrebungen, Berlin auf Kosten Münchens zur ersten deutschen Kunststadt zu machen, nicht unerheblich zu fördern“.<sup>75</sup>

Die kunstpolitische Unabhängigkeit vom Berliner Machtzentrum ermöglichte lange Zeit eine Entwicklung des Münchner Kunstbetriebs, der sich sogar der autoritär vorgetragenen, kaiserlichen Einflussnahme zu widersetzen wusste.<sup>76</sup> Kunst konnte sich hier frei entwickeln: Für die, die Staatskunst schufen, für die, die in ihrem künstlerischen Schaffen Anerkennung bei der Herrschaftselite fanden und für die, die auf dem privatwirtschaftlichen Sektor erfolgreich ihre Werke absetzen konnten. In der Regel trafen diese drei Kriterien bei einer kleinen Künstlergruppe zusammen.

---

<sup>74</sup> Vgl. Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 245 ff.

<sup>75</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, MK 14 163: Kultusminister von Landmann an Gesandten von Lerchenfeld, 13.1.1901 bei Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 71. Vgl. Vorstand der Deutschen Jahrhundertausstellung (Hg.), *Katalog zur "Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der Königlichen Nationalgalerie*, Berlin 1906.

<sup>76</sup> Zur kaiserlichen Kunstpolitik vgl. z.B. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 17 f.

Für viele der anderen, öffentlich kaum wahrgenommenen Künstler stand die Kunst jedoch unter dem Diktat ihrer prekären ökonomischen Situation.

## 2.2 Der Kunstbetrieb am Ende des 19. Jahrhunderts

*„Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zepter über die Stadt hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige, fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda in ihrem Dienste, ein treuerherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet... München leuchtete.“<sup>77</sup>*

Dieses oft bemühte, aus Thomas Manns 1902 entstandener Novelle „Gladius Dei“ entnommene Zitat, vermittelt wortreich den Charakter des Münchner Kunstmilieus. Dieser schwelgerische Stil der Beschreibung wird bis heute in einem beträchtlichen Teil der Literatur, die sich mit München um 1900 beschäftigt, übernommen: Überschwänglich und kritiklos werden die von den Wittelsbachern und vom bayerischen Staat geförderten Kunstankäufe auch moderner zeitgenössischer Kunst, die Präsenz von Tausenden von Künstlern in der Stadt mit ihren lebendigen Kommunikationsstrukturen, die Atmosphäre der überall fühlbaren und wirtschaftlich erfolgreichen Kunstproduktion, die akademische Ausbildung auf hohem Niveau und der aktive Kunstmarkt mit seinen routiniert organisierten Ausstellungen geschildert und als Belege für Münchens Renommee als ein Raum höchster Kreativität und als Ursache für die Magnetwirkung auf die internationale Künstlerschaft angesehen. Das positiv besetzte „Kult-Thema“<sup>78</sup> Münchner Kunst und Kunstleben in der Prinzregentenzeit beschwört und spiegelt teilweise klischeemäßig die bereits im zeitgenössischen München durch Regierungsvertreter und in Presse und Literatur nachdrücklich gepflegte harmonisierende Atmosphäre der Kunstmetropole. Kritische Äußerungen zum Kunstleben, die imageschädigend wirken konnten, wurden von den Vertretern

---

<sup>77</sup> Mann, Thomas, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Frühe Erzählungen*, Frankfurt a. Main 1981, 201.

<sup>78</sup> Prinz, Friedrich und Krauss, Marita (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912,7.*

städtischer Amtsgewalt wenn möglich unterdrückt. Das gezeichnete Selbstbild schloss den Diskurs um die scharfe Konkurrenz unter den Künstlern und die soziale Problematik der Künstlerarmut aus und kultivierte das Image der gastlichen, freizügigen und kunstfördernden Touristen- und Kunststadt. Um 1900 war der Kulminationspunkt der Entwicklung mit den erfolgreichen, protegierten Künstlerfürsten erreicht.<sup>79</sup>

Das nach außen transportierte umfassende Kunstverständnis und -wollen der Stadt, das unter diversen Topoi bedient wurde und wird, bedarf einer Relativierung zu einer realistischen Darstellung des Münchner Kunstbetriebs. Der dafür gewählte Untersuchungszeitpunkt 1900 führt in eine hochbrisante Phase gärender, nicht mehr unterdrückbarer Konflikte und ermöglicht deshalb eine Übersicht über die für diese Arbeit wichtigen komplexen Beziehungen und Fakten des damaligen Kunstbetriebs, eines sozialen Systems von miteinander verflochtenen Akteuren und Institutionen, die im Zusammenhang mit der Produktion, Organisation und Kommunikation von Kunst standen.

Hermann Obrist, ein in München tätiger Künstler der Jugendstil-Bewegung, kommentierte 1902 mit knappen Worten die Vorliebe des Münchner Kunstpublikums für retrospektive Kunstrichtungen und die fortschrittsfeindliche Atmosphäre in der Stadt:

*„Und so erstickt München am eigenen Fett. Alles sehr gutes, selbstgemachtes Renaissancefett. Aber spannkraftige junge Muskeln sind es nicht mehr. Und es ist unvernünftig, zu verlangen, dass eine Stadt, die auf eine solche Periode zurückblickt, einer neuen Jugend verhelfen solle, sie in den Schatten zu stellen.“<sup>80</sup>*

---

<sup>79</sup> Vgl. Schrick, Kirsten Gabriele, *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945* (= Literarhistorische Studien, 6), Wien 1994, 67 ff. und Büttner, Frank, *Die Kunst*, in: Alois Schmid (Hg.), *Das neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart*. Teilband 2, Die innere und kulturelle Entwicklung, München 2007, 617 – 685, hier 651.

<sup>80</sup> Engels, Eduard, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, München 1902, 30 f.

In diesem kritischen Klima wurde im Jahr 1901 Hans Rosenhagens zweiteiliger Artikel "Münchens Niedergang als Kunststadt" in der Berliner Zeitschrift „Der Tag“ veröffentlicht.<sup>81</sup> Münchens Sonderstellung als *die* Kunststadt im Deutschen Reich wurde von ihm als gefährdet, nach Meinung der verantwortlichen und betroffenen Münchner Kreise in ihrem diesbezüglichen kollektiven Selbstverständnis als bereits besiegelt bezeichnet. Rosenhagens Ansatzpunkt für seinen Artikel war, dass in München keinerlei Akzeptanz für die Notwendigkeit einer Fehleranalyse der Kunstpolitik zu bestehen schien. Er verstärkte den Konflikt mit dem Hinweis auf das aufstrebende Berlin, denn „eine zahme Klage über die traurige Lage der Münchner Kunst wäre nicht gehört worden“.<sup>82</sup> Für ihn stand fest, dass der wachsende Kunstmarkt der Hauptstadt ein Resultat der Fehler war, die in München gemacht wurden, als da waren „[die] falsche[] Politik der Regierung, [die] zwecklose[] Pflege der reproduzierenden Künste und [der] in verkehrter Richtung arbeitende[] Lokalpatriotismus der Presse“.<sup>83</sup>

Berlins unaufhaltsame Entwicklung zur führenden deutschen Großstadt<sup>84</sup> - auch in künstlerischer Hinsicht mit der Berliner Sezession als etablierte Moderne - wurde von München aus argwöhnisch beobachtet und konnte zur existentiellen Bedrohung werden, hing doch dessen Identität und ganz praktisch der Großteil seines Wirtschaftseinkommens eng mit der Kunstbranche und dem auf dieser basierenden Fremdenverkehr zusammen.

Die Stellungnahmen zu dieser Münchens Ruf diskreditierenden Behauptung aus Berlin waren zahlreich und teils sehr heftig. Der Kunstkritiker Eduard Engels gab im Jahr 1902 in einer Veröffentlichung die Zuschriften und Aufzeichnungen heraus, die ihn anlässlich seiner deutschlandweiten „Rundfrage“ zu Münchens Niedergang als Kunststadt erreicht hatten.<sup>85</sup> Engels Umfrage ist prädestiniert für eine Milieudarstellung des Kunstbetriebs in der bayerischen Landeshauptstadt, da alle Topoi, die

---

<sup>81</sup> Rosenhagen, *Münchens Niedergang als Kunststadt*.

<sup>82</sup> Ebd., 145.

<sup>83</sup> Ebd., 143.

<sup>84</sup> Vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, Wien 1994, 74 ff.

<sup>85</sup> Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*.

für Münchens Renommee als Kunststadt öffentlich herangezogen wurden, in den Meinungsbildern der Befragten wiederkehren und aus der Sicht Betroffener bewertet werden.<sup>86</sup>

Adressaten seiner Anfrage waren im Kunstleben stehende bedeutende Persönlichkeiten wie Georg Hirth, Franz von Lenbach, Hermann Obrist, Max Liebermann, Paul Schultze-Naumburg und andere Kunstmarkt-Akteure. Die Rundfrage kann trotz ihrer kleinen Stichprobe von 33 Personen als repräsentativ angesehen werden, da Engels sich bemühte, Personen aus dem ganzen deutschen Raum einschließlich Wien zu gewinnen. Allerdings lag der Schwerpunkt auf 19 in München ansässiger Autoren, bei denen aber keine einmütige Darstellung zu Gunsten Münchens zu erkennen ist. Es ist davon auszugehen, dass durch die Veröffentlichung der persönlichen Zuschriften und Interviews eine Manipulation oder Gestaltung der Stellungnahmen durch Engels in die eine oder andere Richtung nicht erfolgte.<sup>87</sup> Der Journalist Hans Rosenhagen, der die Diskussion um Münchens Niedergang mit seinen Artikeln ausgelöst hatte, war ebenfalls unter den Autoren.

„[D]ie Herren Schiedsrichter haben sich auf einen gemeinsamen Urteilsspruch nicht zu einigen vermocht“, vermeldete Engels am Ende seiner Veröffentlichung, aber die teils ausführlichen Stellungnahmen der einzelnen Befragten aus der Sicht „Eingeweihter“, die zu diesem Zeitpunkt im deutschen Kunstbetrieb tätig waren und deshalb in die bestehenden Verhältnisse Einblick hatten, sind sehr aufschlussreich und unmittelbar.<sup>88</sup> So kristallisieren sich immer wiederkehrende Aussagen pro und contra München und damit indirekt eine Charakterisierung des Münchner Kunstbetriebs und seiner Gefährdungen heraus. Die Auswertung dieser zeitgenössischen Quelle birgt den Vorteil, das künstlerische Milieu der bayerischen Hauptstadt über die pauschale Aussage einer Konkurrenz zwischen München und Berlin hinaus authentisch aus einer Vielzahl unterschiedlicher Blickwinkel betroffener Künstler, Kunstschriftsteller und Historiker betrachten und deren individuelle Bewertungen im Positiven

---

<sup>86</sup> Vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, 77.

<sup>87</sup> Zur Einschätzung von Engels Veröffentlichung vgl. auch Leyboldt, Winfried, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, München 1987, 51 ff.

<sup>88</sup> Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 92.

wie im Negativen in gemeinsamen Schwerpunkten sammeln zu können, um dann daraus ein Gesamtbild zu formen. Leyboldts Beurteilung von Engels Rundfrage als „Plebiszit unter Kunstkreisen“ ist für diese Betrachtungsweise nur von Vorteil.<sup>89</sup> Die Methode der Umfrage bietet die Gelegenheit, sich ein unmittelbares Bild der Vorstellungen der Befragten zu machen und deren Sachkenntnis und Urteilsfähigkeit heranzuziehen. Eine Vielzahl von ähnlichen Aussagen ermöglicht, Unrichtigkeit oder Tatsachenentstellung auszuschließen. Das Subjektive der Aussagen wird zur Kontrolle ihrer Zuverlässigkeit mit weiteren Informationen aus der wissenschaftlichen Forschungsliteratur angereichert.

Das auf der Großindustrie fußende Wirtschaftswachstum<sup>90</sup> im Deutschen Reich zog ab 1895 ein weiteres Aufblühen deutscher Städte nach sich.<sup>91</sup> Das Wachstum bezog sich nicht nur auf die flächenmäßige Ausdehnung und die Wirtschaftskraft der Städte, sondern auch auf deren Engagement in Sachen Kunst.

Grundsätzlich bestand für jede Stadt mit ausreichend finanziellem Hintergrund die Möglichkeit, langfristig Strategien zu verfolgen, die das Image einer „Kunststadt“ begünstigten.<sup>92</sup> Die Städte investierten in die Förderung der Kunst in Form von finanzieller Unterstützung und Bau von Museen, Ankäufen zur Sammlungserweiterung, Ausstellungen und in Vergrößerung sowie Pflege der Akademien, verbunden mit der Akquise fortschrittlicher Professoren als Lehrer, die in der Lage waren, Anziehungspunkte für talentierte jungen Künstler und Kunstschaffende zu werden. Das städtische bürgerliche Publikum, dessen privates Einkommen kontinuierlich zu-

---

<sup>89</sup> Leyboldt, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, 51.

<sup>90</sup> Die Produktion der deutschen Volkswirtschaft stieg im Zeitraum 1895 bis 1900 um ein Drittel. Vgl. Wehler, Hans-Ulrich, *Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849-1914* (= Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3), München 1995, 607.

<sup>91</sup> Wehler spricht in seiner Deutschen Gesellschaftsgeschichte von einer dramatischen Wachstumssteigerung vor allem der Großstädte. Zwischen 1871 und 1914 hatte sich die städtische Bevölkerung versiebenfacht; im Jahr 1914 war jeder fünfte Deutsche ein Großstädter. 1871 hatten drei Großstädte über 200.000 Einwohner, 1913 waren es 23. Vgl. ebd., 512.

<sup>92</sup> Frankfurt bot der 1892 von der Münchner Künstlergenossenschaft abtrünnig gewordenen Künstlervereinigung „Secession“ 500.000 Goldmark, falls eine Übersiedelung der Künstler aus München zustande käme. Vgl. Best, Bettina, *Die Geschichte der Münchener Secession bis 1938. Eine Chronologie*, in: Jochen Meister (Hg.), *Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart*, München, Berlin, London, New York 2007, 8–27, hier 11.

nahm,<sup>93</sup> war an „Kunst vor Ort“ interessiert, engagierte sich zunehmend in Kunstvereinen und ließ sich Kunst im ortsansässigen und geförderten Kunsthandel etwas kosten. Kunstbetrachtung und -ankauf waren damit nicht mehr ausschließlich mit einer weiten Reise (nach München) verbunden, sondern konnten direkt erfolgen.

Neben Berlin als Haupttrivalin Münchens waren deshalb auch andere deutsche Städte in der Lage, als Mitkonkurrenten um den Titel „Kunststadt“ aufzutreten. In den Stellungnahmen in Engels Rundfrage wurden von den einzelnen Autoren immer wieder die Städte Stuttgart, Dresden, Düsseldorf, Darmstadt, Hamburg, Bremen, Karlsruhe und andere genannt, um darauf hinzuweisen, dass „die bayerische Hauptstadt aufgehört hat, den allein hochragenden Punkt im deutschen Kunstleben wie früher zu bilden“.<sup>94</sup> Münchens Stellung wäre dabei nicht verschlechtert, aber verändert. In diesem Zusammenhang fiel das Schlagwort „Dezentralisation“, also das Nebeneinander mehrerer deutscher „Kunststädte“ mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Franz Servaes konnte sich sogar ein „Parallelogramm der Kräfte“ mit Eckpunkten wie München, Berlin und Wien vorstellen, ergänzt durch eine der oben aufgeführten Städte.<sup>95</sup> Vorteil wäre, dass sich bei dieser Variante die „Moden“ und Künstler-„Snobs“ nicht so aufblähen könnten, worauf noch einzugehen ist.<sup>96</sup>

Die Basis dieser Argumentation stellte bei vielen Autoren der Wunsch dar, dass jeder im Kunstbetrieb stehende Deutsche immer das Schicksal und die Weiterentwicklung der gesamten deutschen Kunst im Auge haben und sich nicht an Diskussionen um eine Vorrangstellung der einen oder anderen deutschen Stadt beteiligen solle.<sup>97</sup> Eine Rivalität der Städte wäre unsinnig, eine Verlagerung auf viele Städte

---

<sup>93</sup> Vgl. Übersicht 86: Einkommensentwicklung 1895 – 1913 bei Wehler, *Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, 606.

<sup>94</sup> Stellungnahme von Professor Dr. Georg Galland aus Charlottenburg in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 63. Zur Reorganisation der Akademien in den erwähnten Städten ab 1870 vgl. Mai, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*.

<sup>95</sup> Stellungnahme von Dr. Franz Servaes aus Wien in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 24.

<sup>96</sup> Stellungnahme von Hermann Bahr aus Ober Sankt Veit, ebd., 1.

<sup>97</sup> Vgl. z. B. Stellungnahme von Dr. Franz Servaes aus Wien, ebd., 24.

von Vorteil,<sup>98</sup> was die zukünftige Entwicklung mehrerer deutscher Kunstzentren vorwegnahm.

Diese idealistische Argumentation mit dem Anliegen der Förderung der deutschen Kunst durch alle, für alle und überall ist bemerkenswert, aber für München um 1900 war eine solche Entwicklung imagevernichtend und nicht akzeptabel.

Paul Schultze-Naumburg brachte in seiner Stellungnahme eine Beobachtung ein, die über den akademischen Betrieb in München und die Zusammensetzung der Künstlerschaft Aufschluss gab: Inwieweit entspringt die Münchner Kunst eigentlich aus „ihrem Nährboden und ihrem Volkstum“ und ob die Stadt nicht eher ein „Gefäß für die Kunsttriebe [sei], die zum größten Teile fremden Boden entspringen“.<sup>99</sup> Die im Schmelztiegel München tätigen Künstler waren großteils nationaler und internationaler Herkunft und demzufolge nicht mit der bayerischen Hauptstadt kulturell, sondern eher im Sinne einer zeitweiligen, künstlerischen Heimat verwurzelt.<sup>100</sup> Wenn sie ihr Auskommen nicht fanden, waren sie auch in der Lage, im Zuge einer Chancenwanderung die Stadt wieder zu verlassen. Ihr Käuferpublikum kam zum großen Teil nicht aus München selbst und auch andersorts vorhanden.<sup>101</sup> Die Künstlerpersönlichkeiten machen Kunstzentren aus, nicht die Stadt selbst, bestätigte Franz von Lenbach indirekt und selbstbewusst diese These.<sup>102</sup>

Dies wiederum hatte aber Konsequenzen für eine Stadt, die sich in hohem Maße über ihre Künstler und deren Kunst definierte. Denn wie würde München ohne Künstler dastehen? Paul Schultze-Naumburg schätzte die bayerische Hauptstadt ohne die wichtigen Künstlerpersönlichkeiten als so verarmt ein, dass man sie mit

---

<sup>98</sup> Vgl. Stellungnahme von Paul Schultze-Naumburg aus Saaleck bei Kösen, ebd., 72.

<sup>99</sup> Stellungnahme von Paul Schultze-Naumburg aus Saaleck bei Kösen, ebd., sowie die von Dr. Franz Servaes aus Wien, ebd., 26.

<sup>100</sup> Mai zitiert einen Artikel der Allgemeinen Zeitung aus dem Jahr 1872, in dem festgestellt wurde, dass die Studenten der Kunstakademie, die nicht aus Bayern kamen, drei Viertel ausmachten. Vgl. Mai, *Probleme-geschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre*, 103.

<sup>101</sup> Vgl. Möller, Susanne von, *Kunsthandel und Kunstexport*, 251 f. und Schrick, *München als Kunststadt*, 79.

<sup>102</sup> Vgl. Stellungnahme von Franz von Lenbach aus München in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 9. Franz von Lenbachs Entscheidung für einen permanenten Wohnsitz in München war für ihn lange Zeit nicht sicher gegeben. Er spielte immer wieder mit dem Gedanken, sich zu verändern. Seine Mobilität blieb aufgrund seiner Spezialisierung auf die Gattung Porträt Zeit seines Lebens hoch. Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 353 f.

„Elberfeld oder Barmen“<sup>103</sup> vergleichen könne, was aus Münchens Sicht einer schweren Beleidigung gleichkam.<sup>104</sup> Insofern konnte eine Stadt wie Berlin, die laut Meinung des dort lange tätigen Kunstschriftstellers Franz Servaes selbst keine großen Künstler hervorzubringen wusste, von einer leichtsinnig zugelassenen Mobilität talentierter Künstler aus anderen Kunststädten, insbesondere München, nur profitieren.<sup>105</sup>

Das Abwandern der Künstler in die bereits aufgeführten, in Kunst investierenden Städte war 1900 ein Tatbestand, der in den Stellungnahmen sehr kontrovers diskutiert wurde. Ein Teil der Autoren sah Abwanderung und Abwerbung als normalen Vorgang für eine Stadt, die so reich an jungen Künstlern war. Georg Hirth fand dafür einen sehr anschaulichen Vergleich. Er zog das Epitheton ornans Münchens als „Isar-Athen“ heran und seinen Status als „erste Brut- und Pflegestätte für das mahlende und bildhauernde Deutschland“. Warum sollten seine Eulen „ihre Eier nicht auch in andere Nester legen“? Den Aderlass am Münchner „corpus artifex“ sah er gelassen.<sup>106</sup> Auch Franz von Stuck schätzte die Talentabgabe an andere deutsche Städte als nicht beunruhigend und traditionell ein. München hätte nicht die Kapazität für so viele Talente.<sup>107</sup> Er gehörte zu der Riege renommierter Münchner Kunstschaffender, die ihr Auskommen und ihren Platz in der Münchner Gesellschaft gefunden hatten. Insofern ist seine Distanz als Selbstschutz verständlich. Die Indifferenz Georg Hirths allerdings, der als Verleger der „Neuen Münchner Nachrichten“ und der Zeitschrift „Jugend“ den Kunstbetrieb rege verfolgte sowie kommentierte

---

<sup>103</sup> Stellungnahme von Paul Schultze-Naumburg in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 73.

<sup>104</sup> Elberfeld und Barmen waren zwei Städte im östlichen Rheinland, die 1929 zusammen mit zwei anderen Städten zur Großstadt Wuppertal vereinigt wurden. Elberfeld war zusammen mit Barmen im 19. Jahrhundert eine der höchstindustrialisierten Städte im Deutschen Reich und demzufolge eine Arbeiterstadt ohne für Schultze-Naumburg nennenswerten Kunstbetrieb. Allerdings bestanden in beiden Städten zwei rege Kunstvereine und eine sehr stiftungsfreudiges Wirtschaftsbürgertum. Vgl. Eckardt, Uwe, *Anmerkungen zur Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur in Wuppertal*, in: o. V., *Der westdeutsche Impuls 1900 - 1914 - Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*, Düsseldorf 1984, 12–20, hier 13 ff.

<sup>105</sup> Vgl. Stellungnahme von Dr. Franz Servaes aus Wien, ebd., 25.

<sup>106</sup> Alle Zitate aus der Stellungnahme von Dr. Georg Hirth aus München, ebd., 77.

<sup>107</sup> Vgl. Stellungnahme von Professor Franz Stuck aus München, ebd., 38 f.

und sich sogar im Gründungskomitee der „Secession“ wiederfand, ist nicht nachvollziehbar.<sup>108</sup>

Das bei Engels wiederholt angeführte Abwanderungsproblem junger Talente in andere Städte hatte einen ganz konkreten Hintergrund: Im Jahr 1898 hatten in München mehrere Handwerksbetriebe unter der Ägide der Architekten Bruno Paul und Richard Riemerschmid, des Malers Bernhard Pankok und des Bildhauers Hermann Obrist einen Zusammenschluss zu den „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ angeregt. Alle vier Künstler wie auch der Architekt Peter Behrens waren für diese Werkstätten als Entwerfer tätig. Ziel des Unternehmens war es, individuell gefertigte, handwerkliche Produkte herzustellen, die die zeitgenössischen, historisierenden Stile überwinden und in einem neuen Stil, dem Jugendstil, fortschrittlichen Ansprüchen an Funktionalität, Material und Form genügen sollten. Die Gruppe hatte Erfolg und fand breite Beachtung.<sup>109</sup>

Die jungen Kunstgewerbler sahen sich allerdings langfristig nicht in dem gewünschten Maße von Münchens führendem Kunstestablishment unterstützt. Obrist beklagte in seiner Stellungnahme an, dass junge Künstler mit neuen Ideen viele Schwierigkeiten zu überwinden hätten. Der Erfolg der Gruppe resultiere nur aus den gebündelten Energien, die ihnen durch den anhaltenden Widerstand und in Überwindung der reaktionären Kräfte in München zugewachsen wären.<sup>110</sup> Obrist verlieh der königlichen Ratgeberriege um den Architekten Friedrich von Thiersch den Titel einer „Lasciate-ogni-speranza-Kommission“<sup>111</sup> und verwies damit auf Dantes Höllentor, das die hier ins Deutsche übersetzte Inschrift „Lasst alle Hoffnung schwinden, Ihr Eintretenden!“ aufwies. Die Vergeblichkeit des Wunsches nach Anerkennung, Aufnahme und Integration der neuen, erfolgreichen kunstgewerblichen Rich-

---

<sup>108</sup> Zu Georg Hirth vgl. Segieth, Clelia, *Zwischen Historismus, "Secession" und "Jugend". Georg Hirth, ein Kunstagitator der Jahrhundertwende*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 253–256.

<sup>109</sup> Vgl. Götz, Norbert, *Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 236 – 239 und Schack-Simitzis, Clementine, *Der Anbruch der neuen angewandten Kunst*, in: ebd. 240 - 243.

<sup>110</sup> Vgl. Stellungnahme von Hermann Obrist aus München in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 32.

<sup>111</sup> „Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!“, vgl. Dante Alighieri, die Göttliche Komödie, Inferno III, 9; Stellungnahme von Herman Obrist aus München, ebd., 36.

tion in den Fächerkanon der Akademie wurde damit vor Augen geführt.<sup>112</sup> Ein gravierender Fehler, wie die Entwicklung in diesem Sektor und die Hochkonjunktur der Handwerksbetriebe an anderen Orten bewies. Ein künstlerischer und finanzieller Hoffnungsschimmer für die vielen in München lebenden Künstler ohne regelmäßiges Einkommen wurde damit zunichte gemacht.<sup>113</sup> Viele der mit den Vereinigten Werkstätten verbundenen Künstler verließen bis 1902 München,<sup>114</sup> um in anderen Städten zu arbeiten und zu produzieren. Lediglich Obrist, Riemerschmid und Paul waren aus „privat-praktische[n]“ Gründen noch in München, aber auf dem Absprung.<sup>115</sup>

Am Wegzug der führenden Kräfte dieser, für Münchens Renommee so zuträglichen neuen Kunstrichtung, die sogar zu einer Erneuerung einer auf dem fruchtbaren Boden der bayerischen Heimatkunst selbst gewachsenen „Münchner Schule“ - wenn auch von anderer Art als die der Piloty-Ära - hätte führen können, war eine Folge der reaktionären Kräfte des Münchner Kunstestablishment. Wer waren nun diese reaktionären Kräfte, die die bayerische Hauptstadt bestimmten? Obrist gab einen Überblick:

*„Fürsten, Minister, Räte, Stadtväter, Maler, Bildhauer, Architekten, Dichter, Kunsthistoriker, Journalisten, Zeichner und Handwerker bis hinab zu den Hausmeistern und Dienstmännern, welche die herrliche Periode der Butzenscheiben, des Neu-Barocks, der Tirolerei und des Biedermaierstils (!) in geradezu einziger Einmütigkeit mitgeschaffen und miterlebt haben, nicht zu vergessen das ganze kaufende Bürgertum, fast alle leben sie noch.“*<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Peter Behrens ersuchte 1902 vergebens um Einsetzung einer Komponierklasse für angewandte Kunst an der Münchner Akademie. Vgl. Mai, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*, 37.

<sup>113</sup> Vgl. Schack-Simitzis, Clementine, *Der Anbruch der neuen angewandten Kunst*, 241.

<sup>114</sup> Obrist zählte Otto Eckmann, Gross, Paul Bürck, Ludwig Habich, Huber, Bernhard Pankok, F. A. O. Krüger, Eugen Berner, Paul Haustein, die Gebrüder Haider, Theo Schmuz-Baudiß und Peter Behrens dazu. Vgl. Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 35 und Büttner, Frank, *Die Kunst*, 641.

<sup>115</sup> Stellungnahme von Herman Obrist aus München, Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 35.

<sup>116</sup> Stellungnahme von Hermann Obrist aus München, ebd., 30.

Die staatlicherseits mit der Kunstpflege und –förderung betrauten Personen, allen voran die jeweiligen Kultusminister, waren zwischen 1890 und 1895 Ludwig August von Müller, 1895 bis 1902 Robert von Landmann und ab 1902 bis ins Jahr 1912 Clemens Freiherr von Podewils-Dürniz und Anton von Wehner. Von Müller war ein studierter Rechtswissenschaftler, der ins Innenministerium wechselte und ab 1884 das Amt des Polizeidirektors und später – präsidenten innehatte.<sup>117</sup> Von Landmann studierte Geschichte, Rechts- und Staatswissenschaften, war als Journalist tätig, wechselte dann ins bayerische Innenministerium und wurde 1886 in den Bundesrat abgestellt.<sup>118</sup> Auch von Podewils-Dürniz und von Wehner waren Juristen.<sup>119</sup> Bayerische Kultusminister verstanden demzufolge von Kunst berufsbezogen nur wenig und bedurften auf Nachfrage der Beratung durch ausgewiesene Fachleute. Georg Hirth wünschte ironisch den „mit der Pflege der Kunst betrauten“ bayerischen Beamten die Ausstattung „mit der erforderlichen Begabung und dem ausgebreiteten Wissen [...], um den hier massenhaft aus dem Boden wachsenden Aufgaben nicht bloss vorgefasste Meinungen und einseitige Rezepte, sondern tieferes Verständnis für das Künstlerische an sich, auch ganz unabhängig von irgend einem ‚Stil‘, entgegenbringen zu können“.<sup>120</sup>

Er schob aber gleich nach, dass diese kunstverständigen Beamten in München nur sehr spärlich und ohne Einfluss vertreten seien. Auch der Maler Wilhelm Trübner merkte an, dass „die Oberleitung über alle wichtigen Angelegenheiten der bildenden Kunst, im Gegensatz zu denen auf anderen Gebieten, von Laien ausgeübt wird“ und unter diesen Umständen sich keine neue Kunstepoche entwickeln könne, die mit dem Altbewährten in Konkurrenz treten könne.<sup>121</sup> Die Lösung für das von Hirth und Trübner kritisierte Unverständnis für künstlerische Anliegen bei der zuständigen Beamtenschaft ließ sich allerdings nicht einfach herbeiführen, indem man eine Schar kunstverständiger, professioneller Berater oder Künstler beiordnete. Das hatte schon 1862 der preußische Zentrumsabgeordnete August Reichensperger erkannt,

---

<sup>117</sup> Vgl. Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 47.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., 216.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., 72.

<sup>120</sup> Stellungnahme von Dr. Georg Hirth aus München in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 91.

<sup>121</sup> Stellungnahme von Professor Wilhelm Trübner aus Erbach im Odenwald, ebd., 49.

der einsah, „[t]here was no way to hinder them from giving preferential treatment to those petitions which directly benefitted them“.<sup>122</sup> Bestätigt hatte sich dies später unter den Direktoren der Berliner Nationalgalerie Jordan und Tschudi, die mit der Opposition der bei Ankäufen nicht berücksichtigten Künstler zu kämpfen hatten.

Die Beratung der staatlichen Institutionen übernahm die alteingesessene Münchner Künstlerclique, vertreten durch die Akademieprofessoren, die reaktionär ausgerichtet waren und Neuerungen nur bedingt akzeptierten. Die einst selbst als Neuerer aufgetretenen Maler wie Franz von Lenbach, Friedrich August von Kaulbach und Franz von Stuck waren künstlerisch etabliert sowie sozial renommiert und beherrschten – allen voran Lenbach - als Großverdiener und Meinungsführer den Münchner Kunstmarkt.<sup>123</sup> Lenbach war im Jahr der Veröffentlichung 1902 bereits 66 Jahre alt und 1901 von allen seinen öffentlichen Ämtern zurückgetreten. Er, der einst als Schüler des Münchner Akademiedirektors Karl von Piloty zum führenden Maler Münchens und zum einflussreichsten Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft aufgestiegen war, wurde mit seiner an den Stil der alten Meister angelehnten Malweise innerhalb der Nachfolgeneration als mächtig, aber museal abgetan.<sup>124</sup> Sein Einfluss als Meinungsführer oder besser „Dictator“ im Kunstbetrieb war aber nach wie vor gegeben.<sup>125</sup> Mächtige konservative, den Historismus favorisierende Mitstreiter standen an seiner Seite. Prinzregent Luitpolds anlässlich des Rosenhagen-Artikels und seiner befürchteten Folgen einberufene Beraterkommission setzte sich wie folgt zusammen: Franz von Lenbach, Friedrich August von Kaulbach, Adolf von Hildebrandt, Friedrich von Thiersch, Ferdinand von Miller und Rudolf von Seitz.<sup>126</sup> Die Resignation ausdrückende Bemerkung des ebenfalls geadelten Genremalers und Akademieprofessors Eduard Grützner „[e]in Orden oder eine Einladung zur Hoftafel sind wichtiger als die gesamte Kunst“ erschließt sich

---

<sup>122</sup> Zitiert bei With, Christopher B., *The Prussian Landeskunstkommission, 1862-1911. A study in state subvention of the arts* (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 6), Berlin 1986, 31.

<sup>123</sup> Vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, 30 ff. und Schuster, Peter-Klaus, *München – Die Kunststadt*, 232.

<sup>124</sup> In einem Artikel in „Das Bayrische Vaterland“ des Jahres 1898 werden die Akademielehrer als „Mumien der Pilotyschule“ bezeichnet. Zitiert bei Mai, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*, 26.

<sup>125</sup> Engels, Eduard, *Lenbach's Sturz*, in: *Die Gegenwart*, 30, Heft 2, 1901, hier 23. Zu Lenbachs Führungsrolle vgl. Leyboldt, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, 85 ff.

<sup>126</sup> Vgl. Büttner, *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, 38.

angesichts der aufgezählten Namen mit Adelsprädikaten und des fortgeschrittenen Lebensalters der Mitglieder selbst.<sup>127</sup> Die Krisenherde und für München gefährlichen Entwicklungen wurden trotz der hochkarätigen und erfahrenen Beraterriege nicht identifiziert, geschweige denn ausgeräumt.

Die jüngeren einflussreichen Münchner Künstlerpersönlichkeiten waren unwesentlich vorausschauender. Einen ebenso mächtigen Führer, wie Lenbach es für die Künstlergenossenschaft war, gab es allerdings nicht.<sup>128</sup> 1892 waren nach erbittertem Streit um die Ausstellungspolitik über hundert Mitglieder aus der 1858 gegründeten Künstlergenossenschaft ausgetreten und hatten sich in einer neu gegründeten Künstlervereinigung „Secession“ zusammengeschlossen, was einer „Palastrevolution“ gleichkam.<sup>129</sup> Freiluftmaler, Symbolisten, Naturalisten, Impressionisten und Neudealisten gehörten zur neuen avantgardistischen Opposition. Aber auch alteingesessene Künstler wagten den Schritt in die Unabhängigkeit. Der engste Kreis der Gruppe bestand aus Fritz von Uhde, Franz Stuck, Heinrich Zügel, Wilhelm Trübner, Ludwig Dill, Hugo Freiherr von Habermann, Max Liebermann, Hans Thoma und Lovis Corinth. Ihre eigenen Ausstellungsaktivitäten, die auf höhere Qualität und auch auf eine größere Einbindung der von der Künstlergenossenschaft abgelehnten internationalen Malerei abzielten, waren nach einer Anlaufphase sehr erfolgreich, fielen jedoch nach wenigen Jahren derselben Problematik anheim, die sie einst zur Abspaltung geführt hatte.<sup>130</sup> Bereits 1894 hatten sich einige Künstler mit der „Freien Vereinigung“, deren Ausstellungsbestrebungen noch ausgeprägter auf die Avantgarde verwiesen, von der „Secession“ wieder getrennt. Die Impressionisten Lovis Corinth und Max Slevogt verließen als weiterer Beweis der Abwanderung fortschrittlicher junger Maler München in Richtung Berlin.<sup>131</sup> Die bei der

---

<sup>127</sup> Stellungnahme von Professor Eduard Grützner aus München in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 17.

<sup>128</sup> Zum fehlenden „Gegenkaiser gegen Lenbach“ vgl. das Zitat von Engels bei Leypoldt, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, 43.

<sup>129</sup> Best, *Die Geschichte der Münchener Secession bis 1938. Eine Chronologie*, 11.

<sup>130</sup> Zu Annäherung und Ende der Rivalität vgl. Marr, Thorsten, *Münchener Künstlervereinigungen zwischen 1892 und 1914*. Leo Putz und Julius Exter zwischen Münchener Künstlergenossenschaft, Secession, Luitpold-Gruppe und Scholle, in: *Oberbayerisches Archiv*, 131, 2007, hier 131 ff. Vgl. auch Schrick, *München als Kunststadt*, 58 ff.

<sup>131</sup> Max Slevogt gehörte vor seinem Eintritt in die „Freie Vereinigung“ nicht zu den Secessionisten.

Künstlergenossenschaft angeprangerte Problematik der einseitigen Bilderauswahl der Ausstellungsjury, die wiederum die eingeführten Künstler bevorzugte und die jungen Kräfte hinten an stellte, war die Ursache für weitere Austritte und Abspaltungen. Die „Secession“ näherte sich im Laufe der Jahre wieder der Künstlergenossenschaft an, progressive Kräfte in ihren Reihen wurden zurückgedrängt und die Konkurrenz damit ausgebremst.<sup>132</sup> Die „Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk“, die 1897/98 in einer Sonderschau die Münchner Kunstgewerbebewegung publik gemacht hatten, sahen sich 1902 ausgegrenzt und ohne Rückhalt.

Die Aufgeschlossenheit für Neues innerhalb der etablierten Künstlerschaft war also eingeschränkt, die verantwortlichen Künstler und im Kunstbetrieb Tätigen „[erfreuen sich] eines saftig behaglichen und angenehm dekorierten Lebens im heutigen München und [verdauen] die Probleme der Zeit in schmatzender Sorglosigkeit“, ließ der Schriftsteller Michael Georg Conrad die Leserschaft von Engels Veröffentlichung wissen.<sup>133</sup> Dieser Einschätzung einer elitären und fortschritthemmenden, aber führenden Künstlerclique schlossen sich etliche der Autoren an.

Eine tiefgreifende Erneuerung der Kunst, die für München um 1900 das Schlüsselthema zur Neubelebung des Kunstbetriebs gewesen wäre und die eine aufgeschlossene Haltung, Großzügigkeit und Förderung junger fortschrittlicher Kräfte vorausgesetzt hätte, war aufgrund der hemmenden Kunstpolitik nicht möglich. Man ließ die neuen Jugendstilkünstler in Maßen und beschränkt auf Architektur und Kunstgewerbe gewähren – gewissermaßen als Konzession an die Moderne - ohne sie jedoch nachhaltig zu unterstützen. Die eingeführte und etablierte Künstlerschaft, darunter der erst 39-jährige Franz von Stuck, der mit der Innovation seiner erotisch und dämonisch aufgeladenen Bilder die Dynamik des Kunstmarktes und die „Instinkte“<sup>134</sup> seines Publikums für sich zu nutzen wusste, war nicht gewillt, ihre Füh-

---

<sup>132</sup> Die Abspaltungen wiederholten sich danach unter Angabe ähnlicher Gründe mehrmals: 1899 die Scholle, 1909 der Deutsche Künstler-Verband bzw. Die Juryfreien, 1909 die Neue Künstlervereinigung.

<sup>133</sup> Stellungnahme von Dr. Michael Georg Conrad aus München, Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 5.

<sup>134</sup> Wilhelm Waetzoldts Einschätzung von Stucks Kunst: „Stuck führt nicht, er ist von den Instinkten der Masse geführt worden.“ Waetzoldt, Wilhelm, *Deutsche Malerei seit 1870*, Leipzig 1918, 18.

rungsposition abzutreten,<sup>135</sup> was aus heutiger Perspektive einer Vogelstraußpolitik gleichkam und die Kunststadt München mit in den Niedergang führte. Einen von Michael Georg Conrad herbeigesehnten „Herkules für den Kunststadt-Augiasstall“ würde die Zukunft nicht mehr bringen.<sup>136</sup> Die Abwehr der Avantgarde und die Abwanderungstendenzen hielten bis zum Ersten Weltkrieg an. Münchens Blauäugigkeit und Verdrängungstaktik blieben unverändert erhalten.<sup>137</sup>

Um eine gewisse Bewegung in der Kunst der „Münchener Schule“ zu erhalten, verstiegen sich viele Künstler in einen jährlich alternierenden Wechsel wiederbelebter Stile, den der Maler Fritz von Uhde bei sich selbst wahrnahm und anklagte. Er sah sich selbst „in eine Art Barockstil hineingeraten“, den er auch bei anderen bemerkte.<sup>138</sup> Mit diesen rückwärts gewendeten und verflachenden Stiladaptionen des öffentlich relevanten Teils der Münchener Künstlerschaft war der Kunstbetrieb stark auf den Sensationstrieb des Kunstpublikums ausgelegt.<sup>139</sup> Die Bildproduktion der führenden Künstler wie zum Beispiel Stucks oder auch Franz von Lenbachs war zudem sehr routiniert und in großem Stil aufgezogen, um die steigende Nachfrage zu befriedigen.<sup>140</sup> Eine solche Vorgehensweise war bei dem großzügigen Lebenswandel Lenbachs, Stucks und anderer dringend erforderlich, barg aber die Versuchung für den Künstler in sich, das Bild zur Massenware zu degradieren. Sensationsgier des Publikums war nicht nur eine Erscheinung im Münchener, sondern im ganzen nationalen Kunstbetrieb. Die verstärkte Fokussierung auf Oberflächenbehandlung, Dekorationscharakter und sinnliche Inhalte in der Kunst verbunden mit einer Förderung des Voyeurismus sind als traditionelle Strategien zu werten, einen

---

<sup>135</sup> Vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, 63 ff.

<sup>136</sup> Stellungnahme von Dr. Michael Georg Conrad in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 7.

<sup>137</sup> Vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, 57 ff.

<sup>138</sup> Stellungnahme von Professor Fritz von Uhde aus München, ebd., 43.

<sup>139</sup> Vgl. Mai, Ekkehard, *Akademie, Sezession und Avantgarde - München um 1900*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 145–177, hier 145. Alfred Lichtwark schrieb dazu 1901: „Wenn nach dem Tode eines Künstlers sein Lebenswerk übersichtlich vorgeführt wurde, so konnte es kommen, dass keine Naturstudien vorhanden waren, dass dagegen seine Bilder das Tohuwabohu der Anregungen in historischer Folge und bis in jede leiseste Welle zum Ausdruck brachte.“ Lichtwark, Alfred, *Die Seele und das Kunstwerk*, Berlin 1901, 54.

<sup>140</sup> Zu Franz von Lenbach vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 355, zu Stuck vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, 63 ff.

Stillstand in der Kunstentwicklung zu vermeiden und den Publikumsgeschmack zu bedienen. Gleichzeitig sind sie ein Indikator für eine beginnende Krise.

Wilhelm Zils gab im Jahr 1913 einen Überblick über die Münchner Presselandschaft: Die stolze Zahl von 424 Tageszeitungen und Zeitschriften, darunter 21 Kunstzeitschriften konnte er aufzählen.<sup>141</sup> Diese, in großen Teilen bereits im Jahr 1900 verlegten Organe wurden in Rosenhagens Artikel aufgrund ihres „in verkehrter Richtung arbeitenden Lokalpatriotismus“ als mitverantwortlich für die Münchner Misere angesehen.<sup>142</sup> Das passive oder zustimmende Verhalten hinsichtlich kunstpolitischer Entscheidungen der Verantwortlichen in München sah Rosenhagen sogar als Beeinflussung „von irgend woher [...], der sie nötigt, solche Rücksicht auf die persönlichen Gefühle der Münchner Künstler zu nehmen“.<sup>143</sup>

Inwieweit diese These zutrifft oder nicht, muss offen bleiben. Allerdings gab es durchaus in dem auf Politik und Gesellschaft spezialisierten satirischen „Simplicissimus“, der von Langen<sup>144</sup> und der Kunst- und Literaturzeitschrift „Jugend“, die seit 1896 von Georg Hirth verlegt wurde, graphische „Kommentare“ zum Münchner Kunstbetrieb in Form von Karikaturen.<sup>145</sup> Beide Zeitschriften veröffentlichten im Jahr über 1.000 Karikaturen und Zeichnungen, die von internationalen Grafikern angefertigt wurden. Über den Erscheinungszeitraum der die beiden Zeitschriften waren annähernd alle Münchner Künstler mindestens einmal in diesen vertreten.<sup>146</sup> Jedoch waren beide Zeitschriften bezüglich der graphischen Gestaltung

---

<sup>141</sup> Vgl. Zils, Wilhelm (Hg.), *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, München 1913, 423.

<sup>142</sup> Rosenhagen, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, 143.

<sup>143</sup> Zitiert bei Leyboldt, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, 24.

<sup>144</sup> Zum Verleger Albert Langen siehe Abret, Helga, *Kunst und Kommerz zwischen Schwabing und Paris*. Der Verleger Albert Langen (1869 - 1909), in: Helmut Bauer und Elisabeth Tworek-Müller (Hg.), *Schwabing. Kunst und Leben um 1900. Essays*, München, Zürich 1998, 139–157.

<sup>145</sup> Vgl. dazu z. B. die Karikatur zur Münchner Kunstausstellung 1897 (Jugend Nr. 32, 1897: „Pallas Athene im Glaspalast“), die den Kopf des betagten Franz von Lenbach auf dem Körper einer Pallas Athene-Skulptur zeigt. Zu seinen Füßen huldigen ihm eine Vielzahl von Kollegen in Proskynese. Zu beiden Seiten Lenbachs sind die ihm zugewandten Präsidenten der „Secession“ Dill und der Luitpold-Gruppe Bürgel abgebildet.

<sup>146</sup> Vgl. Gasser, Manuel, *Die Münchner Graphik um die Jahrhundertwende*, in: ders. (Hg.), *München um 1900*, Bern, Stuttgart 1977, 71–101, hier 71.

vor allem in der Hand „von Künstlern aus Südtirol, Böhmen und Wien, aus der Lausitz, aus Hessen und aus Norwegen“.<sup>147</sup>

Die Künstlervereinigungen - sowohl die Künstlergenossenschaft als auch die „Secession“ - stellten eine wichtige Austauschplattform für die in München tätigen Künstler dar. Die einzelnen Kooperationen boten neben den genossenschaftlich organisierten Ausstellungen weitere Vorteile.<sup>148</sup> Jeder Künstler hatte die Möglichkeit, sich dort zu engagieren, wo für ihn der größtmögliche Nutzen zur Unterstützung seiner künstlerischen Bestrebungen bestand. Ein Zusammenschluss bot den Vorzug, dass man Interessen gemeinsam und nachdrücklicher wahren konnte. Zudem traten über einen genossenschaftlichen Grundsatzbeschluss der Mitglieder ordnungspolitische Rahmenbedingungen in Kraft, die einen fairen Wettbewerb untereinander gewährleisten sollten. Wichtig war auch die über die Kunstgenossenschaft in Gang gekommene Vernetzung der Künstler, die einen Austausch und den Schutz vor Isolierung mit sich brachte. Hier fanden die Künstler in ihrer gesellschaftlichen Sondersituation Identität und Solidarität. Dialogpflege im Kleinen ermöglichte dem Einzelnen im Austausch mit gleichgesinnten Kollegen im besten Fall innovative Kritik für seine künstlerische Leistung und die Verwertung der Werke der Kollegen als Vorbilder. Die Kritik, der man in München ausgesetzt war und die sich auf die eigene Leistung, aber auch auf die öffentlichen Verhältnisse bezog, konnte jedoch sehr scharf sein.<sup>149</sup>

Geistige und praktische Förderung der jungen Münchner Künstler wie Auftragsvermittlung und Empfehlungen war eine Aufgabe der jeweiligen Künstlervereinigungen, die diesen Verpflichtungen im fokussierten Zeitraum nur mehr eingeschränkt nachkamen. Eine Vorherrschaft der Künstlereliten in den Vorständen, aber auch eine Überschwemmung durch die zu Ausstellungen eingereichten Bilder wa-

---

<sup>147</sup> Ebd., 87.

<sup>148</sup> Zur Selbstorganisation der Künstler vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 168 ff.

<sup>149</sup> Vgl. Stellungnahme von Benno Becker aus München in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 61.

ren die wesentlichen Gründe.<sup>150</sup> Die Entscheidung, das Niveau der durch Marktware bedrohten Ausstellungen vor allem über etablierte und den allgemeinen Trend vertretende Maler und Bildhauer zu heben, war für den zahlenmäßig größeren Rest der Künstlerschaft eine wirtschaftliche Katastrophe. Die Zurückweisung vieler junger Künstler durch die Ausstellungsjurys führte zu weiteren Absplitterungen von den Künstlervereinigungen.<sup>151</sup>

Ein Austritt aus der größten und ältesten Münchner Künstlervereinigung, der Künstlergenossenschaft, war für Künstler riskant, da deren Größe und Einfluss sie zu einem Machtfaktor im Verdrängungsmechanismus des Kunstmarkts machte. In jedem Fall zog der Austritt einen Ausschluss von den jährlich veranstalteten Ausstellungen nach sich. Als Alternative standen dann nur die bereits angeführte und relativierte königliche und staatliche Kunstförderung, die Kunstvereine und der Kunsthandel zur Verfügung, die sich aber zu einem großen Teil aus den Ausstellungen der Künstlervereinigungen versorgten.

Auch dazu ließen sich bei Engels Stimmen hören: Der Maler Herman Urban setzte den Verkaufserlös der „VIII. Internationalen Kunstausstellung“ im Münchner Glaspalast in Höhe von 700.000 Mark, der in München als Nachweis der nationalen Dominanz des ortsansässigen Kunsthandels gewertet wurde, in Relation zur inbegriffenen, regulären Förderung.

*„Man streicht aber nicht die Summe, die jährlich die Pinakothek auswirft, [...] man streicht nicht die Lotterieankäufe, nicht die übliche Summe, die S. Kgl. H. der Prinzregent jedes Jahr ausgiebt, nicht die Summe einiger auswärtiger Galerien, nicht die Summe die an ausländische Künstler geht.“<sup>152</sup>*

---

<sup>150</sup> Im Jahr 1892 hatte die Münchner Künstlergenossenschaft über 1.000 Mitglieder. Vgl. Marr, *Münchener Künstlervereinigungen zwischen 1892 und 1914*, 130.

<sup>151</sup> Die Mitgliederzahl der Münchner Künstlergenossenschaft nahm seit 1892 rapide ab. 1902 waren es nur noch 695, im Jahr 1912 584. Vgl. ebd., 149.

<sup>152</sup> Vgl. Stellungnahme von Hermann Urban aus München in Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 47. Urban gibt als Verkaufserlös 700.000 Mark an. Richtig ist die Summe von 768.339 Mark. Vgl. Tabelle III „Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender

Urban zieht den Schluss, dass für die nationalen und damit auch der Münchner Künstler von dem zunächst sehr hoch anmutenden Betrag nur mehr 250.000 Mark blieben. Die Konsequenz, die er aus dieser Rechnung zog, war die Forderung nach mehr Engagement des Münchner Bürgertums.<sup>153</sup> Finanzielles Engagement setzte aber Geldreserven voraus, die zumindest das Bürgertum der bayerischen Hauptstadt im Gegensatz zum kaufkräftigen Berliner Publikum nur begrenzt einsetzen konnte.<sup>154</sup> Die Wirtschaftskraft der Stadt und daraus resultierend des dort lebenden und arbeitenden Bürgertums war nur eingeschränkt vorhanden. Einige Fakten zur Wirtschaftsstruktur Münchens seien hier angeführt:

Nach der „Großen Depression“ mit ihrer weltweiten Banken- und Kreditkrise setzte ab 1895 die Phase der Hochindustrialisierung im Deutschen Reich verstärkt ein und bewirkte einen wirtschaftlichen Aufschwung, der auch die bayerische Hauptstadt erreichte. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts verdreifachte sich ihre Einwohnerzahl, die ortsansässigen Gewerbetriebe verdoppelten sich.<sup>155</sup> Trotz der enormen städtischen Expansion, die diese Zahlen spiegeln, entwickelte sich die Struktur von Münchens Wirtschaft nicht vergleichbar mit der anderer deutscher Großstädte. Die durchschnittliche Betriebsgröße einer Münchner Gewerbeinheit mit circa drei bis vier Arbeitern und der Anteil der Einzelhaber von um die 90 Prozent zeigen, wie kleinteilig das Wirtschaftsleben organisiert war. Großbetriebe gab es nur vereinzelt. Die aus der Mitte des 19. Jahrhunderts resultierende Attraktivität der bayerischen Hauptstadt als Kunstmetropole hatte einen wirtschaftlichen Schwerpunkt der Stadt auf Dienstleistung wie Hotel-, Gast- und Schankwirtschaftsgewerbe sowie Handel und Bekleidung nach sich gezogen, der München nach und nach – auch im Hinblick auf seine exponierte Lage im landschaftlich reiz-

---

Künstler Münchens „Sezession“ im Anhang bei Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*.

<sup>153</sup> Stellungnahme von Hermann Urban aus München, vgl. Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 47 f.

<sup>154</sup> Vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, 79.

<sup>155</sup> Vgl. Schneider, Ludwig M., *Die populäre Kritik an Staat und Gesellschaft in München (1886-1914). Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Münchner Revolution von 1918/19* (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 81), München 1975, 5 f. 1910 betrug die Einwohnerzahl Münchens 597.000.

vollen Voralpenland und Verkehrsknotenpunkt in die Alpen und nach Italien - den Ruf einer Fremden- und Vergnügungsstadt einbrachte.

In der Jahrhundertwendekrise zwischen 1900 und 1904 wurde offensichtlich, dass die wirtschaftliche Entwicklung, so wie sie vom Magistrat der Stadt betrieben wurde, den finanziellen Bedarf einer urbanisierten Großstadt nicht mehr deckte. Die städtische Verwaltung hatte zu lange auf den Ruf Münchens als Kunst- und Dienstleistungsstadt vertraut und die Gewerbewirtschaft gefördert, die sich in Bezug auf konjunkturelle Schwankungen im gesamten Deutschen Reich als höchst anfällig erwies.

Wirtschaftlicher Abschwung traf stets die gleichen Bevölkerungsgruppen, darunter die Künstler. Rudloff bezeichnet sie in seiner Arbeit zur Wohlfahrtsstadt München als eine der sozialen städtischen Risikogruppen, deren Notlage anhaltend war und die breite Masse der Künstlerschaft betraf.<sup>156</sup>

Die Jahrhundertwendekrise, verbunden mit wirtschaftlicher Stagnation und hohen Arbeitslosenzahlen, führte dazu, dass der Magistrat der Stadt einen Ausschuss zur Förderung der Industrie ins Leben rief. Dieser setzte sich nun verstärkt für die Ansiedelung von Industriebetrieben ein, um die Vielfalt der Wirtschaftsbranchen zu erhöhen.<sup>157</sup> Dabei war „Fingerspitzengefühl“ nötig, denn diese wirtschaftlich notwendige Expansion durfte nicht mit dem „gewinnbringende[n] Image des geistig-künstlerischen Münchens“ in Konkurrenz treten, auf dem der Fremdenverkehr Münchens basierte.<sup>158</sup>

Mit diesem Mittelweg der wirtschaftlichen Expansion konnte sich München bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs durchlavieren. Die Konkurrenz anderer wirtschaftlich florierender Städte, allen voran Berlin, und die Gefahr des Abzugs von

---

<sup>156</sup> Vgl. Rudloff, Wilfried, *Die Wohlfahrtsstadt. Kommunale Ernährungs-, Fürsorge- und Wohnungspolitik am Beispiel Münchens 1910-1933* (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 63), Göttingen 1998, 46.

<sup>157</sup> Im Jahr 1907 wurden in München zwölf Großbetriebe mit mehr als 500 Arbeitern gezählt. Im Gegensatz dazu existierten 1.700 Unternehmen mit zehn bis 50 Arbeitnehmern, vgl. Götz u.a., *Die Prinzregentzeit*, 74

<sup>158</sup> Ebd., 73.

kaufkräftigem Publikum, das bis dato den Münchner Kunstmarkt zum Ankauf von Kunstwerken frequentierte, blieb jedoch bedrohlich.<sup>159</sup>

Hans Karlinger, der sich 1933 in seiner Veröffentlichung zu „München und die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts“ nochmals ausführlich zu den Rosenhagen-Artikeln äußerte, schließt das betreffende Kapitel mit dem Hinweis:

*„Angebot und Nachfrage gilt zuerst im Wirtschaftsleben; die Nachfrage wurde [in München, d. V.] in der Tat unvergleichlich geringer; die Sache rentierte, wirtschaftlich gesprochen, im Ganzen viel schlechter. [...] Wenn auch Rosenhagen ganz andere Gesichtspunkte im Auge hatte, irgendwie meint auch er die Konjunktur.“<sup>160</sup>*

### 2.3 Der Münchner Kunstmarkt und seine Absatzorgane

Adel und Kirche als wichtigste Auftraggeber für Kunst rückten im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund. Deren zentrale Funktion übernahm sukzessive das gehobene, kunstinteressierte und bildungshungrige Bürgertum als potenter Käuferkreis und Auftraggeber.<sup>161</sup> Die Zahlen, die Wehler in seiner Deutschen Gesellschaftsgeschichte anführt, geben Zeugnis von der Entwicklung dieser Bevölkerungsgruppe: Im Stichjahr 1870 kam das Bildungsbürgertum bei einer Reichsbevölkerung von 39 Millionen auf 300.000 Menschen, 1913 waren es bei 65 Millionen bereits 550.000, was einem Anteil von 0,75 Prozent entsprach. Dazu muss man das obere Wirtschaftsbürgertum aufschlagen, das für das Jahr 1913 einen Anteil von 4 bis 5 Prozent an der Reichsbevölkerung ausmachte. Um die vier Milli-

---

<sup>159</sup> Zur Entwicklung der Kunststadt München in den zwanziger Jahren vgl. Gimmel, Jürgen, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der "Kampfbund für deutsche Kultur" und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster 2001, 304 ff. und Schrick, *München als Kunststadt*, 114 ff.

<sup>160</sup> Karlinger, Hans, *München und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1933, 207 f.

<sup>161</sup> Der Schriftsteller Gustav Freytag konstatierte 1866 im „Grenzboten“: „Es hat in Deutschland eine Zeit gegeben, wo die Gunst der Mächtigen dem Künstler unentbehrlich war. Sie vorzugsweise gaben ihm durch ihre Aufträge die Möglichkeit zu gedeihen, sie boten seinem äußeren Leben Schutz und Schirm, in ihren Kreisen waren vorzugsweise die Charaktere und Stimmungen, die sichere und selbstbewußte Auffassung des Lebens zu finden, die der Künstler für seine Kunst nicht missen kann. Diese Zeit ist nicht mehr. Die Kunst der Gegenwart wird von der ganzen Nation getragen.“ Zitiert bei Warnke, Martin, *Das Bild als Bestätigung*, in: Werner Busch (Hg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München, Zürich 1987, 483–506, hier 490.

onen Menschen gehörten also in den engeren Kreis des potenten Kunstpublikums.<sup>162</sup> Hervorstechendes Kaufanliegen dieser Schicht war, sich kulturell darzustellen und sich gesellschaftlich nach Vorbild und in Konkurrenz zum Adel, der seine Vorrangstellung als geburtsständisch definierte, zu positionieren.<sup>163</sup> Das Kleinbürgertum, das sich wiederum am höher positionierten Wirtschaftsbürgertum im Rahmen seiner finanziellen Möglichkeiten orientierte, schlug nochmals mit einer Zahl von 5,2 Millionen Menschen als kaufinteressiertes Publikum zu Buche.

Diese neuen Käufergruppen waren vor allem auf den Kunstmarkt als Umschlagplatz für Kunst angewiesen. Ihre Nachfrage nach Kunst und das Angebot durch die Künstler wurden hier zusammengeführt.

Die von dem 1910 von dem Ökonom Paul Drey veröffentlichte Dissertation, die sich mit der Entwicklung und der wissenschaftlichen Analyse des deutschen, insbesondere des Münchner Kunstmarkts für Malerei beschäftigte, gibt über dessen Struktur und Organisation Aufschluss.<sup>164</sup> Fragen nach Entwicklung und Aufbau, Absatzwege und Stellung des Kunsthandels sowie nach dem Publikum, also dem Käuferkreis, wurden in der wissenschaftlichen Erörterung mit Fokus auf dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erarbeitet. Empirische Untersuchungen im Anhang geben zu Verkaufszahlen von Ausstellungen, Ein- und Ausfuhr von Bildern aus und nach München sowie Entwicklung des deutschen Gemäldeaußenhandels Aufschluss. Dreys Studie bearbeitete völliges Neuland. Sie war die erste wirtschaftswissenschaftliche Untersuchung zum Kunstmarkt und der Vermarktung der Ware Bild. Explizit wies der Autor darauf hin, dass er sich auf keine wirtschaftswissenschaftliche Sekundärliteratur zu diesem neuen Forschungsgebiet beziehen konnte. Deshalb setzte er verschiedene Untersuchungsmethoden als Hilfsmittel ein: Statistische Erhebungen der Münchner Künstlergenossenschaft und der Sezession sowie Handelsstatistiken des Deutschen Reichs nutzte er als Quellen. Vor allem aber verwendete er die sogenannte „Enquête“, eine systematische Befragung, die er mit

---

<sup>162</sup> Vgl. Wehler, *Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, 712 f.

<sup>163</sup> Vgl. Budde, Gunilla, *Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2009, 68 und Wehler, *Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, 714.

<sup>164</sup> Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*.

79 Akteuren und Institutionen des Kunstbetriebs innerhalb eines Zeitraums von vier Jahren durchführte. Dabei bezog er sich vor allem auf den Münchner Kunstmarkt, weil dort das Entgegenkommen seitens der Kunstmarktakteure am größten war. Bezüglich der Übertragung auf den nationalen Kunstmarkt kommentierte er sein Vorgehen wie folgt: „München aber ist ein Zentrum deutscher Kunst; seine Verhältnisse im Leben und Schaffen der Künstler, im Kunstverlag und Kunsthandel sind typisch. So wird die Arbeit gleichwohl allgemeine Bedeutung beanspruchen dürfen, wenn auch lokale Verschiedenheiten zu wenig gewürdigt sind.“<sup>165</sup>

Drey gab zu bedenken, dass mit den durch eine eingeschränkte private Umfrage gewonnenen Erkenntnissen immer die Gefahr der fehlenden Repräsentativität einhergehe, aber für dieses Vorgehen keine Alternative bestände. Der Autor versuchte dies durch Rückversicherung, Nachfragen und eigene Beobachtungen zu relativieren, um die Ergebnisse zuverlässig nutzbar zu machen. Da er einer wissenschaftlich-objektiven Zielsetzung verbunden war, den Münchner Kunstmarkt als Zeitgenosse analysierte und damit einen unmittelbaren Zugriff gewährleistet, ist seine Untersuchung für diese Arbeit von großem Nutzen.<sup>166</sup> Dreys Dissertation stellt die wichtigste Quelle für den Münchner Kunstbetrieb um 1900 dar, die objektiv und umfassend die Organisationsstruktur und Stellung des Künstlers und seiner Ware analysiert. Auf sie wird in den vereinzelt vorliegenden wissenschaftlichen Darstellungen zum Münchner Kunstmarkt stets zurückgegriffen.<sup>167</sup>

Im Folgenden wird zunächst ein detaillierter Überblick über Dreys Studie gegeben und dann dessen Ergebnisse mit weiteren wissenschaftlichen Erkenntnissen zum Münchner Kunstmarkt vervollständigt.

Der Münchner Kunstmarkt hatte sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von einem kleinen Neben- sukzessive zu einem sehr lukrativen Markt mit hohen Gewinnspannen entwickelt. Der Nationalökonom registrierte das Potential dieses Marktes und

---

<sup>165</sup> Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, XIV.

<sup>166</sup> Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, XI - XIV.

<sup>167</sup> Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 94 ff. und Möller, Susanne von, *Kunsthandel und Kunstexport*, 248 ff.

übertrug in einem Zeitrahmen von circa 1905 bis 1910 sein wirtschaftstheoretisches Wissen auf die Aktivitäten und Absatzvermittlung auf dem Kunstmarkt. Er bezog die Sphäre der Bildproduktion durch den Künstler und der Konsumtion durch das Publikum aufeinander und stellte die gegenseitigen Bedingtheiten dar.<sup>168</sup>

Im ersten Schritt analysierte er die unterschiedlichen Absatzwege von Kunst auf dem Markt. Den Kunsthandel im 18. Jahrhundert sah er in einem voran gestellten geschichtlichen Abriss zunächst als Domäne der italienischen und niederländischen Bildhändler, die die Kunstkammern und Antikensammlungen der Fürstenhäuser belieferten. Deutsche „Kunsthändler“ waren zu diesem Zeitpunkt lediglich allgemein Gewerbetreibende, die auch den Vertrieb von Kupferstichen in ihr Sortiment aufgenommen hatten. In der Regel wurde das Kunstwerk vom Maler selbst im Direktverkauf vertrieben, teilweise traten die Kunstakademien durch Ausstellungen ab Ende des 18. Jahrhunderts als Vermittler auf.<sup>169</sup> Der Kunsthandel war zu diesem Zeitpunkt relativ transparent und für Verkäufer und Käufer klar strukturiert.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Kunsthandel durch die genossenschaftliche Organisation des Ausstellungsbetriebs als Form der Kunstpräsentation und des -vertriebs durch die Künstler selbst bereichert. Die Künstler organisierten gemeinschaftlich den Absatz ihrer Bilder und schufen mit Produzentengenossenschaften ein eigenes Instrument zur Öffnung des für sie bis dahin nur eingeschränkt zugänglichen Marktes. Die zunächst lokal veranstalteten Ausstellungen wurden aufgrund des regen Zuspruchs zu nationalen ausgeweitet und gipfelten schließlich in München 1869 in der „I. Internationalen Kunstausstellung“. Ab 1879 fand diese alle vier Jahre im Münchner Glaspalast statt.<sup>170</sup> Als zunehmend problematisch erwies sich allerdings, dass mit steigendem Umfang der Ausstellungen aus den Reihen der genossenschaftlichen Mitglieder Jurys zur Auswahl der eingereichten Bilder gebildet wurden, die wiederum Bilder ihrer eigenen Mitglieder zurückwiesen. Damit war der Grundsatzgedanke der genossenschaftlichen Organisation

---

<sup>168</sup> Vgl. ebd., 104 ff.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., 6 ff.

<sup>170</sup> Vgl. ebd., 11.

der Künstler ad absurdum geführt und barg ein hohes Konfliktpotential. Zum Verhältnis eingereichter und zurückgewiesener Bilder wertete Drey das Zahlenmaterial der Ausstellungen des „Vereins bildender Künstler München“, der „Secession“, für den Zeitraum 1893 bis 1908 aus. Circa 50 Prozent der eingereichten Bilder kamen nicht zur Ausstellung.<sup>171</sup> Diesen hohen Grad an Rücksendungen vermutete er auch bei den Ausstellungen der Künstlergenossenschaft. Genauere Zahlen lagen ihm für beide Vereinigungen bezüglich der auf den Ausstellungen nicht verkauften Bilder vor: Um die 85 Prozent gingen im Zeitraum 1900 bis 1908 an die Künstler zurück.<sup>172</sup>

Parallel dazu entwickelten sich, vorerst auf die großen deutschen Städte beschränkt, die Kunstvereine, die ebenfalls Ausstellungsaktivitäten für ihre Mitglieder entfalten. München folgte Karlsruhe im Jahr 1823 mit der Vereinsgründung.<sup>173</sup> Das Ziel der Kunstvereine war die Bildung der Mitglieder, die durch Ausstellungen, Gemäldeverlosungen und Druckgrafik an Kunst herangeführt werden sollten. Damit sollte eine Synchronisation von Kunstliebhabern aus der bürgerlichen Mittelschicht und Künstlern erreicht werden.<sup>174</sup> Aus der im Anhang von Dreys Arbeit befindlichen Tabelle lässt sich herauslesen, dass von den, in den Jahren 1898 bis 1908 im Münchner Kunstverein ausgestellten 77.000 Bildern, nur 5.300 Bilder verkauft wurden. Davon entfielen 45 Prozent auf Verlosungsankäufe des Vereins selbst mit einer Summe von circa 70.000 Mark, der Rest auf Privatkäufer mit circa 50.000 Mark jährlich.<sup>175</sup> Legt man diese beiden Summen wiederum auf die durchschnittlich jährlich verkauften 480 Bilder um, dann erhält man einen verhältnismäßig geringen

---

<sup>171</sup> Vgl. Tabelle III unten „Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens ‚Secession‘“ im Anhang bei ebd.

<sup>172</sup> Vgl. Tabelle III oben, „Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender Künstler Münchens ‚Secession‘“ im Anhang bei ebd.

<sup>173</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>174</sup> Vgl. ebd., 124.

<sup>175</sup> Vgl. Tabelle IV b im Anhang bei ebd. Diese Zahlen bestätigt auch Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 117.

Preis von 250 Mark pro Bild.<sup>176</sup> Dabei handelte es sich in der Regel nicht um großformatige Bilder, sondern um Kabinettstücke.

Schließlich sah Drey auch die Entwicklung der Kunstverlage zu Wettbewerbern auf dem Kunstmarkt als wichtig an. Diese gewannen durch die Erfindung neuer Methoden der Bildreproduktion und Reproduktionstechniken zunehmend an Einfluss.<sup>177</sup>

Die Entwicklung des Kunstmarkts im 19. Jahrhundert war die Folge einer sich formierenden, wirtschaftlich prosperierenden bürgerlichen Gesellschaft, einer Ausweitung der Märkte bis hin zum Welthandel - begünstigt durch die Entwicklung eines internationalen Eisenbahnnetzes - und nicht zuletzt einer Veränderung der Wirtschaftsformen und Produktionsweisen.

Der komplexe Kunstmarkt im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts war für einen Direktvertrieb des Kunstwerks durch den Künstler nur mehr bedingt geeignet. Die Ware Bild und die kaufmännischen Anforderungen an den Künstler in einem komplizierten Kunstmarkt bedurften einer adäquaten Absatzvermittlung, die nur mehr ein neuer, moderner Gemäldehandel erfüllen konnte.<sup>178</sup>

Von besonderer Wichtigkeit waren hierbei Orte als Bildermärkte, wo Angebot und Nachfrage zusammengeführt wurden. Paul Drey sah München als den zentralen Kunstmarkt, da sich hier ein finanziell potentes und kaufwilliges Publikum scharte.<sup>179</sup> Die kaufwillige Klientel setzte sich aus unterschiedlichen Gruppen zusammen. Die lokale Münchner Bevölkerung selbst war dabei nur bedingt beteiligt,<sup>180</sup> so dass Ernst Wilhelm Bredt 1905 angesichts des mangelnden Interesses des vermögenden Bürgertums am Erwerb von Kunstwerken den Rückgang von Münchens Kunststadt-

---

<sup>176</sup> Laut Kutter brauchte ein alleinstehender Künstler im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bei bescheidener Lebensführung eine Summe von ca. 100 Mark im Monat als Unterhalt. Vgl. Kutter, Paul, *Das materielle Elend der jungen Münchner Maler*, München 1912, 10 f.

<sup>177</sup> Vgl. Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, 70.

<sup>178</sup> Vgl. ebd., 12 und Möller, Susanne von, *Kunsthandel und Kunstexport*, 248 ff.

<sup>179</sup> Vgl. ebd., 18.

<sup>180</sup> Lenman prüfte im Zeitraum 1889 – 1894 die Jahresberichte der Münchner Künstlergenossenschaft und stellte fest, dass „weniger als ein Zehntel [der Ankäufe der Glaspalast-Ausstellungen, d. V.] von privaten Anwohnern“ stammte. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 92.

Status auch als „Appell an unsere Reichen“ verstehen wollte.<sup>181</sup> München versorgte eher einen nationalen und internationalen Markt. Vor allem das touristische Publikum war ein wichtiger Abnehmer. Robin Lenman merkte an, dass bereits ab den 1860er Jahren größere Mengen an Amerikanern nach München reisten. Ab 1914 waren es jedes Jahr 150.000, die die Malerkolonien im Münchner Umland besuchten und in den Galerien als „art-souvenir-buyer[s]“ auftraten.<sup>182</sup> Susanne von Möller stellte für die Prinzregentenzeit unter Überprüfung der bei Drey im Anhang aufgeführten Daten zur Gemäldeausfuhr fest, dass die amerikanischen Käufer auf dem Münchner Kunstmarkt „eine überragend wichtige Rolle“ spielten.<sup>183</sup> Diese Dominanz der Amerikaner wurde von den Museumsdirektoren kritisiert. Vor allem der Direktor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode, erachtete die Abwanderung von europäischer Kunst nach Übersee als gefährlich und ruinös.<sup>184</sup> Den Tatbestand eines nationalen und internationalen Käuferpublikums kommentierte Drey lakonisch: „Hierin liegt Münchens Schwäche und Größe.“<sup>185</sup> Blieb das Publikum fern, brach der Kunstmarkt zusammen.

Die Nachfrage auf dem Münchner Kunstmarkt war ebenso wie das Angebot ein Resultat der internationalen Ausrichtung Münchens. Drey resümierte aus seinen Untersuchungen zur Ausfuhr von Bildern, dass diese in den achtziger und neunziger Jahren stark zurückging, die Einfuhr ausländischer Ware jedoch stark anstieg. München war also vor allen Dingen ein Umschlagplatz für Bilder aus dem Ausland.<sup>186</sup> Drey beschrieb dieses Vorgehen als „eine ökonomisch ungeschickte Maxime“.<sup>187</sup> Auf diese Weise würden die Konkurrenzprodukte aus dem Ausland auf dem deutschen Markt in einer Weise unterstützt, die letztendlich zu Verkaufsrückgang und

---

<sup>181</sup> Zitiert bei Leypoldt, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, 48.

<sup>182</sup> Lenman, Robin, *Art and tourism in Southern Germany, 1850 - 1930*, in: Arthur Marwick (Hg.), *The Arts, literature, and society*, London, New York 1990, 163–180, hier 170.

<sup>183</sup> Möller, Susanne von, *Kunsthandel und Kunstexport*, 252.

<sup>184</sup> Vgl. ebd. 251.

<sup>185</sup> Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, 20.

<sup>186</sup> Drey gibt im Anhang seiner Untersuchung unter Tabelle I eine Übersicht über den deutschen Gemäldeaußenhandel (Einfuhr und Ausfuhr) in den Jahren 1901 – 1907. Dabei wird deutlich, dass die Ausfuhr an deutschen Gemälden deutlich geringer ausfiel als die Einfuhr (Schwankungsbreite zwischen 4 und 7 Mio. Mark). Haupteinfuhrland war vor allem Österreich-Ungarn, vgl. ebd.

<sup>187</sup> ebd., 20 f.

Rufminderung der deutschen Ware im Ausland führte. Ausnahme waren dabei nur die Vereinigten Staaten von Amerika, deren Einfuhr an deutschen Bildern vor allem aus München in den Jahren 1900 bis 1908 das Sechs- bis Vierzehnfache der eigenen Bild-Ausfuhr ausmachte.<sup>188</sup>

Angesichts der angeführten geringen Verkaufszahlen Münchner Künstler über die Ausstellungen der Künstlergenossenschaften und der Kunstvereine wird die Wichtigkeit des Kunsthandels als Absatzmöglichkeit deutlich.

Nach Drey ist das Bild für den Kunsthändler eine Ware, sobald es ihm der Künstler zum Verkauf überlässt und damit „in die volkswirtschaftliche Güterzirkulation eintritt“.<sup>189</sup> Allerdings besitzt es einige Besonderheiten, die einer objektiven Bestimmung des Marktwertes entgegen stehen. Es hat „monopolistische[n] Charakter“ und ist ein individuelles „Geistesprodukt“, das, „obwohl das Rohmaterial unbegrenzt vorhanden ist, doch nicht willkürlich vermehrbar [...] ist und so zum Gegenstand unvorhergesehenen Wertzuwachses werden kann“.<sup>190</sup>

Der Kunsthändler nimmt für das im Hinblick auf seinen kommerziellen Erfolg ausgewählte Bild und unter Einschätzung des Marktes bezüglich Angebot und Nachfrage eine subjektive Preisbewertung vor. Dann übernimmt er für den Künstler die Aufgabe des Absatzes und führt das Bild einem Käuferkreis zu. In der Regel unterhält er ein Geschäftslokal, das zur Bildpräsentation adäquat ausgestattet ist und spezialisiert sich auf eine künstlerische Richtung. Dieses kommerzielle Vorgehen verursacht dem Kunsthändler Kosten in Form von Recherche, Risikoübernahme und Präsentation, die er auf den Verkaufspreis des Kunstwerks aufschlägt, beziehungsweise den Einkaufspreis um diese Kosten einschließlich seines beabsichtigten Gewinnes reduziert.

Dreys Analyse gibt einen Überblick der Verhältnisse auf dem Münchner Kunstmarkt im Jahr 1910. Der Markt ist komplex aufgebaut und verteilt und bietet dem

---

<sup>188</sup> Vgl. hier Tabelle II „Die deutsche Gemäldeausfuhr nach den Vereinigten Staaten von Amerika 1900 – 1908“ im Anhang bei ebd.

<sup>189</sup> Ebd., 13.

<sup>190</sup> Ebd., 13 f.

Künstler eine Vielzahl von Möglichkeiten zum Absatz seiner Kunstwerke. Interessant ist dabei vor allem die Entwicklung des Kunsthandels in München, der um 1900 bereits ein solches Ausmaß erreicht hatte, dass ein großer Teil der Verkäufe über diesen Absatzweg abgewickelt wurde. Durch die erfolgreichen internationalen Ausstellungen ab 1879<sup>191</sup> und das Münchner Ausstellungswesen im Ganzen stieg die Anzahl der auf den Verkauf von Gemälden spezialisierten Geschäfte sprunghaft an. Im Stadtadressbuch von München gab es im Jahr 1886 bereits 65 Kunsthandlungen und -verlage.<sup>192</sup> Diese bedienten den unterschiedlichen Geschmack und die ganze Skala der Kaufkraft der sozial aufgefächerten Käuferschicht. Die „Kunsthandlung Julius Maurer“ in der Maximilianstraße warb ab dem Jahr 1896 damit, die „[b]illigste Einkaufsquelle Münchens“ bezüglich „Originale[n] der beliebtesten und bekanntesten Münchner Künstler aller Genres“ zu sein.<sup>193</sup> Hier wurden auch Bilder mittlerer und unterer Qualität angeboten - vermutlich von bedürftigen Künstlern kopierte Massenware nach Originalen. Auf der anderen Seite gab es auch Kunsthandlungen respektive Galerien im Hochpreissektor, wie den „Kunstsalon Wimmer“, die „Galerie Heinemann“ und „Brakl's Kunsthaus“.<sup>194</sup> Diese hatten sich auf Stilrichtungen und Gattungen spezialisiert und mit ihren daraus resultierenden unterschiedlichen Sortimenten den Markt unter sich aufgeteilt. Viele unterhielten Dependancen in anderen europäischen Großstädten und auch in Übersee. Die Galerien richteten ihre Ladengeschäfte in bevorzugten, teuren Geschäftslagen ein, wo der Kontakt zum Käufer, der auch bei der hochpreisigen Ware „Kunst“ Qualität und Preis verglich, einfacher herzustellen war, auch wenn sich das in einer hohen Ladenmiete niederschlug. Durch die Einrichtung von exklusiven Ausstellungsräumen mit Oberlichtsälen schufen sie ein Ambiente, das das Kaufverhalten der vermögen-

---

<sup>191</sup> Vgl. Tabelle III, Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“ im Anhang bei ebd. Im Jahr 1879 wurden ca. 500.000, 1888 1 Mio. Mark bei den Internationalen Ausstellungen umgesetzt.

<sup>192</sup> Vgl. Meissner, Karl-Heinz, *Der Handel mit Kunst in München 1500 - 1945*, in: Hilmar Hoffmann und Rupert Walser (Hg.), *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, München 1989, 13–103, hier 24.

<sup>193</sup> Zitiert bei ebd., 25.

<sup>194</sup> Vgl. ebd., 34 ff.

den Käufer positiv beeinflussen sollte.<sup>195</sup> Bei ihnen kauften viele Touristen, die die Kunststadt München und das Alpenvorland besuchten und Münchner Kunst als Andenken in ihre Heimat mitnahmen.

Durch die Vielzahl von Anbietern mit unterschiedlicher Angebotspalette auf dem Kunstmarkt hatte der bürgerliche Käufer ein breites Angebot an Kunstwerken zur Auswahl. Das bedeutet, dass der Münchner Kunstmarkt ein reiner Käufermarkt war, der den Kunden eine große Auswahl an Kunstwerken offerierte und im Gegensatz zu einem Verkäufermarkt erhebliche Anstrengung seitens des Verkäufers voraussetzte, die Kunden zufrieden zu stellen.<sup>196</sup> Die Initiative des Käufers, sich intensiv um ein Kunstwerk zu bemühen und dieses dann wertzuschätzen, wurde damit geringer. Andererseits erhöhte sich durch die Konkurrenzsituation für den Verkäufer die Wettbewerbsintensität auf dem Absatzmarkt Kunst. Er stand unter Erfolgs- und Überlebensdruck, der sich in der Kalkulation des Preises seiner Angebotsware niederschlug. Der Produzent, also der Künstler, der seine künstlerische Produktion als Ware zum Lebensunterhalt verkaufen musste, hatte diesen, wenn er ohne Alternative war, zu akzeptieren oder konnte das Kunstwerk zurückziehen. Ein geschicktes Agieren auf dem Markt stand jedoch auch ihm offen. Strategien, die heute unter dem modernen Begriff Marketing zusammengefasst sind, konnten seine Chancen auf dem Markt erhöhen. Allein seine Ware, sein angebotenes Kunstwerk, musste dafür nachgefragt sein. War sie es nicht, drohten dem Künstler die Unveräußerlichkeit und damit eine wirtschaftlich schwierige Situation.

## 2.4 Die wirtschaftliche Situation der Künstler

Marktnahes Agieren von Künstlern ist keine Erscheinung des 19. und 20. Jahrhunderts, sondern ist bereits ab der frühen Neuzeit zu beobachten. Als bekanntestes

---

<sup>195</sup> Der Kunstsalon Wimmer verfügte z. B. 1903 in der Brienerstraße über acht Oberlichtsäle. Der Galerie Heinemann stand ab 1903 am Lenbachplatz der „damals größte[] private[] Oberlichtsaal der Stadt“ zur Verfügung. Ebd., 26. Vgl. auch o. V., *Die neue Galerie Heinemann in München*, in: *Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler*, III. Jg., Heft 15, 11. Januar 1904, 233 - 234.

<sup>196</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 47.

Beispiel sei hier auf Albrecht Dürers Unternehmertum hingewiesen.<sup>197</sup> Seine Druckgrafik produzierte er als serielle Blätter und im Verbund als Buch zum Beispiel in Form der „Apokalypse“ für einen Käufermarkt, dessen Anforderungsprofil er im Vorfeld genau analysiert hatte und auf dessen Bedürfnisse er reagierte. Den Vertrieb legte er in die Hände von bei ihm angestellten Kolporteurs, die Europa bereisten und ausschließlich seine Produkte führten. Auch Lukas Cranach d. Ä., Rembrandt oder Peter Paul Rubens, die ihre Werkstätten nach kaufmännischen Gesichtspunkten führten, können als Beispiele für Künstler mit einem „ausgesprochenen Marktinstinkt“ angeführt werden.<sup>198</sup>

Trotz dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse ist unternehmerisches Handeln durch Künstler ein vernachlässigtes Teilgebiet der Kunstwissenschaften, dessen Erforschung eine pragmatische lebensweltliche Herangehensweise an Künstlerviten und Werk sowie eine dichte autobiographische Quellenlage, vor allem das Vorhandensein von Geschäftskorrespondenz erfordert. Unter diesen Voraussetzungen gelangen insbesondere für die Anfänge der frühen Neuzeit vereinzelte Untersuchungen,<sup>199</sup> in der künstlerische noch als handwerklich-gewerbliche Tätigkeit betrachtet wurde und der Künstler noch nicht dem dominierenden Topos des unabhängig schöpferisch tätigen Individuums unterlag.<sup>200</sup>

Dieser seit der Romantik verstärkt gepflegte Topos wurde trotz gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Anerkennung des Künstlertums als „freier Beruf“<sup>201</sup>, der eine „Kombination spezifischer Fähigkeiten und Fertigkeiten, die als Leistungspotential die Grundlage für einen kontinuierliche Erwerbs- und Versorgungschance des Individuums abge-

---

<sup>197</sup> Vgl. Grebe, *Dürer - Die Geschichte seines Ruhms*, 275 ff. und Schmidt, Peter, *Wieso Holzschnitt? Dürer auf der Medien- und Rollensuche*, in: Daniel Hess u.a. (Hg.), *Der frühe Dürer*. Ausst.-Kat. Nürnberg, Nürnberg 2012, 146–159, hier 159.

<sup>198</sup> Bendixen, Peter, *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, Wiesbaden 2002, 137. Zu Rembrandt vgl. Alpers, *Rembrandt als Unternehmer*.

<sup>199</sup> Vgl. dazu auch Baxandall, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1984.

<sup>200</sup> Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 253 ff.

<sup>201</sup> Vgl. Statut der Münchner Akademie der Bildenden Künste von 1911 bei Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler*, 145.

ben“ erforderte, von der bürgerlichen Gesellschaft vorausgesetzt.<sup>202</sup> Trotzdem akzeptierte sie höchst effizientes wirtschaftliches Agieren von Künstlern wie bei den erfolgreichen Münchner „Malerfürsten“ der Jahrhundertwende Franz von Lenbach oder Franz von Stuck und bedachte diese mit gesellschaftlicher Anerkennung.<sup>203</sup> Eduard Engels beschrieb Franz von Lenbachs „Fürst sein“ 1901 anlässlich seines Ausscheidens aus den öffentlichen Ämtern, die er bekleidet hatte:

*„Das Gewicht seines Namens, der Glanz seines Hauses, die Energie seines Auftretens, die illustren Beziehungen, welche er zur Gesellschaft unterhielt, das Alles gab ihm einen erhabenen Nimbus und ließ ihn als den geborenen Fürsten des zu königlichen Hantierungen so wenig aufgelegten Malervölkchens erscheinen.“<sup>204</sup>*

Angesichts der Abstammung Lenbachs aus einem bescheidenen Elternhaus und seiner Mittellosigkeit als junger Maler sind das beschriebene hohe Sozialprestige, die künstlerische Anerkennung und der Wohlstand, den Lenbach am Ende seines Lebens genoss, bemerkenswert.<sup>205</sup> Allerdings gibt diese Diskrepanz bereits erste Hinweise darauf, dass Lenbachs künstlerisches Schaffen hinsichtlich der Notwendigkeit des Gelderwerbs bestimmten Auflagen unterworfen war, die unter dem Stichwort Marktgängigkeit seiner Kunst - also dem Gerichtetsein auf Akzeptanz durch ein Käuferpublikum und Schnelligkeit der Bildanfertigung - zusammenzufassen sind.<sup>206</sup> Hans Karlinger formulierte 1933 in Bezug auf den Münchner Kunstmarkt im späten 19. Jahrhundert: „[D]ie Kunstpolitik war stärker wie das Wertbewußtsein. Die Kunststadt war schon zu sehr Kunsthandelsstadt, nicht in gutem Sinn.“<sup>207</sup> Die Nachfrage vonseiten des wohlhabenden Bürgertums nach Bildern der „Malerfürsten“ war

---

<sup>202</sup> Zitiert nach Siegrist, Hannes (Hg.), *Bürgerliche Berufe. Beiträge zur Sozialgeschichte der Professionen, freien Berufen und Akademiker im internationalen Vergleich*, Göttingen 1988, 13, zitiert bei Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler*, 145.

<sup>203</sup> Vgl. ebd., 193 ff.

<sup>204</sup> Engels, *Lenbach's Sturz*, 24.

<sup>205</sup> Lenbachs Witwe wurde im Jahr 1914 im „Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Bayern“ aufgeführt. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 123. Vgl. dazu auch Schrick, *München als Kunststadt*, 30 ff.

<sup>206</sup> Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 340.

<sup>207</sup> Karlinger, *München und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, 170.

zum Ende des 19. Jahrhunderts groß. Einen eigenhändigen Lenbach zu besitzen oder mehr noch, von ihm selbst porträtiert zu werden, war „en vogue“ – und seine Bilder auch im Sinne von Investitionsgütern wertstabil. Lenbach musste seine „Produktion“ von Porträts kontinuierlich steigern, um der Nachfrage gerecht zu werden.<sup>208</sup> Ein gattungsübergreifendes Kunstschaffen, wie er es in seiner Jugendzeit betrieben hatte, war für ihn nicht mehr möglich. Er bediente den Markt mit der „Ware“, die verlangt wurde.<sup>209</sup> Durch seinen extravaganten und herrschaftlichen Lebensstil, der die Folge seiner zunehmenden gesellschaftlichen Akzeptanz<sup>210</sup> – auch in höchsten Kreisen – war, war er „in die Tretmühle der erzwungenen Wiederholung und des Selbstplagiats“ gekommen.<sup>211</sup> Dieses Schicksal teilte auch Franz von Stuck mit ihm.<sup>212</sup> Eine größere Gruppe von Malern wählte in Anlehnung an die beiden diesen Weg der wirtschaftlichen Konsolidierung.

Obwohl das Phänomen „Malerfürsten“ nicht auf München beschränkt war, trat es hier besonders intensiv auf. Eine sich selbst überlebende Monarchie sowie die im Vergleich zu anderen Großstädten kleine Gemeinde der Unternehmer und die hohe Anerkennung, die man in einer Stadt, deren Ruf vor allem auf die Kunst baute, den Künstlern entgegenbrachte, waren der ideale Nährboden für diese Erscheinung.<sup>213</sup>

Zwischen der kleinen Gruppe der Malerfürsten und der großen Gruppe der an der Armutsgrenze lebender Künstler schob sich ein künstlerischer Mittelstand, der sich

---

<sup>208</sup> Adolph von Menzel meinte hinsichtlich Lenbachs Beschränkung auf Porträtköpfe, dass „dies mit seiner Lebenshaltung in Verbindung zu bringen ist. Lenbach stellte Ansprüche an das Leben, er führte ein großes Haus, und da mag wohl der Künstler durch das Anspruchsvolle seines Haushalts und den Zwang, das Erforderliche aufzubringen, nicht selten beeinflusst worden sein. So suchte er die Arbeit möglichst zu beschränken, um sie schnell zu beenden.“ Zitiert bei Althaus, Karin, *Franz von Lenbach - "einer der größten Künstler seiner Zeit"*, in: Anke Daemgen (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009, 35–44, hier 40.

<sup>209</sup> Schuster bezeichnet Lenbach, Liebermann und Stuck als „Porträtmaschinen“. Vgl. Schuster, Peter-Klaus, *"Künstlerfürsten". Zu Genese und Idee einer Ausstellung*, in: Anke Daemgen (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009, 9–12, hier 9. Lenbach betitelte sein eigenes Atelier als „Malfabrik“, vgl. Jooss, Birgit, *Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers*, in: Anke Daemgen (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009, 57–65, hier 60.

<sup>210</sup> Zu Lenbachs „standesgemäßen“ Ehen mit Lena Gräfin von Moltke und Lolo Freiin von Hornstein vgl. Baranow, *Franz von Lenbach*, 7 ff.

<sup>211</sup> Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 127.

<sup>212</sup> Vgl. Schrick, *München als Kunststadt*, 63 ff.

<sup>213</sup> Vgl. ebd., 126.

einen gut bürgerlichen oder bescheidenen Lebensstandard leisten konnte. Dazu äußerte sich der Maler Hermann Schlittgen in seinen Lebenserinnerungen:

*„Neben der glänzenden Lebensführung einiger besonders Begabten und Glücklichen und der breiten Bourgeoisie des künstlerischen Mittelstandes [befanden sich, d. V.] so viele unten, als Proletariat, von denen man nicht wußte, wovon sie lebten.“*<sup>214</sup>

Lenman zählt zur „Bourgeoisie“ „Akademielehrer [...]; Männer mit niedrigen Auszeichnungen und Honorarprofessoren; Amtsträger in (künstlerischen) Berufs- und karitativen Organisationen sowie Mitglieder einer Reihe von Juries und Komitees.“<sup>215</sup> Die Größe dieser Gruppe hing sehr stark mit der Wirtschaftskonjunktur Münchens beziehungsweise der des Deutschen Reiches mit seinen Höhen und Krisen, das heißt Arbeitslosigkeit und Inflation, zusammen. Zwischen 1873 und 1914 war diesbezüglich ein kontinuierliches Auf und Ab zu verzeichnen.<sup>216</sup>

Die Gruppe der wirtschaftlich schlecht gestellten Künstler war die größte. Bereits unter dem Regenten und „Kunstmäzen“ Ludwig I. war die Situation für Künstler nicht uneingeschränkt positiv. Weese spricht von einer „beträchtlichen Überproduktion“<sup>217</sup> an Bildern in dessen Regierungszeit, was angesichts der steigenden Annahme- und damit Abgangszahlen an der Münchner Kunstakademie nachvollziehbar ist.<sup>218</sup> Die Lage spitzte sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch immer mehr zu: Nicht nur durch die vor Ort akademisch und in Privatschulen<sup>219</sup> ausgebildeten Kunstmaler, sondern auch durch Zuzug von Künstlern aus dem

---

<sup>214</sup> Zitiert bei Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler*, 194.

<sup>215</sup> Ebd., 127 f.

<sup>216</sup> Vgl. Hentschel, Volker, *Wirtschaft und Wirtschaftspolitik im wilhelminischen Deutschland. Organisierter Kapitalismus u. Interventionsstaat?*, Stuttgart 1978, 205 ff.

<sup>217</sup> Weese, *Berühmte Kunststätten*, 241.

<sup>218</sup> Vgl. hierzu Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 297. Die Gründung des Künstler-Unterstützungs-Vereins wurde 1839 von zwei Münchner Künstlern an die Künstlerversammlung herangetragen, was indirekt dafür spricht, dass es bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Künstler gab, die dieser Unterstützung dringend bedurften.

<sup>219</sup> Vgl. Mai, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*, 34.

ganzen Deutschen Reich kam es zu einer Agglomeration in München.<sup>220</sup> Die Anzahl der in Bayern tätigen Künstler wuchs zwischen 1895 und 1907 um 1.357, was einer Zunahme von 62,1 Prozent entsprach.<sup>221</sup> In München lebten damit 1.882, also gut die Hälfte aller bayerischen Künstler. Damit lag München im Verhältnis Künstlerdichte zu Einwohnerzahl weit vor Berlin.<sup>222</sup> Noch deutlicher zeigte sich die Führungsrolle der bayerischen Kunstmetropole innerhalb des Deutschen Reiches, wenn man die im ganzen Regierungsbezirk Oberbayern tätigen Künstler mit einbezieht. Die Berufszählung von 1907 ergab, dass sich 3.543, das sind 29,34 Prozent, der im ganzen Deutschen Reich erfassten Künstler in und um München niedergelassen hatten und dort selbständig oder unselbständig im „Bereich Kunst“ tätig waren.<sup>223</sup>

Die angeführten Ankaufszahlen des bayerischen Staates, des Münchner Kunstvereins und die Annahme- und Verkaufszahlen der diversen nationalen und internationalen Ausstellungen von Künstlergenossenschaft und Künstlerverein machen deutlich, wie eingeschränkt die Möglichkeit für ortsansässige Künstler war, über diese Absatzwege wirtschaftlich erfolgreich zu agieren. Auch der Kunsthandel mit seinen hohen Verkaufsprovisionen bis zu 30 Prozent bot nur eingeschränkt finanzielle Absicherung.<sup>224</sup>

Die wirtschaftliche Situation von Künstlern, insbesondere Künstlerarmut ist ein Phänomen, das in Abhandlungen zur bayerischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte nur sehr eingeschränkt Beachtung findet. Lediglich Wilfried Rudloff erwähnt die städtische Risikogruppe Künstler, geht aber auf Ursachen und Umstände nicht

---

<sup>220</sup> Vgl. Mai, *Akademie, Sezession und Avantgarde - München um 1900*, 136, FN 3. Die im Jahr 1883 eingeweihte und für 400 Schüler ausgelegte Akademie war bereits 1884 mit einer Schülerzahl von 552 wieder zu klein geworden.

<sup>221</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 71 f.

<sup>222</sup> Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 128. Ruppert gibt für München laut Volkszählung von 1885 eine Einwohnerzahl von 261.981 Personen an. Allerdings verdreifachte sich die Einwohnerzahl Münchens zwischen 1885 und 1913. Vgl. Angermair, Elisabeth, *Münchner Kommunalpolitik. Die Residenzstadt als expansive Metropole*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 36–43, hier 36.

<sup>223</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 308.

<sup>224</sup> Die Galerie Goltz in München verlangte z. B. 1913 zwischen 25 und 33 Prozent. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 98.

ein.<sup>225</sup> Dirk Götschmann gibt in seinem Standardwerk zur bayerischen Wirtschaftsgeschichte den Beschäftigungszuwachs im künstlerischen Gewerbe zwischen 1875 und 1907 mit 513 Prozent an. Dies entspricht dem zweithöchsten Zuwachs in einem Gewerbe in Bayern in diesem Zeitraum. Allerdings zählt der Autor dieses nicht zu den wichtigen Branchen und demzufolge wird dessen genaue Ausdifferenzierung auch nicht vorgenommen.<sup>226</sup> Michael Schattenhofer widmet in seiner Wirtschaftsgeschichte Münchens der Entwicklung der Wissenschaft, Kunst und Technik wenige Seiten, ohne dass daraus auf die Gruppe der Künstler Rückschlüsse gezogen werden könnten. Er verweist nur allgemein auf die städtische Bevölkerungsexplosion ab der Jahrhundertmitte und führt in diesem Zusammenhang die negativen Auswirkungen des Wachstums auf.<sup>227</sup> Gerhard Neumeier beschäftigt sich in seiner geschichtswissenschaftlichen Dissertation zu Wohnen und Arbeiten in München um 1900 mit der wirtschaftlichen Situation der städtischen Bevölkerung.<sup>228</sup> Er bezieht sich in seiner Analyse der Wohnverhältnisse auf eine Wohnungsenquête, die in München im Zeitraum 1904 bis 1907 durchgeführt wurde und im Stadtarchiv München erhalten ist. Er fasst unter „Künstler“ Schauspieler, Schriftsteller, Kunsthandwerker und Kunstmaler zusammen und rechnet sie aufgrund ihrer Wohnraumversorgung zu den „bessergestellten Bevölkerungsschichten“ mit „verbürgerlichten Lebensverhältnissen“.<sup>229</sup> Gleichzeitig führt er an, dass Künstler vor allem in zwei Münchner Bezirken, den sogenannten „Künstlervierteln“ um den Josephsplatz und in Schwabing lebten, die hauptsächlich durch die Unterschicht geprägt waren.<sup>230</sup> Aus der Tabelle zum „Stockwerkwohnen von sozialen Kategorien“<sup>231</sup> ist ersichtlich, dass Künstler zumeist in den obersten Stockwerken von Gebäuden lebten und Arbeitsplatz/Atelier und Wohnung identisch waren. Dadurch war der Platzbedarf ins-

---

<sup>225</sup> Rudloff, *Die Wohlfahrtsstadt. Kommunale Ernährungs-, Fürsorge- und Wohnungspolitik am Beispiel Münchens 1910-1933*, 46.

<sup>226</sup> Götschmann, Dirk, *Wirtschaftsgeschichte Bayerns. 19. und 20. Jahrhundert*, Regensburg 2010, 185.

<sup>227</sup> Vgl. Schattenhofer, Michael, *Wirtschaftsgeschichte Münchens. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 2011, 134 ff.

<sup>228</sup> Neumeier, Gerhard, *München um 1900. Wohnen und Arbeiten, Familie und Haushalt, Stadtteile und Sozialstrukturen, Hausbesitzer und Fabrikarbeiter, Demographie und Mobilität – Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte einer deutschen Großstadt vor dem Ersten Weltkrieg*, Frankfurt am Main 1995.

<sup>229</sup> Neumeier, *München um 1900*, 57.

<sup>230</sup> Vgl. ebd. 106 und 123.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., Tabelle 27, 484.

besondere bei Malern dementsprechend größer.<sup>232</sup> Es erscheint deshalb insbesondere für „Kunstmaler“ problematisch, wenn Neumeier den Faktor „Wohnfläche pro Person“ als zuverlässigen Indikator für soziale Ungleichheiten annimmt und diesen heranzieht, um Rückschlüsse auf die wirtschaftliche Situation von Kunstmalern zu ziehen.<sup>233</sup> Frank Büttner, der den Bereich „Kunst“ im Handbuch der bayerischen Geschichte bearbeitete, geht auf die Lebensbedingungen von Künstler nicht ein.<sup>234</sup>

Für eine Erschließung der wirtschaftlichen Situation muss deshalb auf eine Anzahl zeitgenössischer Quellen zurückgegriffen werden, die im Folgenden vorgestellt werden. Die Abhandlungen erschienen alle kurz vor dem Ersten Weltkrieg in der kommentierenden Literatur. Sie sind als Meinungsbilder aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten stammender Autoren zu verstehen und sollen das zeitgenössische Bewusstsein für wirtschaftliche Not von Künstlern belegen und einen Überblick über mögliche Gründe und Folgen für deren ökonomisch prekäre Lage geben. Unmittelbarer Auslöser der intensiven Aufmerksamkeit und Parteinahme für die Künstlerschaft von Seiten der Autoren dürfte der nachdrücklich ausgetragene Meinungsstreit um den Einfluss des französischen Impressionismus auf die deutsche Malerei und dessen Dominanz im deutschen Kunsthandel, Ausstellungswesen und bei Museumsankäufen gewesen sein. Er schwelte bereits seit der Abspaltung der Münchner „Secession“ von der Künstlergenossenschaft im Jahr 1892, wurde ab 1905 öffentlich ausgetragen und eskalierte 1911.<sup>235</sup> Das national-konservativ ausgerichtete Lager der „Anti-Impressionisten“ und das europäisch-fortschrittliche Lager der „Pro-Impressionisten“ lieferten sich als Opponenten über mehrere Jahre eine polemische Diskussion, die indirekt auch die wirtschaftlich und gesellschaftlich missliche Situation nationaler Künstler, insbesondere von Malern, thematisierte und damit das Augenmerk der bürgerlichen Gesellschaft auf diese lenkte. Aufmerksamkeit erfuhr das Thema auch aus dem sozialistischen Lager, das in diesem Zeitraum

---

<sup>232</sup> Vgl. ebd. 109.

<sup>233</sup> Ebd. 438.

<sup>234</sup> Vgl. Büttner, Frank, *Die Kunst*.

<sup>235</sup> Vgl. Kern, Josef, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland*, 93.

politisch an Einfluss gewann und sich über den Einsatz für die Belange der Arbeiterschaft auch für das Künstlerproletariat zu interessieren begann.

1892 war im Rahmen der Abspaltung der „Secession“ von der Münchner Künstlergenossenschaft eine umfangreichere Förderung deutscher Kunst mit der angedachten Maßnahme, ausländische Künstler nur mehr eingeschränkt zu den jährlichen nationalen Kunstausstellungen in München zuzulassen, ein wichtiger Grund für den Austritt bedeutender Künstler.

Der Maler Hans Eduard von Berlepsch machte sich 1891/92 in einem Artikel in der Kunstchronik zum Befürworter dieser Ausschluss-Strategie, da er die wirtschaftlich prekäre Situation von Künstlern als Folge des Überhangs ausländischer Kunst in nationalen Ausstellungen sah.<sup>236</sup> Im Gegensatz zu den Werken deutscher, kämen die Werke der aus dem Ausland kommenden ausstellenden Künstler - aufgeführt sind namentlich Franzosen, Engländer, Schotten und Skandinavier - jury- und frachtfrei und ohne vorherige Inaugenscheinnahme in die Münchner Jahresausstellungen, in denen vor allem die Leistung der einheimischen Künstler gewürdigt werden sollte. Von den insgesamt 3.134 im Jahr 1891 ausgestellten und im Katalog aufgeführten Bildern gingen 1.258 auf deutsche, darunter 515 Bilder von 327 Münchner Malern, und 1.876 auf nichtdeutsche Maler zurück.<sup>237</sup> Dabei war nach Meinung des Autors bei den „Ausländern“ nicht nur gute, sondern auch minderwertige Ware vertreten. Die großen Franzosen als Anregung für die deutschen Künstler hätten gefehlt. Bei letzteren vermerkte er zudem ein Ungleichgewicht zwischen etablierten und unbekannteren Künstlern. Arnold Böcklin war zum Beispiel mit siebzehn Bildern zu sehen, was angesichts einer Beschränkung für die breite Masse der Künstler auf höchstens drei gattungsgleiche Bilder pro Ausstellung Anstoß erregte.

---

<sup>236</sup> Vgl. Berlepsch, Hans Eduard von, *Ein Wort über die Münchener Jahresausstellungen*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, III., Heft 13, 1891/92, 226–232. Vgl. auch das Pro und Contra der Beteiligung ausländischer Künstler an den Jahresausstellungen bei Meyer, Alfred Gotthold, *Die dritte Münchener Jahresausstellung*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N. F. III. Jg., Heft 3, 1891/92, 33–39, hier 35 f.

<sup>237</sup> Vgl. Berlepsch, *Ein Wort über die Münchener Jahresausstellungen*, 228.

Ein zweites Anliegen von Berlepschs bezog sich auf den Anteil deutscher Künstler an dem Verkaufserlös der Jahresausstellungen. Die den Laien imponierende Gesamtsumme würde insofern verschleiert, als eine genaue Aufspaltung fehle.<sup>238</sup> Für einen finanziellen Vorteil ausländischer zu Ungunsten deutscher Künstler spräche schon die Preis- beziehungsweise Medaillenvergabe.<sup>239</sup> Insgesamt 77 wurden vergeben, davon erhielt eine von den 15 ersten ein Münchner Maler (Ludwig Hertel), von den 62 zweiten fielen sechs auf das Münchner Umland. An das Ausland gingen insgesamt 69 Medaillen, dabei wurden die österreichischen Medaillen unter den deutschen (8) geführt. Beklagt wurde auch die Preisentwicklung von Werken verstorbener Künstler, die Zeit ihres Lebens für ihre Werke unterbezahlt, nun von den Kunsthändlern mit großen Preisaufschlägen weiterveräußert würden.<sup>240</sup> Berlepsch verglich den Münchner Kunstmarkt und seine Künstler pathetisch mit Goldsuchern in Kalifornien, die das Geld auf der Straße zu finden glaubten: „Mancher fand es nach vieler Arbeit und Mühe, die zehnfache oder größere Zahl aber ging dabei zu Grunde.“<sup>241</sup> Seine Empfehlung angesichts dessen, dass Tausende Münchner Künstler nichts von den verblendenden Summen der Ausstellungen erreichte, war die strikte Einführung des Prinzips, „dass die Achtung, die man dem Fremden zollt, vor allem auch dem eigenen Haus gebührt“.<sup>242</sup> Sonst würde mit aller Berechtigung falsche Großmut mit dem „Gespött der Welt“ belohnt.<sup>243</sup>

Inwieweit nun die Aufnahme internationaler Kunst in Münchner Ausstellungen berechtigt oder unberechtigt war, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht diskutiert werden. Hier interessiert allein die Tatsache, dass die hohe, ins Ausland abfließende finanzielle Investition für ausländische Kunst mit der Konsequenz des Fehlens dieser Beträge für einheimische Kunst und hier von besonderem Interesse für die

---

<sup>238</sup> Auch aus der Tabelle III „Verkaufsergebnisse der Ausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft und des Vereins bildender Künstler Münchens ‚Sezession‘“ im Anhang bei Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, gehen nur die Ankäufe aus München, dem übrigen Deutschland und dem Ausland hervor. Zahlen zum Ankauf deutscher oder Münchner Kunst lagen Paul Drey nicht vor.

<sup>239</sup> Mit einer Medaillenvergabe war in der Regel ein Preisgeld verbunden.

<sup>240</sup> Vgl. Berlepsch, *Ein Wort über die Münchener Jahresausstellungen*, 230.

<sup>241</sup> Ebd., 231.

<sup>242</sup> Ebd., 232.

<sup>243</sup> Ebd.

Kunstproduktion auf dem Münchner Kunstmarkt begründet und damit als Ursache für Künstlerarmut aufgeführt wird.

Im Jahr 1911 formierte sich als Kulminationspunkt der Kontroverse um die Vorherrschaft der französischen impressionistischen Malerei und damit indirekt gegen die Berliner Sezession unter der Wortführerschaft des Worpsweder Landschaftsmalers Carl Vinnen ein „Protest deutscher Künstler“, der nationales Aufsehen erregte.<sup>244</sup> Auslöser für die Streitschrift war der Ankauf von Vincent van Goghs „Mohnfeld“ durch die Kunsthalle Bremen für einen Betrag von 30.000 Mark.<sup>245</sup> Vinnen beschrieb das deutsche Volk als unter dem Diktat von selbsternannten Kunstkritikern und Ästheten stehend, die die französische Malerei in ihrer Vorrangstellung vor der deutschen bestätigten. Demzufolge würden selbst zweitklassige französische Meister, die in ihrer Heimat nur bedingt Beachtung erfuhren, im Deutschen Reich Absatz finden. Durch die hochgezüchtete Nachfrage und bedenkenlose Rezeption könne mittlerweile nahezu jedes Bild im Hochpreissektor verkauft werden, wenn es nur aus Frankreich käme. Vinnen behielt sich jedoch vor, nicht in eine allgemeine Verurteilung der französischen Malerei verfallen zu wollen und verwahrte sich auch gegen Unterstellungen wie Neid oder Abkapselung. Er regte vielmehr an, dass die deutsche Kunst sich nicht in Imitation der französischen erschöpfen, sondern sich auf die deutschen Eigenarten besinnen solle, wie „Vertiefung, Phantasie und Empfindung des Gemütes“.<sup>246</sup> Die deutsche Künstlerschaft müsse unter diesem Vorsatz dafür kämpfen, ihre Marktbeherrschung „ideell und materiell“ wieder zurück zu gewinnen.<sup>247</sup> Vinnen versandte seine Streitschrift an Künstler und Kunstschriftsteller im ganzen Deutschen Reich und bat um persönliche Stellungnahmen zu seinem Anliegen, die in der Folge reichlich flossen und 1911 in einer Veröffentlichung ihren Niederschlag fanden.

Darin sind einige Bemerkungen Vinnens im Hinblick auf die wirtschaftliche Lage der Künstler im fokussierten Zeitraum interessant: Er gab zu bedenken, dass durch

---

<sup>244</sup> Vinnen, Carl, *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911.

<sup>245</sup> Vgl. Kern, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland*, S. 91 und FN 364.

<sup>246</sup> Vinnen, *Ein Protest deutscher Künstler*, 8.

<sup>247</sup> Ebd., 13.

die hohen Investitionen in französische Kunst - ob privat oder öffentlich - „jährlich Millionen der vaterländischen Kunst verloren“ gingen.<sup>248</sup> Am Ende der Streitschrift, nach den Stellungnahmen diverser Künstler zu seinem Protest, verwies er unter dem Titel „Statistisches zum Beschluß“ auf den Überhang bei der Einfuhr ausländischer Bilder und gab zu bedenken, „daß so riesige, materielle Hilfsmittel der deutschen Kunst entzogen werden“.<sup>249</sup> Diese Beobachtung war auch seinen Mitstreitern nicht unbekannt. Von den 118 Künstlern, die Vinnens Protestschreiben befürworteten, waren immerhin 57 im von Künstlern übervölkerten München und Umgebung beheimatet.<sup>250</sup>

*„Denn immer wieder kehrte in ihren [die unterschriebenen Kollegen, d. V.] Briefen und Gesprächen die Bitte, möglichst nur das ideelle Gebiet zu berühren, damit unser Protest nicht als Brotkorbpolitik aufgefaßt werden könnte. So sehr das unsere deutschen Künstler ehrt, so sind diese Mißstände doch so bedeutend daß ich sie weder unterdrücken kann noch darf. Das Ideelle mag der Einzelne hochhalten, und möchten deutsche Künstler stets so vornehm denken! Aber für die Gesamtbeurteilung der Frage ist das Materielle so lange nicht auszuscheiden, als der Künstler des Lebens Notdurft genau so wie jeder andere Sterbliche unterworfen ist.“<sup>251</sup>*

Unter dem Deckmantel eines ideellen „Stil-Streits“ und der Anklage der Überfremdung deutscher Kunst und öffentlicher und privater Kunstsammlungen mit Werken französischer Impressionisten ging es Vinnen und seinen Unterstützern auch um die sinkende Nachfrage nach deutscher Kunst und damit um wirtschaftliche Gesichtspunkte. Vinnen war in diesem Zusammenhang auch die schlechte wirtschaftliche Situation von Künstlern wichtig, denn er zitierte die diesbezügliche kunstökonomi-

---

<sup>248</sup> Vinnen, *Ein Protest deutscher Künstler*, 14. Vgl. dazu auch Jeddelloh-Sayk, Almuth zu, *Studien zu Leben und Werk von Carl Vinnen (1863 – 1922) unter besonderer Berücksichtigung des „Protestes deutscher Künstler“ von 1911*, Bonn 1986, 89.

<sup>249</sup> Ebd., 80. Das statistische Material übernahm er aus der Arbeit von Drey, Paul, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, Anhang.

<sup>250</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 144.

<sup>251</sup> Vinnen, *Ein Protest deutscher Künstler*, 80.

sche Abhandlung des Wirtschaftswissenschaftlers Paul Drey.<sup>252</sup> Die Gegendarstellung „Im Kampf um die Kunst“, die pro-impressionistische Stellungnahmen Kunstschaffender und –sammelnder beinhaltet und im gleichen Jahr erschien, thematisierte dann unter anderem auch diese versteckte „Brotkorbpolitik“ Vinnens ohne sie aber mit der Problematik der Künstlerarmut als Folge des sinkenden Absatzes in Verbindung zu bringen.<sup>253</sup>

Der Wirtschaftswissenschaftler Paul Drey veröffentlichte 1910, aufbauend auf seine bereits vorgestellte Dissertation zum Kunstmarkt, eine zweite Studie, in der er „Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst“ untersuchte.<sup>254</sup> Dreys Anregung sowohl für das Thema seiner Dissertation als auch die weiterführende Arbeit dürfte von seinem Lehrer, dem Nationalökonom Lujo Brentano gekommen sein, der sich wissenschaftlich mit Themenstellungen aus der Sozial- und Wirtschaftspolitik beschäftigte.<sup>255</sup> Wiederum setzte Drey vor allem persönliche Beobachtungen, Besuche bei und Gespräche mit Malern und anderen Akteuren des Kunstmarkts ein, um einen Überblick über die wirtschaftliche Organisation und konkrete Lebenswirklichkeit von Künstlern auf dem Kunstmarkt zu erhalten.

In seinem Vorwort sah der Autor als Auslöser für seine Arbeit das Desinteresse der Allgemeinheit an „den wirtschaftlichen Seiten des künstlerischen Schaffens“.<sup>256</sup> Jedoch wären beide Disziplinen, Wirtschaft und Kunst, miteinander verquickt, strebten sie doch - wenn auch auf unterschiedlichen Wegen - „demselben Ziele zu, der Vervollkommnung der individuellen Anlagen und der gesellschaftlichen Kultur“.<sup>257</sup> Er sah das 19. Jahrhundert geprägt von einem Ungleichgewicht der beiden Bereiche, allem voran von einer gesellschaftlichen Überschätzung des Materialismus zum Nachteil der Kunst, deren sozialer oder wirtschaftlicher Wert sich nicht

---

<sup>252</sup> Drey, *Der Kunstmarkt*, zitiert bei Vinnen, *Ein Protest deutscher Künstler*, 80.

<sup>253</sup> Vgl. z. B. den Beitrag von Alfred Hagelstange, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, in: O. V., *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“*. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911, 13 ff.

<sup>254</sup> Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*.

<sup>255</sup> Vgl. ebd., IV.

<sup>256</sup> Ebd., III.

<sup>257</sup> Ebd., 1.

nachvollziehbar greifen ließe und deshalb gering geschätzt würde. Dabei hätte die Kunst nicht nur eine Kulturfunktion - Kunstwerke sind Güter im Nationalvermögen -, sondern wäre indirekt auch ein Wirtschaftsprodukt und wirke auf Industrie und Handel ein. In einer ähnlich schwierigen Situation befände sich der Künstler: Er verfolge mit seiner Kunst die künstlerische Selbstverwirklichung und gleichzeitig müsse er von ihr leben. Seine Kunst unterliegt also wirtschaftlichen Gesichtspunkten.<sup>258</sup> Paul Drey konstatierte:

*„Dieser Konflikt ist einer der tragischsten, den wir kennen. Er ist von tiefstem menschlichem Interesse, er ist bedeutsam für das Verständnis allen künstlerischen Schaffens und Werdens und für die Lösung zahlreicher Fragen der Kunst; und er ist nicht zuletzt wirtschaftlich interessant: der Widerstreit zwischen Menschtum und dem Künstlertum ist das erste und schwerste Problem der geistigen Arbeit.“<sup>259</sup>*

1910 erschien ein Aufsatz zur sozialen Stellung von Kunst und Künstlern des Autors C.-E. Uphoff-Hagen in der freigeistigen Zeitschrift „Das freie Wort“.<sup>260</sup> Das Anliegen des Autors war es, den Blick des Lesers auf die eklatante Künstlerarmut und die gesellschaftliche Verantwortung dafür zu lenken. Dabei ist für eine wissenschaftliche Untersuchung weniger der konkrete Inhalt verwertbar, als der Nachdruck interessant, mit dem er sein Anliegen und sein persönliches Ergriffensein in einer von ihm bewusst eingesetzten pathetischen Wortwahl vortrug. Er klagte an, dass „der größte Teil von Kunst und Künstlern von der heutigen Allgemeinheit nicht verstanden und mißachtet einen leidvollen, einsamen Weg, an dessen Rain Hunger- und Sorgenblumen üppig wuchern“, ginge.<sup>261</sup> „Kaum einer denkt daran, wenn er die großen und kleinen Ausstellungen durchwandert, von denen Deutschland alljährlich zur Sommerzeit überschwemmt ist, wieviel Elend und Hunger, wieviel Sorge und herbe Enttäuschung, wieviel Gram da aufgestapelt ist.“<sup>262</sup> Künstlern

---

<sup>258</sup> Vgl. ebd., 5.

<sup>259</sup> Ebd., 6.

<sup>260</sup> Uphoff-Hagen, *Die soziale Stellung von Kunst und Künstler*.

<sup>261</sup> Ebd., 612.

<sup>262</sup> Ebd.

stände von Seiten des Staates keine soziale Absicherung zu, sie würden nicht einmal wahrgenommen. Spärliche Ankäufe von Bildern, einige Stipendien zur Talentförderung und wenige Aufträge wären die Brosamen, die der Staat den Künstlern zuwirft. Nicht einem unter hundert Künstlern sähe er trotz der Güte ihrer Arbeit eine aufstrebende Karriere beschieden. Allein der, der protegiert beziehungsweise von einem Mäzen für sich entdeckt worden wäre, könnte sich durchsetzen. Uphoff-Hagen rief die Gesellschaft auf, sich für Kunst und Künstler zu engagieren, weil der Staat dies nicht in adäquater Art und Weise wahrnehme.<sup>263</sup>

Inhaltlich ähnlich, wenn auch sprachlich schlichter und sachkundiger, argumentierte 1911 der Jurist Joachim von Bülow in einer Veröffentlichung mit dem Titel „Künstler-Elend und Proletariat“. Er sah sich in der Pflicht, die Öffentlichkeit und auch die Künstler selbst darauf aufmerksam zu machen, dass „ein des öffentlichen Interesses werter Stand mit dem Untergang ringt und sich selbst nicht helfen kann“.<sup>264</sup> Gleich zu Beginn seiner Abhandlung stellte er eine Rechnung auf: Von den 10.000 im Deutschen Reich tätigen Malern mit ihren jeweils durchschnittlich 50 im ganzen Jahr produzierten Kunstwerken, könne lediglich ein Zehntel von den Einkünften aus Verkäufen leben. Gehe man davon aus, dass hier ein Durchschnittswert errechnet wurde und es Künstler gäbe, die überproportional gut verkauften, wäre es noch weniger. Andererseits profitiere der Staat in außerordentlicher Weise über die Steuereinnahmen aus Einnahmequellen, die indirekt über die Kunst entstehen. Dazu gehöre der Kunsthandel mit einem Reingewinn von um die 30 Prozent, durch Eintrittsgelder von Galerien und Druckerzeugnisse. Da statistisches Material für diese Zeit fehlt, ist von Bülows Anliegen, konkret verwertbare, wenn auch objektiv nicht belastbare Zahlen zu liefern, um sein Anliegen zu untermauern. Künstler wären seiner Meinung nach für den Staat eine höchst lukrative Einnahmequelle. Dagegen wäre der Staat nicht in der Lage, Sorge für diese zu tragen und die Künstler budgetmäßig angemessen zu fördern.

---

<sup>263</sup> Vgl. ebd., 615.

<sup>264</sup> Bülow, Joachim von, *Künstler-Elend und Proletariat. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Abhilfe*, Berlin 1911.

Der Autor Paul Kutter gab im Jahr 1912 eine Broschüre heraus, die sich mit dem akuten materiellen Elend der Münchner Maler beschäftigte.<sup>265</sup> Er verortete wirtschaftliche Not aus seiner eigenen Erfahrung heraus nicht nur bei den unbekanntesten Künstlern, sondern auch bei den bekannteren. Die Öffentlichkeit zöge sich auf das Vorurteil zurück, dass sich wahres Talent durchsetzen werde, die anteilig größere Gruppe der mittelmäßig begabten Künstlerschaft solle sich mit Handwerksarbeit über Wasser halten. Kutter fühlte sich berufen, auf den ideellen Schaden hinzuweisen, der entstände, wenn Kunst - insbesondere die Talente unter den Künstlern - nicht angemessen abgesichert und gefördert würde. Er schilderte einige seiner Meinung nach typische Fakten, die zu „materielle[r] Insuffizienz“<sup>266</sup> führten: Der junge, von der Akademie abgehende Maler stände ohne Unterhalt da. 1912 kostete das billigste Atelier 20 Mark im Monat, die tägliche Nahrung mindestens zwischen 1 und 1,50 Mark. Studienreisen, Modelle (1 Mark die Stunde), Heizung im Winter, Material, Kleidung kämen dazu. Er wäre gezwungen, Bilder im Kunsthandel zu veräußern, der für Werke unbekannter Künstler minimale Preise zahle. Ausstellungen kämen nicht in Frage, weil die Transport- und Verpackungskosten zu hoch seien. Auch in den Redaktionen der Münchner Zeitschriften, bei öffentlichen Preisausschreiben oder in den Kunstverlagen wäre die Konkurrenz so hoch, da alteingesessene Künstler ihre Pfründe nachvollziehbar zu erhalten suchten. Kutter appellierte an die Leser und Kunstfreunde, sich beim Kauf von Gemälden nicht an den „Preistreibereien der Spekulanten und Antiquitätenhändler auf den Bilder-Auktionen“ zu beteiligen, sondern Künstler adäquat zu honorieren.<sup>267</sup> Die von Kutter benannten Gründe für die Notlage von Künstlern wurden auch bei Drey aufgeführt und dort über die Methode der Enquête verifiziert.<sup>268</sup>

Auch die sozialistische Kunstkritikerin Lu Märten sah 1914 kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs die wirtschaftliche Not der Künstler als so schwerwiegend an, dass sie sie zu ihrem Thema machte und sich in einer umfangreichen Veröffentlichung

---

<sup>265</sup> Kutter, *Das materielle Elend der jungen Münchner Maler*.

<sup>266</sup> Ebd., 9.

<sup>267</sup> Ebd., 18 f.

<sup>268</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*.

chung zu den Gründen und zu der aus ihrer Sicht möglichen Abhilfe äußerte.<sup>269</sup> Sie versuchte die Künstler anzuregen, sich angesichts ihrer materiellen Not für ihre Rechte einzusetzen. Da diese auch „physische Person[en]“, nicht nur ideelle seien, wäre die wirtschaftliche Lage ein entscheidender Einflussfaktor auf die von ihnen geschaffenen Kunstwerke.<sup>270</sup> Dieser Zusammenhang würde von der Kunstwissenschaft an den Rand gedrängt. Der Künstler selbst hätte nur eingeschränkte Möglichkeiten, auf sich aufmerksam zu machen, denn Kunst dürfe in der Gesellschaft nicht den Beigeschmack wirtschaftlicher Abhängigkeit haben. Sie ging dann explizit auf die einzelnen Absatzwege ein, die dem Künstler offen stünden, der, um zu überleben, zu wirtschaftlichem Agieren gezwungen sei, und zeigte deren Nachteile auf. Ausstellungen, Kunsthandel, Kunstvereine wären lediglich Instrumente zum Vertrieb von Ware und könnten dem wahren schöpferischen Wert eines Kunstwerks nicht gerecht werden. Den einzigen Ausweg aus diesem Dilemma sah sie in einer gemeinsamen Organisation der Künstler, die sich für deren wirtschaftliche Bedürfnisse einsetzt. Als Ziel dieses gemeinsamen Vorgehens nannte sie die Rente für Künstler auf Staatskosten, ein angemessenes Urheberrecht sowie Schutz der künstlerischen Arbeit und vor allem einen Anteil der Künstler am Wertzuwachs ihrer Kunstwerke.<sup>271</sup>

Eine öffentliche Kommunikation ihrer wirtschaftlichen Abhängigkeit durch die Künstler selbst erfolgte nicht. Nur in der privaten Korrespondenz mit Freunden und Verwandten klangen gelegentlich Äußerungen zu finanziellen Notlagen an.<sup>272</sup> Eine Darstellung des Problems ist deshalb auch über Einzelbeispiele nicht möglich.

Aufmerksamkeit für die wirtschaftliche Situation von Künstlern ließ sich von ihnen selbst als gesellschaftliche Randgruppe nur bedingt erregen. Zudem war die produ-

---

<sup>269</sup> Märten, *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*.

<sup>270</sup> Ebd., 6 f.

<sup>271</sup> Vgl. ebd., 136 ff.

<sup>272</sup> Hier einige Beispiele: Lenman führt das Schicksal des amerikanischen Kupferstechers Sion Longley Wenban an, der in München in völliger Armut lebte und mit 49 Jahren verstarb. Dieses und weitere Beispiele bei Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 131. Die Maler des Leibl-Kreises wie Johann Sperl oder Karl Haider lebten zeitweise in großer Armut. Vgl. Ruhmer, Eberhard, *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, Rosenheim 1984, 11. Marr weist auf die Steuerlisten der Künstler Exter, Heine, Schlittgen und Slevogt, Mitglieder der „Freien Vereinigung“, hin und stellt fest, dass diese nur „leidlich vom Verkauf eigener Arbeiten leben“ konnten. Marr, *Münchener Künstlervereinigungen zwischen 1892 und 1914*, 141.

zierte Ware, das Kunstwerk, ein teurer Luxusgegenstand, der für den Großteil der Reichsbevölkerung nicht erschwinglich und damit außerhalb eines nachvollziehbaren Erfahrungshorizonts lag. Hermann Urban, ein Münchner Landschaftsmaler, brachte 1902 die Geheimniskrämerei der Künstler um ihre wirtschaftliche Lage auf den Punkt: „Nichts verdienen heisst so viel wie nichts können.“ Wie viele unter uns wagen gar nicht anders zu sagen als: Ja, ja, ich verkaufe ganz gut, ganz nett! bloss (!) um den andern den Glauben zu lassen, er sei ein tüchtiger gesuchter Künstler.“<sup>273</sup> Der indirekt auch an den Künstlerberuf angelegte bürgerliche Arbeits- und Leistungsethos, der Tüchtigkeit, Leistungsbereitschaft und Disziplin beinhaltete, verwehrte dem Künstler die öffentliche Anklage der Verhältnisse.<sup>274</sup>

In den genannten Veröffentlichungen äußerten sich - adressiert an unterschiedliche Lesergruppen – Wissenschaftler, Kunstschaffende oder Kunstfreunde teilweise drastisch und unter dem Eindruck persönlich beobachteter Not zu dem Phänomen der Künstlerarmut vor dem Ersten Weltkrieg. Die von ihnen angeführten Gründe und Lösungsmöglichkeiten können im Rahmen dieser Arbeit zur Spezialisierung nicht weiter untersucht werden, haben aber die Aufgabe, einen kurzen Einblick in die Komplexität dieser Problematik zu geben und aufzuzeigen, wie existentiell für Künstler eine Positionierung auf dem Kunstmarkt war. Wolfgang Ruppert stellte in seiner sozial- und kulturgeschichtlichen Studie zur kreativen Individualität fest, dass sich „die öffentlich kommunizierten Vorstellungen, die die Grundlage für den idealisierten Kult ‚des Künstlers‘ bildeten, in nicht zu unterschätzender Weise an den wenigen bewunderten ‚Künstlerfürsten‘ [orientierten]“.<sup>275</sup> Die mythifizierende Einschätzung dieser wenigen Künstler ließ wenig Raum für gesellschaftliche Aufmerksamkeit und eine Analyse der sozialen und wirtschaftlichen Lage der breiten Masse, die sich durch Erwerbsarbeit die Existenz sichern musste.

---

<sup>273</sup> Stellungnahme von Hermann Urban aus München, Engels, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, 46 f.

<sup>274</sup> Zum Arbeits- und Leistungsethos im Bürgertum vgl. Schulz, Andreas, *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, 75), München 2005, 21 f.

<sup>275</sup> Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler*, 194.

Ruppert konstatierte zwar eine „ambivalente[] Faszination“ des nach Sicherheit strebenden Bürgertums für den frei und unabhängig tätigen Künstler,<sup>276</sup> jedoch wurde dessen wirtschaftliche Außenseiterrolle als gewollt, persönlich verschuldet oder von Talentlosigkeit her rührend gesehen. Eine soziale Verantwortung für Künstler als erwerbstätige Gruppe wurde von der Gesellschaft nicht übernommen, da Künstler mit ihrer Kunst vor allem den privaten Luxus bedienten und damit keinen bedeutenden erwerbswirtschaftlichen Nutzen besaßen. Eine Verbesserung der Situation von erwerbsabhängigen Künstlern konnte deshalb nur in Eigeninitiative durch ein geschicktes Vorgehen auf dem Kunstmarkt erfolgen.

Eine kleine, wenn auch eingeschränkte Möglichkeit für einen Künstler Unterstützung zu erhalten, war der 1844 gegründete „Verein zur Unterstützung unverschuldet in Noth gekommener Künstler und deren Relikten“. Ab 1847 gab der Verein einen Bericht heraus, dem zu entnehmen war, welche Einnahmen und Ausgaben getätigt wurden und wer zu den Mitgliedern zählte. Die Einnahmen des Vereins bestanden zunächst aus Spenden und Mitgliedsbeiträgen, später kamen Vermächtnisse, Schenkungen, Stiftungen u. a. dazu.<sup>277</sup> Die Hauptanliegen waren die Alterssicherung freischaffender Künstler und die Versorgung Hinterbliebener. Im Jahr 1907 zählte der Verein 503 Mitglieder, das Vereinsvermögen umfasste 2.276.200 Mark.<sup>278</sup> Für das Jahr 1912 gibt Ludwig einen Überblick über die Mitglieder des Unterstützungsvereins.<sup>279</sup> „Was damals Rang und Namen hatte, war Mitglied in dem Künstler-Unterstützungs-Verein“, darunter vor allem Maler, aber auch Kunsthändler, Kulturfunktionäre und Banken.<sup>280</sup> Das Protektorat hatte Prinz Ludwig von Bayern inne. „Jeder, wenn auch für sich in gesicherten Verhältnissen lebend, [solle] doch ein Herz habe[n] für das Unglück Anderer“, hieß es schon im Vereinsbericht von 1847.<sup>281</sup> In den Statuten des Künstler-Unterstützungs-Vereins war unter Titel III. §

---

<sup>276</sup> Ebd. 196.

<sup>277</sup> Im Jahr 1906 verstarb der Tiermaler Christian Mali und vermachte dem Verein sein Vermögen von 0,75 Mio. Mark, vgl. Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 313.

<sup>278</sup> Vgl. ebd., 298.

<sup>279</sup> Vgl. ebd., 319 ff.

<sup>280</sup> Ebd., 318.

<sup>281</sup> Ebd., 299.

18 genau festgelegt, wer unterstützungsberechtigt war. Es wurde ausdrücklich betont, dass nur „unverschuldete Noth“ eines Mitglieds wie Arbeitsunfähigkeit ein Anlass auf Anspruch sei.<sup>282</sup> Sollte der Künstler erwerbsfähig sein und lediglich der Absatz stocken, wäre dies kein Grund für einen Antrag. Auch der zeitliche Rahmen einer Unterstützung war eng gesteckt: Nur jeweils zwei Monate im Voraus erhielt der Künstler beziehungsweise im Todesfall seine Familie Unterstützung, die nach einem Zeitraum von drei Jahren in der Regel erlosch.<sup>283</sup> Als Beispiel für die Intensität der Unterstützung und die Nachfrage sei hier das Jahr 1913 angeführt: 89.403 Mark wurden als Beihilfe ausgeschüttet, davon 265 Personen (Mitglieder und Nichtmitglieder) und ihre Hinterbliebenen unterstützt.<sup>284</sup> Dieser geringe Betrag im Vergleich zur großen Nachfrage - immer eingedenk, dass es sich um unverschuldete Notlagen wie die totale Arbeitsunfähigkeit handelte – zeigt, wie groß der Bedarf im Einzelnen war. Künstler, die am Existenzminimum lebten, fanden hier keine Unterstützung.

Auch der Bayerische Staat förderte Künstler, die älter als 50 Jahre waren, im Hinblick auf ihre prekäre Situation mit kleinen Pensionen. Allerdings wurden im Jahr 1896 nur 36 Anträge positiv beschieden, im Jahr 1908 waren es 49 mit der Tendenz strengerer Bedingungen und Auflagen für den Zuschuss.<sup>285</sup>

Künstlerarmut war ein großes gesellschaftliches Problem des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie wurde durch vielfältige Komponenten ausgelöst und verstärkt. Die staatliche und öffentliche Wahrnehmung und Aufmerksamkeit hierfür war eingeschränkt<sup>286</sup> und geprägt von Vorurteilen und Zuschreibungen, die mit der idealisierenden und bis heute wirksamen Vorstellung des schöpferischen Künstlers

---

<sup>282</sup> Ebd., 335.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., 334 ff.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., 314.

<sup>285</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 132.

<sup>286</sup> Lenman zitiert einen Brief des bayerischen Kultusministeriums an das Außenministerium im Jahr 1903 mit dem Inhalt, dass „trotz des Überhangs in künstlerischen und musischen Berufen kein Grund zur Beunruhigung bestünde“. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 133.

als „Märtyrer“ für die Kunst zusammenhängen.<sup>287</sup> Zu diesem tradierten Bild, dem der Künstler selbst in Teilen unterlag, trat - bedingt durch die Entwicklung des Kunstmarktes - sukzessive ein neues Selbstverständnis als wirtschaftlich agierender Marktteilnehmer. Künstler wurde ein Beruf, wenn auch ein „Lebensberuf“<sup>288</sup>, der nun auch mit einem bürgerlichen Bewertungs- und Leistungsschema gemessen wurde. Unternehmerische Fähigkeiten und eine solide Wirtschaftlichkeit von Ertrag und Aufwand wurden im Künstlerberuf unabdingbar. Paul Kantzsch, Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin, benennt dementsprechend 1930 in der Einführung der Broschüre des „Reichsbundes Deutscher Kunsthochschüler“ die Erfolg versprechenden Eigenschaften des Künstlers:

*„Außer Begabung setzt der Künstlerberuf ferner bestimmte Charaktereigenschaften voraus, die seine erfolgreiche Ausübung erst ermöglichen. Diese Forderung wird leider noch viel zu wenig beachtet. Willenskraft, Selbstbewußtsein, Anpassungsfähigkeit, Geschick im Anknüpfen und Ausnutzen von Beziehungen, kaufmännischer Sinn sind Eigenschaften, die einem Künstler zum Erfolg verhelfen können. Dagegen schließen Schüchternheit, Unsicherheit, Weltfremdheit und Mangel an Geschäftsgewandtheit jeden Erfolg im Beruf von vornherein aus.“<sup>289</sup>*

---

<sup>287</sup> Vgl. dazu Ruppert, *Der moderne Künstler*, 225 ff. und Krieger, Verena, *Was ist ein Künstler? Genie - Heilsbringer - Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007, 44 ff.

<sup>288</sup> Lovis Corinth prägte den Begriff des „Lebensberufes“, der in das Statut der Münchner Akademie der Bildenden Künste von 1911 aufgenommen wurde. Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 144 f.

<sup>289</sup> Zitiert bei ebd., 145 f.

### **3 Richard Strebel und seine Strategie: Spezialisierung als Marktchance**

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war von vielen wirtschaftlichen und sozialen Herausforderungen geprägt, die zu einer starken Veränderung der Gesellschaft führten. Die Einkommensverhältnisse des Bürgertums verbesserten sich, die Kaufkraft pro Kopf stieg an, und damit erwachte und wuchs das Interesse an Bildung und Kunst.<sup>290</sup> Durch die hohe Nachfrage entwickelte sich ein komplexer und wettbewerbsintensiver Kunstmarkt für Malerei. Für die Anbieter, die Bilder produzierenden Künstler, war diese Konstellation mit Herausforderungen, aber auch wirtschaftlichen Chancen verbunden.

Im folgenden Kapitel wird nach einer kurzen biographischen Einführung Leben und Werk des als Tiermaler ausgebildeten Künstlers Richard Strebel unter dem Gesichtspunkt der Spezialisierung als Marktchance in einem wettbewerbsintensiven Kunstmarkt untersucht. Zunächst wird ein allgemeiner Überblick über finanzielle Verhältnisse von Künstlern gegeben, die eine Positionierung auf dem Kunstmarkt beeinflussen konnten. Im Anschluss werden Münchens Standortfaktoren bestimmt, die zur Attraktivität der Stadt als Arbeitsmittelpunkt für Tiermaler beitrugen. Die Entwicklung der Marktnische, die sich Richard Strebel innerhalb der Tiermalerei öffnete, wird in einem ausführlichen Kapitel beleuchtet, um dann Strebels eigentlichen Spezialisierungsprozess und sein öffentliches Auftreten als Künstler nachzuvollziehen.

#### **3.1 Herkunft, künstlerischer Werdegang und personales Umfeld**

Richard Strebels künstlerischer Werdegang wird durch die vom Künstler verfassten, im Familienbesitz überlieferten, aber nur fragmentarisch erhaltenen „Lebenserinnerungen“ transparent.<sup>291</sup> Strebels schrieb sie vermutlich um das Jahr 1930 auf seinem Altersitz in Burghausen in Oberbayern maschinenschriftlich nieder. Ab diesem

---

<sup>290</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 32 ff.

<sup>291</sup> Strebel, Richard, *Lebenserinnerungen*, 1930.

Zeitpunkt begann er aufgrund seiner Parkinsonschen Erkrankung eine Schreibmaschine für seinen gesamten Briefverkehr zu nutzen. Die stellenweise eingefügten handschriftlichen Verbesserungen im Text weisen eine flüssige Schrift auf, was zu einem späteren Zeitpunkt in handschriftlichen Dokumenten nicht mehr gegeben war.

Das Textfragment setzt mit Strebels Kindheit in Veracruz/Mexiko ein, gibt Aufschluss über seine schulische und künstlerische Ausbildung und endet mit dem Kennenlernen seiner zweiten Ehefrau Helene im Jahr 1903. Die schwere Erkrankung und die wirtschaftlich sehr angespannte Situation des Künstlers und seiner Familie erschließen sich aus einigen Bemerkungen im Vorspann: Er beschreibt sein Leben als „Menetekel“ für nachfolgende Generationen, von dem er trotzdem hoffte, dass es „noch ein befriedigendes Ende finden [möge]“.<sup>292</sup> Strebel geht selbstkritisch mit der eigenen, vom ihm mit „stellenweis [von] Formlosigkeit [geprägt, d. V.]“ bezeichneten Vita um.<sup>293</sup> Er richtet seine Erinnerungen an die folgenden Generationen seiner Nachkommen und will offen und erzieherisch über seine Lebenserfahrungen berichten. Ausführlich schildert er die schwierige Phase der Qualifizierung für die Kunstakademie und die Anfangsphase seiner künstlerischen Selbständigkeit in München. Obwohl der Memoirentext teilweise mit Anekdoten aus Strebels Jugendzeit aufgelockert wird, zeichnet sich seine künstlerische Entwicklung und vor allen Dingen sein Weg und die Gründe hin zur Spezialisierung in den einzelnen Lebensstationen deutlich ab.

Richard Strebels Vater Hermann entstammte dem alten Mittelstand des Hamburger Kleinbürgertums. Er war der Sohn eines Putzmachers. Im Jahr 1848 wurde er als 14-jähriger von seinen Eltern zu seinen zwei älteren, als kaufmännische Angestellte tätigen Brüdern nach Mexiko geschickt. Grund für die weitreichende elterliche Entscheidung, Hermann Strebel in die Fremde zu schicken, war die Aussicht auf eine gute Ausbildung sowie beruflichen und gesellschaftlichen Aufstieg.<sup>294</sup> Nach Ende

---

<sup>292</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 2.

<sup>293</sup> Ebd., 2.

<sup>294</sup> Die Wahl der Eltern fiel auf das mittelamerikanische Land, weil enge Handelsbeziehungen zwischen der norddeutschen Hansestadt und Mexiko, die sukzessive ab 1824 mit der Gründung der Republik eingesetzt

der Lehrzeit 1853 übersiedelte Hermann in die kleinere, an der mexikanischen Ostküste gelegene Hafenstadt Veracruz, wo er ab 1857 eine Filiale eines in Mexico-Stadt beheimateten Hamburger Manufaktur-Geschäftes selbständig führte.<sup>295</sup> In Veracruz hatte sich bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine deutsche Kolonie gebildet, die von der einheimischen Gesellschaft separiert gesellschaftlichen Umgang miteinander pflegte. Dort lernte Hermann Strebel den deutschen Arzt Hermann Berendt kennen. Der natur- und geisteswissenschaftlich interessierte Mediziner beschäftigte sich in seiner Freizeit intensiv mit kartographischen Arbeiten, archäologischen Ausgrabungen und der Geschichte des Landes. In ihm fand Hermann Strebel ein Vorbild und einen Ansprechpartner und Kompagnon für sein eigenes Hobby, das Sammeln von Konchylien. Beide trugen eine große Sammlung von Land- und Süßwasserschnecken zusammen, die Hermann in Zeichnungen und Aquarellen akribisch dokumentierte und in Zusammenarbeit mit Berendt auch wissenschaftlich aufarbeitete. Das große Interesse und die Faszination für Mollusken befähigten den jungen Mann trotz seiner eingeschränkten Schulbildung ein gehobenes wissenschaftliches Niveau auf diesem speziellen Gebiet der Zoologie zu erwerben.

Hermann Strebel heiratete am 3. März 1860 Ines Mahn, eine deutsche Kaufmannstochter, die sich nach dem Tod ihres Vaters als Gesellschafterin ihres ältesten Bruders in Veracruz aufhielt. Am 28. Juni 1861 wurde Richard Strebel als erstes Kind des Ehepaars geboren.

---

hatten und auf dem Rohstoffreichtum des Landes beruhten, die Grundlage für prosperierende Geschäftsbeziehungen lieferten. Die Stadt Hamburg hatte sich gleich zu Beginn der politischen Emanzipation des mittelamerikanischen Landes bedeutende Handelsprivilegien zu sichern gewusst. 1832 wurde der Handels-, Schifffahrts- und Freundschaftsvertrag der Hansestädte Lübeck, Bremen und Hamburg mit Mexiko rechtswirksam. Vgl. Becker, Felix, *Die Hansestädte und Mexiko 1825 - 1867*. Ein Kapitel hanseatischer Vertragsdiplomatie und Handelsgeschichte, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, 69, 1983, 83–102, hier 86 ff. Durch die Einräumung des Rechts zum Detailhandel, d. h. der Vermarktung der nach Mexiko importierten Waren ohne die Einbeziehung der einheimischen Bevölkerung, konnten Hamburger Kaufleute hohe Gewinnmargen erzielen. Dies führte zur Übersiedelung zahlreicher Hamburger Kaufmannsfamilien, die Niederlassungen hanseatischer Handelshäuser in der jungen Republik gründeten. Arbeitskräfte aus der Heimat waren willkommen und unverzichtbare Vertrauenspersonen für die dort zu tätigen interkulturellen Geschäfte.

<sup>295</sup> Vgl. Strebel, Hermann, *Lebenserinnerungen*. Privatbesitz, Hamburg 1930.

Richard Strebels Geburt fiel in eine politisch angespannte Zeit. Die junge Republik Mexiko manövrierte ab Mitte des 19. Jahrhunderts sukzessive in eine politisch und wirtschaftlich instabile Lage, die ab 1861 im Geburtsjahr Strebels zu militärischen Interventionen führte.<sup>296</sup> 1867 entschloss sich die Familie aufgrund der anhaltenden politischen Unruhen zur Rückkehr nach Hamburg. Hermann Strebel gründete unter Nutzung der mexikanischen Geschäftskontakte zusammen mit einem Kompagnon ein Handelshaus für fremde Nutzhölzer. Dieses betrieb er bis zum Jahr 1899. Dann zog sich Hermann Strebel aus der Firma zurück, um sich ausschließlich seiner wissenschaftlichen Arbeit zu widmen.

Ab den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts dehnte sich das allgemeine Interesse an ausländischen beziehungsweise mittelamerikanischen Kulturen auch auf die Kulturgüter Mexikos aus. Hermann Strebel ließ deshalb unter der Leitung mexikanischer Kooperationspartner Ausgrabungen an verschiedenen Orten in Mexiko durchführen und sich die Funde der Inka- und Azteken-Kultur per Schiff nach Hamburg zustellen. Vor Ort wertete er jedes Stück wissenschaftlich aus und publizierte seine Ergebnisse in Vorträgen, Zeitungsartikeln und wissenschaftlichen Aufsätzen. Hermann Strebel brachte es durch seine Forschungen zu großem wissenschaftlichem und gesellschaftlichem Renommee.<sup>297</sup>

Richard Strebel konnte die Veränderung seines Lebensumfeldes, die mit der 1867 erfolgten Rückkehr der Familie nach Hamburg einherging, gut kompensieren. Er kommentiert den Umzug als befreiend, da er seinen Aktionsradius nun auch auf den großelterlichen Garten ausdehnen konnte. In Veracruz war er mit den Geschwistern

---

<sup>296</sup> Nacheinander wurde Veracruz von den Spaniern, den Briten und im Januar 1862 von den Franzosen besetzt. Unter dem Druck des französischen Kaisers Napoleon III. wurde Mexiko 1864 zum Kaiserreich erklärt und der Bruder des amtierenden österreichischen Kaisers Franz Joseph als Maximilian I. zum Kaiser von Mexiko ernannt. Die starke republikanische Opposition im Lande ruhte jedoch nicht. Immer wieder kam es in der Folge im ganzen Land zu militärischen Auseinandersetzungen zwischen den französischen und mexikanischen Truppen unter der Führung des abgesetzten Präsidenten Juárez. Vgl. dazu auch Edouard Manet, „Die Erschießung Kaiser Maximilians“, 1867, Kunsthalle Mannheim.

<sup>297</sup> Hermann Strebel wurde 1904 von der Universität Gießen zum Ehrendoktor, 1906 mit dem Loubat-Preis der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften ausgezeichnet und 1914 vom Hamburger Senat zum Professor ernannt. 1905 wurde Hermann Strebel im Rahmen von Alfred Lichtwarks Projekt einer Bildnisgalerie Hamburger Persönlichkeiten von Max Liebermann gemalt. Das Bild befindet sich unter der Objekt Nummer HK-1593 in der Hamburger Kunsthalle.

wegen der unsicheren politischen Situation ständig ans Haus gebunden gewesen.<sup>298</sup> Nach dem Besuch der Nirnheimschen Bürgerschule wechselte er 1875 in die weiterführende Wandsbeker Realschule.

Strebel's Jugendzeit war durch Neigungen geprägt, die für seine künstlerische Orientierung von Bedeutung werden sollten. Vor allem sein in diesen Jahren erwachendes naturwissenschaftliches Interesse führte ihn nach Vorbild seines Vaters zu eigener Sammeltätigkeit und kleinen Erfolgen in der Kaninchenzucht. Während der Schulzeit erhielt Strebel aufgrund seiner Begabung Zeichenstunden an der Hamburger Gewerbeschule. Hier entstanden erste Tierbilder, unter anderem ein lebensgroßes Porträt des Hundes der Familie.<sup>299</sup>

Nach Beendigung der Schule im April 1880 entschied sich Strebel für eine akademische Ausbildung zum Kunstmaler. Anfängliche Bedenken und Umstimmungsversuche der Eltern führten zu der Entscheidung, den Sohn „nach der kleinsten und unbedeutendsten (!) Academie in Deutschland [...], nämlich nach Kassel“ zu schicken.<sup>300</sup> Strebel fühlte sich dort allerdings nicht gut angeleitet. Er bezeichnete die Kassler Akademie als zweitklassig, die Lehrer als pedantisch und gängelnd.<sup>301</sup> Geleitet wurde die Akademie von Professor Louis Kolitz<sup>302</sup>, die Antikenklasse unterstand Professor Georg Koch<sup>303</sup>. Von August 1880 bis April 1881 besuchte Strebel die Zeichenklasse des Historien- und Porträtmalers Hermann Knackfuß<sup>304</sup>. Der junge Akademiestudent schreibt von einer als „diftilich“ empfundenen Herangehens-

---

<sup>298</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 6.

<sup>299</sup> Vgl. ebd., 12.

<sup>300</sup> Ebd., 13.

<sup>301</sup> Vgl. ebd., 14.

<sup>302</sup> Louis Kolitz (1845 – 1914), Kriegs- und Porträt-Maler, ab 1878 Direktor der Akademie in Kassel, vgl. Thieme, Ulrich und Vollmer, Hans (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Band 21, 237 f., 1927.

<sup>303</sup> Georg Koch (1819 – 1899), Zeichner und Lithograph, ab 1880 Professor an der Kasseler Akademie, vgl. ebd., Band 21, 73, 1927.

<sup>304</sup> Vgl. *175 Jahre Kasseler Akademie*. Ausst.-Kat. Kassel, Kassel 1952, 20. Hermann Joseph Wilhelm Knackfuß (1848 – 1915), Maler, Illustrator und Kunstschriftsteller, ab 1880 Professor in Kassel, vgl. Thieme u. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 21, 560 ff., 1927.

weise der Kasseler Professoren, die ihm schon der Vater eingepflichtet hätte und seinem Wunsch nach Erlernen einer großzügigen Sichtweise entgegenstehe.<sup>305</sup>

Unzufrieden mit dem nach einem halben Jahr erreichten Ausbildungsstand, ließ Strebel sich Anfang 1881 von verschiedenen Künstlerfreunden des Vaters bezüglich seines weiteren Werdegangs beraten<sup>306</sup> und absolvierte dann an der Berliner Kunstakademie ein Vorstellungsgespräch bei Professor Paul Meyerheim<sup>307</sup>, der seine Aufnahme ablehnte, da er keine Arbeiten „vor der Natur“ vorzuweisen hatte.<sup>308</sup> Daraufhin entschloss sich Strebel im Mai 1881 zu einer Studienreise nach Blankenburg im Harz, um von dem in Kassel erlernten Kopieren im Atelier zum Studium der Natur selbst vorzudringen.<sup>309</sup> Die im Harz angefertigten Landschafts- und Tierstudien ermöglichten ihm im September 1881 die Aufnahme an die Akademie in Karlsruhe.

Dort wurde er zunächst in die Stillebenklasse von Professor Gustav Schönleber<sup>310</sup> eingeteilt, den er künstlerisch und menschlich hoch schätzte. Allerdings wurde von Seiten der Lehrer bereits nach Fertigstellung eines großen Stillebens ein Wechsel in die Klasse von Hermann Baisch<sup>311</sup> angeordnet. Beide verband laut Strebel von Anfang an eine unterschwellige Aversion und es kam deshalb zu Meinungsverschiedenheiten.

---

<sup>305</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 14.

<sup>306</sup> Strebel wurde zunächst bei dem Münchner Genremaler Hugo Kauffmann (1844 – 1915), vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 277, und dem Hamburger Landschaftsmaler Adolf Mosengel (1837 – 1885), vgl. Thieme u. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 25, 178, 1931, vorgestellt. In einem zweiten Schritt ließ er sich von dem Maler Hans von Bartels (1856 -1913), vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 55 f., und dem Schlachtenmaler Hermann de Boor (1848 - 1889), vgl. Meißner, Günter und Beyer, Andreas (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, München, Berlin, Boston, Mass., Band 12, 641, 1996, beraten.

<sup>307</sup> Paul Meyerheim (1842 – 1915), Tier- und Landschaftsmaler, ab 1887 Professor für Tiermalerei an der Berliner Kunstakademie, vgl. Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 49 ff.

<sup>308</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 14.

<sup>309</sup> Vgl. ebd.

<sup>310</sup> Gustav Schönleber (1851 – 1917), Landschafts-, Marine- und Architekturmalers, ab 1880 Professor an der Akademie in Karlsruhe, vgl. Schneider, Arthur von, *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1935, 102 ff.

<sup>311</sup> Hermann Baisch (1846 – 1894), Maler und Radierer, ab 1881 Professor für Tiermalerei an der Karlsruher Kunstakademie, vgl. ebd., 106.

Den Sommer 1881 verbrachte Strebel mit seinem Studienfreund Gustav Kampmann<sup>312</sup> in Holstein, um Landschaftsstudien anzufertigen. Nacheinander besuchten sie Stöfs, Howacht und Lütjenburg, wo Strebel auf dem Gut des Kammerherrn Hermann von Buchwaldt Pferdestudien anfertigte.<sup>313</sup> Nach Karlsruhe zurückgekehrt, trat Strebel ab 1. Oktober 1882 für ein Jahr zur Ableistung seines Militärdienstes der reitenden Batterie des „1. Badischen Feldartillerieregiments“ bei.

Im Oktober des Jahres 1883 wurde Strebel wieder in die Tierklasse von Hermann Baisch aufgenommen und malte im Atelier und in freier Natur Tiere. Er unternahm mit einigen Kommilitonen Studienreisen ins oberbayrische Langenpreising und Neuhaus am Schliersee. 1884 rückte Strebel in die Meisterklasse auf, bekam mit Fritz Rabending<sup>314</sup> ein Atelier zugewiesen. Positiv vermerkte er, dass das Konkurrenzdenken untereinander, worunter „jeder harmonische Verkehr später so sehr litt“, zu diesem Zeitpunkt noch nicht spürbar war.<sup>315</sup> Strebel war in dieser Zeit gut vernetzt und pflegte einen großen Freundeskreis. Die Namen seiner Studienkollegen Julius Bergmann und Louis Boller fallen in diesem Zusammenhang.<sup>316</sup>

1886 verschlechterte sich sein Verhältnis zu seinem Lehrer Hermann Baisch. Dieser pflegte laut Strebel eine Hierarchie seiner Schüler, hatte ein offenes Ohr für Schmeicheleien und ließ sich von intriganten Schülern seiner Klasse beeinflussen. Die daraus resultierende angespannte Situation unter den Baisch-Schülern entlud sich 1886 auf einer Studienreise im oberbayerischen Feldwies in Querelen und Schlägereien. Strebel, der auch mit der Ausbildungsqualität von Baisch nicht uneingeschränkt zufrieden war, entschloss sich nun, die Akademie in Karlsruhe zu verlassen.

---

<sup>312</sup> Gustav Kampmann (1859 - 1917), Maler und Grafiker, vgl. Meißner u. Beyer, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 79, 238 f.

<sup>313</sup> Gut und Gestüt Helmstorf bei Lütjenburg, vgl. Ruhmor, Henning von, *Schlösser und Herrenhäuser in Ostholstein*, Frankfurt am Main 1973, 223 ff.

<sup>314</sup> Fritz Rabending (1862 – 1929), Landschaftsmaler, vgl. Ludwig, *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*, 320 ff.

<sup>315</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 19.

<sup>316</sup> Julius Hugo Bergmann (1861 – 1940), Tier- und Landschaftsmaler, vgl. Meißner u. Beyer, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 9, 408, 1994; Louis Boller, eigentlich Jakob Ludwig Wilhelm Boller (1862 – 1896), Landschaftsmaler, vgl. Ludwig, *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*, 116 ff.

Zusammen mit dem ebenfalls aus Karlsruhe kommenden Maler Franz Amling<sup>317</sup> bezog Strebel ein Atelier mit Wohnung in der Schwanthalerstraße 36 a in München.<sup>318</sup> Die ungewohnte Selbständigkeit machte ihm zunächst große Schwierigkeiten. Der Rückhalt durch den korrigierenden Lehrer Baisch fehlte. Deshalb sprach Strebel bei dem führenden Münchner Tiermaler Heinrich von Zügel mit der Bitte um Korrektur seiner Bilder vor, was dieser ablehnte. Strebel vermerkte die Begründung für Zügels Ablehnung: Korrektur bringe den Schüler nur „in das Fahrwasser des Lehrers“. Strebel solle auf „eigenen Beinen stehen“ und sich nicht um sein zeichnerisches Können sorgen.<sup>319</sup> Um mehr Sicherheit beim Einsatz der Farbe im Bild zu erhalten, ließ er sich zeitweise von Victor Weishaupt, einem weiteren Münchner Tiermaler, korrigieren.<sup>320</sup>

Studienreisen nach Übersee, Bernau und Schleißheim mit verschiedenen Malerkollegen gehörten in den Jahren 1887 und 1888 zu den festen Bestandteilen seines Künstlerlebens. Ab 1888 versuchte er sich nach Karlsruher Vorbild mit wenig Begeisterung an Ölbildern mit Kuhsujet. Die ausschließliche Fixierung auf Nutztiere wie Kühe, Pferde und Schafe empfand der junge Maler als einengend, und mit dem schwindenden Einfluss des Vorbildes von Hermann Baisch verlor die Ausrichtung an Intensität.

Im Laufe des Jahres 1889 begann Strebel mit einem intensiven zeichnerischen Studium von verschiedenen Hunderassen. Modelle waren ihm dabei vorwiegend die deutsche Dogge eines Freundes und sein Boxer Bobby, den er bei seiner Abreise aus Karlsruhe von einem Freund als Geschenk erhalten hatte. Die harsche Kritik seiner Künstlerfreunde an dieser neuen Ausrichtung führte ihn erneut zu Heinrich von Zügel, der ihm den Hinweis mit auf den Weg gab, sich nicht um den Rat junger Freunde zu kümmern, „er selbst hätte dadurch volle ‚7‘ Jahre verloren, malen sie was Ihnen Spass macht malen sie ihren Bobby tausendmal, malen sie ihn natur (!),

---

<sup>317</sup> Franz Amling (1853 – 1894), Militär-, Jagd- und Landschaftsmaler, vgl. ebd., 31.

<sup>318</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 21.

<sup>319</sup> Beide Zitate bei ebd., 22.

<sup>320</sup> Victor Weishaupt (1848 – 1905), Tiermaler, vgl. Schneider, *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, 106 f.

und sie haben Erfolg“.<sup>321</sup> Strebel hielt sich an diesen Ratschlag und intensivierte sein Studium der Tierart. Zunächst entstand ein Gemälde seines Boxers Bobby, kurz darauf eine Miniatur „Mops“. Letztere wurde in der Münchner Jahresausstellung 1889 ausgestellt. Zwei weitere Bilder gelangten in eine Ausstellung des Hamburger Kunstvereins.<sup>322</sup> Folge der Intensivierung der künstlerischen Tätigkeit war 1889 ein Umzug in sein erstes eigenes Atelier in der Schwanthalerstraße 22.

Im Verlauf des Jahres entstanden weitere Bilder. Drei davon konnte Strebel in einer Ausstellung des Münchner Kunstvereins unterbringen. Besonders erfolgreich war das Bild „Nach hartem Strauss“, welches das Porträt seines Boxers Bobby zeigte. Es wurde vom Kunstverein im Anschluss an die Ausstellung erworben und erregte sogar die Aufmerksamkeit des Prinzregenten Luitpold, der Strebel wohlwollend seine Anerkennung ausdrückte.<sup>323</sup> Im Jahr 1890 gewann er auf einer Ausstellung der „Picture Gallery des Crystal Palace“ in London für ein Bild mit dem Titel „Landscape and Cattle“ eine Bronzemedaille.<sup>324</sup>

Als weiteres Hundemodell erwarb er 1890 eine englische Bulldogge mit dem Namen „Bohemia“. Über sie kam er mit Ernst von Otto-Kreckwitz, dem Herausgeber der Zeitschrift „Der Hund-Sport“ und damit mit der kynologischen Szene Münchens in Kontakt.<sup>325</sup> Von da an erschienen regelmäßig Illustrationen in der Zeitschrift „Der Hunde-Sport“.<sup>326</sup>

1893 heiratete Strebel die verwitwete Elise Ertel, eine Wirtstochter aus Neuhaus am Schliersee, die zwei Kinder mit in die Ehe brachte.

---

<sup>321</sup> Strebel, Richard, *Ein Rückblick auf das Jahr "1889" dem Vater gewidmet von seinem Sohne Richard Strebel*, München 1890.

<sup>322</sup> Vgl. ebd., 11. Die Titel der Bilder lauteten „In ersten Betrachtungen“ und „Gestörte Arbeit“.

<sup>323</sup> Vgl. ebd., 23 f.

<sup>324</sup> Der Aufbewahrungsort des Gemäldes ist nicht bekannt.

<sup>325</sup> Die Zeitschrift erschien von 1886 bis 1891 unter dem Titel „Der Hunde-Sport. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen“, von 1892 bis 1903 unter dem Titel „Hunde-Sport und Jagd. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen“, von 1904 bis 1931 „Hundesport und Jagd. Kynologisch-jagdliche Wochenschrift“.

<sup>326</sup> In Band V (1890) der Zeitschrift „Der Hunde-Sport“ erschienen im Laufe des Jahres noch zwei weitere Illustrationen Strebels, darunter die englische Bulldoggenhündin Bavaria aus derselben Berliner Zucht wie Strebels eigener Hund.

Für die Jahre 1893 bis 1896 liegen keine autobiographischen Quellen zum Leben des Künstlers vor. Erst 1897 setzen die Informationen mit den Einträgen in sein Tagebuch wieder ein, das er vom 1.1.1897 bis 31.12.1899 führte.<sup>327</sup>

1894 erschien in Ernst von Otto-Kreckwitz' Veröffentlichung „Der Kriegshund“ eine Zuschrift Strebels, in der er sich zur Eignung des Collies als Kriegshund äußerte.<sup>328</sup> Er führte an, dass er zwei Collies, vier Bernhardiner, einen Pinscher, einen Blenheim Spaniel, eine Bulldogge und einen Boxer besäße. Seine schriftlichen Äußerungen lassen den Schluss zu, dass er bereits fundiertes kynologisches Wissen besaß.

Strebel lebte 1897 mit seiner Frau und den beiden Kindern in der Waldkolonie im ländlichen Pasing. Zu seiner Wohnung gehörten ein Atelier und ein Hundezwinger auf dem Hof. Vier Hunde, darunter die Vorsteh-Hündin Ilka von Lemgo, lebten in seinem Haushalt. Die Hunde nutzte er als Modelle, die Rassehündin Ilka zusätzlich als Zuchttier. Täglich unternahm Strebel mit den Hunden weite Spaziergänge, die er auch zur Anfertigung von Landschaftsfotografien nutzte. Darüber hinaus war er als Jäger aktiv.

Strebel war nun mehrmals jährlich im gesamten Deutschen Reich und in der Schweiz als Preisrichter bei Hundeausstellungen tätig. Zahlreiche Illustrationen für deutsche und Schweizer Zeitschriften, aber auch Plakate, Urkunden, Diplome und Plaketten für Hundeklubs und Ausstellungen gehörten zu seinen Aufträgen.

In Künstlerkreisen war Strebel 1897 bis 1899 gut vernetzt. Er war Mitglied der „Luitpold-Gruppe“, einem Zusammenschluss von Künstlern innerhalb der Künstlergenossenschaft und des Radiervereins, einer Gruppe Münchner Grafiker. Er pflegte intensiven Kontakt mit einer Vielzahl von Künstlern, die das ganze Spektrum der Bildgattungen bedienten: den Brüdern Georg und Raffael Schuster-Woldan, Otto Keitel, Hugo Bürgel, Franz Gräbel, Walter Firle, Carl Blos, Franz

---

<sup>327</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*.

<sup>328</sup> Vgl. Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Der Kriegshund, dessen Dressur und Verwendung*, München 1894, 68 f.

Multerer, Hermann Urban und Toni Stadler.<sup>329</sup> Gegenseitige Atelier- und Abendbesuche waren an der Tagesordnung.

Strebel nahm regelmäßig an Ausstellungen teil. Im Jahr 1901 schickte er mehrere Bilder in die „Große Berliner Kunstausstellung“, zur „Frühjahrsausstellung der Luitpold-Gruppe“ und zur „VIII. Internationalen Kunstausstellung“ in München und ins „Zürcher Künstlerhaus“.<sup>330</sup> Im Jahr 1903 stellte er im Münchner Glaspalast und in der Kunstausstellung im Kaufhaus Wertheim in Berlin aus.<sup>331</sup> 1905 lieferte er Bilder an das „Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe“ in Halle, an den Glaspalast in München und die Kunstausstellung bei Eduard Schulte in Köln.<sup>332</sup>

1903 lernte Strebel auf einer Hundeausstellung in Linz die Pinscher-Züchterin Helene Zuhellen kennen.<sup>333</sup> Sie war verheiratet und betrieb mit ihrem Ehemann zusammen den Zwinger „Schwabing“ in Poing bei München. Das Ehepaar hatte eine gemeinsame Tochter. Helene Zuhellen kam aus vermögendem Hause. Sie war die Tochter des Privatiers und Kunstsammlers Wilhelm Simons aus Frankfurt. Richard Strebel und Helene verband zunächst das gemeinsame züchterische und wissenschaftliche Interesse, später kam es zu einer Liaison. 1904 zogen sie in eine gemeinsame Wohnung in der Hermannstraße in Pasing. Kurz darauf erschien Strebels zweibändiges wissenschaftliches Werk „Die deutschen Hunde und ihre Abstammung“.<sup>334</sup> 1905 ließen sich Strebel und Helene Zuhellen von ihren Ehepartnern

---

<sup>329</sup> Georg Schuster-Woldan (1864 – 1933), Porträt- und Genremaler, vgl. Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Saffer - Zwengauer* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 4), München 1983, 117 f.; Raffael Schuster-Woldan (1870 – 1951) v.a. Porträtmaler, vgl. ebd., 118; Otto Keitel (1862 – 1902), Tiermaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 289; Hugo Bürgel (1853 – 1903), Landschaftsmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 151 f.; Walter Firlé (1859 – 1929), Porträt- und Genremaler, vgl. ebd., 341 ff.; Carl Blossfeldt (1860 – 1941), Porträtist, Landschafts- und Interieurmaler, vgl. ebd., 102; Franz Multerer (1864 – 1920), Genre- und Interieurmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 206; Hermann Urban (1866 - 1948), Maler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 280 f.; Anton von Stadler (1850 – 1917), Landschaftsmaler, vgl. ebd., 196 ff.

<sup>330</sup> Vgl. Augsburger Abendblatt 24.8.1901, Bericht zur VIII. Internationalen Kunstausstellung in München; Kölner Zeitung 20.7.1901; Zürcher Zeitung, 15.5.1901; Züricher Post, 27.5.1901; Der Landbote Winterthur, 22.5.1901.

<sup>331</sup> Wiesbadener Tagblatt, 26.7.1903, Feuilleton; Wiesbadener Tagblatt 26.7.1903; Vossische Zeitung, Berlin, 16.6.1903; Berliner Tagblatt, Rubrik Berliner Kunstsalons, 9.6.1903.

<sup>332</sup> Vgl. Hallesche Zeitung, 15.2.1905; Kölner Volkszeitung, Rubrik Welt und Wissen, 26.11.1905.

<sup>333</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 27

<sup>334</sup> Strebel, Richard, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, 2 Bände, München o. J. (1904 und 1905).

scheiden. Mit seiner zweiten Eheschließung in gleichen Jahr veränderte sich nach einer Übergangsphase Strebels finanzielle Situation. Das Ehepaar konnte ab 1909 mit den beiden 1905 und 1908 geborenen Kindern eine Villa in Gauting beziehen. Zu diesem Zeitpunkt zog sich Strebel aus den kynologischen Kreisen zurück. Im Jahr 1919 verließ die Familie aus wirtschaftlichen Gründen München und zog nach Burghausen an der Salzach.

### **3.2 Möglichkeiten der Positionierung auf einem wettbewerbsintensiven Kunstmarkt**

Ein Graph, der die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit der in der Prinzregentenzeit in München lebenden Künstler im Verhältnis zur ihrer Anzahl wiedergäbe, gliche einem liegenden, flachen Dreieck. Sehr wenige gut bis sehr gut gestellte machten die Spitze aus und eine überproportional große Gruppe von Künstlern, die ihren Lebensunterhalt nur bedingt sichern konnte und an der Armutsgrenze lebte, die Basis.<sup>335</sup> Die angespannte wirtschaftliche Situation und der daraus resultierende Verkaufsdruck führten in dieser Gruppe zu einem intensiven Wettbewerb, der die Künstler zu einer Positionierung auf dem Kunstmarkt zwang, die sich fließend zwischen den Eckpunkten der künstlerischen Eigenständigkeit und der Marktkonformität bewegte.

Der Käufermarkt München war ein gesättigter Markt, für den der Ökonom Günter Wöhe als Marktform einer Überflusgesellschaft ein wesentlich größeres Angebot feststellt, als Nachfrage vorhanden ist. Das führt dazu, dass Anbieter ihre Produkte nur eingeschränkt absetzen können und deshalb aktiver als die Nachfrager agieren müssen. Die „Weckung von Nachfrage und die Schaffung von Präferenzen“ für das eigene Angebot ist die primäre Forderung, die an den Anbieter im wettbewerbsintensiven Markt gestellt ist.<sup>336</sup> Das große Produktangebot bot den potentiellen Kunden auf dem Kunstmarkt eine breit gefächerte Auswahl, so dass die Anbieter, die

---

<sup>335</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 114.

<sup>336</sup> Wöhe, Günter und Döring, Ulrich, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, München 1996, 597.

auf Verkäufe wirtschaftlich angewiesen waren, die Bedürfnisse oder Wünsche ihrer Kunden in erhöhtem Maß berücksichtigen mussten.<sup>337</sup> Wolfgang Ruppert verdeutlichte diesen, für den Künstler sehr gravierenden Konflikt und ökonomischen Druck auf dem Anbietermarkt für Kunst, indem er diesen trotz seiner, von der Gesellschaft zugewiesenen und bewunderten Rolle als in Freiheit schöpferisch tätiges Individuum „in seinem ökonomischen Erfolg von den kulturellen Wahrnehmungen, Bedürfnissen und Geschmacksauffassungen seiner Zeitgenossen abhängig“ sah, die ihre Kaufentscheidungen nach diesen Kriterien ausrichteten.<sup>338</sup> Er spricht von einer „normierende[n] Macht des Verkäuflichen“, die der Künstler, der auf den Markt und dessen Nachfrageverhalten in seiner Kunstproduktion angewiesen war, anzuerkennen hatte.<sup>339</sup>

Viele der um die Jahrhundertwende im mittleren und unteren Preissegment für das breite Publikum arbeitenden Künstler kamen in den Augen der Kunstsachverständigen, die vom Topos der schöpferischen Unabhängigkeit des Künstlers geprägt waren, automatisch in den Verdacht der Marktkonformität und schöpferischen Unzulänglichkeit.<sup>340</sup> Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, benannte 1901 mehrere Ursachen für kommerzielle Kunst: Er identifizierte das ungebildete und beeinflussbare Publikum, den als Kunstförderer formell und nüchtern agierenden Staat, den am Investitionsgut Kunstwerk interessierten Kunsthandel in Kombination mit einer sehr großen Menge an produzierenden Künstlern, die die Marktkapazität sprengten, als ursächlich.<sup>341</sup> Aber bereits 1936 sah Wackernagel die Künstlerschaft rückwirkend alleine in der Verantwortung. Sie sei in zwei „gegensätzliche Pole“ gespalten gewesen: Die, die „Künstlerkunst“ und die, die „Salonkunst“ schufen. Erstere arbeiteten nur für einen engen Kreis von Liebhabern und verkauften wenig, letztere waren „ohne höhere künstlerische [...] Zielsetzung auf den Augenblickserfolg bei der großen Menge und auf leichten Absatz ihrer Produkte be-

---

<sup>337</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 14.

<sup>338</sup> Ruppert, *Der moderne Künstler*, 79.

<sup>339</sup> Ebd.

<sup>340</sup> Vgl. Tschudi, Hugo von, *Kunst und Publikum. Rede*, Berlin 1899, 8 und Märten, *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*, 51.

<sup>341</sup> Vgl. Lichtwark, *Die Seele und das Kunstwerk*, 53 f.

dacht“.<sup>342</sup> Er bezeichnete diese Gruppe als „große Masse modemaßiger Kunstproduzenten, die weder etwas anderes können noch wollen, als das, was dem Geschmack und Bedürfnis der zeitgenössischen Publikumsmehrheit entspricht“.<sup>343</sup> Der Autor teilte die Künstlerschaft in ein striktes Schwarz-Weiß-Raster ohne Zwischentöne ein. Jedoch zeigt die künstlerische Realität, dass die Übergänge fließend waren. Im extremen Fall mussten Künstler ohne finanziellen Rückhalt von ihrem Künstlersein losgelöst ihren Lebensunterhalt und den für ihre Familien mit den ihnen zur Verfügung stehenden Fähigkeiten erwirtschaften. Ihnen zwang die Lage am Kunstmarkt eine unfreiwillige Anpassung auf.

Die Untersuchung von Wolfgang Ruppert zur sozialen Herkunft der Münchner Kunststudenten für den Zeitraum 1882 bis 1907 zeigt, dass viele Studenten aus der Mittel- und Oberschicht kamen. Damit stieg zumindest theoretisch die Wahrscheinlichkeit eigener finanzieller Mittel für den Lebensunterhalt in der Selbständigkeit.<sup>344</sup> Dieses Untersuchungsergebnis ist aber dennoch nur bedingt aussagefähig, denn mit der Herkunft aus einer höheren Schicht konnten auch gesteigerte Ansprüche und eine ökonomische Ungeschicktheit verbunden sein.<sup>345</sup> Viele Künstler besaßen zudem Familie und hatten Kinder, die sie versorgen mussten, was höhere finanzielle Ausgaben bedeutete. Die zitierten Veröffentlichungen zur Künstlerarmut sprechen dafür, dass die Herkunft aus einer gehobenen Schicht kein Garant für ein finanziell sorgenfreies Leben war. Der Wasserburger Maler Hermann Schlittgen schilderte in seinen Lebenserinnerungen eindrücklich die kritische Situation des Auslaufens von Stipendien und der Unterstützung durch die Eltern hin zur selbständigen Sicherung des Lebensunterhalts.<sup>346</sup>

Richard Strebel, der aus der gehobenen Hamburger Mittelschicht kam, kann dafür als Einzelbeispiel herangezogen werden. Solange er von seinen Eltern finanzielle

---

<sup>342</sup> Wackernagel, Martin, *Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens* (= Lebensräume der Kunst, 1), Wattenscheid 1936, 17 f.

<sup>343</sup> Ebd., 31.

<sup>344</sup> Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 130 ff.

<sup>345</sup> Vgl. Drey, *Der Kunstmarkt*, XIII.

<sup>346</sup> Vgl. Schlittgen, Hermann, *Erinnerungen*, Hamburg-Bergedorf 1947, 60.

Unterstützung erfuhr, konnte er sich auf dem Münchner Kunstmarkt relativ unabhängig und aktiv bewegen. Am Weihnachtsfest 1888, zwei Jahre nach Strebels Übersiedelung nach München, kam es aber zu einer Auseinandersetzung zwischen ihm und seinen Eltern über seine andauernde finanzielle Abhängigkeit. Sie drohten ihrem Sohn mit der Rückbeorderung nach Hamburg, falls er sich nicht im Folgejahr moralisch festigen und künstlerisch neu und damit finanziell selbständig orientieren könne.<sup>347</sup> Diese Informationen gehen aus einem im Jahr 1890 von Strebel erstellten Jahresüberblick seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklung im Jahr 1889 hervor, in dem der nun 29-jährige detailliert über das abgelaufene Jahr Auskunft gab. Die autobiographische Quelle aus Familienbesitz ist von Strebel am 1. Januar als „Jahrbuch“ an den Vater verfasst worden.<sup>348</sup> Der Künstler nahm auf den ersten 28 Seiten des Konvoluts ausführlich Stellung zu seiner künstlerischen Entwicklung. Der umfangreichere, zweite Teil beinhaltet die Schilderung einer Liebesbeziehung, die der Künstler aufgrund seiner Mittellosigkeit und der Intervention der Eltern im Dezember 1888 beendet hatte. Strebel berichtete im Jahresverlauf von seinem persönlichen künstlerischen Umfeld, seinen ersten Versuchen mit dem Sujet Hund, das von seinen Malerkollegen sehr kritisch aufgenommen wurde, den Besuchen bei Münchner Tiermalern zur Korrektur seiner Arbeit, den ersten Ausstellungserfolgen und den Studienreisen ins Münchner Umland. Der Rückblick endet mit Strebels Wunsch nach künstlerischer und finanzieller Selbstständigkeit.<sup>349</sup>

Deutlich wird, dass Strebel die elterliche Androhung der Rückbeorderung nach Hamburg als sehr ernst erkannte und sich sukzessive von dem in München eingefahrenen künstlerischen Umfeld, das hauptsächlich aus den ehemaligen Karlsruher Kommilitonen und einem ausufernden geselligen Leben bestand, distanzierte und sich bemühte, sich gesellschaftlich und künstlerisch neu aufzustellen.<sup>350</sup> Auf Anre-

---

<sup>347</sup> Vgl. Strebel, *Ein Rückblick auf das Jahr "1889" dem Vater gewidmet von seinem Sohne Richard Strebel*, 3.

<sup>348</sup> Ebd., 91.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 20 ff. Strebels Karlsruher Kommilitonen waren: Carl Goebel (1866 – 1936), Genre- und Porträtmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 33; Johann Daniel Holz (1867 - 1945) Tier- und Landschaftsmaler, vgl. ebd., 219; Max Kuchel (1859 - 1933), Landschaftsmaler, vgl.

gung der Eltern machte er verschiedene offizielle Besuche bei in München ansässigen, seinen Eltern bekannten Familien. Jeweils am Donnerstagabend nahm er an deren gut frequentierten „Regelabende[n] mit Familien“ teil, wo Bekanntschaften mit „bessere[n] Bürgerstände[n]“ möglich waren, in denen er Käufer finden konnte.<sup>351</sup> Der Nachdruck und die Aufforderung der Eltern an den Ende Zwanzigjährigen, sich auf die eigenen Beine zu stellen, und Strebels noch zu bewertende künstlerische Aktivitäten als Reaktion darauf, zeigen, dass sie langfristig nicht gewillt, ab 1899 auch nicht mehr in der Lage waren, ihren Sohn zu unterstützen und dieser sich dessen auch bewusst war. Strebel schreibt 1897 bezüglich seiner eigenen Ansprüche: „Dies verfluchte leider zeitgemäße über die Mittel Hinausleben steckt so in Einem, dass man sich lieber mit Schulden herumbalgt, als etwas einfacher zu leben.“<sup>352</sup> Strebels Tagebucheintrag bezog sich auf die Frage nach der Möglichkeit der Beschäftigung eines Dienstmädchens für die vierköpfige Familie, da der Maler Hausarbeiten wie das Putzen seiner Atelierfenster selbst verrichten musste.<sup>353</sup>

Den Künstlern, die den Luxus der finanziellen Unabhängigkeit nicht besaßen, oblag es, sich im kommerzialisierten Kunstmarkt mit der Konsequenz einer kundenorientierten Kunstproduktion zurecht zu finden, was in vielfältigen Ausprägungen in einem Ringen um den Erhalt von Eigenständigkeit und deren Verlust erfolgte. „Sich halten und bei der Kunst bleiben zu können, das war der Gedanke, der alle beherrschte, die nichts hatten. Es war damals sehr schwer hochzukommen. Wir mußten ordentlich arbeiten, und viele gingen unter, die es nicht verdienten. [...] Andere, leichtere ergaben sich dem Kitsch und machten so ihren bequemen Weg“, schrieb Hermann Schlittgen 1926 rückblickend.<sup>354</sup> Plagiat und Mittelmaß, Quantität und verminderte Qualität sowie die Übernahme von retrospektiven Stilmoden konnten die Folge einer marktnahen Kunstproduktion sein. Alfred Lichtwark verurteilte da-

---

Thieme u. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 22, 40, 1928 sowie Franz Amling, Fritz Rabending und Louis Boller.

<sup>351</sup> Strebel, *Ein Rückblick auf das Jahr "1889" dem Vater gewidmet von seinem Sohne Richard Strebel*, 27 f.

<sup>352</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 27.8.1897.

<sup>353</sup> Im Juli 1897 verbrachte Strebel einen ganzen Tag mit dem Anstreichen von Möbeln: „Ich als Kunstmaler ausgebildet, habe kein Geld um mir Anreicherer zu holen, weil meine Arbeit nicht das einbringt, was der Mensch verdient. Sünd und Schande ist es!“, ebd., 7.8.1897. Zur Beschäftigung eines Dienstmädchens im Künstlerhaushalt aus „Prestigegründen“ vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 142.

<sup>354</sup> Schlittgen, *Erinnerungen*, 59 f.

rüber hinaus ein „Tohuwabohu der Anregungen [...] Hatte er [der Künstler, d. V.] als Nachahmer Makarts angefangen und konnten seine Bilder aus dieser Epoche beinahe für Originale gehalten werden, so sahen seine letzten Werke aus, als hätte er etwa mit einem befreundeten Schotten getauscht.“<sup>355</sup> Er nannte die vielen „hemmenden Umstände“, denen die Künstler ausgesetzt waren, eine „Lebensgefahr“ und konstatierte dann, dass sie für die „Mehrheit unserer [deutschen, d. V.] Talente [...] der Tod [seien.]“<sup>356</sup>

Künstler, die Bildgattungen wie das Porträt bedienten, das von einer starken Kundenorientierung bestimmt war und dessen Nachfrage im 19. Jahrhundert durch das Dokumentationsbedürfnis der bürgerlichen Schicht kontinuierlich stieg, standen einer forcierten Bildproduktion zum Lebensunterhalt gelassen gegenüber, wie Franz von Lenbach, aber auch Franz Defregger verdeutlichen.<sup>357</sup> Andere Künstler spezialisierten sich zur Erwerbstätigkeit als sogenannte „Fachmaler“ schwerpunktmäßig auf eine, auf dem Kunstmarkt stark nachgefragte Bildgattung, beziehungsweise suchten sich innerhalb einer Gattung nochmals eine Nische.<sup>358</sup> Paul Drey erwähnt in diesem Zusammenhang auch solche, die auf Bestellung und nach Angaben des Kunden arbeiteten, jedoch ein gewisses Maß an Freiheit bei der Ausführung erhielten und solche, die in Großbetrieben nach genauen Vorgaben Massenproduktion in Abhängigkeit von einem Unternehmer erstellten.<sup>359</sup> „Der extremste Fall der Spezialisierung ist es, daß manche Maler immer wieder das gleiche Sujet mit geringfügigen Variationen bearbeiten“,<sup>360</sup> beziehungsweise die Ausführung eines Bildes sogar in Teilarbeit, also als arbeitsteiliger Prozess wie in einer Fabrik, durchführten. Lu Märten, die engagierte Sozialistin, die sich 1914 zur wirtschaftlich instabilen Lage der Künstler äußerte, bezeichnete diese Form der Kunstproduktion als „Kunstprosti-

---

<sup>355</sup> Lichtwark, *Die Seele und das Kunstwerk*, 54 f.

<sup>356</sup> Ebd., 55.

<sup>357</sup> Zu Franz Defreggers einträglicher Tätigkeit als reisender Porträtist vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 69 f.

<sup>358</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 75 f. und Ruppert, *Der moderne Künstler*, 107 ff.

<sup>359</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 78.

<sup>360</sup> Ebd., 76.

tion“.<sup>361</sup> Bei anderen, wenigen Künstlern war die individuelle schöpferische Arbeit und ihre Ausprägung zunächst mit der Nachfrage auf dem Kunstmarkt durch die Kunden deckungsgleich, so dass sie sich auf dem Markt positionieren und sich sogar zu Künstlerfürsten wie Hans Makart und Franz von Lenbach entwickeln konnten. Diese Marktdominanz musste jedoch langfristig mit unternehmerischen Strategien erhalten und mit dem Hauptaugenmerk auf publikumswirksame Qualitäten mit schwindender künstlerischer Freiheit bezahlt werden.<sup>362</sup> „Es gibt immer kaufmännische Talente, die den Erfolg anderer auszuschlachten wissen“, konstatierte Lovis Corinth 1908.<sup>363</sup> Damit meinte er die Künstler, die durch Nachahmung erfolgreicher Kollegen ihren Platz im Markt fanden.

Den Künstlern, die über eine ausreichende finanzielle Absicherung verfügten,<sup>364</sup> durch Mäzene gefördert wurden,<sup>365</sup> durch einen Nebenerwerb gesichert waren<sup>366</sup> oder auf gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung verzichten konnten und mit einer minimalen Existenzsicherung zurechtkamen<sup>367</sup>, stand es frei, sich in ihrer künstlerischen Produktion von einer Orientierung am Kunden leiten zu lassen oder völlig davon abzusehen. Der Anteil dieser Gruppe an der Künstlerschaft war jedoch zahlenmäßig relativ gering.

Auch ein gut im Markt situierter Künstler war nicht vor Armut sicher.<sup>368</sup> Lenman verweist auch auf die Problematik einer Änderung künstlerischer Orientierung, für die er als Beispiele Johann Sperl, ein Mitglied des Leibl-Kreises, und den Tiermaler Heinrich von Zügel anführt. Zügel veränderte seinen Malstil und Sperl wechselte

---

<sup>361</sup> Märten, *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*, 41.

<sup>362</sup> Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 191.

<sup>363</sup> Corinth, Lovis, *Das Erlernen der Malerei*. Ein Handbuch, Hildesheim 1979, 130.

<sup>364</sup> Wilhelm Trübner oder Wassily Kandinsky waren z. B. finanziell abgesichert. Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 191.

<sup>365</sup> Als Beispiele können Franz Marc und August Macke gelten. Vgl. Herzogenrath, Wulf, „*Marceting*“. *Frühe Erfolgsstrategien*, in: *Jahresring*, 36, 1989, 16–31 und Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 131.

<sup>366</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 76.

<sup>367</sup> Wilhelm Leibl lebte bescheiden und distanzierte sich vom Laienpublikum. Allerdings erwartete auch er Anerkennung - von einem ausgewählten Kennerkreis. Er wurde finanziell von seiner Familie unterstützt. Vgl. Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, 9 f.

<sup>368</sup> Lenman erwähnt in diesem Zusammenhang den Akademieprofessor und Sezessionspräsidenten Ludwig Dill, der seinem Freund Hugo von Habermann 1902 in einem Brief mitteilte, dass er im Jahr 1901 nichts verkauft hätte. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 132.

von der ländlichen naturalistischen Genremalerei zum Realismus über, was vom Markt zunächst mit einer Ablehnung der Bildproduktion beantwortet wurde.<sup>369</sup>

Richard Strebel gehörte zu den Malern, die sich auf dem wettbewerbsintensiven Münchner Kunstmarkt auf die Gattung spezialisierten, in der sie schwerpunktmäßig akademisch ausgebildet waren. Da das Angebot an Tierbildern sehr groß war und starke Anbieter konkurrierten, suchte er sich innerhalb des Tierfachs eine Marktnische. Der Künstler war bestrebt, seine persönlichen Kompetenzen und Vorlieben mit unternehmerischem Denken zu fördern und Strategien einzusetzen, um eine höhere Marktakzeptanz zu erringen. Die Kenntnis wirtschaftlichen Verhaltens resultierte vermutlich aus der väterlichen Prägung, welche er als Sohn eines erfolgreichen Kaufmanns erhalten hatte, der seine unternehmerische und wissenschaftliche Arbeit zu vereinen und Synergien zu nutzen wusste. 1911 schrieb er an einen Leipziger Verleger, dessen Geschäftsgebaren ihn ärgerte: „Als Grosskaufmannssohn ist es mir aber nicht gleichgültig wenn Verdienst und Zeitaufwendungen in keinem Verhältnis stehen.“<sup>370</sup>

Strebel, in seinen Lebenserinnerungen vor allem in den ersten Jahren der Münchner Zeit sehr deutlich wahrnehmbarer Wille, sich künstlerische und gesellschaftliche Anerkennung in München zu verschaffen, dürfte wie ein Motor gewirkt haben, strategisches ökonomisches Verhalten als einen Vorteil im intensiven Wettbewerb des Marktes anzuwenden. Eine Kundenorientierung im Sinne einer *L'art pour l'homme*, wie Bürger-Thoré sie 1844 in einer seiner Salonkritiken als Antithese zur *L'art pour l'art*-Bewegung empfiehlt, war für den jungen Künstler kein innerer Zwiespalt.<sup>371</sup>

---

<sup>369</sup> Vgl. ebd. Zur wirtschaftlichen Situation Johann Sperls vgl. Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, 11.

<sup>370</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 24.4.1911.

<sup>371</sup> Vgl. Thoré, Théophile, *W. Bürgers Kunstkritik*. 3 Bände, Leipzig 1909, Band II, 20 f.

### 3.3 Münchens Standortdeterminanten

München eröffnete, wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit bereits ausgeführt, Malern einen fruchtbaren Boden der künstlerischen Entfaltung. Es boten sich in allen Gattungen Möglichkeiten erfolversprechender künstlerischer und wirtschaftlicher Vertiefung an. International herausragend war die Gattung Tiermalerei, die auf einen jahrzehntelangen regionalen Entwicklungsstrang zurückblicken konnte. Die Tradition dieser Gattung im 19. Jahrhundert sowie die Entscheidungsfindung des Künstlers Richard Strebel für die Wahl der Kunstmetropole München sind im Folgenden Gegenstand der Betrachtung.

#### 3.3.1 Entwicklung und Bedeutung des Marktsegments Tiermalerei

„Das aber ist gewiß, daß die Darstellung der Tierwelt bei uns einen Reichtum von Talenten aufweist, wie er kaum in Paris, sonst aber nirgends auch nur entfernt in solcher Mannigfaltigkeit und Vortrefflichkeit zu finden ist, so daß sie unzweifelhaft eine der glänzendsten Seiten der Münchener Kunst bildet“, schrieb der Kunstschriftsteller Friedrich Pecht 1887 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Die Kunst für Alle“.<sup>372</sup>

Dass sich gerade die Tiermalerei in der bayerischen Hauptstadt so nachdrücklich aus einer untergeordneten Position hin zu einer etablierten und nachgefragten Gattung entwickeln konnte, ist eine Folge der spezifisch Münchner Konstellation des Kunstmarkts.

Ab 1825, dem Jahr seines Regierungsantritts, konnte König Ludwig I. die von ihm präferierte Kunst offiziell und verbindlich als Hofkunst einsetzen. Seine semiabsolutistische Art der Machtausübung, seine Selbstdarstellung und Volksbildungsidee und sein durch Romantik und Klassizismus geprägter Kunstgeschmack gaben den Rahmen seiner königlichen Kunstförderung vor. Hof, Aristokratie und Bürgertum

---

<sup>372</sup> Pecht, Friedrich, *Die Tiermalerei in der Münchener Kunst*, in: *Die Kunst für Alle*, 2, Heft 18, 1887, 272–279, hier 279. Den Pariser Kunstmarkt für Tiermalerei bestimmten die „Animaliers“ Jacques Laurent Agasse (1767 – 1849), Eugène Delacroix (1798 – 1863), Théodore Géricault (1791 – 1824), Rosa Marie Bonheur (1822 – 1899), Alexandre Gabriel Decamps (1803 – 1880), Gustave Courbet (1819 – 1877) und Antoine Louis Barye (1796 – 1875). Vgl. Ritzenthaler, Cécile, *Les animaliers*, Paris 1989.

stand es offen, sich mit der präferierten Staatskunst zu identifizieren oder nicht, für die offizielle Repräsentation war sie verpflichtend.

Das konservative, bodenständige bayerische Kunstpublikum, das sich zunehmend emanzipierte und durch die wirtschaftliche Entwicklung in einem überschaubaren finanziellen Rahmen agieren und in Kunst investieren konnte, folgte diesen offiziellen, von oben oktroyierten Kunstvorgaben nur eingeschränkt.<sup>373</sup> Neben der ludovizianischen „hohen“ und exklusiven Kunst bildete sich ein zweites Lager der „Klein- und Fachmaler“, die mit Genredarstellungen, Schlachtenbildern und intimen Landschaften mit und ohne Tierstaffage das biedermeierliche Münchner Publikum zu begeistern wussten. Der Akademieprofessor und Hofmaler König Ludwigs I., Peter von Cornelius, bezeichnete die vom Bürgertum bevorzugten niederen Gattungen verächtlich als „eine Art von Moos- und Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst“.<sup>374</sup> Durch den 1824 in München gegründeten Kunstverein war es möglich, die Bilder der akademiefernen Maler nicht nur im Atelierverkauf direkt beim jeweiligen Künstler zu erwerben, sondern Künstler und Kunstpublikum im Rahmen von Ausstellungen und gesellschaftlichen Veranstaltungen zusammen zu führen und die Bilder zu bewerben.<sup>375</sup> Die Künstler hatten auf diese Weise einen größeren öffentlichen Raum für ihre Bildpräsentation gefunden und ihr wirtschaftliches Auskommen auf eine solidere Basis gestellt. Beim bürgerlichen Mittelstand wurde das Interesse an Kunst nicht nur gefördert und der Erwerb von Kunstwerken, auch in Form von Radierungen, erleichtert, sondern wuchs zunehmend mit der Entwicklung des bürgerlichen Selbstverständnisses.

Zu den häufig nachgefragten Bildsujets gehörten Landschaften mit Tierstaffage, die in der Regel die voralpine, alpine oder italienische Kulturlandschaft abbildeten, die idyllisch durch Menschen und Vieh bereichert wurde. Wegbereiter dieser Entwick-

---

<sup>373</sup> Vgl. Franke, Ernst A., *Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus*, Emsdetten, Heidelberg 1934, 10.

<sup>374</sup> Zitiert bei Knopp, *Kommentare zur Malerei an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert*, 235 und Karlinger, *München und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, 37.

<sup>375</sup> Der Münchner Kunstverein hatte im Jahr seiner Gründung 275, 1834 bereits 1.425 Mitglieder. Vgl. Franke, *Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus*, 35.

lung war der bayerische Landschaftsmaler Max Josef Wagenbauer<sup>376</sup>, der nach niederländischem Vorbild mit seinen topographischen Ansichten unterschiedlicher bayerischer Landschaften das ab 1806 frisch zum Königreich erhobene Bayern präsentierte. Auch Wilhelm von Kobell<sup>377</sup>, der in dem niederländischen Landschaftsmaler Philips Wouwermann sein Vorbild fand und dessen Handschrift an den monumentalisierten Pferde- und Viehdarstellungen, der bühnenlichtartigen Beleuchtung und der partiellen Buntfarbigkeit zu erkennen ist, prägte diese frühe Form des Münchner Landschaftsbildes. Johann Adam Klein, Peter von Heß und Heinrich Bürkel<sup>378</sup> nahmen die Anregungen dieser beiden Künstler mit ihrem Interesse an der oberbayerischen Landschaft, Nutztieren und bunt gekleideten Staffagefiguren auf und entwickelten im Laufe des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts daraus die Landschaftskunst, die für die Münchner Schule mit ihrem Schwerpunkt auf der realistischen Landschaft richtungsweisend wurde.

Neben der Landschaftsmalerei, die sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch großer Beliebtheit erfreute, erlangte ab 1850 auch die reine Tiermalerei an Bedeutung. In einer gesonderten Entwicklung löste sich das Tier nach und nach aus der untergeordneten Position im Landschaftsbild hin zum Hauptmotiv.

Das Interesse am Tier und somit die Nachfrage nach Kunstwerken, die Tiere abbilden, wurde durch die sukzessive und als befremdlich und beängstigend empfundene Veränderung der menschlichen Lebensumstände und des Lebensraumes im Zuge der Industrialisierung wach gehalten und bestärkt.<sup>379</sup> Der Mensch sah sich vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der ersten großen Industrialisierungswelle Entwicklungen gegenüber, die ihn verunsicherten und eine existentielle Unruhe bedingten. Wachsende Bevölkerungszahlen, Landflucht, Verelendung, soziale

---

<sup>376</sup> Max Josef Wagenbauer (1775 – 1829), Landschafts- und Tiermaler, vgl. Heine, Barbara, *Max Joseph Wagenbauer* (= Oberbayerisches Archiv, 95), München 1972, 16.

<sup>377</sup> Wilhelm von Kobell (1766 – 1853), Landschafts-, Tier- und Schlachtenmaler, vgl. Valter, Claudia, *Wilhelm von Kobell (1766-1853). Meister des Aquarells*. Ausst.-Kat. Schweinfurt, München 2006, 15.

<sup>378</sup> Johann Adam Klein (1792 – 1875), Genremaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 314; Peter von Hess (1792 – 1871), Schlachten- und Genremaler, vgl. ebd., 173 f.; Heinrich Bürkel (1802 – 1869), Genremaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 157 ff.

<sup>379</sup> Vgl. Ruppert, Wolfgang, *Der Blick der bürgerlichen Künstler auf die ländliche Lebenswelt im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Jacobeit u.a. (Hg.), *Idylle oder Aufbruch? Das Dorf im bürgerlichen 19. Jahrhundert: ein europäischer Vergleich*, Berlin 1990, 139–154, hier 151.

Misstände in der Arbeiterschaft ebenso wie im Handwerk und Verschärfung der Klassengegensätze sind Schlagworte, die die sozialen Konflikte der Zeit nur anreißen.<sup>380</sup> Dazu kamen technisch-wirtschaftliche Veränderungen wie die industrielle Produktion von Gütern in Fabriken, Anonymität und schlechte Arbeitsverhältnisse, ein globaler Markt mit finanziellen Transaktionen, die Risikobereitschaft, Unübersichtlichkeit, Geschwindigkeit und Hektik nach sich zogen.

Dieses Defizit an Sicherheit und Vertrauen in die unmittelbare Lebensumwelt äußerte sich in allen Bevölkerungsschichten in einer Sehnsucht nach einem Zustand der Ursprünglichkeit, Einfachheit und Übersichtlichkeit, den man vor allem im ländlichen Leben und insbesondere in den „naturnahen“, instinktorientierten Nutztieren als Vertreter einer heilen, paradiesisch anmutenden Welt zu finden glaubte. Dass das ländliche, bäuerliche Leben ebenso einem Veränderungsprozess unterzogen war, der sich in intensiver Feld- und Tierwirtschaft, Technisierung der Landwirtschaft und Erschließung des ländlichen Raums durch neue Verkehrsmittel wie die Eisenbahn äußerte, wurde dabei bewusst negiert. Man orientierte sich an der vorindustriellen Zeit, die als Gegenbild der Realität das Bedürfnis nach Naturnähe und Idylle besser beförderte.<sup>381</sup>

Angeregt wurde das Interesse an Tieren aber auch durch neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse, die in den Veröffentlichungen von Charles Darwin „On the Origin of Species“ im Jahr 1859<sup>382</sup> und „The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex“ im Jahr 1871 kulminierten und einen Paradigmenwechsel nach sich zogen, der sich auch in der Tiermalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts niederschlug.<sup>383</sup> Die Distanz zum Tier, das René Descartes 1637 noch als lebendige Maschine ohne Vernunft beschrieb, wurde mit Darwins Nachweis der menschlichen

---

<sup>380</sup> Vgl. Bergmann, Klaus, *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Meisenheim am Glan, Münster 1970.

<sup>381</sup> Vgl. Braith, Anton und Degreif, Uwe, *Anton Braith. Tiermaler in München*, Lindenberg im Allgäu 2005, 8 f. und Bergmann, *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, 87 ff.

<sup>382</sup> Darwin, Charles Robert, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or Preservation of favoured races in the struggle of life*, London 1859.

<sup>383</sup> Vgl. Blühm, Andreas und Lippincott, Louise, *Tierschau. Wie unser Bild vom Tier entstand*, Köln 2007, 9 ff.

Abstammung vom Affen aufgehoben.<sup>384</sup> Das Tier als direkter Vorfahre des Menschen, allerdings auf der Evolutionsleiter auf der untersten Stufe angesiedelt, beschäftigte nicht nur die Wissenschaftler, sondern auch den einzelnen Menschen. In Konfrontation und im Vergleich mit sich selbst, versuchte der Mensch mehr über sich zu erfahren. Veröffentlichungen wie Alfred Brehms Tierleben, das in vielen Auflagen ab dem Jahr 1864 dem interessierten Publikum das Aussehen heimischer und exotischer Tiere sowie kurze Informationen zu Verhalten und Lebensraum näher zu bringen suchte, sind ein Zeugnis dafür.<sup>385</sup> Das Tier an sich wurde für die Menschen zum attraktiven Studienobjekt, wobei sich der Zwang des Menschen, auf Tiere menschliche Verhaltensweisen zu übertragen, um sie zu verstehen, in einem zunehmenden Anthropomorphisieren in einem Bereich der Tiermalerei niederschlug, der sich an die Genremalerei anlehnte.<sup>386</sup>

Der erste reine Tiermaler in München war Friedrich Voltz. Der 1817 in Nördlingen geborene Künstler studierte ab 1834 an der Münchner Akademie Landschaftsmalerei. Stark beeinflusst wurde er von den niederländischen Tier- und Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts, vor allem von Paulus Potters Tierbildern, die in der „Alten Pinakothek“ in München vertreten waren. Reisen nach Holland und Belgien verstärkten diese Ausrichtung noch. In breiten Formaten gab er vor allem Rinder wieder, die in allen Ansichten, isoliert und in Gruppen, räumlich klar herausgearbeitet waren.<sup>387</sup> Die Einbindung in eine stimmungsvolle, bayerische Voralpenlandschaft mit verhangenem Wolkenhimmel und eine, den Tierkörper akzentuierende Lichtführung, die trotz eingeschränkter Farbpalette das valeurreiche Kolorit der Tiere betonte, ergänzten seine begehrten Tierstücke. Voltz bereicherte seine Tierszenen

---

<sup>384</sup> Vgl. Linnemann, Manuela, *Brüder, Bestien, Automaten. Das Tier im abendländischen Denken* (= Tierrechte, Menschenpflichten, 3), Erlangen 2000, 67.

<sup>385</sup> Vgl. Blühm u. Lippincott, *Tierschau*, 59 ff.

<sup>386</sup> Vgl. Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 35 ff. und Schürzinger, Angela, *Gabriel von Max' Affenbilder. Zum Einfluss der durch Charles Darwin und Ernst Haeckel vermittelten Evolutionstheorie*, München 2012.

<sup>387</sup> Paulus Potter gilt als der erste Maler, der die niederländische Landschaft realistisch wiedergab. In diese eingebettet war das für die niederländischen Grundbesitzer äußerst wichtige und ihren Wohlstand demonstrierende Vieh. Potter gibt detailliert die Stofflichkeit der Tiere und Pflanzen wieder und individualisiert sie. Unter seinen Bildern finden sich auch solche mit Hundemotiven, vgl. Walsh, Amy L., *Paulus Potter. His works and their meaning*, New York 1985, 24 f.

gelegentlich durch eingebettete, kleine Genredarstellungen und fertigte auch reine Tierporträts.

Durch die Züchtung von unterschiedlichen Rinderrassen seit Anfang des Jahrhunderts war - in Anlehnung an die älteren, nach englischem Vorbild angefertigten Rasseporträts von Pferden - eine Wertanhebung des einfachen Nutztiers über die Identifikation der besonderen Rasse gegeben.<sup>388</sup> Das tierkundlich wenig gebildete städtische Publikum brachte den Tieren mit der Veredelung durch Züchtung eine gesteigerte Wertschätzung entgegen, die einen direkteren Zugang zum individuellen Tier möglich machte. Das Kunstpublikum war von den idyllischen, leicht zugänglichen und verständlichen Voltzschen Bildern angetan.<sup>389</sup> Friedrich Pecht stellte noch 1887 fest: „So fand denn das reichere Bürgertum in dem ewigen Frieden und Sonnenschein, der bei ihm herrscht, sein eigenes Ideal wieder und kauft noch heute seine glückatmenden Bilder mit Vergnügen.“<sup>390</sup> Weitere bekannte Tiermaler waren in dieser Phase Münchner Tiermalerei Benno Adam, Carl Heß, Johann Adam Klein und Robert Eberle.<sup>391</sup>

Die Piloty-Ära mit ihrem Schwerpunkt auf der spezifischen Stofflichkeit der dargestellten Materialien und Gegenstände schlug sich auch in der malerischen Behandlung der Tiere und der Landschaft nieder: Fell, Haut, Haare, Pelz und Pflanzen wurden nun mit noch größerer Genauigkeit studiert und wiedergegeben. Eine Vielzahl von Spezialisten für Tierarten bildete sich aus: Otto Gebler als Schafmaler, Guido von Maffei als Maler der Tiere des Waldes, insbesondere Fuchs und Dachs, Josef Schmitzberger verlegte sich auf Rehe und Hirsche und Carl Jutz auf Federvieh. Antonio Montemezzo verschrieb sich den Gänsen und Ludwig Adam Kunz

---

<sup>388</sup> Hauptvertreter für Rassepferdebilder war Franz Adam (1815 – 1886), Pferde- und Schlachtenmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 15 ff.

<sup>389</sup> Vgl. Franke, *Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus*, 29 und als Beispiel für die anhaltende Nachfrage die Ankäufe des Stuttgarter Kunstvereins ab 1827 bei Braith u. Degreif, *Anton Braith*, 25.

<sup>390</sup> Pecht, *Die Tiermalerei in der Münchener Kunst*, 276.

<sup>391</sup> Benno Adam (1812 – 1892), Tiermaler, insbesondere Jagdmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 11 ff.; Carl Hess (1769 – 1849), Tiermaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 167; Robert Eberle (1815 – 1860), Tiermaler, insbesondere Schafmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 262.

wurde der Maler der Pfauen, Puter und Fasanen. Es gab sogar einen Maler, Ernst Zimmermann, der sich auf Fische und Krebse spezialisierte.<sup>392</sup>

Der aus Schwaben stammende, 1836 geborene Anton Braith löste den in München als Maler der Rinder und Schafe erfolgreichen, 1886 verstorbenen Friedrich Voltz ab. Braith wuchs auf einem Bauernhof auf und studierte ab 1851 an der Stuttgarter Kunstschule. 1860 wechselte er nach München. Durch sein intensives Studium der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts wie Aelbert Cuyp, Philips Wouwermann und Paulus Potter, seiner Auseinandersetzung mit der Schule von Barbizon verbunden mit einer exakten Wiedergabe des Fells und Physiognomie der Tiere konnte er sich an die Spitze des Feldes der Münchner Tiermaler setzen und sich einen Platz unter den renommierten Münchner Künstlern verschaffen.<sup>393</sup> Besonderes Interesse fanden seine Tierporträts und seine kompositorisch kühnen und dramatischen Schilderungen des Tierlebens in den Jahren ab 1874.

Braith wurde ab Mitte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts von dem bekanntesten Münchner Tiermaler der Prinzregentenzeit, Heinrich von Zügel, beerbt. Zügel war der Sohn eines württembergischen Schäferereibesitzers und kam 1869 nach einem Studium an der Kunstschule Stuttgart nach München. Auch Zügel wurde von dem günstigen Münchner Klima für Tiermalerei angezogen, das sich in einer hohen Nachfrage äußerte.<sup>394</sup> Bei Privatlehrern wie Anton Braith suchte er um Korrektur seiner Bilder nach. Ab 1871/72 stellte sich der erste eigene Erfolg mit seinen noch altmeisterlich gemalten Schaf-Bildern ein. Er erhielt Auszeichnungen und seine Werke wurden von Museen erworben.

---

<sup>392</sup> Vgl. Pecht, *Die Tiermalerei in der Münchener Kunst*, 276 f. Otto Gebler (1838 – 1917), Tiermaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 12 ff.; Guido von Maffei (1838 – 1898), Tier- und Jagdmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 92 f.; Josef Schmitzberger (1851 - unbekannt), Jagdmaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 77 f.; Carl Jutz (1838 – 1916), Tier- und Genremaler, vgl. Meißner u. Beyer, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 79, 30 f., 2013; Antonio Montemezzo (1841 – 1898), vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 166 f.; Ludwig Adam Kunz (1857 – 1929), Stillleben- und Tiermaler, vgl. ebd., 409 f.; Ernst Karl Georg Zimmermann (1852 – 1901), vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 419 f.

<sup>393</sup> Vgl. Büchner, Dieter, *Zwei Münchner Malerfürsten in Biberach*. Die Künstlerateliers von Anton Braith und Christian Mali, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 34, Heft 4, 2005, 231–233.

<sup>394</sup> Zügel gab in einer Selbstbiographie als Grund für seinen Umzug nach München an: „um als Tiermaler ‚selbständig‘ mein Glück zu versuchen“. Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 395. Vgl. auch Bertuleit, Sigrid (Hg.), *Heinrich von Zügel (1850 - 1941). Vom Realismus zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Schweinfurt, Schweinfurt 2012.

Ab Anfang der 80er Jahre begann er, sich von der reinen Ateliermalerei zu lösen und in freier Natur im Dachauer Moos insbesondere Rinder zu malen. Er gab nach und nach die dunklen, dominierenden Erdfarben auf und intensivierte die Lichtführung, wie er es bei dem führenden französischen Tiermaler Constant Troyon, einem Freilichtmaler der Schule von Barbizon, gesehen hatte. Auf der internationalen Ausstellung in München wurde er mit Werken des französischen Tiermalers Johannes de Haas bekannt, mit dem er in den folgenden Jahren Studienreisen unternahm.<sup>395</sup> Ab 1889 veränderte sich Zügel's Malweise als Folge eines Aufenthalts in Holland, wo er am Meer das Sonnenlicht und die Beschaffenheit der Luft als maßgebliche Elemente für seine Malerei entdeckte, hin zu einer impressionistischen. Seine Palette hellte sich auf, sein Malduktus wurde lockerer und seine Farbgebung abgestufter und weicher.<sup>396</sup>

Die neuen Eindrücke und die für Münchner Verhältnisse avantgardistische, weil impressionistische Malweise führten ihn dazu, sich mit der „Secession“ 1892 von der Künstlergenossenschaft zu lösen. Der anfängliche Boykott von Kunsthandel und Kunstpublikum führte zu einer wirtschaftlich prekären Situation.<sup>397</sup> 1894 folgte Zügel deshalb einem Ruf an die Karlsruher Kunstakademie. Schon ein Jahr später, 1895, erkannte man die Nachlässigkeit, Zügel ziehen zu lassen, als Fehler und rief ihn nach München an die Akademie als Professor für Tiermalerei zurück.<sup>398</sup> „Mit dieser Berufung wurde der Impressionismus von offizieller Seite indirekt institutionalisiert“, konstatiert Feilen.<sup>399</sup> Zügel richtete neben seinem Glasatelier an der Münchner Akademie, das extra für ihn an seine Lehrräume angebaut worden war, um eine Lichtsituation wie in freier Natur zu ermöglichen, in Wörth am Rhein eine „Zweigstelle“ ein, wo die Schüler das Sommersemester über unter besonderen loka-

---

<sup>395</sup> Vgl. Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 396.

<sup>396</sup> Vgl. Feilen, Elisabeth, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, Saarbrücken 1993, 54.

<sup>397</sup> Vgl. Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 395 f.

<sup>398</sup> Zügel fühlte sich für den Lehrberuf nicht unbedingt geeignet, wie er selbst schreibt. Er beugte sich eher dem Bedürfnis der vielen, bei ihm Korrektur suchenden Schüler, vgl. ebd., 396.

<sup>399</sup> Feilen, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, 160.

len und klimatischen Bedingungen unterschiedliche Rinderrassen in freier Natur malten.<sup>400</sup>

Auch in dieser Generation entwickelte sich eine ganze Anzahl von auf unterschiedliche Tierarten spezialisierten Künstlern wie der Katzenmaler Julius Adam, die Entenmaler Alexander Koester und Franz Gräbel und der Hundemaler Richard Strebel.<sup>401</sup>

---

<sup>400</sup> Vgl. ebd., 2.

<sup>401</sup> Alexander Köster (1864 – 1932), Genre- und Tiermaler, vgl. Ludwig, *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*, 361 ff.

### 3.3.2 Chancenwanderung und persönliche Präferenzen

Trotz der in seinen Lebenserinnerungen aufgeführten heftigen Auseinandersetzung mit seinem Akademielehrer Hermann Baisch im Jahr 1886, die eine Kurzschlussreaktion bezüglich der Wahl eines neuen Arbeits- und Lebensmittelpunktes nahelegt, war Richard Strebels Entscheidung zur Übersiedelung an den Standort München eher keine spontan getroffene, emotionale. Es ist anzunehmen, dass er als Kaufmannssohn mit einem ausgeprägtem Standesbewusstsein und in Absprache mit seinen Eltern, auf deren Unterstützung er weiter angewiesen war, eine „unternehmerische“ und fundierte Abwägung der Vor- und Nachteile von verschiedenen Standorten durchgeführt hat und dabei den nationalen, also heimatorientierten Markt bevorzugte. Bildungsreisen in das europäische Ausland, wie sie zahlreiche andere Künstler unternahmen, standen bei ihm nicht zur Debatte. Die Lebenserinnerungen erwähnen zu diesem Zeitpunkt seiner künstlerischen Entwicklung keine diesbezüglichen Pläne. Grund dafür war vermutlich die elterliche Ambivalenz bezüglich der wirtschaftlichen Nachhaltigkeit von Strebels Profession, die diese zusätzliche Investition in die Ausbildung des Sohnes verhinderte.<sup>402</sup>

Welche Alternativen standen dem jungen Maler 1886 offen? Strebels Heimatstadt Hamburg als Lebensmittelpunkt eines Tiermalers kam zu diesem Zeitpunkt nicht in Frage. Der umtriebige Alfred Lichtwark, der im selben Jahr zum Direktor der Hamburger Kunsthalle berufen worden war, konnte erst nach langjähriger, mühevoller Aufbauarbeit die ausgedünnte Hamburger Kunstszene wieder beleben.<sup>403</sup> Das Ausstellungswesen und der Kunstbetrieb der Hauptstadt Berlin steckten zu diesem Zeitpunkt noch in der Aufbauphase,<sup>404</sup> Düsseldorfs Renommee war seit dem Ausscheiden Friedrich Wilhelm von Schadows 1859 trotz eines regen Akademiebetriebs angeschlagen.<sup>405</sup> So blieb allein die Kunstkapitale München, die im Zuge einer Chan-

---

<sup>402</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 14 und Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 7.2.1898.

<sup>403</sup> Vgl. Kern, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland*, 198 ff. und Junge-Gent, Henrike, *Alfred Lichtwark* (= Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, III), München 2012, 111 ff.

<sup>404</sup> Vgl. Leyboldt, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, 244 ff. und Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 61 f.

<sup>405</sup> Vgl. Woermann, Karl, *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie*, Düsseldorf 1880, 5, und Mai, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*, 25.

cenwanderung alle Hoffnungen künstlerischer und persönlicher Entwicklung zu erfüllen schien.

Das Fragment von Strebels Lebenserinnerungen, in denen er München aus seiner damaligen Sicht als „Eldorado aller Künstler“ bezeichnete - ein Epitheton, welches das sagenumwobene südamerikanische Goldland assoziiert, das, einmal entdeckt und erobert, jeden reich zu machen versprach -, macht deutlich, dass der junge Strebel glaubte, in München bestünde die greifbare Chance, langfristig künstlerisch und wirtschaftlich erfolgreich zu arbeiten und sich dadurch gesellschaftlich zu etablieren.<sup>406</sup>

Die Kunststadt München bot offensichtlich Standortvorteile, die Strebel für seine weitere künstlerische Laufbahn als nützlich erachtete und deren Inanspruchnahme aus seinem Tagebuch ab 1897 deutlich spricht:<sup>407</sup> Eine idyllische Lage im Voralpenland, das er von seinen Studienreisen her kannte und nun weiter für Landschaftsstudien nutzen konnte, ein reges, kreatives künstlerisches Umfeld, bedeutende Museen und ihre Sammlungen alter Meister, gesellschaftliche Akzeptanz auch als junger Künstler und vor allem ein Gros von Absatzwegen, die von nationalem und internationalem Kunstpublikum frequentiert wurden. Diese Absatzorientierung dürfte das wichtigste Entscheidungskriterium gewesen sein, denn langfristig wollte der junge Künstler von seinen Eltern finanziell unabhängig werden.<sup>408</sup>

Die Agglomeration und daraus resultierende angespannte wirtschaftliche Lage vieler Künstler war für den hoch motivierten jungen Strebel zu diesem Zeitpunkt vermutlich kein relevantes Kriterium, da er in der Anfangsphase finanziell durch die Eltern abgesichert und von seinen künstlerischen Fähigkeiten überzeugt war.<sup>409</sup> Zu-

---

<sup>406</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 21. 1910 schrieb Strebel im Hinblick auf seine Laufbahn als Künstler an eine Bekannte: „[...] damals erschien sie mir allerdings im rosigsten Licht, heute habe ich mich durch Dornen durchgehauen ohne das Dornröschen ‚Erfolg‘ erreicht zu haben.“ Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 23.2.1910.

<sup>407</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*.

<sup>408</sup> Zur Absatzorientierung als maßgebliches Kriterium bei der Standortwahl vgl. Wöhe u. Döring, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 455.

<sup>409</sup> In den von Zils veröffentlichten Selbstbiographien Münchner Künstler und Gelehrter schrieb Strebel zu seiner Übersiedelung nach München: „Nun meinte ich, alles [die Ausbildung in Karlsruhe, d. V.] getan zu haben, um mit Leichtigkeit ein zweiter Salvator Rosa zu werden. Unter solchen Voraussetzungen reiste ich

dem ist – wie bereits ausgeführt - anzunehmen, dass diese Tatsache in den Strebel zugänglichen Informationen keine Rolle spielte und auch nicht aktiv von den Münchner Künstlern kommuniziert wurde. Die Anziehungskraft der erfolgreichen Malerfürsten mit ihrer ausschweifenden Lebensführung und ihr relativer Wohlstand sowie das gesellschaftliche Renommee von Malern, die in deren Dunstkreis Aufträge ergatterten, verschleierte bis in die achtziger Jahre die reale Künstlersituation in München.<sup>410</sup> Im Jahr 1886 wurde Münchens Führungsfunktion als *die* Kunststadt im Deutschen Reich noch in keiner Weise in Abrede gestellt. Georg Jacob Wolf benutzte für diese reife Phase der bayerischen Metropole den bei Ovid entlehnten, einen Idealzustand suggerierenden Begriff „goldene Zeit“, der auch gerne für die äußerst produktive Phase in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts verwendet wird.<sup>411</sup> Münchens akutes bröckelndes Kunststadtimage machte sich erstmalig und öffentlich wahrnehmbar 1892 mit den Abspaltungen von der Münchner Künstlergenossenschaft bemerkbar.

Wichtigstes Entscheidungskriterium für Strebel dürfte jedoch die ungemein günstige Situation für das Tierfach in der bayerischen Hauptstadt gewesen sein: München war das führende Zentrum für Tiermalerei im Deutschen Reich.

### **3.4 Die Marktnische Hundebild und ihre Entstehung**

Eine Marktnische ist ein Teilmarkt, der sich durch besondere Kundenbedürfnisse auszeichnet, die von anderen Wettbewerbern übersehen oder vernachlässigt wurden und deshalb auch nicht erfüllt sind. Sie kann durch eine Spezialisierung von einem Anbieter bearbeitet und geschlossen werden.<sup>412</sup> Die Vereinnahmung der Nische bedarf eines auf deren Kunden speziell zugeschnittenen Angebots. Präferenzen der Gruppe müssen berücksichtigt werden und Produkte entstehen, die „ein Gut eigener

---

nach München.“ Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 357. Zu Standortbestimmungsfaktoren vgl. Beschorner u. Peemöller, *Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 165 f.

<sup>410</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 133.

<sup>411</sup> Wolf, Georg Jacob, *Sechzig Jahre Münchner Künstlergenossenschaft*, in: *Das Bayerland*, 39, 1928, 291–304, hier 300.

<sup>412</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 625 f.

Art“ darstellen und die intuitiven Bedürfnisse und Anforderungen der Kundenklientel erfüllen.<sup>413</sup>

Hunde als Begleiter sind mit der menschlichen Geschichte auf das Engste verbunden und deshalb ein bevorzugtes Motiv bildlicher Darstellung. „Von dem Augenblicke an, wo der Mensch anfang, das was er erlebte und empfand bildlich oder schriftlich niederzulegen, finden wir den Hund als seinen Gefährten erwähnt“, schrieb Strebel 1904 in seinem wissenschaftlichen Werk.<sup>414</sup> Deshalb soll zur Verdeutlichung der Entstehung der nationalen Marktnische Hundebild und der Bedürfnisse ihrer Klientel ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst ein Überblick über die Entwicklung der Darstellung des Hundes im Bild bis zur Französischen Revolution erfolgen. Anschließend wird das für die deutsche Hundemalerei wichtige und vorbildhafte englische Marktsegment im 18. und 19. Jahrhundert vorgestellt. Das Kapitel endet mit einem Überblick über die Rassehundezucht und Kynologie im Deutschen Reich, die unmittelbarer Auslöser für die große Wertschätzung von Hundebildern zwischen 1880 und 1910 und damit der Spezialisierung auf ebendiese für den Künstler Richard Strebel waren.

### **3.4.1 Die malerische Tradition des Bildmotivs Hund als Ausdruck der Mensch-Tier-Beziehung**

*„Wenn nun die Natur nichts unvollständig und auch nichts umsonst macht, so muß sie sie [die lebenden Wesen, d. V.] alle um des Menschen willen gemacht haben.“<sup>415</sup> (Aristoteles, Politik, 4. Jahrhundert vor Christus)*

Dieses Zitat aus der „Politik“ des Aristoteles begründete in Form einer logischen Implikation mit wenigen Worten ein auf den Menschen zentriertes Weltbild und damit die Vorrangstellung, die der Mensch unter den lebenden Wesen innehat. Er,

---

<sup>413</sup> Wöhe u. Döring, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 633.

<sup>414</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 1, 10.

<sup>415</sup> Linnemann, *Brüder, Bestien, Automaten*, 17.

das vernunftbegabte Lebewesen, empfand sich als Zentrum der Schöpfung und ordnete diese um sich. Das unterlegene Tier wurde vom Menschen in seinem hierarchischen Denken durchaus als ein empfindendes Geschöpf erkannt, besaß aber keine Ratio und damit keine Rechte. Es war in seiner Gesamtheit auf den Menschen ausgerichtet, ihm Untertan und betonte somit dessen Exklusivität.<sup>416</sup> Dieser Ansatz, der die menschliche Überlegenheit im vermeintlichen tierischen Defizit und Gegenbild suchte, bestimmte über eine lange Zeit in der abendländischen Philosophie und Theologie die Einschätzung des Tieres und damit seine Wiedergabe in der Kunst.

Die Aneignung des Hundes durch den Menschen und dessen Einzug als Bildmotiv in die Malerei hing auf das Engste mit dem Stellenwert der Jagd als ein zentraler Arbeitsprozess zur Nahrungsgewinnung des Menschen zusammen, dem auch eine magische Dimension zugrunde lag. Bereits im 6. Jahrtausend vor Christus wurde der Hund auf Felszeichnungen am Tassili N'Ajjer-Gebirge in Algerien in seiner Funktion als Jagdbegleiter des Menschen dargestellt. Je bedeutender er im Laufe der Jahrtausende in allen Kulturen für den Menschen als Jagdgehilfe und mit dem Verlust seiner Aggression für menschliche Verwendungszwecke verfügbar wurde, je näher er dem menschlichen Lebensraum durch Domestizierung rückte und sich von seinem natürlichen Umfeld entfernte, desto selbstverständlicher vereinnahmte der Mensch den Hund als äußerst effizientes Nutztier und ergebenen und hingebungsvollen Gefährten. Der Hund wurde schließlich „a common part of human life, it accompanies the hunter, the knight and the priest, crouches under the table at feasts and sits by the beds of women [...] as natural an inclusion as the scenery“.<sup>417</sup>

Der Assimilationsprozess des Hundes an den Menschen ging mit einer durch Umweltbedingungen und unterschiedliche Einsatzgebiete forcierten morphologischen Diversifikation einher. Zu den ältesten auf Abbildungen nachweisbaren Naturrassen gehörten die schnellen, lautlos und auf Sicht jagenden Windhunde und die massigen Mastiffs, welche als Spür-, Laufhunde und Packer, die das Wild niederzogen, genutzt wurden. Daneben entwickelten sich kleinere Hunderassen wie der Spitz und

---

<sup>416</sup> Vgl. ebd., 6 f.

<sup>417</sup> Pickeral, Tam, *The dog. 5000 years of the dog in art*, London 2008, 6.

der Dackel, die multipel als Hüte-, Wachhunde oder für die Baujagd einsetzbar waren.

*„Die treue Wachsamkeit der Hunde aber, ihre zärtliche Anhänglichkeit an ihre Herren, ihr starker Haß gegen Fremde, der unglaublich scharfe Spürsinn ihrer Nase und ihre Jagdlust – deutet das nicht darauf hin, daß sie lediglich zu den Vorteilen geschaffen sind, die die Menschen aus ihnen ziehen?“<sup>418</sup> (Cicero, Vom Wesen der Götter, um 45 v. Chr.)*

Seit der Antike wurde der Hund mit einer Deutungsdimension versehen. Basierend auf den besonderen Merkmalen seines natürlichen Verhaltens wurde er in der Kunst als Symbol von Tugenden wie Wachsamkeit, Loyalität und Treue verwendet, er konnte aber auch – in geringerem Umfang und christlichen Kontext - negativ als Symbol der Fleischeslust und der Verderbtheit konnotiert sein.<sup>419</sup> Ab dem späten Mittelalter tauchte der Hund vermehrt in der Malerei als untergeordnetes Bildmotiv in diesen gegensätzlichen Bedeutungen auf.<sup>420</sup> Er wurde fortan im religiösen, mythologischen und profanen Kontext zur Charakterisierung des oder der Dargestellten eingesetzt, wies auf eine tiefere, ikonographische Bedeutungsebene des Bildgeschehens hin, die zum Bildverständnis entschlüsselt werden musste oder ermöglichte durch eine auf den Menschen hin interpretierbare Darstellung die emotionale Tiefe des Bildes zu steigern.<sup>421</sup> Dabei wurde er als natürlich empfundener Bestandteil des menschlichen Lebens in übergeordnete Bildinhalte häufig als narratives oder anek-

---

<sup>418</sup> Linnemann, *Brüder, Bestien, Automaten*, 19.

<sup>419</sup> Kirschbaum, Engelbert u.a., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom 1970, Band 2, S. 334 f. Zur ambivalenten Bedeutung des Tieres in der christlichen Kunst vgl. Werner, Norbert, *Zur Natur- und Symbolbedeutung von Tierdarstellungen in der bildenden Kunst*, in: *Studium generale*. 5. Wintersemester 1986/87, Hannover, 1987, hier 56.

<sup>420</sup> Beispiele: drei Schoßhunde als Symbole für Leichtfertigkeit und Maßlosigkeit bei Hans Memling, *Vanitas*, 1485, Öl auf Leinwand, Straßburg, Musée des Beaux-Arts; der Schoßhund als Symbol der Treue und Unterwürfigkeit als angemessenes eheliches Verhalten der Braut bei Jan van Eyck, *Arnolfini-Hochzeit*, 1434, Öl auf Eichenholz, London, National Gallery.

<sup>421</sup> Beispiele: schlafendes Hündchen bei Tiziano Vecellio, *Venus von Urbino*, vor 1538, Öl auf Leinwand, Florenz, Uffizien; ein aufmerksamer Spitz auf Vittore Carpaccios *Vision des Heiligen Augustin*, 1502, Öl auf Leinwand, Venedig, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

dotisches Bildelement eingeführt, das seinen Bedeutungsgehalt entfaltetete, ohne vom wesentlichen Geschehen abzulenken.<sup>422</sup>

*„Auf göttlicher Anordnung wird das Leben der Tiere und Pflanzen erhalten, doch nicht ihrer selbst wegen, sondern des Menschen wegen. Deshalb sagt Augustinus: ‚Auf Grund der durchaus gerechten Anordnung des Schöpfers sind Leben und Tod dieser Wesen zu unserer Verfügung‘. “<sup>423</sup> (Thomas von Aquin, *Summa theologica*, 1266 – 1273)*

Die Entwicklung der Jagd von ihrer Funktion der Nahrungsbeschaffung hin zu einer sozialen und politischen Betätigung einer elitären und noblen Schicht mit alleinigem Jagd- und Haltungsrecht für Jagdhunde rückte die für den Jagdvorgang unersetzlichen Hunde stärker in den Fokus des menschlichen Gestaltungsinteresses.<sup>424</sup>

Eine Vorstufe der Zucht, eine vom Menschen gelenkte Fortpflanzung von Tieren, wurde bei Hunden, die sich durch ihre besonderen, leistungsbezogenen Anlagen wie Spürsinn, Schnelligkeit, Belastbarkeit und Wildschärfe auszeichneten, auf ihre Eignung für unterschiedliche Jagdtechniken hin angestrebt. Dabei wurde das äußere Erscheinungsbild der Hunde als sekundär erachtet. Jagdhunde wandelten sich als Tiere mit hervorragenden Jagdeigenschaften, die sich in einem arbeits- und zeitintensiven Zuchtprozess ausgeprägt hatten, zu einem kostbaren Besitz, den man dementsprechend wertschätzte und pflegte.<sup>425</sup> Mit den bildlichen Darstellungen der adeligen Jagd seit dem hohen Mittelalter „als höchstes männliches und fürstliches Vergnügen“<sup>426</sup> gelangte auch der kostspielige und unverzichtbare Jagdbegleiter Hund in

---

<sup>422</sup> Beispiel: zwei Windhunde bei Tiziano Vecellio, *Hochzeit zu Kana*, 1563, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre.

<sup>423</sup> Linnemann, *Brüder, Bestien, Automaten*, 44.

<sup>424</sup> Zum Vorrecht der Jagdhundehaltung vgl. Räber, Hans, *Enzyklopädie der Rassehunde. Ursprung, Geschichte, Zuchtziele, Eignung und Verwendung*, Stuttgart 1993, 2. Band, S. 521. Zur Belegung der Forste mit dem königlichen „Wildbann“ ab dem 12. Jahrhundert vgl. Rösener, Werner, *Die Geschichte der Jagd*, Düsseldorf 2004, 215 f.

<sup>425</sup> Zum hohen Wert von Jagdhunden gibt das Burgundische Gesetz Auskunft: „Wenn einer sich erfrecht, einen Wind-, Leit- oder Laufhund zu stehlen, so befehlen wir, daß er in der Versammlung vor allem Volke den Hintern desselben küssen und dem Bestohlenen 5 Schilling und zur Busse 2 Schilling zahlen soll.“ Einen Schilling kostete damals ein Schwein. Räber, *Enzyklopädie der Rassehunde*, Band 1, 12. Zur Pflege und Haltung von Jagdhunden: Gaston Phébus de Foix, *Le Livre de chasse*, zw. 1387 und 1389, illustriertes Manuskript auf Pergament aus dem 15. Jh., Musée Condé, Chantilly.

<sup>426</sup> Rösener, *Die Geschichte der Jagd*, 11.

das Bild und blieb mit der anhaltenden Aktualität des Jagdbildes als Mittel fürstlicher Selbstdarstellung über die folgenden Jahrhunderte zentraler Bestandteil.<sup>427</sup>

Von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hielten Jagdhunde als physisch veredelte, treue und ergebene Begleiter ihres Herrn als untergeordnetes, aber wichtiges, in der Natur studiertes Bildmotiv auch ins Porträt Einzug.<sup>428</sup> Über ihre Anwesenheit im Bild konnte der Betrachter fest umrissene symbolische Rückschlüsse auf die Abgebildeten und ihren noblen Stand ziehen, gleichzeitig wurde in ersten Ansätzen die Vertrautheit und Zuneigung von Mensch und Tier thematisiert.<sup>429</sup> In diesem Kontext tauchen vereinzelt auch hochwertige Jagdhunde als Hauptmotiv des Bildes auf, die dann im Sinne einer Repräsentationsstrategie stellvertretend für ihren Herrn und die soziale Schicht Adel, Macht, Männlichkeit und elitäres Selbstverständnis demonstrierten.<sup>430</sup> Neben den Jagdhunden wurden auch kleinere, zutraulichere Hunderassen, die als Schoß- oder Luxushunde im menschlichen, vor allem weiblichen Umfeld lebten, abgebildet, die neben ihrer Funktion als Standessymbol auch die des Hundes als enger Sozialpartner des Menschen demonstrierten.<sup>431</sup>

*„Die Hunde, sagen sie, kennen ihre Herren, sie lieben sie, sie ertragen geduldig die Schläge, die sie von ihnen bekommen, weil sie urteilen, daß*

---

<sup>427</sup> Beispiele: Teppich von Bayeux, König Harald zu Pferd mit einem Jagdfalken und fünf Jagdhunden, nach 1073, Wollstickerei auf Leinen, Centre Guillaume le Conquérant, Bayeux; verschiedene Jagdhunderassen bei Antonio Pisanello, Die Vision des Heiligen Eustachius, 1438 – 42, Eitempera auf Holz, National Gallery, London; Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich des Weisen, 1529, Öl auf Lindenholz, Kunsthistorisches Museum, Wien.

<sup>428</sup> Beispiele: Tiziano Vecellio, Karl V. mit Jagdhund, 1533, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado; Anthony van Dyck, Die Kinder von Charles I. mit Mastiff, 1637, Öl auf Leinwand, Privatbesitz; Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Philipp IV., König von Spanien, mit Mastiff, 1634-35, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado.

<sup>429</sup> Beispiel: Tiziano Vecellio, Federico II. Gonzaga, 1525-30, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid; vgl. dazu auch Pickeral, *The dog*, 18 und Delieuvin, Vincent, *Des "Tableau des Chiens" ou l'essor de la peinture animalière à Venise au XVIe siècle*, in: Alain Vircondelet (Hg.), *Rivalités à Venise. Titien, Tintoret, Véronèse: 1540-1600: l'âge d'or de la cité des doges*. Ausst.-Kat.Paris (= Beaux arts magazine. Hors série), Paris 2009, 282–293, hier 282.

<sup>430</sup> Beispiel: Jacopo Bassano, Zwei an einem Baumstumpf festgebundene Jagdhunde, 1548 -50, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris; Guercino, ein Hund der Familie Aldovrandi, 1625, Öl auf Leinwand, The Norton Simon Foundation, Pasadena; erste autonome Hundezeichnungen bereits bei Antonio Pisanello, Mitte des 15. Jahrhunderts, z.B. Bologneser Hunde, Handzeichnung, Louvre, Paris.

<sup>431</sup> Beispiele: ein Jagdhund auf dem Herren- und ein Schoßhund auf dem Damenporträt im Doppelbildnis Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin Katharina von Mecklenburg, Lukas Cranach der Ältere, 1514, Öl auf Holz, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

*es für sie vorteilhaft ist, sie nicht zu verlassen. Aber was die Fremden betrifft, lassen sie sie dergestalt, daß sie es nicht ertragen können, von ihnen gestreichelt zu werden.*<sup>432</sup> (Nicolas de Malebranche, *Von der Erforschung der Wahrheit*, 1674 – 1678)

Die Abbildung realer, nicht idealisierter und reinrassiger Hunde ist eine Erscheinung des 17. Jahrhunderts. Besonders in der vom wohlhabenden niederländischen Bürgertum getragenen Malerei mit ihrer Vorliebe für Genreszenen und Landschaften mit Tierstaffagen wurde der Hund als ein mittlerweile in allen Gesellschaftsschichten beliebtes Haustier und alltäglicher Begleiter ein wichtiger motivischer Bestandteil einer realistischen Szenerie, die Rückschlüsse auf die Prosperität der Auftraggeber zuließ. Über das seit der Renaissance übliche, rein deskriptive Naturstudium der Tiere hinaus, stellten die Maler die Hunde als Individuen in ihren natürlichen Verhaltensweisen dar.<sup>433</sup> Ausgehend von Porträts von Rindern, die über ihre körperliche Erscheinung den Wohlstand der Besitzer verdeutlichten, entstanden Hundeporträts, die das individuelle, einfache Tier in seiner wichtigen Funktion als Wachhund und Beschützer von Hof und Herde charakterisierten und diese wichtige Aufgabe in einer für den Menschen interpretierbaren Körperhaltung und Physiognomie ausdrückten.<sup>434</sup>

*„Die Menschen befinden sich zuweilen in einem Zustande, der dem der Thiere ähnelt, und wo sie beinahe nur aus Instinkt und in Folge der Eindrücke der sinnlichen Erfahrung handeln [...].“*<sup>435</sup> (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Theodicee*, 1710)

In der Tradition des Jagdbildes standen die überaus beliebten dramatischen und bewegungsintensiven Jagd- und Tierszenen des 17. Jahrhunderts, die die Verfolgung und das Stellen des Wildes durch Jagdhunde thematisierten. In ihnen äußerte sich

---

<sup>432</sup> Linnemann, *Brüder, Bestien, Automaten*, 84.

<sup>433</sup> Beispiele: Gabriel Metsu, *Der Geflügelverkäufer*, 1662, Öl auf Eichenholz, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; Abraham Hondius, *Der Amsterdamer Hundemarkt*, 1671-72, Öl auf Holz, Collection Walter F. Goodman and Robert A. Flanders.

<sup>434</sup> Beispiel: Paulus Potter, *Wolfshund*, 1650 – 52, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Eremitage.

<sup>435</sup> Linnemann, *Brüder, Bestien, Automaten*, 89.

eine nachdrückliche Charakterisierung des Tieres in seinen instinktgetriebenen Verhaltensweisen in der archaischen Kampfsituation.<sup>436</sup> Die Darstellung extremer tierischer Gefühlsäußerungen wie Wut oder Schmerz, die basierend auf der Erkenntnis und des Studiums der menschlichen, emotionsgeladenen Physiognomie in der Renaissance in die Malerei des Barocks Einzug gehalten hatten, zeigte Tiere außerhalb der menschlichen, vernunftorientierten Kontrolle als grausame und gefährliche Bestien.<sup>437</sup>

Im 18. Jahrhundert hatte der Stellenwert der adligen Jagd vor allem in Frankreich seinen Zenit erreicht. Das daraus resultierende Interesse des Adels an reinrassigen Hunden war ein so großes geworden, dass die französischen Könige neben Jagdszenen mit Hunden auch ihre Lieblings-Jagdhunde als Ausdruck ihrer absolutistischen Herrscher-Attitüde durch Maler leinwandfüllend porträtieren ließen.<sup>438</sup> Daneben existierten als Modeerscheinung zahlreiche Schoßhundarten, vor allem in der Damenwelt des französischen Hofes, die durch Hofkünstler als dekoratives, luxuriöses und an das Sentiment appellierendes Beiwerk in ihren frivolen und artifiziellen Boudoirbildern und Damenporträts festgehalten wurden.<sup>439</sup> Mit der französischen Revolution fand das Bildmotiv Hund in seiner Ausrichtung auf eine noble und elitäre Auftraggeberschicht, die sich über den dargestellten Hund repräsentierte und durch seine symbolische Bedeutung aufwertete, ein abruptes Ende.

### **3.4.2 Das englische Hundebild des 18. und 19. Jahrhunderts im kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext**

Die englische Hundemalerei des 18. Jahrhunderts nahm eine andere Entwicklung. Die Engländer waren die erste Nation, die sich intensiv mit der Zucht von in der

---

<sup>436</sup> Vgl. Piper, Reinhard, *Das Tier in der Kunst*, München 1910, 116. Beispiele: Peter Paul Rubens, Eberjagd, 1615/16, Öl auf Holz, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; Paul de Vos, Rehjagd, (Mitte 17. Jh.), Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

<sup>437</sup> Vgl. List, Claudia, *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, Stuttgart u.a. 1993, 132, und Werner, *Zur Natur- und Symbolbedeutung von Tierdarstellungen in der bildenden Kunst*, 68.

<sup>438</sup> Beispiele: Alexandre-Francois Desportes, Baltazar, ein Hunde aus der Condé-Meute, n.d., Öl auf Leinwand, Musée Condé, Chantilly; Jean Baptiste Oudry, Misse und Turlu, 1725, Öl auf Leinwand, Chateau de Fontainebleau, Fontainebleau.

<sup>439</sup> Beispiel: Jean-Honoré Fragonard, Der Liebesbrief, 1775, Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum, New York.

Landwirtschaft genutzten Tieren befasste und deren genetische Anlagen – basierend auf praktischen Erfahrungen und dem Wissen aus der Pferdezucht – zu verbessern suchte. Die züchterische Betätigung und Züchterfolge der „landed gentry“, einer gehobenen, wohlhabenden Gesellschaftsschicht, die sich aus dem niederen Adel und reichen Bürgern mit Grundbesitz und Jagdrecht zusammensetzte, wurden gezielt erfasst und waren mit hohem Sozialprestige verbunden. Die Tiere, die auf neu eingeführten Zuchtschauen Preise für die Ausbildung hervorragender Rasseeigenschaften erhielten, waren der Stolz ihrer Besitzer und sollten öffentlich Zeugnis des Züchterfolgs geben.<sup>440</sup> Ihre Porträts wurden bei Malern in Anlehnung an das traditionelle Repräsentationsbild des Rassepferdes in Auftrag gegeben und danach Drucke angefertigt, die verbreitet wurden.<sup>441</sup>

Die gleiche Entwicklung ist bei den für die englische Jagd so wichtigen Hunden zu konstatieren. Eine Intensivierung der Hundezucht zur Optimierung des für die unterschiedlichen Jagdmethoden benötigten spezifischen Verhaltens von Hunderassen setzte ein. Neben den englischen Hetzhunden, den Greyhounds, wurden zum Beispiel Pointer für die Flugwildjagd, Spaniels für den Einsatz im Wasser, Retriever als Apportierhunde und Foxhounds als Meutehunde für die Schlepplagd gezüchtet.<sup>442</sup> In der Malerei schlug sich das breiter werdende Spektrum an Rassehunden zunächst in einem umfangreichen Angebot an Jagdbildern nieder, auf denen die Hunde in genau beschriebener jagdlicher Aktion (Abb. 28 bis 30) abgebildet waren. Englische Maler begleiteten oft die Jagdgesellschaften, um die Glaubwürdigkeit ihrer Bilder durch eigenes Erleben zu steigern. Im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts löste sich bei einigen englischen Malern aus den Jagdbildern - wie im frühen 18. Jahrhundert aus den Darstellungen der englischen Pferderennen das Pferdeporträt - das Rasseporträt heraus. Auf diesen Porträts stand nicht mehr die Leistungsfähigkeit des Tiers bei der Jagd im Mittelpunkt, sondern ausschließlich sein körperliches Erscheinungsbild mit den für die Rasse wichtigen Kennzeichen (Abb. 12 bis 14). Das

---

<sup>440</sup> Zuchtziel war z. B. die Steigerung der Milchproduktion von Kühen.

<sup>441</sup> Bedeutende Vertreter waren die Tiermaler George Stubbs (1724 – 1806), vgl. Secord, *Dog painting, 1840 - 1940*, 44 und James Ward (1769 – 1859), vgl. Secord, *Dog painting*, 386.

<sup>442</sup> Vgl. Secord, *Dog painting, 1840 - 1940*, 44.

außergewöhnliche Tier war über das angefertigte Bild stets gegenwärtig und erreichte dem Besitzer langfristig zur Ehre. Teilweise wurden die Bilder, wie beim Rassepferdeporträt üblich, nachgestochen, damit weitere interessierte Kreise über Drucke Zugriff darauf hatten.

Naturwissenschaftliches Wissen war nicht nur für Tierzüchter zur Unterstützung ihrer Zuchtziele, sondern auch für Maler von großer Wichtigkeit bei der Darstellung des Tieres. Anatomische Kenntnisse des Tierkörpers wurden für Künstler grundlegend. Mit dem Erscheinen der 44-bändigen „Histoire naturelle générale et particulière“ des Franzosen Georges-Louis Leclerc de Buffon in den Jahren 1749 – 1804, die zum ersten Mal Tafeln mit Tierskeletten (Abb. 41), anatomische Darstellungen und Beschreibungen von Tieren beinhaltete, wurde der wissenschaftliche Anspruch auch in der Darstellung des Tieres begründet. Ein bahnbrechendes erstes Werk zur Pferdeanatomie „The anatomy of the horse“ erarbeitete im Jahr 1766 George Stubbs, ein erfolgreicher englischer Hunde- und Pferdemaalers.<sup>443</sup> Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts gehörte anatomisches Zeichnen von Tieren in den Fächerkanon der Akademien. Zahlreiche Anatomiezeichnungen des englischen Hundemalers Edwin Landseer, die er ab 1817 während seiner Ausbildung fertigte, sind erhalten.<sup>444</sup>

Der Auftakt für die Blütezeit des Hundebildes im 19. Jahrhunderts war die Thronbesteigung Queen Victorias im Jahr 1837. Ihre große Vorliebe für Hunde löste ein Nachahmungsbedürfnis und eine Begeisterungswelle für diese Tiere im englischen Volk aus, die alle Bevölkerungsschichten umfasste und während der 64 Jahre ihrer königlichen Herrschaft unvermindert anhielt.<sup>445</sup> Neben den Jagdhunden wurden von Queen Victoria vor allem rassereine Schoßhunde geschätzt.

---

<sup>443</sup> Vgl. Kase, Oliver, *"Make the Knife go with the Pencil" - Wissenschaft und Kunst in George Stubbs' "Anatomy of the Horse"*, in: Herbert W. Rott (Hg.), *George Stubbs (1724 - 1806). Die Schönheit der Tiere*. Ausst.-Kat. München, München 2012, 43–59.

<sup>444</sup> Vgl. Ormond, Richard u.a., *Sir Edwin Landseer*, New York 1981, 44.

<sup>445</sup> Queen Victoria regierte von 1837 bis 1901. Zur Rassehundbegeisterung der Königin vgl. MacDonogh, Catherine, *Reigning Cats and Dogs*, London 1999, 192 ff.

Die Folge dieser Zuwendung zum Hund auf höchster, königlicher Ebene löste einen Boom der Rassehundezucht aus. Ab 1831 wurde das Grundeigentümerjagdrecht zugunsten einer liberalen Handhabung aufgehoben. Danach durfte jeder, der einen Jagdschein besaß, an der Jagd teilnehmen. Die Haltung von Rassehunden war nun nicht mehr nur eine Angelegenheit des gehobenen Bürgertums mit Grundbesitz und Jagdrevier. Wer es sich leisten konnte – und das war durch Industrialisierung und eine extensive Kolonialpolitik des British Empire nun auch eine breite bürgerliche Schicht mit zunehmender Freizeit – investierte in die Jagd und einen reinrassigen Jagdhund, der den sozialen Status seines Besitzers verdeutlichte. Der englische Autor William Gordon Stables hielt 1877 fest: „Nobody now who is anybody can afford to be followed about by a mongrel dog.“<sup>446</sup> Jagdhunde gelangten nun auch in die Hände von Hundeliebhabern, die nur bedingt Interesse an der Jagd hatten, aber durchaus am Wettbewerb einer Zurschaustellung und einem sportlichen Kräftemessen ihres Tieres mit anderen interessiert waren.<sup>447</sup> Jagdhunde wandelten sich unter diesen Voraussetzungen vom Gebrauchshund hin zu Luxushunden, die ihr Ansehen vorrangig nicht mehr in ihrer Leistungsbereitschaft und jagdlichen Tauglichkeit demonstrieren mussten, sondern wie die Schoßhunde auf ihre körperlichen Merkmale reduziert wurden.<sup>448</sup>

Das lebhafteste Interesse und das Repräsentationsbedürfnis der Besitzer reinrassiger Hunde führten ab 1859 zur Einführung von Hundeausstellungen und ab 1865 von Leistungsprüfungen für Jagdhunde, den sogenannten „Jagdsuchen“, die unter richterlicher Aufsicht stattfanden.<sup>449</sup> Nasenleistung, Geschwindigkeit, Reichweite, Temperament und Leistungsbereitschaft des Tieres wurden bewertet. In Hundesportclubs für die einzelnen Rassen, die von Amateuren gegründet wurden und die Einhaltung reiner Rassestandards verfolgten, konnten diese Eigenschaften auch vom

---

<sup>446</sup> Zitiert bei Secord, *Dog painting, 1840 - 1940*, 16.

<sup>447</sup> Laut Glättli wurde in England im Jahr 1869 eine Hundezählung durchgeführt, bei der ein Bestand von 1.068.000 Tieren ermittelt wurde. Vgl. Glättli, Walter, *Kynologie von 1863 bis zur Gegenwart. Eine Chronik über Menschen und ihre Hunde*, Kilchberg 1996, 7.

<sup>448</sup> Besonders beliebt war die Haltung des Setters als „Nurausstellungshund“. Löns, Rudolf, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele. Eine kritische Studie vom Zuchtstandpunkt aus betrachtet*, Berlin 1913, 15.

<sup>449</sup> Vgl. Jaquet, Edward William, *The Kennel Club: A History and Record of Its Work*, London 1905, 3.

Jagdlaien trainiert werden. Mit der Einführung des „Kennel Club“ im Jahr 1873, des Dachverbands der Züchter reinrassiger Hunde, wurden die Leistungsprüfungen einem festen Reglement unterworfen und die Rassestandards in Zuchtstammbüchern festgelegt. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich bereits ein ganzer Wirtschaftszweig ausgebildet, der aus Züchtern, Händlern, Trainern, Hunderichtern und –führern sowie Journalisten bestand und sein Auskommen in dieser Marktnische fand.<sup>450</sup> Dazu gesellten sich eine Vielzahl von Hunde-Malern wie George Earl oder John Emms, die die Hunde mit ihren jeweiligen charakteristischen Jagdverhalten im sogenannten „Sporting Dog Portrait“<sup>451</sup> beziehungsweise Jagdhundporträt festhielten: Spaniels beim Aufscheuchen von Enten, Setter oder Pointer beim Vorstehen oder Jack Russells beim Ausheben eines Kaninchenbaus.<sup>452</sup>

Neben dem Jagdhundporträt entwickelten sich zwei weitere Typen von Hundebildern: Das Rasseporträt, das nach der Einführung von Rassehundeausstellungen regen Zuspruch erfuhr und das exakte Aussehen der reglosen Hunde in Profildarstellung mit den voll ausgebildeten Rassekennzeichen wiedergab, und schließlich das sentimentale Haustierporträt (Abb. 5, 7 und 8), auf dem der Hund als liebevoller und treuer Gefährte im häuslichen Umfeld im Mittelpunkt stand.<sup>453</sup>

Alle drei Typen des Hundebildes waren im 19. Jahrhundert beliebt und fanden im deutschen Sprachraum Nachahmung. Das Jagdhundporträt wurde vor allem von Jägern gekauft, beim Rasseporträt fand das breite und vornehmlich städtische Käuferpublikum einen neutraleren und auf ihre persönliche Haltungssituation zugeschnittenen Ansatz, die Tierporträts waren in der Regel Auftragsarbeiten.

Eine Sonderstellung innerhalb der englischen Hundemaler nahm Edwin Landseer (1802 – 1873) ein. Er war der Hofmaler Königin Victorias, porträtierte ihre Hunde (Abb. 5) und wurde in ganz Europa auf dem Kunstmarkt hochpreisig gehandelt.<sup>454</sup>

---

<sup>450</sup> Vgl. Löns, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele*, 7.

<sup>451</sup> Secord, *Dog painting, 1840 - 1940*, 121.

<sup>452</sup> George Earl (1824 – 1908), Tiermaler, vgl. Secord, *Dog painting*, 375; John Emms (1813 – 1912), vgl. Secord, *Dog painting, 1840 - 1940*, 345.

<sup>453</sup> Vgl. ebd., 120.

<sup>454</sup> Vgl. Ormond u.a., *Sir Edwin Landseer*, 25 ff.

Landseer arbeitete in allen aufgeführten Typen des Hundebildes. Besonders beliebt waren in seinem breiten Œuvre aber die Bilder, die sich dem Hundegenre widmeten (Abb. 34).<sup>455</sup> Neben seiner virtuosen Wiedergabe der Stofflichkeit des Fells und der jeweiligen Charakteristika der Rassetiere, übertrug er im Kontext einer vereinfachten Tierpsychologie menschliche, sentimentale Eigenschaften so auf die Hunde, dass es dem Rezipienten über den physischen oder physiognomisch-anthropomorphen Ausdruck des Tieres möglich war, diese zu deuten und auf sich zu beziehen.<sup>456</sup> Durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Hundepersönlichkeitstypen oder die situative Anordnung der Tiere transportierte Landseer moralische Appelle oder erzählende Handlungen. Diese fanden gerade in der Gesellschaftsschicht Widerhall, deren Mitglieder durch die Industrialisierung sozial aufgestiegen waren und die sich eine neue Identität als Wohlstandsbürger mit dem Hobby der Rassehundezucht und Jagd aufzubauen suchten.<sup>457</sup> Unterstützt wurde der Transport der Bildinhalte durch interpretierende Bildtitel. Viele von Landseers Gemälden wurden nachgestochen und industriell vervielfältigt, so dass „in jedem viktorianischen Haushalt ein Stich zu finden war“.<sup>458</sup> Richard Strebel fühlte sich diesem Maler besonders verbunden. 1927 schrieb er an seinen Bruder: „Was England in seinem Landser (!) hatte, hat Deutschland in mir gehabt, nur mit dem Unterschied, dass der von seiner Generation anerkannt wurde.“<sup>459</sup>

### **3.4.3 Entwicklung der Rassehundezucht und Kynologie im deutschen Sprachraum**

*„Das Wort ‚Kynologie‘, welches man vergeblich im ‚Lexikon für Jäger und Jagdfreunde‘ von Dr. G. L. Hartig, Königl. Preuß. Staatsrat und Ober-Landforstmeister, nachschlagen würde, bedeutet so viel, als ‚Lehre*

---

<sup>455</sup> Edwin Landseer arbeitete auch als Landschaftler.

<sup>456</sup> Zum anthropomorphistischen Tierbild vgl. Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 35 ff.

<sup>457</sup> Vgl. Schmidt, Hartmut, *Johannes (1822-1895) und Carl Friedrich (1836-1892) Deiker. Ein Beitrag zur Jagd- und Tiermalerei im 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Wetzlar, Wetzlar 1986, 17.

<sup>458</sup> Rump, Gerhard Charles, *Sir Edwin Landseer - der Malerfürst des viktorianischen England. Hunde, Hirsche, Highlife*, in: *Weltkunst: Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, Heft 9, 1991, 1363–1365, hier 1363

<sup>459</sup> Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 13.8.1927.

*vom Hund', resp. ‚Wissenschaft über die Hunde‘. ‚Kynologe‘ aber heißt ein ‚Sachverständiger in Hundeangelegenheiten‘.*<sup>460</sup>

Carl Leon Hegewald, ein deutscher Hundezüchter und Schriftsteller, der sich vor allem mit der Jagd beschäftigte, gab im Jahr 1889 als Beilage zur Deutschen Jägerzeitung in mehreren Teilen „Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kynologie“ heraus, die im gleichen Jahr auch als Buch erschien.<sup>461</sup> In der Fußnote zu obigem Zitat lässt er den Leser ergänzend wissen, dass nicht „jeder, der sich ‚Kynologe‘ nennt oder nennen lässt, auch wirklich ‚Sachverständiger‘ in Hundeangelegenheiten ist“. Hier klingt bereits eine Problematik an, die bis heute aktuell ist: Der Begriff „Kynologie“ ist nicht eindeutig definiert. Während der erste Teil des Begriffs auf das griechische „cynos“ - also Hund - verweist, erweckt das Suffix „-logie“ den Eindruck von Wissenschaftlichkeit, die nicht unbedingt gewährleistet ist. Die Begriffsbildung dürfte in Anlehnung an die des „Hippologen“, also Pferdekenners, der schon 1854 in Herders Conversations-Lexikon geführt wird,<sup>462</sup> erfolgt sein und sich in den Jahren ab 1870, als das Interesse an Rassehunden anstieg, manifestiert haben.<sup>463</sup> Dem Träger der Bezeichnung wurde damit eine Aura wissenschaftlicher Kompetenz verliehen. Der Begriff konnte aber auch auf eine nur laienhafte Beschäftigung mit dem Hund in Bezug auf Zucht, Rassekunde, Verhalten, Pflege, Krankheiten und Erziehung hinweisen. Der in der deutschen Literatur zum Hund ab 1870 häufig verwendete Begriff gehört zum festen Begriffsrepertoire im internationalen Hundewesen.

Trotz dieser allgemeinen Nutzung und Akzeptanz schwang bereits in der unklaren Definition der Sachverhalt mit, dass bei der Bewertung und Zucht von Rassehunden viele selbsternannte und unzureichend ausgebildete Kynologen Mitsprache einfor-

---

<sup>460</sup> Hegewald zitiert hier Georg Ludwig Hartigs Lexikon für Jäger und Jagdfreunde aus dem Jahr 1836. Hegewald, Carl Leon, *Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kynologie. Mit Rücksicht auf Vorsteh- resp. Gebrauchshunde geschrieben und durch Illustrationen erläutert*, Neudamm 1889, 3.

<sup>461</sup> Eigentlich Sigismund Freiherr von Zedlitz und Neukirch (1838 – 1939), Kynologe und Schriftsteller.

<sup>462</sup> Vgl. Herders Conversations-Lexikon, Freiburg im Breisgau 1855, Bd. 3, 315.

<sup>463</sup> Der Begriff „Kynologie“ wurde ab 1905 in Meyers Konversations-Lexikon als „Lehre vom Hund“ geführt. Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 11, Leipzig 1907, 904.

dernten. Dies führte im Hundewesen zu Debatten, einer hohen Meinungsvielfalt und umstrittenen Festsetzungen bezüglich der Ausformung von Rassen.

Das Aufleben der Rassehundezucht im deutschen Sprachraum war wie in England eine Folge des bürgerlichen Strebens nach Sozialprestige. Seinem Bedürfnis nach Anerkennung und Nobilitierung konnte der vermögende Bürger nach der Revolution von 1848/49 mit dem Erwerb von großflächigem Grundeigentum nachkommen, der mit dem Erhalt des Jagdrechts verbunden war - einem Privileg, das bislang der Adel innehatte.<sup>464</sup> Der Herausgeber der ersten kynologischen Zeitschrift „Der Hund“<sup>465</sup> von Schmiedeberg konstatierte im Sinne der adligen Jäger:

*„Das fluchwürdige Jahr 1848 nahm den berechtigten Jägern den größten Teil ihrer Reviere, die nun von Nichtjägern gepachtet wurden. Jeder Bauer und jeder Handwerker, der es nur halbwegs ermöglichen konnte, schaffte sich eine Flinte und einen Hund an, es wurde fröhlich hinaus ins Feld gegangen und geknallt.“*<sup>466</sup>

Die Neuregelung des Jagdgesetzes führte zu einem Aufschwung der Jagdhundezucht im deutschen Raum, die auf der Grundlage der Kreuzung einheimischer deutscher Vorstehhunde mit hochgezüchteten englischen Jagdhunden, insbesondere Pointern, durchgeführt wurde. Bereits ein Jahrzehnt nach der Revolution von 1848 existierten als Folge dieser genetischen Verschmelzungsstrategie keine rassereinen deutschen Vorstehhunde mehr, sondern lediglich „verbastardirt[e]“.<sup>467</sup> Gleichzeitig entwickelte sich in anderen Teilen des Bürgertums eine ebenso große Neigung zu Schoßhunden als Haustiere und Sozialpartner, die zunächst aus England importiert wurden.

---

<sup>464</sup> Vgl. Rösener, *Die Geschichte der Jagd*, 362 ff. Allerdings wurde 1871 im Reichsstrafgesetzbuch festgelegt, dass das Jagen an Sonntagen durch den bürgerlichen Jäger, der unter der Woche berufstätig nur sonntags Zeit für diese Betätigung aufbrachte, wegen der „Sonntagsheiligung“ verboten war.

<sup>465</sup> Die Zeitschrift erschien ab 1876. Vgl. Ilgner, Emil, *Der Hundesport* (= Band I), Leipzig 1904, 32.

<sup>466</sup> Zitiert bei Räber, *Enzyklopädie der Rassehunde*, 534.

<sup>467</sup> Bungartz, Jean, *Kynos. Handbuch zur Beurtheilung der Racen-Reinheit des Hundes*, Stuttgart 1884, 74.

1863 fand in Hamburg als Teil einer Landwirtschaftsausstellung die erste Hundeausstellung mit Prämierung statt.<sup>468</sup> 453 verschiedene Hunde wurden vorgestellt. Die Mehrheit der Tiere wie auch die Richter und Händler kamen aus England.<sup>469</sup> Bei der Ausstellung in Altona 1869 waren es schon 1.353 und 1871 in Bad Cannstadt um die 1.900 Hunde.<sup>470</sup> Erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde mit der Gründung des Deutschen Kaiserreichs eine Koordination der bislang in den verschiedenen Territorialstaaten verstreuten kynologischen Aktivitäten durch Hundeklubs möglich. 1875 richtete Prinz Albrecht zu Solms-Braunfels als „Reformator der vaterländischen Jagdverhältnisse“ den ersten Zwinger „Wolfsmühle“ im hessischen Braunfels ein und züchtete dort internationale Rassehunde.<sup>471</sup>

Zahlreiche Hundevereine schlossen sich 1878 im „Verein zur Veredelung der Hunderassen für Deutschland in Hannover“ zusammen. Dort hatte man wegen der engen Beziehungen zum englischen Königshaus besonders gute Kontakte zur Kynologie. Aus dem Verein entwickelte sich die übergeordnete und maßgebende, deutschlandweit agierende „Delegierten-Commission“, die zunächst für alle Jagdhunderassen, später auch für die Luxushunde zuständig war. Sie führte nach englischem Vorbild das „Deutsche-Hundestamm-Buch“ ein, in dem die verbindlichen Kennzeichen der diversen Hunderassen genau festlegt waren. Als Münchner Sonderweg wurde 1880 der „Verein zur Züchtung reiner Hunderassen für Süddeutschland“ gegründet, der eigene Ausstellungen durchführte.<sup>472</sup> Daneben gab es im ganzen Deutschen Reich eine Vielzahl von Spezialhundeklubs, die sich ausschließlich mit einer Rasse beschäftigten, diesbezügliche Zuchtbücher führten und die Rasse nach ihren Vorstellungen zu vervollkommen suchten. Allerdings war ein Konsens bezüglich der anzustrebenden Rassekennzeichen ein langwieriger Prozess. In den

---

<sup>468</sup> Vgl. Ilgner, *Der Hundesport*, 32.

<sup>469</sup> Vgl. Löns, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele*, 7.

<sup>470</sup> Vgl. Verband für das Deutsche Hundewesen e. V. (VDH), *Kleine Chronik des Hundewesens. Eckdaten zur Geschichte des VDH*, unter: [http://www.vdh.de/tl\\_files/media/pdf/vdh\\_chronik.pdf](http://www.vdh.de/tl_files/media/pdf/vdh_chronik.pdf), zuletzt geprüft am 6.12.2013.

<sup>471</sup> Otto-Kreckwitz, Ernst von, *ohne Titel*, in: *Der Hund-Sport. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen*, I, Heft 13, 1886, 65, hier 65.

<sup>472</sup> Vgl. Ilgner, *Der Hundesport*, 34.

späten achtziger Jahren nahm die „so ungeheuerere[] Entwicklung der Rassezucht“<sup>473</sup> nochmals an Fahrt auf: 1888 wurde der älteste Spezialklub, der „Deutsche-Doggen-Club“, kurz danach der „Deutsche Teckel-Klub“ und der „Verein für Deutsche Schäferhunde“ gegründet. Weitere Spezialklubs für deutsche Rassehunde folgten.

Bei der Jagd wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst die englischen Rassen Setter und Pointer eingesetzt, die ihre jagdliche Eignung im perfekten Hochwindziehen, also im Wittern der Fährte durch Hochhalten der Nase, anzeigten.<sup>474</sup> Danach verfolgten sie auf Befehl die Beute. Dieses Verhalten war besonders beim Überlandjagen, das in England sehr beliebt war, nützlich. Die deutsche Landschaft eignete sich mit ihrem Waldreichtum und ihrer dichten Besiedelung nur eingeschränkt für diese Art von Jagd. Hier zog man die Pirschjagd oder die Einzeljagd vor.<sup>475</sup> Dabei benötigte man einen Hund mit vielseitigen Fähigkeiten, einen „Gebrauchshund“.<sup>476</sup> Die englischen Hunderassen wiesen die im deutschen Terrain benötigten Allround-Fähigkeiten nicht auf und eine züchterische Veränderung auf dieses Verhalten hin blieb wenig erfolgreich.

Ab der deutschen Reichsgründung, die die Züchtung deutscher Hunderassen in kynologischen Kreisen zu einer nationalen Aufgabe wandelte, versuchte man verstärkt, die mit den englischen Jagdhunden genetisch vermischten Vorstehhunde auf den „Urtyp“ des deutschen Jagdhundes in Gestalt des kurzhaarigen Vorstehhundes zurück zu züchten. Er sollte für die jagdlichen Aufgaben als Gebrauchshund im Wasser, Schilf und Unterholz zugleich geeignet sein.

Die Nachfrage nach Gebrauchshunden für die Jagd kam vor allem von Seiten der Jäger und Forstbediensteten. Zugleich wurden Jagdhunde aber auch erworben, um sie ausschließlich als edle Haustiere zu halten. Dasselbe galt für die Schutz- und Nutzhunde, die „[a]ls Begleiter oder zum Schutz des Menschen und seines

---

<sup>473</sup> Löns, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele*, 9.

<sup>474</sup> Vgl. Hegewald, *Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kynologie*, 3.

<sup>475</sup> Vgl. Rösener, *Die Geschichte der Jagd*, 141.

<sup>476</sup> Löns, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele*, 16.

Eigenthums“ dienten.<sup>477</sup> Dazu gehörten beispielsweise Doggen, Neufundländer, Bernhardiner, Pudel und Schäferhunde. Die dritte Gruppe waren kleine Schoßhunde wie Mops, Malteser, Zwergpudel, Toy-Spaniels oder Zwergpinscher.<sup>478</sup> Anfang des 19. Jahrhunderts hatte sich der Begriff „Luxushunde“ für Rassehunde aller Verwendungszwecke eingebürgert.<sup>479</sup>

Hunderassen, die mit wichtigen Persönlichkeiten in Verbindung gebracht wurden, erfreuten sich besonderer Beliebtheit: Doggen als Haustiere des Reichsgründers Otto von Bismarck oder die von Kaiser Wilhelm II. bevorzugten Teckel.<sup>480</sup> Ab Anfang des 19. Jahrhunderts wurden einzelne Nichtjagdhund-Rassen wie die Schäferhunde oder Bernhardiner einem praktischen Zweck wie der Ausbildung als Sanitäts-Kriegs- und Polizeihund zugeführt.<sup>481</sup>

Die Professionalisierung im Hundewesen, das große Interesse einer breiten, bürgerlichen Schicht und die hohe Nachfrage nach Hunden führten seit 1871 zu einer eigenen Wirtschaftsbranche, die die Produktion von Futter und sonstigen Hundeprodukten bis zu einer ganzen Palette von verschiedenen Hunderatgebern und Hundenzeitschriften, in denen wiederum für die Produkte geworben wurde, umfasste.<sup>482</sup> Der Sektor war äußerst breit gefächert und lukrativ. Bereits in einem frühen Stadium der Entwicklung des Hundewesens entstanden Handbücher für Hundeliebhaber mit Abbildungen der einzelnen standardisierten Rassen, „so dass es selbst dem Laien leicht sein wird, durch Vergleich des Bildes mit dem lebenden Thiere sich vor den leider zu verbreiteten, betrügerischen Manipulationen gewissenloser Händler zu schützen“.<sup>483</sup> In dieser Wirtschaftsbranche fanden auch deutsche Tiermaler ihr Betätigungsfeld, die sich zur Aufgabe machten, die unterschiedlichen

---

<sup>477</sup> Beckmann, Ludwig, *Geschichte und Beschreibung der Rassen des Hundes*. 2 Bände, Braunschweig 1894, 76

<sup>478</sup> Vgl. ebd.

<sup>479</sup> Wörz, E., *Der Luxushund*, Frankfurt 1909. Vgl. dazu auch Buchner, Jutta, *Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert*, Münster, New York 1996, 101

<sup>480</sup> Vgl. Verband für das Deutsche Hundewesen e. V. (VDH) und Buchner, *Kultur mit Tieren*, 106 ff.

<sup>481</sup> Vgl. Löns, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele*, 10.

<sup>482</sup> Marktführer für Hundefutter war z. B. die englische Firma Spratt, die auch in Deutschland niedergelassen war. Sie führte den Titel „alleiniger Lieferant für die Meute Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm II. sowie der königlichen und fürstlichen Hofjagdämter“. Vgl. Glättli, *Kynologie von 1863 bis zur Gegenwart*, 36.

<sup>483</sup> Bungartz, *Kynos. Handbuch zur Beurtheilung der Racen-Reinheit des Hundes*, V f.

Wünsche und Vorstellungen der Hundezüchter zu visualisieren und die Tiere zu dokumentieren.

### 3.5 Spezialisierung als Prozess

*„Das 19. Jahrhundert ist auf dem Feld der Gattungsmalerei eine Epoche ausufernder Spezialisierung, die heute nur noch mit einem ungläubigen Staunen zur Kenntnis genommen werden kann. Nirgendwo aber trieb diese Spezialisierung üppigere Blüten als in der Tiermalerei.“<sup>484</sup>*

Mit dem Aufkommen des reinen Tierbildes ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte ein Maler trotz einer weitgehenden Spezialisierung auf das Tierfach und innerhalb der Gattung auf einzelne Tierarten, sein wirtschaftliches Auskommen und künstlerischen Erfolg finden. Anton Braith malte ausschließlich Nutztiere, wie Kühe, Schafe und Ziegen und im letzten Abschnitt seiner Künstlerkarriere auch Esel.<sup>485</sup> Alexander Köster blieb sein ganzes Leben dem Motiv Enten treu, veränderte aber seinen Malstil und blieb dadurch nachgefragt.<sup>486</sup> Er entwickelte seine Malweise von einer naturalistischen, detailtreuen hin zu einer freien, impressionistischen Darstellung mit breitem und lockerem Pinselduktus. Auch Heinrich von Zügel veränderte seine Malweise. Die Motive, insbesondere Nutztiere, änderten sich nicht, aber der Malstil passte sich seiner künstlerischen Entwicklung an. Das Kunstpublikum schätzte und erwarb die Bilder bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

Der Kunstschriftsteller Carl Conte Scapinelli bezeichnete die Spezialisierung 1914 in einem Artikel in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ gerade in der Gattung der Tiermalerei als unumgänglich, da das Studium der einzelnen Tierarten und ihrer

---

<sup>484</sup> Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 11.

<sup>485</sup> Vgl. Braith und Degreif, *Anton Braith*, 46.

<sup>486</sup> Alexander Köster (1864 – 1932), Tiermaler, sog. „Enten-Köster“, Thieme u. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 21, 189, Leipzig 1927.

Psyche „mit dem ganzen Eifer des forschenden, sehenden und geduldig ringenden Künstlers“ betrieben werden müsse.<sup>487</sup>

Spezialisierung als Erfolgsstrategie ist in der Kunst kein Novum. Eine Vielzahl der Maler, die die Kunstgeschichte durch alle Epochen kennt, ist in ihrem Werk zumindest phasenweise auf eine Gattung spezialisiert, viele darüber hinaus zweistufig, also auch innerhalb der Gattung auf einen Teilbereich. Der einzelne Künstler war in der Regel bestrebt, den Bereich, in dem seine künstlerische Stärke und beste Entwicklungsmöglichkeit hinsichtlich der Nachfrage nach seiner Kunst lag, auszubauen.

Einen hohen Grad an Spezialisierung wies die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts auf. Vergleichbar mit dem Aufkommen und Erstarren der bürgerlichen Schicht im 19. Jahrhundert, die sich durch die Industrialisierung vollends situierte, kam es in den Niederlanden ab 1600 zu einer Blüte des wohlhabenden städtischen Bürgertums, das von der Aristokratie unbehelligt, in einer langen Phase der Eigenständigkeit seine ökonomischen Ziele verfolgen konnte. Der wirtschaftliche Aufstieg der kleinen Seehandelsnation hing mit einer politischen und wirtschaftlichen Krise der bis dahin dominierenden Seemächte zusammen. Große Gewinnspannen bei ihren Geschäften machten die bürgerlichen Kaufleute reich und führten zu einem regen Interesse an Kunst zur Repräsentation, zur seelischen Erbauung und als Anlageobjekt. Ein breiter Markt für alle Kunstgattungen entwickelte sich. Auch diejenigen Gattungen waren erfolgreich, die bis zu diesem Zeitpunkt eher als zweitrangig angesehen worden waren, aber dem bürgerlichen Publikumsgeschmack besonders entsprachen: die Genre-, Landschafts- und Tiermalerei sowie das Stilleben. Innerhalb der Stillebenmalerei spezialisierten sich Maler aufgrund der regen Nachfrage sogar auf einzelne Motive wie bei den Mahlzeit-, Blumen- oder Früchtestille-

---

<sup>487</sup> Sc. (Carl Conte Scapinelli), *Im Heim des Malers*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 6.2.1914. Auch Arthur Schopenhauer vertrat die Theorie, dass ein Tiermaler nur dann sein Sujet richtig darstellen könne, wenn er es viele Jahre studiert hätte und „in den Sinn und Verstand derselben eingedrungen ist“. Schopenhauer, Arthur und Fromm, Eberhard, *Über den Willen in der Natur. Eine Erörterung der Bestätigungen, welche die Philosophie des Verfassers seit ihrem Auftreten durch die empirischen Wissenschaften erhalten hat*, Berlin 1991, 84, FN.

ben.<sup>488</sup> Die Tiermalerei war einer ähnlich differenzierten Spezialisierung nach Tiergattungen unterworfen. Es gab Maler für Rinder, Wasservögel, Pferde, Vögel, Hunde und Fische. Teilweise arbeiteten Maler aus unterschiedlichen Gattungen gemeinsam an einem Bild mit dem Ziel, durch die Fertigkeiten und das Wissen der einzelnen Spezialisten die Bildwirkung zu optimieren.<sup>489</sup>

Spezialisierung ist eine ökonomische Strategie, die in einem intensiven Wettbewerb eines Massenmarktes Erfolg verspricht und mit der Möglichkeit einhergeht, die Kundennachfrage in einem engen Spezialisierungsbereich voll abzuschöpfen. Der Spezialist kann sich mit seinem individuellen, innovativen Produkt, das auf die Kundengruppe zugeschnitten ist, vom Angebot der Konkurrenten abheben und eine Marktnische besetzen, die ausschließlich für ihn offen ist. In dieser Marktnische ist das eigene Angebot bestenfalls konkurrenzlos, das heißt auch preislich unvergleichbar beziehungsweise dem Preiswettbewerb nicht in vollem Umfang ausgesetzt.<sup>490</sup> Eine hohe Bindung der Kunden an den Spezialisten ist die Folge.

War ein Künstler in der Lage durch seine Spezialisierung Kunstwerke auf den Markt zu bringen, die einen Nachfrageüberhang erzeugten, also den Markt von einem Käufermarkt, zu Gunsten eines Verkäufermarktes veränderten, dann war seine Marktposition gefestigt. Eine monopolähnliche Stellung entstand und eine Preissteigerung seiner Werke war möglich.

„Der Kunstmarkt entschied als regulierende Instanz über Erfolg oder Mißerfolg, über ein Leben in relativem Reichtum oder in der Armut des Künstlerproletariats“, bemerkt Wolfgang Ruppert.<sup>491</sup> Sich eine Marktnische auf dem heiß umkämpften

---

<sup>488</sup> Gemar-Koeltzsch führt als weitere Spezialisierungen z. B. monochrome Banketjes, Prunk-, Vanitas-, Muschel-, Küchen-, Toebackjes, Jagd oder Waldbodenstillleben an, vgl. Gemar-Koeltzsch, Erika, *Holländische Stilllebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen 1995.

<sup>489</sup> Franz Snyders arbeitete z. B. die Tierstaffagen für Peter Paul Rubens' Jagdbilder. Die erste Zusammenarbeit der beiden Maler lässt sich für das Bild „Die Erkennung de Philopoimen“, um 1610, nachweisen. Snyders stellte die Tiere und das Gemüse auf dem großformatigen Bild dar. Vgl. Jacob-Friesen, Holger, *Tierstillleben - Definition, Geschichte, Rezeption*. Zur Einführung in Ausstellung und Katalog, in: ders. (Hg.), *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Karlsruhe, Heidelberg 2011, 15–37, hier 20 und Sullivan, Scott A., *The Dutch Gamepiece*, Monclair 1984, 17 f.

<sup>490</sup> Vgl. Wöhe u. Döring, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 633.

<sup>491</sup> Ruppert, *Der moderne Künstler*, 79.

Absatzmarkt zu sichern, war die einzige Möglichkeit, sich durch „Abkehr vom universellen Schaffen“ zugunsten der Hinwendung auf ein „virtuos“ beherrschtes Motiv besser zu positionieren und Aufmerksamkeit zu erregen.<sup>492</sup> Eine Marktanalyse bezüglich der Wünsche und des Verhaltens der nachfragenden Kunden war die Voraussetzung für ein solches Vorgehen.

Dass Richard Strebel gezielt eine Untersuchung des Münchner Marktes für Tiermalerei vornahm, ist nicht wahrscheinlich. Aus seinem Rückblick für das Jahr 1889, den der Künstler für die auf Selbständigkeit ihres Sohnes bedachten Eltern verfasste, geht indirekt hervor, dass er im Laufe des Jahres mit wachsenden persönlichen Erfahrungen bemerkte, dass er aufgrund des hohen Wettbewerbs auf dem Kunstmarkt für Tiermalerei nicht Fuß fassen konnte und sich künstlerisch neu orientieren musste.<sup>493</sup> Seine akademischen Ölbilder standen in direkter Konkurrenz zu den vom Kunstpublikum hoch geschätzten Bildern Heinrich von Zügel und seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer. Es wird deutlich, dass er bewusst nach einem neuen Sujet suchte, das ihm die Beachtung des Kunstpublikums einbrachte.<sup>494</sup>

Strebel verlegte sich nach der Übersiedelung nach München im Jahr 1886 zunächst auf das, was er in Karlsruhe bei seinem Lehrer Hermann Baisch intensiv studiert hatte: Er malte Kühe in der Landschaft. Dieses Vorgehen könnte man als „Herdenverhalten“ bezeichnen. Die Orientierung an einer Bezugsgruppe, die für seine künstlerische Ausrichtung vorbildhaft und in diesem Bereich erfolgreich war, gab ihm sein eigenes Vorgehen vor. Sein erstes ausgestelltes Bild „Jungvieh am Brunnen“ stand in diesem Kontext und fand sogar Erwähnung in der Presse.<sup>495</sup> Trotzdem blieb größerer Erfolg aus. Strebel war zunehmend mit sich unzufrieden und fühlte sich künstlerisch nicht frei. Er fand sich zu sehr unter dem nachwirkenden Diktat von Baisch stehend: „[I]ch suche immer durch die Brille meines Lehrers zu sehen, anstatt sich vor allen Dingen vor die Natur zu setzen und sich selbst zu finden.“<sup>496</sup>

---

<sup>492</sup> Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 75.

<sup>493</sup> Vgl. Strebel, *Ein Rückblick auf das Jahr „1889“*, 7.

<sup>494</sup> Vgl. ebd., 8.

<sup>495</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 21.

<sup>496</sup> Ebd., 22.

Diese Erkenntnis, die eine schrittweise Loslösung nach sich zog, bestätigten ihm die beiden Tiermaler Heinrich von Zügel und Viktor Weishaupt, die er zum Zweck der Korrektur seiner Bilder aufsuchte.<sup>497</sup>

Die Aussage Strebels lässt darauf schließen, dass bei seiner Ausbildung als Tiermaler in Karlsruhe das Arbeiten in freier Natur nicht den Stellenwert erhalten hatte, den Strebel sich erhoffte und der unter Münchner Tiermalern als unabdingbar galt.<sup>498</sup> Baisch hatte nachweislich bei seiner Ernennung zum Professor der Tiermalerei an der Akademie in Karlsruhe ein Freilichtatelier einrichten und dafür eine Kuh sowie kleinere Tiere anschaffen lassen. Dies stellte ein fortschrittliches Zeichen als Reaktion auf die sehr starke Nachfrage nach Tiermalerei auf dem Kunstmarkt dar.<sup>499</sup> Grundsätzlich wurde Strebel also in Karlsruhe in der akademischen Tiermalerei vor einem lebenden Tier ausgebildet, auch wenn das Studium des Tieres in freier Natur nur in eingeschränktem Umfang stattfand.<sup>500</sup> Das „Schmalspur-Naturstudium“ genügte jedoch seinen Anforderungen im Hinblick auf eine höhere Qualifizierung nicht. Er versuchte, dies auf seinen zahlreichen Studienreisen zwischen den Semestern auszugleichen und sein eidetisches Bildgedächtnis zu schulen.

Dem Hund wandte sich Strebel verstärkt ab 1898 zu. Auslöser für diese nachhaltige Neuorientierung und beginnende Spezialisierung dürfte der nachdrückliche Hinweis seiner Eltern gewesen sein, die monatlichen Unterhaltszahlungen für den 28-jährigen einzustellen. 1889 erwähnte er das „erste“ Münchner Hundebild „Dackel auf einen Cigarrenstummel starrend“, das ihm missglückte.<sup>501</sup> Strebel Schwierigkeiten

---

<sup>497</sup> Vgl. ebd.

<sup>498</sup> Aussagen von Tiermalern zur Wichtigkeit des Naturstudiums bei Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 22.

<sup>499</sup> „Später erwarb man noch das Glashaus des Malers Leuenberger, das sich dieser für seine Freilicht-Malerei errichtet hatte. Darin stand eine Birkengruppe ... man bereicherte das Inventar durch ein Wasserbecken und ein Bauernhäuschen ... krönte die Miniatur-Landschaft durch den Erwerb der berühmten ‚Akademie-Kuh‘: um vor diesem Ensemble zu malen!“ Keil, Hermann, *Zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe*, Karlsruhe 1954, 18. Vgl. dazu auch Mülfarth, Leo, *Kleines Lexikon Karlsruher Maler*, Karlsruhe 1987, 21. An der Münchner Akademie wurde die Tiermalerei als eigenständiges Fach erst für Heinrich von Zügel 1891 eingerichtet. Vgl. Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 18.

<sup>500</sup> Zu den Lehrplänen der deutschen Kunstakademien vgl. Mai, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*, 29 ff.

<sup>501</sup> Strebel, *Ein Rückblick auf das Jahr „1889“*, 7.

betrafen vor allem die Anatomie des Tieres, die er in der Folge intensiv studierte, um sie korrekt wiedergeben zu können. Die danach angefertigten beiden Hundebilder reichte Strebel beim Hamburger Kunstverein und schließlich in die Münchner Jahresausstellung ein. Dieses Vorgehen ist als eine bewusste Strategie zu werten, das Sujet zu erproben und seine Chancen auf dem Kunstmarkt auszuloten.<sup>502</sup> Ein weiteres Hundebild „Der Sieger“, das einen lädierten Mops zeigte, wurde von dem Jurymitglied Johannes de Haas in den Ehrensaal der Ausstellung aufgenommen und danach als erstes Bild vom Münchner Kunstverein für eine Gemädelotterie angekauft.<sup>503</sup> „Dies gab den Ausschlag, von allen Seiten unterstützt, wandte ich mich der detaillierten und intimen Malerei der Hunde zu!“, ließ Strebel seinen Vater wissen.<sup>504</sup>

Strebel's künstlerischer Hinwendung zum Hund war zunächst eine emotionale vorausgegangen, die seine persönliche Vorliebe für diese Tierart zeigt. Strebel hatte während seiner Akademiezeit in Karlsruhe die Pflege und Erziehung eines Boxerwelpen namens Bobby übernommen, den sich ein Freund, der ganztätig berufstätig war, angeschafft hatte.<sup>505</sup> Er schildert ihn in seinen Lebenserinnerungen als „fabelhaft intelligente[n] Hund, der spielend leicht lernte“.<sup>506</sup> Dieses Tier erhielt Strebel bei seiner Übersiedelung nach München als Abschiedsgeschenk von seinem Freund. Strebel bezeichnete ihn als „unzählige Male von mir portraitiert“ und als sein „unzertrennlicher Begleiter“.<sup>507</sup> Der Boxer begleitete den jungen Künstler auf allen Studienreisen und war das erste Hundemodell, das ihn intensiv beschäftigte, da es jederzeit zur Verfügung stand.

---

<sup>502</sup> Vgl. Meffert, Heribert, *Marketing. Grundlagen marktorientierter Unternehmensführung; Konzepte, Instrumente, Praxisbeispiele*, Wiesbaden 1998, 396 f. und Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 541

<sup>503</sup> Vgl. Strebel, *Ein Rückblick auf das Jahr "1889"*, 12. Johannes Hubertus Leonardus de Haas (1832 – 1880), niederländischer Tier- und Landschaftsmaler. 1869 erhielt er eine goldene Medaille bei der Internationalen Kunstausstellung in München.

<sup>504</sup> Ebd., 13.

<sup>505</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 26.1.1897.

<sup>506</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 25.

<sup>507</sup> Ebd.

Eine erste Begeisterung für das Motiv Hund hatte sein Lehrer Hermann Baisch in Karlsruhe durch seinen Widerstand zu bremsen gewusst.<sup>508</sup> Trotzdem versuchte er sich in der Ausbildungsphase in Karlsruhe weiter an Hunden. Ein Hundepotrait aus dieser Zeit ist erhalten (WK 1). Es handelt sich um einen jungen Boxer, den der Betrachter bei dem Zerbeißen einer Puppe aufgestört hat.

Eine gefühlsmäßige Wahl der Tierart als Motiv für eine Spezialisierung ist bei vielen Künstlern anzunehmen.<sup>509</sup> Sowohl Anton Braith als auch Heinrich von Zügel kamen aus einem bäuerlichen Umfeld und beschäftigten sich Zeit ihres Lebens mit Nutztieren, die sie von Kindheit an kannten und deren Verhalten sie im täglichen und praktischen Umgang intensiv studiert hatten.<sup>510</sup> Elisabeth Feilen erforschte in ihrer Dissertation zu Zügels Malerdorf Wörth am Rhein auch die Motive der Studenten bezüglich der Wahl des Tierfachs.<sup>511</sup> Ein wichtiger Beweggrund war die Liebe zum Tier, was aus zahlreichen Briefen der Zügel-Schüler hervorgeht.

Strebel konnte mit seiner neuen Ausrichtung auf das Sujet Hund auf dem Münchner Kunstmarkt sofort reüssieren: Ausstellungserfolge und Erwähnungen in der Presse zeigten eine positive Reaktion der Kunstkritiker und des Kunstpublikums. Friedrich Pecht erwähnte den jungen Künstler in seinem Überblick über die Münchner Jahresausstellung im Jahr 1890 lobend: „Sehr hübsch sind noch einige Einzeldarstellungen von Tieren [...] oder Strebels gelehrter Bulldogge, der die Naturgeschichte der Katzen studiert, während ein zweiter sich der Philosophie im allgemeinen hingibt.“<sup>512</sup>

Bei der „gelehrte[n] Bulldogge“ ist die Darstellung eines Boxers (!) mit dem Titel „Felis vulgo catus – ein Katz“ gemeint (WK 30). Der mit einem weißen Vatermör-

---

<sup>508</sup> Vgl. ebd., 24.

<sup>509</sup> Julius Adams Lieblingstier war die Katze. Vgl. dazu seine Selbstbiographie bei Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 4.

<sup>510</sup> Fritz von Ostini sprach bei Zügels „unfehlbare[r] Sicherheit und Korrektheit, mit seinem ganz ausnahmsweisen Blick für die Verschiedenheiten von Rassen und Individuen“ sogar von „Vererbung“ (!), da er der Sohn eines Schäfers war. Ostini, Fritz von, *Heinrich von Zügel*, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 22, Heft 5, 1911, 91–100, hier 93 und 99.

<sup>511</sup> Vgl. Feilen, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, 5 f.

<sup>512</sup> Pecht, Friedrich, *Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung*, in: *Die Kunst für Alle*, 5, Heft 22, 1890, 337–342, hier 340. Eine weitere Kritik o. V., *Kunstchronik*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 18.10.1893.

derkragen und Brille bestückte und sinnierend nach links aus dem Bild blickende Hund sitzt vor einem dicken, aufgeschlagenen Buch. Nachdenklich legt das Tier seine Pfote auf die rechte Buchseite, wo eine getigerte, sitzende Katze abgebildet ist. Bei dem Buch handelt es sich um den ersten Band von Conrad Gesners „*Historia animalium*“ von 1551, aus dem der Holzschnitt jener Katze (Abb. 4) stammt.<sup>513</sup> Strebel besaß dieses Buch zu einem späteren Zeitpunkt in einer Ausgabe von 1606.<sup>514</sup> Strebel hatte bereits 1890 Kenntnis dieses frühen zoologischen Werkes, was auf ein zunehmendes wissenschaftliches Interesse am Hund hinweist, da Gesner als erster Naturforscher verschiedene Rassen von Hunden (Abb. 3) benannte und ihre Charakteristika festhielt.

Strebel hatte mittlerweile seine Qualifikation als Hundemaler maßgeblich erhöht. Durch die Teilnahme an Kollegs an der „Königlichen Central-Thierarzneischule“ in München hatte er sich tiermedizinisches Fachwissen erworben, das auch den Hund betraf. Er nahm später selbst zahlreiche medizinische Untersuchungen an seinen Hunden vor und streifte auch in seinem wissenschaftlichen Werk diesbezügliche Fragen.<sup>515</sup> In seinen Lebenserinnerungen vermerkte er, dass er aufgrund seines naturwissenschaftlichen Interesses so „ganz allmählich halber Mediziner“ wurde.<sup>516</sup> Die medizinische Schulung betraf aber vor allem die Tieranatomie.

Die Kenntnis der tierischen Anatomie, insbesondere des Bewegungsapparates war eine wichtige Grundlage der künstlerischen Schulung, um das Tier richtig wiedergeben zu können. Heinrich von Zügel äußerte sich nicht explizit zu seinen Lehrmethoden, aber externe Quellen geben über seine Lehrpraxis und seinen Nachdruck als Lehrer bezüglich der korrekten Erfassung der Tieranatomie Aufschluss. Sein Schü-

---

<sup>513</sup> Conrad Gesner, *Historia animalium*, 4 Bände, Zürich 1551 – 1558, hier Band 1, *Quadrupedes vivipares*, Zürich 1551. [http://www.humi.mita.keio.ac.jp/treasures/nature/Gesner-web/contents\\_b.html](http://www.humi.mita.keio.ac.jp/treasures/nature/Gesner-web/contents_b.html), zuletzt geprüft am 16.11.2013.

<sup>514</sup> Vgl. Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 12.12.1930.

<sup>515</sup> Strebel gab seinem schwer kranken Boxer Bobby am 26.0.1897 den Gnadenschuss. „Die [von ihm selbst durchgeführte, d. V.] Section ergab eine starke Anaemie der inneren Organe, Verkalkung der äusseren Arterienverzweigungen und einige Finnen in der Brustwand, das Hirn wurde nicht geöffnet.“ Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 26.1.1897. Vgl. auch das Kapitel „Allgemeine Übersicht der anatomischen Gliederung und der fachmännischen Bezeichnungen“ in Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 1, 22 ff.

<sup>516</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 22.

ler Hermann Ebers beschrieb Zügels Herangehensweise ausführlich in seinen Erinnerungen an die Zeit mit dem Lehrer im Malerdorf Wörth am Rhein:

*„Das Konstruktive stand bei ihm im Vordergrund. ‚Nur nicht außen herum fahren!‘ war seine ständige Mahnung. Er meinte damit, man solle nicht der Kontur folgend die Form nachgestalten, sondern zunächst den gleichsam architektonischen Aufbau des Tierkörpers festlegen, die Proportionen fixieren und sich dabei nach den perspektivischen Bedingtheiten richten. Dann erst sei die organische Form zu entwickeln. Auch hierbei habe man nicht am momentanen Augeneindruck zu kleben, vielmehr sei es nötig, in die anatomischen Zusammenhänge einzudringen sowie die motorischen Veränderungen, die sich im Rahmen des organischen Mechanismus ergaben. Es sei nötig, das Innere desselben gleichsam unter und hinter der äußeren Form zu sehen. Man müsse aus dem Wissen um und der Empfindung für den Zusammenhang von Knochen, Sehnen und Muskeln zum äußeren Augenschein vordringen.“<sup>517</sup>*

Zügel pflegte seinen Schülern die Arbeitsweise und Funktion verschiedener Gelenke und Körperpartien und deren Veränderung in Bewegung mit Zeichnungen vor dem lebenden Tier deutlich zu machen. Zudem legte er sehr viel Wert auf exakte Vorzeichnungen.<sup>518</sup>

In Strebels Ausbildung wurden andere Schwerpunkte gesetzt. Sei Lehrer Hermann Baisch legte mehr Wert auf Komposition und Maltechnik. Strebel nahm in seinen Lebenserinnerungen zweimal kritisch zu Baischs fehlender anatomischer Genauigkeit in der Vorzeichnung Stellung.<sup>519</sup> Er sah sich von Baisch in dieser Hinsicht nicht adäquat angeleitet.

Strebel's Fokus lag auf der korrekten anatomischen Zeichnung, was sich durch sein ganzes Œuvre verfolgen lässt. Bereits von Kindesbeinen an war er mit der väterli-

---

<sup>517</sup> Feilen, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, 61 f.

<sup>518</sup> Vgl. ebd., 62.

<sup>519</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 16.

chen wissenschaftlichen Arbeit konfrontiert. Dessen exakte zeichnerische Dokumentation seiner naturwissenschaftlichen und archäologischen Sammlungsobjekte hatte Vorbildfunktion. Der von Strebel hochverehrte Vater, der aus dem Kleinbürgertum kommend, eine wissenschaftliche Karriere bis hin zur Doktorwürde absolvierte, gab ihm Unterricht und prägte ihn damit sehr stark. Strebel schrieb in seinen Lebenserinnerungen, dass er intensiv vom Vater im Zeichnen unterwiesen wurde, der als Naturwissenschaftler und „als absoluter Autodidakt [...] auf didelnde [tüfelnde, d. V.] Arbeit [drängte], anstatt auf künstlerisches Sehen“.<sup>520</sup>

Heinrich von Zügel sah Strebels zeichnerisches Können nach seinen Maßstäben durchaus als angemessen an und bestätigte ihm laut Strebels Lebenserinnerungen, dass seine „Besorgnis zu wenig zeichnen zu können [...] unberechtigt [wäre]“.<sup>521</sup> Strebels zeichnerische Qualifikation war so hoch ausgebildet, dass es zum wichtigsten Qualifizierungsmerkmal für die Vereinnahmung der Marktnische Hundebild werden konnte.

Der Erwerb einer Bulldogge namens „Bohemia“ im Jahr 1890 stellte schließlich das auslösende Moment für die Öffnung der Marktnische Hundebild dar. Richard Strebel hatte bewusst ein in München sehr seltenes und für den Künstler teures Tier dieser englischen Hunderasse erworben, das er zeitnah porträtierte. Das Bild brachte er in der Münchner Jahresausstellung unter (WK 9). Er konnte damit rechnen, dass die außergewöhnliche Hunderasse sofort die Aufmerksamkeit eines interessierten Publikums aus Hundeliebhabern auf sich ziehen würde. In der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ wurde München bereits 1867 als „das Hundeparadies“ bezeichnet, was den Rückschluss auf eine größere Gruppe von Hundeliebhabern zulässt.<sup>522</sup> Strebel drang mit der Darstellung der seltenen Hunderasse im Bild nochmals tiefer in den Markt ein und war damit in der Lage, eine eventuell bereits in Vorfeld fokussierte, neue Käuferschicht, die Kynologen, auf sich aufmerksam zu machen. Die bereits

---

<sup>520</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 12.

<sup>521</sup> Ebd., 22.

<sup>522</sup> Zitiert bei Bringmann, Michael, *Das Gemälde "Cäsar am Rubikon" von Wilhelm Trübner - oder: Wie die Historienmalerei auf den Hund kam*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 28, 1991, 105–129, hier 126.

zitierte Ausstellungsbesprechung von Pecht mit der Nennung von Bild und Maler gab ihm mit seinem Vorgehen recht.

Die Erwähnung in seinen Lebenserinnerungen, dass er auf dem Rückweg von Berlin, wo er den Hundekauf abgewickelt hatte, die Dogge von Otto von Bismarck porträtierte, ist ein weiteres Indiz, dass er sich zu einer langfristigen Spezialisierung auf das Hundebild entschlossen hatte und diese aktiv betrieb.<sup>523</sup> Wie Franz von Lenbach, der sich mit seinen Porträts von Otto von Bismarck ab 1879 eine lukrative Marktlücke beim konservativen Bürgertum öffnete,<sup>524</sup> versuchte Strebel wohl dies mit dem Porträt von Bismarcks Hund nachzuahmen, der im Deutschen Reich bekanntesten Dogge, auch „Reichshund“ genannt.<sup>525</sup> Damit war das allgemein akzeptierte „Klischee von der inneren und äußerlichen Ähnlichkeit zwischen Herr und Hund“ ganz konkret auch in München nachvollziehbar.<sup>526</sup> Diese Produktvariation des Hundebildes, die über die künstlerische Qualität des Bildes hinaus auch an der Sensationslust des Publikums ansetzte, war ein strategischer unternehmerischer Schritt, sich in der Öffentlichkeit bekannt zu machen.

Die Beachtung und Vereinnahmung durch die kynologische Presse war einem Zufall geschuldet,<sup>527</sup> denn englische Bulldoggen waren zu diesem Zeitpunkt in München so selten, dass Strebel auf der Straße bei Spaziergängen mit Bohemia Aufsehen erregte. In einem Zeitungsartikel, der 1935 in der Zeitschrift „Der Hund“ erschien, schildert der Schweizer Veterinär und Kynologe Rudolf Schäme rückblickend sein erstes Zusammentreffen mit Strebel. Er habe ihn 1890 auf der Bayern-

---

<sup>523</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 24.

<sup>524</sup> Vgl. Baranow, *Franz von Lenbach*, 138. Lenman gibt an, dass Lenbach im Zeitraum 1901 bis 1913 26 Bismarck-Porträts über die Münchner Galerie Heinemann verkaufte. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 91.

<sup>525</sup> Bringmann, *Das Gemälde "Cäsar am Rubikon" von Wilhelm Trübner - oder: Wie die Historienmalerei auf den Hund kam*, 126. Zu Bismarcks „Reichshunden“ vgl. Buchner, *Kultur mit Tieren*, 106 ff.

<sup>526</sup> Bringmann, *Das Gemälde "Cäsar am Rubikon" von Wilhelm Trübner - oder: Wie die Historienmalerei auf den Hund kam*, 126.

<sup>527</sup> Julius Adam beschreibt seine Spezialisierung ebenfalls als Zufall: „Zwischendurch versuchte ich mich wohl auch im Tierfach und erzielte ganz unerwarteterweise für ein kleines Katzenbildchen, das ich im Kunstverein ausstellte, einen großen Erfolg. Es kamen Bestellungen, denen ich anfänglich nicht gewachsen war, und die Folge war, daß ich mich eifrigst auf das Studium der Katze, ohnehin ein Lieblingstier von mir, warf. Ohne eigentliche Absicht wurde ich so auf diesem Gebiete Spezialist.“ Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 4.

straße in München angesprochen, weil er „eine rassereine schöne Hündin [besaß]“, die eine Rarität in München darstellte.<sup>528</sup> Strebel selbst berichtet indessen in seinen Lebenserinnerungen, dass er von dem Kynologen Ernst von Otto-Kreckwitz<sup>529</sup> 1891 wegen seines Hundes angesprochen wurde.<sup>530</sup> Schämes Schilderung scheint glaubwürdiger als die des Künstlers selbst, denn Strebel irrte sich auch in der Jahreszahl. Es ist anzunehmen, dass Strebel im Jahr 1890 Ernst von Otto-Kreckwitz über Schäme kennengelernt hatte, denn am 13.8.1890 erschien die erste Strebelsche Zeichnung in der von diesem herausgegebenen Münchner Zeitschrift „Der Hundesport“: eben jene Bulldoghündin Bohemia (WK 8). Eine Woche später in der nächsten Ausgabe vermeldete von Otto-Kreckwitz, dass er mehrere Zuschriften zu der Illustration erhalten und diese „allgemeinen Beifall gefunden [habe]“.<sup>531</sup> Der wichtigste Bewunderer wurde zitiert: Es war Max Hartenstein, ein bekannter deutscher Hundezüchter, der das Bild als „grossartig“ bezeichnete und dem Künstler seine Hochachtung ausdrückte.<sup>532</sup> Von da erschienen regelmäßig Illustrationen in dem Medium, das bezüglich der Käufernachfrage wie ein Multiplikator fungierte und die Vermarktung der Strebelschen Hundebilder im deutschen Sprachraum nachhaltig förderte. Die Qualität seiner Arbeiten wurde durch die Intensität der Veröffentlichungen nachgewiesen und damit auch eine etwaige Intangibilität, also eine Unsicherheit hinsichtlich einer angemessenen künstlerischen und wissenschaftlichen Leistung für die Kunden beseitigt.<sup>533</sup> In den Jahren 1891 bis 1897 erschienen in der Zeitschrift „Der Hundesport“ regelmäßig Illustrationen oder Farbproduktionen von Strebelschen Gemälden.<sup>534</sup>

---

<sup>528</sup> Schäme, R., *Wie ich R. Strebel vor 44 Jahren entdeckte, eine Reminiszenz*, in: *Der Hundesport*, Heft 5, 1935, 95.

<sup>529</sup> Ernst von Otto, geb. 1861 in Possendorf/Österreich war ein deutscher Jurist und Kynologe, der ab 1885 die Zeitschrift „Hundesport und Jagd“ herausgab. Vgl. Meyers Großes Konversations-Lexikon. *Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, Leipzig 1908.

<sup>530</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 25.

<sup>531</sup> Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Zu unserer Illustration. Bulldoggenhündin "Bohemia"*, in: *Der Hund-Sport. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen*, V, Heft 33, 1890, 264.

<sup>532</sup> Max Hartenstein war ein Gutbesitzer aus Steinsdorf bei Plauen, der seit 1870 Pinscher besaß. Diese züchtete er ab 1882 und gründete dort 1896 den Zwinger „Plavia“, der vor 1905 nach Berlin verlagert wurde.

<sup>533</sup> Vgl. Diller, Hermann u.a., *Grundprinzipien des Marketing*, Nürnberg<sup>3</sup>2011, 18.

<sup>534</sup> *Der Hundesport*, Bd. VI, Bielefeld 1891, Heft 1 ff.

Dieser Nachweis von Qualität und Anerkennung durch ausgewiesene Fachleute innerhalb des Marktsegments war für eine breitere Übernahme des Marktes für Hundemalerei wichtig. Strebel besaß keine Monopolstellung in der Marktnische, sondern war einem intensiven Wettbewerb ausgesetzt, da ihm etliche Hundemaler im gleichen Preiskorridor Konkurrenz machten.<sup>535</sup> Bevor Strebel 1890 als Zeichner und Maler die Akzeptanz des Herausgebers fand, veröffentlichte die seit Februar 1886 erschienene Zeitschrift *Holzstiche* nach Zeichnungen einer Vielzahl von Hundemalern. Neben denen englischer und niederländischer Künstler erschienen Abbildungen der deutschen Maler Friedrich Specht, Heinrich Sperling und Anton Weinberger.<sup>536</sup> Heinrich Sperling, der sich auf Pferde und Hunde spezialisiert hatte, war der bekannteste der drei und seit 1883 Leiter der Tiermalklasse an der Berliner Akademie.<sup>537</sup> Er porträtierte die Hunde des deutschen Kaisers.<sup>538</sup> Strebel, der eine Generation jünger als diese Maler war, trat als Herausforderer in der Nische des kynologischen Hundebildes auf.<sup>539</sup> Die Kombination seiner zeichnerischen Prägnanz mit der Fähigkeit der Darstellung psychologischer Eigenheiten der einzelnen Hunderassen war sein Alleinstellungsmerkmal und brachte ihm im Vergleich zu der eher schablonenhaften Rassehundedarstellung der Konkurrenten (Abb. 1) einen klaren Wettbewerbsvorteil, so dass er deren Einfluss in der Zeitschrift nach und nach zurückdrängen konnte. Trotz fehlender Quellen zu Verkaufserlösen der für die Zeitschrift angefertigten Zeichnungen, ist davon auszugehen, dass er zumindest in der Anfangsphase günstiger als die anderen Künstler anbot.

Ein wichtiger Wettbewerbsvorteil des Künstlers war auch der gemeinsame Standort mit dem Verlag der Zeitschrift, nämlich München. Die Zeitschrift war als „Organ des Vereins für Liebhaber von Luxushunden zu München“ zunächst ausschließlich

---

<sup>535</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 395.

<sup>536</sup> Friedrich Specht (1839 – 1909), Tiermaler und Bildhauer, vgl. Thieme u. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 31, 342, Leipzig 1937; Anton Weinberger (1834 – 1912), Landschafts- und Tiermaler, ebd., Band 35, 286, Leipzig 1942.

<sup>537</sup> Heinrich Sperling (1844 – 1924), Tiermaler, ab 1893 Professor für Tiermalerei an der Berliner Kunstakademie, vgl. Boetticher, Friedrich von, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*. 2 Bände, Dresden 1898, 783 und Thieme u. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 31, 363, Leipzig 1937.

<sup>538</sup> Vgl. Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, 783.

<sup>539</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 620ff.

auf die kynologischen Kreise in Bayern ausgerichtet. Die bereits nach kurzer Zeit einsetzende starke Förderung Strebels als einheimischer Hundemaler und seine Erfolge sind auch auf diese geographische Segmentierung des Markts für kynologische Zeitschriften zurückzuführen. Strebel wurde als *der* bayerische Hundemaler aufgebaut und gefördert. Mit seiner Akquise besaßen nun auch die kynologischen Verlage vor Ort einen Spezialisten für das Rassehundebild in Konkurrenz zu Berlin. Allerdings behinderte diese Vereinnahmung langfristig Strebels Absatz an andere national agierende Hundezeitschriften.

Der Markt für Hundebilder auf Ausstellungen und im Kunsthandel war ähnlich wettbewerbsintensiv wie der in den Verlagen. Im Bereich des Tiergenres und Jagdbildes, der nicht auf den individuellen Hund als Modell angewiesen war, war in der Kunstmetropole München eine nationale und internationale Konkurrenz gegeben. Ernst von Otto-Kreckwitz gab in seiner Zeitschrift in Form des „Kritische[n] Birschgang[s] (!)“ regelmäßig Überblick über Hunde- und Jagdbilder in den Münchner Ausstellungen. In der Ausgabe vom 20. Oktober 1892 zählte er ausgestellte Jagd- und Hundebilder von Künstlern aus der Schweiz, Polen, Italien, Österreich, Frankreich, den Niederlanden und dem Deutschen Reich auf.<sup>540</sup> An Münchner Künstlern erwähnte er die Zügel-Schülerin Hermine Biedermann-Arendts, die vornehmlich im Tiergenre arbeitete und ein Bild einer deutsch-englischen Vorstehhündin mit zwei Teckeln anbot.<sup>541</sup>

Strebels Strategie, sich innerhalb der nationalen Marktnische eine feste Kundenklientel zu erobern und aufzubauen, setzte als „Umzingelungsangriff“<sup>542</sup> an mehreren Stellen gleichzeitig an: Er versuchte, sich mit Arbeiten für den allgemeinen Ausstellungsbetrieb zu positionieren und sich darüber hinaus in Hundezeitschriften bei Kynologen und Hundeliebhabern durch qualitativ hochwertige Zeichnungen bekannt

---

<sup>540</sup> Vgl. Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Kritischer Birschgang durch die Kunst-Ausstellung in München*, in: *Hundesport und Jagd*, VII., Heft 42, 1892, 839 ff.

<sup>541</sup> Hermine Biedermann-Arendts (1855 – 1916), Tiermalerin, vor allem Hunde und Katzen als Sujet, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 96 f.

<sup>542</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 623.

zu machen, um sich damit einen regionalen und sukzessive deutschsprachigen Binnenmarkt zu erschließen.

### 3.6 Öffentlichkeitsarbeit und Inszenierung

Wolfgang Ruppert stellte in seiner Untersuchung zum modernen Künstlerhabitus fest, dass die bürgerliche Gesellschaft nach 1860 von einem Künstler, der gesellschaftliche Akzeptanz finden wollte, die wiederum den Kauf seiner Werke nach sich zog und steigerte, zunehmend erwartete, dass dieser sich adäquat als Künstler „inszenierte“.<sup>543</sup> Das Kunstpublikum forderte von ihm eine individuelle öffentliche Darstellung seiner Person - einen Habitus, der in engem Zusammenhang mit der seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts im kollektiven Gedächtnis tradierten Vorstellung des Künstlers als unabhängiger und schöpferisch tätiger Mensch stand.<sup>544</sup> Der Autor erkannte „distinktive[] Zeichen, Rituale[] und standardisierte[] Codes“, die Künstler „zur Kennzeichnung ihrer Berufsidentität und zur Unterscheidung von anderen Zeitgenossen“ einsetzten.<sup>545</sup>

Dieser Künstlerhabitus entspricht im wirtschaftlichen Kontext der Öffentlichkeitsarbeit,<sup>546</sup> also den kommunikationspolitischen Maßnahmen, die ein Unternehmer einsetzt, um sein Image in der Öffentlichkeit bekannt zu machen und zu steigern, was sich indirekt positiv auf den Absatz auswirken soll.<sup>547</sup> Dieses Phänomen tritt vor allem in Wohlstandsgesellschaften auf, wo die vom Unternehmer vertriebenen Güter nicht mehr das alleinige Beurteilungskriterium der Leistung sind, sondern der Unternehmer selbst in den Fokus der gesellschaftlichen Normvorstellungen gerät.<sup>548</sup> Kommt der Unternehmer dieser gesellschaftlichen Forderung nicht nach, sinkt sein Ansehen in der Öffentlichkeit und damit die Nachfrage nach seinen Gütern.

---

<sup>543</sup> Ruppert, *Der moderne Künstler*, 226 ff.; vgl. dazu auch Bättschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, 10.

<sup>544</sup> Vgl. Krieger, *Was ist ein Künstler?*, 58.

<sup>545</sup> Ruppert, *Der moderne Künstler*, 304.

<sup>546</sup> Vgl. Bendixen, *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, 138 und Rech, Peter, *Engagement und Professionalisierung des Künstlers*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Heft 24, 1972, 509–522, hier 518. Rech zählt den Künstler zu den Öffentlichkeitsberufen.

<sup>547</sup> Vgl. Wöhe u. Döring, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 695.

<sup>548</sup> Vgl. ebd., 714.

Es ist zu prüfen, ob Strebel einen Künstlerhabitus praktizierte, welche Hinweise sich in seinem Nachlass dafür finden und wie er diesen Habitus bewusst der Öffentlichkeit zur Steigerung seiner gesellschaftlichen Akzeptanz zugänglich machte.

Ruppert stellt für die Inszenierung des Künstlers als sichtbaren Code der Künstlerschaft eine bestimmte Kleidersprache fest, wie sie zum Beispiel die auf die Künstlerschaft verweisende und von Richard Wagner publik gemacht Samtjacke und das Samtbarett darstellt.<sup>549</sup> Für den jungen Strebel ist in einem Zeitungsartikel ein „Künstlerschlapphut“ als deutliches Symbol seiner Zugehörigkeit überliefert, den er in der Öffentlichkeit trug.<sup>550</sup> Ein weißer Überziehmantel, der die Kleidung vor Farbspritzern schützen sollte, war bei Strebel ebenfalls in Gebrauch, aber wohl erst in späteren Jahren. Dies untermauert ein 1932 veröffentlichtes Foto, das beim Porträtieren zweier Barsois im Zwinger „Raßwet“ in Memmingen entstand.<sup>551</sup> Zahlreiche Maler wie zum Beispiel Heinrich von Zügel trugen den Mantel als Ausdruck ihres Künstlerberufes auch auf publizierten Porträts oder Fotos über dem Anzug.<sup>552</sup>

Auf einer von einem Fotografen angefertigten Porträtaufnahme (WK 51) aus dem Jahr 1908 präsentierte sich Strebel leger an die Staffelei gelehnt in Arbeitshose und salopper Malerjoppe, im Kontrast dazu aber mit einem weißen, hochgeschlossenen Hemd, Kummerbund und goldener Uhrkette. In den Händen hält er eine Palette und Pinsel als Zeichen seiner beruflichen Verortung. Die aufgerichtete Haltung und der in die Ferne gerichtete, sinnierende Blick sind als für das Foto inszenierter Ausdruck des „Geistigen“ zu deuten, um den schöpferischen Anteil der beruflichen Identität herauszustellen.<sup>553</sup> Kummerbund und Uhrkette verweisen eher auf ein bürgerliches Selbstverständnis. Das Foto ist im 1908 von Bruno Volger herausgegeben

---

<sup>549</sup> Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 313.

<sup>550</sup> Schäme, *Wie ich R. Strebel vor 44 Jahren entdeckte, eine Reminiszenz*, 95. Vgl. zum Schlapphut als Zeichen des Bohemiens auch Kris, Ernst und Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (= Wolfsburger Beiträge zur Stadtgeschichte und Stadtentwicklung, 1202), Frankfurt am Main 1995, 27 f. und kritisch Wackernagel, *Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*, 34.

<sup>551</sup> Richard Strebel beim Malen im Zwinger „Raßwet“ in Berta, Josef, *Richard Strebel bei der Arbeit*, in: *Der Hundesport*, 1932, 361.

<sup>552</sup> Heinrich von Zügel im weißen Malerkittel in Bertuleit, *Heinrich von Zügel (1850 - 1941). Vom Realismus zum Impressionismus*, 13 und 16.

<sup>553</sup> Ruppert, *Der moderne Künstler*, 311.

nen Lexikon „Deutschlands Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Gelehrte, Künstler und Schriftsteller in Wort und Bild“ als Ausschnitt abgedruckt und dürfte dafür entstanden sein.<sup>554</sup> Für Strebel war die Aufnahme in das Lexikon eine Ehre, wie seine detaillierten Rückfragen zum persönlichen Fragebogen von Bruno Volger bestätigen.<sup>555</sup> Die Fotografie zeugt von seinem Bedürfnis nach angemessener öffentlicher Repräsentation als Künstler.

In der Zeitschrift „Hundesport und Jagd“ erschien 1913 anlässlich einer Sonderausstellung von sechzig Werken des Malers ein Foto, das Strebel verändert zeigt. Er ließ sich nicht mehr als Maler mit den dazugehörigen Malutensilien ablichten, sondern im Bruststück als gesetzter Bürger in Anzug und Samtweste, der den Betrachter mit einem ausgeprägten, der Mode der Zeit entsprechenden Vollbart ernst, mit leicht geöffnetem Mund und offenem Blick fixiert.<sup>556</sup> Gesellschaftliche Saturiertheit gepaart mit einem ausgeprägten Selbstverständnis scheint aus dieser Aufnahme zu sprechen. Dieses Foto war Vorlage für ein Selbstporträt (WK 52), das der Maler für eine vom ihm angefertigte Strebelsche Ahnengalerie schuf. Es zeugt davon, wie er sich gerne für die Nachwelt dokumentiert sehen wollte.

Fachmännisch für den Gebrauch innerhalb der Familie angefertigte Fotografien zeigen den Künstler stets korrekt in einen Anzug gekleidet. Auch auf Fotos, die ihn bei seiner Tätigkeit als Preisrichter bei Hundeausstellungen zeigen, trägt er angemessen Anzug und Hut mit Preisrichterabzeichen, ohne dass man Unterschiede im Kleidungsstil zu den anderen Kollegen ausmachen könnte. Strebel unterschied also deutlich zwischen seiner künstlerischen Existenz und der als Mitglied einer angesehenen Hamburger Kaufmannsfamilie beziehungsweise der als honoriger Kynologe und Wissenschaftler.

---

<sup>554</sup> Vgl. Volger, Bruno, *Deutschlands Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Gelehrte, Künstler und Schriftsteller in Wort und Bild*, Leipzig, Gohlis 1908, 500.

<sup>555</sup> Vgl. Strebels Korrespondenz mit dem Verleger Volger, in: Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 26.11.1907.

<sup>556</sup> Vgl. Berta, Josef, *Richard Strebel*. Sonderheft, in: *Hundesport und Jagd*, 28, Heft 16, 1913, hier 289.

Die 1913 angefertigte Porträtaufnahme steht in direktem Zusammenhang mit dem Umzug der Familie in die von Strebels Schwiegervater finanzierte Villa „Wolfseck“ in Gauting im Jahr 1909. Das dazugehörige große Grundstück mit fast 4.000 Quadratmetern verschaffte dem Künstler ein kreatives Umfeld für seine künstlerische Tätigkeit, da er hier zusammen mit seiner Frau Hunde züchten und andere Nutztiere halten konnte. Die in der Nähe des Gautinger Bahnhofs gelegene und damit an den öffentlichen Münchner Nahverkehr angeschlossene Vorstadtvilla nahm eine Zwitterstellung zwischen einer repräsentativen Stadt- oder Künstlervilla, die den sozialen Status und die wirtschaftliche Potenz des Eigentümers anzeigte, und einem Landhaus mit Verweis auf die Künstlerkolonie ein, die ein abgekehrtes, einfaches und naturbezogenes Leben ermöglichte.<sup>557</sup> Strebel äußerte sich 1913 in einer veröffentlichten kurzen Autobiographie wie folgt:

*„Mein eigenes Heim in Gauting stellt für mich eine Oase im Getriebe des Daseins dar, dem ich möglichst alles fern halte, was die Harmonie stören könnte. Waldumrauscht fühle ich hier besonders stark das Raunen und Weben der Mutter Natur, und die vielen von uns gehaltenen Tiere sorgen durch ihr Beispiel dafür, daß nichts Unnatürliches aufkomme!“<sup>558</sup>*

Der programmatische Name „Wolfseck“ weist auf die Abstammung der für den Künstler als Hauptmotiv dienenden Hunde hin, aber im Kontext der Selbstdarstellung auch auf die Naturnähe und Ungebundenheit der Tiere - und damit wohl auch auf die Bewohner des Hauses. Der 1914 in den „Neuesten Münchner Nachrichten“ erschienene Artikel über Strebels künstlerisches Arbeiten und Privatleben mit dem Titel „Im Heim des Malers“ bestätigt, dass diese Ausprägung der künstlerischen

---

<sup>557</sup> Zur Künstlerkolonie Neu-Dachau vgl. Küster, Bernd, „... diese irdischen Paradiese“. *Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert*, in: Claus Pese (Hg.), *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Ausst.-Kat. Nürnberg, Nürnberg 2001, 103–119 und allgemein Ruppert, *Der moderne Künstler*, 217 ff. Zur bürgerlichen Villa vgl. Brönner, Wolfgang, *Die bürgerliche Villa in Deutschland*, Worms 2009.

<sup>558</sup> Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 358. Zur Idee des Bautyps der Vorstadtvilla der Gründerzeit vgl. Brönner, Wolfgang, *Schichtenspezifische Wohnkultur - die bürgerliche Wohnung des Historismus*, in: Ekkehard Mai u.a. (Hg.), *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 2), Berlin 1982, 361–378, hier 362.

Inszenierung durchaus in der Öffentlichkeit Akzeptanz fand.<sup>559</sup> Sie transportierte den wirtschaftlichen Durchbruch und damit den Erfolg des Künstlers in Kombination mit idyllischer Naturnähe und Freiheit nach außen.

Einen weiteren Hinweis auf einen von Strebel bewusst gepflegten Habitus gibt sein konsequent angebrachtes Namenszeichen, seine Künstlersignatur, die für die Eigenhändigkeit und Qualität seiner Leistung stand. Die Öffentlichkeit mit ihrem „Namenskultus“ wie Paul Drey 1913 dieses gesellschaftliche Phänomen der Namens- und Titelhörigkeit abschätzig bezeichnete, forderte diese Praxis geradezu ein.<sup>560</sup> Die Signatur fungierte somit nicht mehr nur als Nachweis der Echtheit des Werks und als Kennzeichen des Künstlers, sondern lässt sich mit einer „Marke“ vergleichen. Kotler und Bliemel definieren Marke als „[e]in Name, Begriff, Zeichen und Symbol, eine Gestaltungsform oder eine Kombination aus Bestandteilen zum Zwecke der Kennzeichnung von Produkten oder Dienstleistungen eines Anbieters oder einer Anbietergruppe und der Differenzierung gegenüber Konkurrenzangeboten.“<sup>561</sup> Für Strebel stand hinter seinem Schriftzug seine umfassende Qualifikation als Maler, Wissenschaftler, Züchter, Preisrichter und Jäger, die sich so auch in seinen Hundebildern widerspiegeln sollte. Deshalb achtete er peinlich darauf, dass keine seiner zahlreichen Druckgrafiken für Hunde-Klubs und –Vereine ohne seine Autorisierung erschien.<sup>562</sup> Diese Signatur als Erkennungszeichen seiner Kunst sollte für den Käufer einen hohen Geltungswert besitzen, der die umfassende Kompetenz des Künstlers zeigte.

Strebel's um 1930 entstandene und in Teilen erhaltene private Lebenserinnerungen als Zeugnis der „Literalität“ des Künstlers weisen darauf hin, dass er noch nach dem Wegzug aus München, der den völligen Verlust der gesellschaftlichen Akzeptanz

---

<sup>559</sup> Vgl. Sc. (Carl Conte Scapinelli), *Im Heim des Malers*.

<sup>560</sup> Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. Inaugural-Dissertation*, 32 f.

<sup>561</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 689 ff.

<sup>562</sup> Vgl. z. B. die Korrespondenz bezüglich Anfertigung eines Plakats zwischen Strebel und den Herren Zimmer und Munte in Magdeburg: „Ich liefere nur Arbeit mit meiner Unterschrift und darf dieselbe auf den Plakaten nicht fortgelassen werden, dieselbe ist selbstverständlich nicht aufdringlich.“ Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 18.5.1908 oder ebd., 12.8.1911.

bedeutete, den Codes des Künstlerhabitus‘ anhing.<sup>563</sup> Denn eine Autobiographie, die einen authentisch vorgetragenen Aufschluss über die künstlerische Entwicklung und den Werdegang des Autors geben sollte, barg auch die Möglichkeit in sich, ein Eigenbild zu stilisieren in der Hoffnung, dass die eigene künstlerische Existenz und das Werk „später eine gerechtere Beurteilung“ erfahren mögen, „als man sie jetzt nach meinen pecuniären Erfolgen fällt“, wie der Künstler 1929 in einem Brief an seinen Bruder Otto festhielt.<sup>564</sup>

Seinen Bekanntheitsgrad und sein öffentliches Wirkungsspektrum durch eine Position im Vorstand der „Luitpold-Gruppe“ und damit in autoritativen Künstlerkreisen auszuweiten, war ein Bestreben Strebels, über das das erhaltene Tagebuch der Jahre 1897 bis 1899 Aufschluss gibt.

Der Künstler lebte zu diesem Zeitpunkt mit seiner ersten Ehefrau Elise und deren beiden Kindern in einer kleinen Wohnung mit Atelier in Pasing. Strebel führte in seinem Tagebuch vor allem Fakten auf. Persönliche Bemerkungen unterblieben bzw. wurden nur dann aufgenommen, wenn Ereignisse eintraten, die den Künstler emotional stark bewegten. Täglich vermerkte er das Wetter sowie gesellschaftliche Kontakte und Jagdausflüge. Detailliert gab er die Fürsorge und Pflege, die er seinen Jagdhunden angedeihen ließ, wieder. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit sind vor allem die Reisen, die er anlässlich seiner Tätigkeit als Preisrichter durchführte, die Besuche seiner Künstlerkollegen sowie seine eigenen Gegenbesuche, seine Auftragsarbeiten und sein Engagement in der „Luitpoldgruppe“ auswertbar.

Die „Luitpold-Gruppe“ hatte sich anlässlich der heftig geführten Auseinandersetzungen um die Ausstellungsmodalitäten der „VII. Internationalen Kunstausstellung“ im Jahr 1897 als eigenständige Gruppe innerhalb der Münchner Künstlergenossenschaft etabliert. Die neue Regelung, sich an der Ausstellung mit eigenen Räumen, Jury und Hängekommission zu beteiligen, ergab innerhalb der Gruppe reichlich

---

<sup>563</sup> Zur Literalität vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, 304 ff.

<sup>564</sup> Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 1.12.1929.

Diskussionsstoff.<sup>565</sup> Auch ein gemeinsamer völliger Austritt der beteiligten Künstler aus der Künstlergenossenschaft stand im Raum. Am 26.11.1897 vermerkte Strebel anlässlich einer Sitzung in seinem Tagebuch:

*„Ich habe Gelegenheit wiederholt in die Debatte einzugreifen und glaube, dass es mir über kurz oder lang gelingen wird meine Position zu verbessern. Ich werde Alles aufbieten meine Zurückgezogenheit aufzugeben, langsam Schritt für Schritt zu einer dominierenden Stellung zu gelangen suchen.“*<sup>566</sup>

Strebel's diesbezügliches Engagement war allerdings zum Scheitern verurteilt. Die Künstlerkollegen akzeptierten auch im Hinblick auf die Gattungshierarchie den Hunde-„Sportsmaler“ Strebel nicht als Führungsperson und betrachteten seine Spezialisierung, wie Strebel 1899 ernüchert festhält, als „minderwertig“.<sup>567</sup>

1895 wagte Strebel ein aus seiner Sicht künstlerisches Experiment: Er mischte sich ins politische Tagesgeschehen ein und radierte die Karikatur „1. April 1895“ (WK 53), die er von einem Verlag gedruckt in mehreren Münchner Kunsthandlungen „in drei verschiedenen Ausgaben und als Kabinettphotographie“ anbieten ließ und die großes Aufsehen erregte.<sup>568</sup> Der Hintergrund für die Karikatur war der vom konservativen Reichstagspräsidenten Albert von Levetzow geplante offizielle Gratulationsbesuch bei Otto von Bismarck anlässlich dessen 80. Geburtstags. Dieser wurde ihm jedoch vom Reichstag verwehrt. Daraufhin trat der Präsident zurück. Strebel setzte diesen Affront, der mit einer Diskreditierung Bismarcks einherging, in eine Radierung mit Hundeakteuren um: Auf einem erhöhten Treppenpodest sitzt vor dem Deutschen Reichsadler eine in sich gekehrte große Deutsche Dogge, die einen weißen Brustfleck in Form des Wappens der Familie Bismarck (ein dreiblättriges Kleeblatt mit drei Eichenblättern abgesetzt) aufweist. Am Fuße der Treppe befinden sich drei Hunde. Zwei davon, der große Mischling auf der rechten Seite, der für die

---

<sup>565</sup> Vgl. Marr, *Münchener Künstlervereinigungen zwischen 1892 und 1914*, 150.

<sup>566</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 26.11.1897.

<sup>567</sup> Ebd., 18.3.1899.

<sup>568</sup> o. V., *Kunstkritik*, in: *Bayrisches Vaterland*, 21.05.1895.

Sozialdemokraten steht, und der Zwergpinscher als Vertreter der „Deutschen Freisinnigen Partei“ kläffen die Dogge an. Der Dackel auf der linken Seite als Stellvertreter für die Zentrumsparthei blickt verlegen nach oben. Die Radierung wurde in der Presse aus den verschiedenen politischen Lagern kontrovers diskutiert.<sup>569</sup> Im Mai 1895 erschien im „Bayrischen Vaterland“ eine längere, negative Kritik:

*„Wie sehr die Kunst auf den Hund gekommen ist, in Deutschland wenigstens, zeigt ein seit dem 1. April die Auslagen hiesiger Kunsthandlungen verschandelndes Machwerk von Rich. Strebel, betitelt „Ein Bild ohne Worte“. Es stellt eine große Dogge dar, die von einem ruppigen Köter geringerer Güte unter Assistenz eines Dackels und eines racelosen, im Volksmunde unter der Bezeichnung „Verreckerl“ bekannten Hundeviehes angeknurrt wird, aber durch ihre Haltung zu erkennen gibt, dass sie sich wie seinerzeit der französische Minister Guizot denkt: ‚Das Maß eurer Angriffe wird niemals die Höhe meiner Verachtung erreichen.‘ Was der symbolistische Künstler ausdrücken wollte, ist klar: wie der „Überhund“ den gewöhnlichen Kläffern, so steht der Überdeutsche Bismarck den oppositionellen Durchschnittsdeutschen gegenüber. Wie schmeichelhaft und geschmackvoll der ganze Vergleich – Bismarck mit einem Riesenhund! – nach der einen wie nach der anderen Seite hin gedeutet werden kann, das hat der Maler in echt künstlerischer Naivetät nicht skrupulös erwogen. Im Übrigen zeigt die hündische Symbolik, wie seiner Zeit die Denunziationsgeschichte, mit welcher Piloty sein Andenken ein für alle Zeiten besiegelt hat, welche Verheerungen die Politik in der Denkweise und im Fühlen eines Künstlers anzurichten im Stande ist, der sonst bei seiner großen Vertrautheit mit dem gesellschaftlichen Komment der Thierwelt zu den besten Hoffnungen berechtigt hätte. So*

---

<sup>569</sup> Vgl. o. V., *Kunstkritik*, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 22.5.1895. In diesem Artikel wird die Radierung als „sehr originelles Blatt, ebenso trefflich in seinen künstlerischen Qualitäten als kräftig und witzig in seiner Satire“ beschrieben.

*etwas wie der Hr. Strebel, hat bisher noch nicht einmal der Oberpriester der Tyrasanbeter innerhalb seiner vier Wände geleistet!*<sup>570</sup>

Aus Angst vor einer Rufschädigung ließ diese vernichtende Kritik in der bayerischen Presse vermutlich Strebels Initiative an weiteren „Ausflügen“ in die Karikatur erlahmen.

Strebels Interesse an öffentlicher Inszenierung als Künstler war besonders in der Anfangsphase seiner Künstlerlaufbahn deutlich wahrnehmbar, bezog sich jedoch primär auf sein Auftreten am Kunststandort München. Seine Darstellung in der Öffentlichkeit außerhalb dieser Sphäre spiegelte seine bürgerliche Herkunft und die Verortung in diesem Milieu wider. Die Notwendigkeit, sich in seinen verschiedenen Tätigkeitsbereichen mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Anforderungen an den jeweiligen Personenkreis anzupassen, war für ihn für eine umfassende soziale Anerkennung wichtig.

Das 1911 entstandene Foto des 50-Jährigen scheint darauf hinzudeuten, dass Strebel nun aufgrund seiner wirtschaftlichen Konsolidierung und dem Rückzug aus dem kynologischen Kundenkreis mit der Aufgabe der Tätigkeiten als deren Illustrator, Preisrichter und Wissenschaftler die damit verbundenen verschiedenen Rollenmuster hinter sich lassen konnte und sich nun weder über Palette und Pinsel noch über Preisrichterabzeichen definieren musste. Josef Berta, der Autor des zum Foto gehörigen Artikels, ließ verlauten, dass Strebel nun zu den Künstlern gehöre, die sich dem Ziel - bei Strebel „Hundemaler“ - widmen können, „das ihnen die eigene Neigung als das sehnlichste und erstrebenswerteste vorgerückt hat, die nicht nach dem Beifall der Welt sich wandeln, ihre freie Kunstbestätigung nicht unter das Joch des Mammons stellen.“<sup>571</sup> Doch gerade dieses Foto Strebels und der dazu gehörige Text sind als eine bewusste Inszenierung für die öffentliche Wahrnehmung seiner Person in dieser Lebensphase zu werten.

---

<sup>570</sup> o. V., *Kunstkritik*, 21.5.1895. Die periphrasale Bezeichnung der Bismarckverehrer als „Tyrasanbeter“ war eine Anspielung auf Bismarcks Dogge Tyras.

<sup>571</sup> Berta, *Richard Strebel*, 289.

Die von der Gesellschaft zur sozialen Anerkennung eingeforderte Inszenierung von Künstlern war für diese mit großen Herausforderungen verbunden. Das Erfordernis einer dem Habitus entsprechenden, Aufmerksamkeit erregenden Darstellung in der Öffentlichkeit und die dafür unabdingbaren finanziellen Ressourcen, die ein Künstler ohne Vermögen oder Unterstützer eigentlich erst nach dem erfolgreichen Absatz von Kunstwerken zur Verfügung hatte, stellten für einen jungen Künstler ein kaum überwindbares Hindernis dar. Am Beginn einer künstlerischen Karriere, wo eine lancierte Bekanntheit hilfreich gewesen wäre, verfügten die Künstler in der Regel nicht über die erforderlichen Mittel, diese voranzutreiben. Diese Beobachtung bestätigt Lovis Corinth in seinem „Handbuch zum Erlernen der Malerei“ von 1908: „Ein süddeutscher Akademieprofessor behauptete nicht ganz unrichtig, daß drei Dinge notwendig wären, um einen tüchtigen Maler zu machen, nämlich: Talent, Fleiß und Geld.“<sup>572</sup>

Der darzubietende Habitus sollte immer auf die ureigenen schöpferischen Kräfte des Künstlers gepaart mit Individualität und Unabhängigkeit verweisen und durfte nicht dem Anschein von ökonomischem Druck oder Erwerbsorientierung, welche die Agglomeration von Kunstschaaffenden auf dem Münchner Kunstmarkt mit dem wirtschaftlichen Zwang zur marktorientierten künstlerischen Produktion aber unausweichlich forderte, ausgesetzt sein. Dies galt nicht nur für die gesellschaftliche Außenwirkung, sondern auch für den Kreis der Künstler selbst, die sich diesem Denk- und Wertemuster traditionell verbunden fühlten, und für deren gegenseitige Beurteilung, wie die Bewertung der Strebelschen „Sportsmalerei“ und das daraus resultierende Scheitern als aktiv tätiges Mitglied der „Luitpold-Gruppe“ deutlich zeigt. Dieser Gegensatz von Anspruch und Realität barg laut Wolfgang Ruppert ein „unauflösbar[es]“ Spannungsverhältnis in sich, dem der Künstler ausgesetzt war.<sup>573</sup> Für Richard Strebel wurde dieses Spannungsverhältnis im Laufe der Zeit immer konfliktbeladener und machte in der Phase von 1908 bis 1914 nochmals eine Veränderung durch: Den Pol der finanziell notwendigen Erwerbs- und daraus resultie-

---

<sup>572</sup> Corinth, *Das Erlernen der Malerei*, 12. Zitiert auch bei Ruppert, *Der moderne Künstler*, 227.

<sup>573</sup> Ebd., 146.

render Kundenorientierung nahm nun bei dem durch Heirat finanziell abgesicherten Künstler zunehmend sein Bedürfnis nach gesellschaftlicher Anerkennung für seine künstlerische Arbeit ein. Dem aus seinen kollektiven Bindungen entlassenen und somit freien Künstler fehlten die Auftraggeber und Käufer als Resonanzkörper.<sup>574</sup> Die öffentliche Inszenierung des Künstlers in dieser Lebensphase musste Erfolg zeigen, um seinen sozialen Status festzulegen und dadurch Aufmerksamkeit zu erregen - also demnach genau das Gegenteil seiner inneren Befindlichkeit demonstrieren. Die Betitelung seines für sich werbenden Verhaltens als Öffentlichkeitsarbeit ist damit in jedem Falle adäquat gewählt

---

<sup>574</sup> Vgl. Meyer, Peter, *Die Kunst und ihr Publikum*. Anmerkungen zum Problem der Kunstentfremdung, in: Gottfried Eisermann (Hg.), *Wirtschaft und Kultursystem*, Erlenbach-Zürich u.a. 1955, 255–266, hier 263.

## 4 Hundebilder als Spezialprodukte auf dem Kunstmarkt

Die Bezeichnung der Strebelschen Hundebilder als „Produkte“ im Kontext ihrer Ausgestaltung und Präsentation auf dem Kunstmarkt setzt eine wirtschaftswissenschaftliche Definition und Überprüfung voraus.

Produkt wird all das auf dem Markt genannt, was durch Betrachtung, Beachtung, Erwerb, Gebrauch oder Verbrauch Bedürfnisse und Erwartungen der Kunden erfüllen kann. Das können „Waren, Dienstleistungen, Personen, Orte, Organisationen und Ideen“ sein.<sup>575</sup> Damit umfasst der Produktbegriff über den Warencharakter hinaus auch immaterielle Güter.<sup>576</sup> Dienstleistungen und Service können Produkte sein oder ein Produkt ergänzen und gewähren somit dem vom Markt umworbenen Kunden eine nachdrücklichere Befriedigung seiner Bedürfnisse und Wünsche.

Das (Tafel-) Bild eignet sich als künstlerisches Produkt für den Handel auf dem Kunstmarkt besonders gut, da es gegenständlich ist und damit die Eigenschaften der Materialität und Mobilität besitzt. Es kann nach dem Eigentumserwerb vom Entstehungsort entfernt werden.<sup>577</sup> Als Original erfüllt es „die extremste Form von Seltenheit“<sup>578</sup>, es ist einmalig, was die Preisbildung beeinflusst und rechtfertigt, es unter dem Begriff Luxusgut, einem „specialty good“, zu führen.<sup>579</sup>

Die Entscheidung zum Kauf des Spezialproduktes „Bild“ wird vom Kunden in der Regel nicht spontan getroffen und bedarf einer Kosten-Nutzen-Abwägung, denn das Produkt ist im Hochpreissegment angesiedelt und die Kaufbereitschaft des Kunden damit ebenfalls hochschwellig. Die Nachfrage nach Spezialprodukten gestaltet sich je nach Marktlage unterschiedlich. Auf einem wettbewerbsintensiven Kunstmarkt muss sich der Anbieter um die Kunden bemühen. Ist das Bild eine Auftragsarbeit, also auf einen einzigen, bestimmten Kunden und seine Bedürfnisse zugeschnitten,

---

<sup>575</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 670.

<sup>576</sup> Vgl. ebd., 9.

<sup>577</sup> Vgl. Bendixen, *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, 131 ff.

<sup>578</sup> Ebd., 133.

<sup>579</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 674.

dann muss die Bereitschaft des Produzenten zur Erfüllung der Kundenwünsche umso größer sein.

#### **4.1 Hundebilder zwischen Produktinnovation und -verbesserung**

Für Strebel war die Ausgangsposition seiner Hundebilder auf dem Kunstmarkt unterschiedlich gelagert. Für den anonymen Ausstellungsmarkt fertigte er Jagdhund-, Rasse- und Rassegruppenporträts sowie Tiergenre, die auf gängigen, international geläufigen Bild- beziehungsweise Produkttypen basierten. Diese Produkte waren einer intensiven internationalen Konkurrenz ausgesetzt. Deshalb bemühte sich der Künstler sie dem nationalen Markt anzupassen, sie zu verbessern und ihnen eine persönliche, künstlerische Prägung zu verleihen. Der Bildtypus des individuellen Tierporträts entstand als Auftragsarbeit und war ein Individualgut. Dieses wurde von Strebel von einem traditionellen englischen Bildtypus aus innovativ weiterentwickelt.

Produktverbesserungen und -ideen sind keine spontanen Einfälle, die nach einer raschen Umsetzung auf den Markt kommen und sogleich erfolgreich sind. Vielmehr ist mit jeder Veränderung und Idee ein Such- und Abwägungsprozess verbunden, der im Falle der Strebelschen Bilder auf einer Analyse der Kundenbedürfnisse in Abgleich mit den marktgängigen Vorgaben von englischen Hundebildtypen basierte. Diese, aus dem Mutterland der Kynologie stammend, waren im internationalen Markt traditionell stark als Konkurrenzprodukte vertreten und formten direkt die Vorlieben der deutschen Kunden. Strebels Vorgehen zur Erlangung einer starken Position auf dem nationalen Hundemarkt stellte die Übernahme der englischen Bildtypen mit Ersatz der englischen durch die deutschen Hunderassen dar. Deren individuelle Charakteristika, ihr Jagdverhalten sowie ihre kontinuierliche züchterische Veränderung - eingebettet in deutsche Landschaft oder Interieur - boten ihm Wettbewerbsvorteile auf dem deutschen Markt. Zusätzlich gelang es Strebel mit Kynologen und Hundebesitzern engen Kontakt aufzubauen und damit deren Be-

dürfnisse und Wünsche genau zu sondieren.<sup>580</sup> Mit seinen Produkten konnte er dann direkt darauf reagieren und sie zielgerichtet entwickeln.

Aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht sind fünf hierarchisch angeordnete Konzeptionsebenen für die erfolgreiche Entwicklung eines Produkts wichtig. Diese führen bei Berücksichtigung von Ebene zu Ebene zu einer kontinuierlichen Wertsteigerung.<sup>581</sup> Sie beruhen auf ihrem Nutzen für den Kunden und sind auf ihn und die Stimulation seiner Bereitschaft zum Erwerb ausgerichtet.

Das Produkt muss in der untersten Ebene einen kundenrelevanten Kernnutzen erfüllen, der grundlegend für das daraus zu entwickelnde Basisprodukt ist. Überträgt man diese erste Ebene auf das Hundebild, so stellt der elementare Kernnutzen des Produkts für den Kunden die Dekoration des häuslichen Umfeldes dar.<sup>582</sup> Kombiniert mit einer Vorliebe des Kunden für deutsche Rassehunde entsteht als Basisprodukt das Rassehundebild.

Über diese beiden Ebenen stülpen sich nun theoretisch drei weitere: Die vom Kunden erwartete und die vom Künstler augmentierte Produktebene sowie an höchster Stelle das vom Künstler erahnte, vom Kunden selbst jedoch noch nicht bewusst als Bedürfnis erkannte potentielle Produkt. Durch die hierarchische Staffelung wird das Produkt immer intensiver auf die Bedürfnisse und Wünsche des einzelnen Kunden ausgerichtet und der Wertgewinn und somit der Kaufanreiz gesteigert.

Es ist nun zu prüfen, wie die Konzeptionsebenen der ökonomischen Produktforschung auf das Strebelsche Hundebild übertragbar sind, inwieweit sie Aufschluss über eine Gestaltung und Veränderung des Produkts unter den Bedürfnissen des Marktes ermöglichen und die Vorgehensweise Strebels als Spezialist in einer Marktnische als Künstler und Unternehmer nachvollziehbar machen. Zunächst interessieren die Kundenseite und deren Erwartungen an das Hundebild.

---

<sup>580</sup> Vgl. Quellen für Produktideen bei ebd., 519.

<sup>581</sup> Vgl. ebd., 670 f.

<sup>582</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 29.

### 4.1.1 Kundenanalyse und -erwartungen an das Produkt

Der Wirtschaftswissenschaftler Paul Drey stellte 1910 aus ökonomischer Sicht ganz pragmatisch fest, dass die wirtschaftliche Verwertung eines Kunstwerks für den Künstler ebenso wichtig ist wie der Akt der Herstellung des Bildes:

*„Mag ihn [den Künstler, d. V.] noch so sehr der Werkgedanke fesseln: primum est vivere; von der Arbeitsfreude, dem Stolz auf seine Schöpfung und der Hoffnung auf Nachruhm vermag er nicht zu leben. Sein Können muß ihm seinen Unterhalt verschaffen; [...] So schließt denn die wirtschaftliche Tätigkeit des Malers nicht mit dem Augenblicke ab, wo er Pinsel und Palette vor dem vollendeten Werke weglegt. Nun erst beginnt vielleicht der schwierigste Teil seiner Aufgabe, seiner Ware den Absatz zu suchen; nun erst muß es sich erweisen, ob seine Arbeit nicht nur produktiv, sondern auch rentabel war.“<sup>583</sup>*

Drey ging bei seiner Aufforderung an den Künstler, seine Scheu und moralische Bedenken abzulegen und sich als strategischer Verkäufer seiner Kunst zu erweisen, nicht nur davon aus, dass der Künstler nach der Fertigstellung des Kunstwerkes wirtschaftlich agieren solle, sondern bezeichnete bereits das Anfertigen des Bildes als „wirtschaftliche Tätigkeit“. Er setzte sogar voraus, dass nicht nur die reine Herstellung des Produkts, sondern der schöpferische Akt, der zur Erschaffung des Kunstwerks führte, ökonomisches Verhalten zeige, da dieser „den ästhetischen *Bedürfnissen* [Hervorhebung im Original]“ der Kunden dienen solle.<sup>584</sup> Dabei ging er davon aus, dass Künstler als Mitglieder einer bürgerlichen Gesellschaft deren Ideale und Zielsetzungen verstehen und eben auch teilen. Aus seiner Sicht war damit grundsätzlich das Kriterium der Kundenorientierung des Produkts vollzogen.

Was meinte Drey nun mit „ästhetischen Bedürfnissen“? Dreys Verwendung des Begriffs „ästhetisch“ ist hier verallgemeinernd gemeint und lässt sich als eine den Schönheitssinn des Menschen ansprechende Darstellung übersetzen. Ästhetik kann-

---

<sup>583</sup> Ebd., XVI.

<sup>584</sup> Ebd., XV.

te dabei sehr weit gefasst sein und sich nicht nur auf die Darstellung an sich, sondern auch auf das Bedürfnis nach unterschiedlichen Bildgattungen und Sujets beziehen. Dennoch ist der Begriff „ästhetisch“ als Ausdruck eines kollektiven, allgemein vorherrschenden Geschmack einer Zeit im Sinne von ähnlich gelagerten ästhetischen Idealen zu verstehen, die einen typischen Bedarf nach sich zogen.<sup>585</sup>

Bedürfnisse werden aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht als „offene oder latente (d. h. noch unbewusste) Mangelempfindungen des Menschen, die im Kontext entsprechender Situationen Handlungen auslösen“, definiert.<sup>586</sup> Sie bestimmen das Kaufverhalten der Kunden und haben oft einen emotionalen Auslöser. Nach dem von Abraham Maslow entwickelten Stufenmodell der Konsummotive des Menschen, der sogenannten „Bedürfnispyramide“, werden in der aufsteigenden Hierarchie im oberen Bereich vor allem sekundäre, erworbene Bedürfnisse wie Sozialbedürfnis, Anerkennung und Geltungsstreben und schließlich an der Spitze die Selbstverwirklichung des Menschen angesiedelt.<sup>587</sup> Der Rassehund bediente in seinen Funktionen als Sozialpartner, Statussymbol und Kunstmotiv alle benannten Ebenen der Pyramide und war deshalb in besonderer Weise als „Konsumgut“ mit darauf aufbauenden Produkten geeignet.<sup>588</sup>

Hanna Deinhard nannte in ihrer 1967 erschienen Publikation „Bedeutung und Ausdruck“ das Kunstpublikum „ein Abstraktum“, zu dem man keine allgemeinen Aussagen treffen könne, denn es sei aufgrund unterschiedlicher Faktoren vielschichtig und unbestimmt.<sup>589</sup> Trotzdem kristallisiert sich für den engen Bereich des Strebelschen Hundebildes in einem festen zeitlichen und geographischen Raum eine annähernd homogene gesellschaftliche Gruppe heraus, die als Strebels „Kunstpublikum“ angesehen und für die ein Konsumententypus festgelegt werden kann.

---

<sup>585</sup> Vgl. ebd., 37.

<sup>586</sup> Diller u.a., *Grundprinzipien des Marketing*, 17.

<sup>587</sup> Vgl. ebd., 87. Im Jahr 1970 erfolgte eine Erweiterung der Pyramide nach oben durch die Ebene „Transzendenz“, die im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht von Interesse ist.

<sup>588</sup> Zum Hund als wichtiger Sozialpartner des Menschen vgl. Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 1, 26 ff. und U. K., *Unsere Hundebilder*, in: *Wild und Hund*, Heft 22, 1895, 490.

<sup>589</sup> Deinhard, Hanna, *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler* (= Soziologische Essays) 1967, 92.

Herangezogen wird dafür Richard Strebels Tagebuch von 1897 bis 1899, das neben Hinweisen auf Reisen auch solche auf Aufträge und Verkäufe gibt und damit Rückschlüsse auf die Kundenklientel, die seine Kunst nachfragte, erlaubt.<sup>590</sup> Den Zeitraum 1905 bis 1913 deckt diesbezüglich das von Strebel geführte „Copir-Buch Kunst“ seiner Geschäftskorrespondenz ab.<sup>591</sup>

In den drei dokumentierten Jahren des Tagebuchs kam es zu vierzehn Bildaufträgen beziehungsweise Verkäufen, deren Auftraggeber und Käufer namentlich genannt wurden und die Rückschlüsse auf sozio-ökonomische Merkmale der Kunden zulassen.

Der einzige längerfristige Unterstützer und damit „Schlüsselkunde“ Strebels war der Barmener Unternehmer Hugo-Ernst Toelle<sup>592</sup>, sein „Freund und Gönner“, dem er 1904 den ersten Band seines wissenschaftlichen Werkes „Die deutschen Hunde und ihre Abstammung“ widmete.<sup>593</sup> Strebel lernte ihn über seinen Bruder Ludwig-Ernst kennen, den er im April 1897 auf einer Hundeausstellung in Wiesbaden traf. Toelle lud ihn in sein Wohnhaus ein und zeigte ihm seine umfangreiche Kunstsammlung, in der sich Bilder „von Laibl (!), Lenbach, etc. etc.“, also vor allem von Münchner Künstlern befanden.<sup>594</sup> Toelle ist als Förderer des „Von der Heydt-Museums“ in Wuppertal und als Vorstand des Kunstvereines in Barmen von 1908 bis 1914 fassbar.<sup>595</sup> Am 3.11.1899 erwarb er bei Strebel das Bild „Adam und Eva“ für 300 Mark sowie am 10.11. des gleichen Jahres das großformatige Bild „Vor Hühnern“ für 1.000 Mark. Toelle setzte sich für Strebel auch im Barmener Kunstverein ein. Mehrmals gewährte er ihm bei Ausstellungen Patronage und kümmerte sich um

---

<sup>590</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*.

<sup>591</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*.

<sup>592</sup> Hugo-Ernst Toelle (1852 – 1921) war zusammen mit seinem Bruder Ludwig-Ernst Eigentümer einer Fabrik für gummielastische Waren in Barmen.

<sup>593</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 1, Widmungsblatt.

<sup>594</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 25.6.1897. In der Selbstbiographie bei Zils, *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, 357, erwähnt Strebel ihn als denjenigen, der in seiner Privatgalerie „[d]ie meisten meiner Bilder in einer Hand vereint hat“.

<sup>595</sup> Vgl. Aust, Günter, *Das Von der Heydt Museum in Wuppertal*, Recklinghausen 1977, 318 und 323.

eine gute Hängung der Bilder.<sup>596</sup> Aus einem Brief an Toelle aus dem Jahr 1907 geht hervor, dass der Fabrikant vier weitere Bilder von Strebel besaß.<sup>597</sup> Die teilweise anekdotischen Titel deuten weniger auf ein ausgeprägtes kynologisches Interesse des Unternehmers als auf Hundebilder genrehaften Charakters hin.

Der Besitzer einer chemischen Fabrik mit Mineralöl-Import, ein Herr Pabst aus Halle, ließ seine Bernhardiner gleich zweimal bei Strebel malen: Im Oktober 1897 und im November 1898.<sup>598</sup> Noch zwei weitere Fabrikbesitzer sind aufgeführt: Ein Herr Mansfeld aus Plauen, der seinen Fox-Terrier Frithjof und ein Herr Blum aus Seesen, der seine Collies porträtieren ließ.<sup>599</sup>

Ein wohlhabender Unternehmer aus Frankfurt, Herr Sommerhoff, gewährte dem Maler 1897 gleich mehrere Tage Kost und Logis, um seinen Collie „Blue Girl“ malen zu lassen.<sup>600</sup> Der Rittergutsbesitzer Evers aus Jerxheim ließ sich 1898 auf seinem Pferd, umgeben von seinen Hunden, von Strebel porträtieren.<sup>601</sup>

Zwei Offiziere, ein Notar, drei Ärzte und die Züchter Max Feer und Max Hartenstein schließen den Kreis der namentlich erwähnten Auftraggeber von Hundeporträts zwischen 1897 und 1899. Hartenstein gab am 1.11.1897 zwei Bilder seiner Schnauzer in Auftrag. Eines der beiden Bilder nahm Strebel in seine „Deutschen Hunde und ihre Abstammung“ auf (WK 15).<sup>602</sup> Max Feer war ein Züchter aus Frauenfeld in der Schweiz, der sehr erfolgreich Collies züchtete. Strebel fertigte bei einem vier-tätigen Aufenthalt ab dem 15.4.1898 Studien von dessen drei Hunden Thur Favorit, Thur Bishop und Pram (WK 6).<sup>603</sup>

---

<sup>596</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 9.3.1906.

<sup>597</sup> Vgl. ebd., 8.3.1907.

<sup>598</sup> Vgl. *Tagebuch des Künstlers*, 4.10.1897 und 5.11.1898.

<sup>599</sup> ebd., 9.11.1898 und 26.6.1898. Zur Fabrik Blum in Seesen vgl. Fiedler, Gudrun und Ludewig, Hans-Ulrich, *Zwangsarbeit und Kriegswirtschaft im Lande Braunschweig 1939-1945* (= Quellen und Forschungen zur braunschweigischen Geschichte, 39), Braunschweig 2003, 443.

<sup>600</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 31.5.1897. Das Anwesen der Familie Sommerhoff an der Gutleutestraße in Frankfurt existiert noch heute.

<sup>601</sup> Vgl. ebd., 4.7.1898.

<sup>602</sup> Vgl. Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung m. Hinzuziehung u. Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 1, 73.

<sup>603</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 15.4. und 18.4.1898.

Anfang des Jahres 1908 fragte Kommerzienrat Peter Klöckner, Besitzer der Stahlfabrik Klöckner & Co. in Duisburg, wegen Ankauf eines Bildes nach. Strebel verwies ihn auf eine Galerie in Düsseldorf, die zu diesem Zeitpunkt seine Bilder ausstellte.<sup>604</sup> Desweiteren gaben ein Hofrat aus Berlin, ein Viehhändler aus Schöningen, ein Arzt aus Winterthur und ein Gutsbesitzer aus Besenfeld im Schwarzwald Porträts ihrer Hunde in Auftrag.<sup>605</sup> 1912 vermerkte Strebel, dass ein Graf Seyssel d'Aix aus München bereits das dritte Bild bei ihm gekauft hatte.<sup>606</sup>

Ein besonderer Kunde Strebels war der Kieler Arzt Dr. Paul Wassily, ein Hundefreund, den Strebel anlässlich einer Hunde-Ausstellung in Zürich am 28.8.1898 erstmalig erwähnte.<sup>607</sup> Bei einer Ausstellung in Kiel Anfang Juni 1899 traf er Wassily wieder und zog am 6. Juni für einige Tage auf dessen Einladung in eine Dachmansarde, die der Kunstsammler und Maler für Übernachtungen von Künstlerfreunden bereit hielt.<sup>608</sup> Wassily sammelte exzessiv Bilder, die er in seinem Haus ausstellte.<sup>609</sup> Mit dem Auftrag des Arztes vom 7.8.1899, seine beiden schwarzen Hunde zu malen, wurde er wohl in dessen Kreis der Künstlerfreunde aufgenommen.<sup>610</sup> Im Januar 1909 war Strebel mit Wassily, der erneut ein Bild bei ihm kaufen wollte, bereits enger befreundet und duzte ihn.<sup>611</sup> Der Kauf war am 30.3.1909 perfekt. Das Bild „Um den Besitz“ (WK 34), das Strebel für den Freund ausgesucht hatte, wurde nach Kiel abgesandt.<sup>612</sup>

Die vom „Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums“ in Nürnberg online gestellten Geschäftsbücher der Galerie Heinemann in München, über

---

<sup>604</sup> Vgl. *Copir-Buch Kunst*, 15.1.1908.

<sup>605</sup> Vgl. ebd., Brief an Hofrat Paulus vom 17.9.1906, Brief an den Viehhändler Keibel vom 25.1.1908, Brief an den Arzt Dr. Stierlin vom 5.1.1907, 22.2.1907, 8.3.1907 und 10.3.1907, Brief an den Gutsbesitzer Sackmann am 18.2.1907, 22.2.1907, 8.3.1907, 10.3.1907, 18.3.1907, 29.4.1907, 29.4.1907, 10.5.1907 und am 7.6.1907.

<sup>606</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, Okt. 1912.

<sup>607</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 28.8.1898.

<sup>608</sup> Vgl. ebd., 6.6.1899.

<sup>609</sup> Vgl. Wolff-Thomsen, *Einführung*, 9 ff.

<sup>610</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 7.8.1899. Bei den beiden Hunden handelte es sich eventuell um zwei Neufundländer, die Strebel anlässlich eines Aufenthalts bei Wassily erwähnte.

<sup>611</sup> Vgl. ebd., 12.1.1909.

<sup>612</sup> Vgl. ebd., 30.3.1909.

die Strebel Bilder verkaufte, lassen wenig Rückschlüsse auf den Beruf der Käufer zu.<sup>613</sup> Am 13.3.1909 erwarb der österreichische Adlige Walter Musil von Mollenbruck aus Baden bei Wien ein Strebelsches Bild, am 3.10.1907 der Leipziger Offizier Leutnant E. Schlundt und am 24.7.1909 ein Dr. Josef Geub aus Köln.

Strebels Auftraggeber und Käuferpublikum waren eine Gruppe, die durch Bildung und Besitz privilegiert war. Dazu zählten höhere Beamte, Rechtsanwälte, Ärzte, Offiziere, Fabrik- und Großgrundbesitzer sowie Unternehmer. Wehler legt dem Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum, zu dem die Gruppe gehörte, ein gemeinsames kulturelles Weltbild zugrunde, das sich in kollektiven Interessen, einer engen Vernetzung im gesellschaftlichen Verkehr, einem gemeinsamen Lebensstil und Normen äußerte.<sup>614</sup> Diese Gesellschaftsschicht neigte zur „Feudalisierung“, das heißt einer Nachahmung des adeligen Lebensstils und zum Einsatz von Statussymbolen beziehungsweise Kompensationsobjekten, um ihre Stellung innerhalb der Sozialhierarchie zu veranschaulichen.<sup>615</sup>

In dieser Gruppe aus dem gehobenen Bürgertum befanden sich laut Hartmut Kaelbles Untersuchung zur sozialen Mobilität in Deutschland zwischen ein Viertel bis ein Drittel „soziale Aufsteiger“.<sup>616</sup> Kaelble bezeichnete damit Menschen, die ihren sozialen Status innerhalb von zwei Generationen, also vom Vater zum Sohn, nachdrücklich verbessern konnten. Ursache dafür waren wirtschaftliche und politische Entwicklungen, die einen wachsenden Bedarf an mittleren und hochqualifizierten Berufen verursachten, zu dessen Deckung nicht mehr nur die Herkunft der auszubildenden Personen, sondern auch die Leistung Ausschlag gebend war.<sup>617</sup> Bei dieser Untergruppe war vermutlich ein vermehrter Ehrgeiz vorhanden, ihren neu erworbenen Wohlstand und ihren neuen Stand auf der sozialen Leiter aufzuzeigen.

---

<sup>613</sup> Vgl. Galerie Heinemann online, unter: <http://heinemann.gnm.de/de/recherche.html>, Stichwort Richard Strebel, zuletzt geprüft am 4.12.2013.

<sup>614</sup> Vgl. Wehler, *Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, 713.

<sup>615</sup> Ebd., 718 ff.

<sup>616</sup> Kaelble, Hartmut, *Sozialer Aufstieg in Deutschland 1850 - 1914*, in: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 60, 1973, 41–71, hier 45.

<sup>617</sup> Vgl. ebd., 41.

Thorstein Veblen, ein amerikanischer Ökonom und Soziologe, veröffentlichte 1899 eine wirtschaftswissenschaftliche und gesellschaftstheoretische Studie „The Theory of Leisure Class“, die sich kritisch mit dem Verhalten und der Denkweise der höheren Gesellschaftsschichten beschäftigte und bis heute Aktualität besitzt.<sup>618</sup> Er stellte die These auf, dass Menschen danach streben, sich selbst abzugrenzen, das heißt sich zu profilieren und soziales Prestige zu erwerben. War das Jahrhunderte lang im Krieg oder auf der Jagd möglich, so gab sich die oberste elitäre Gesellschaftsschicht des späten 19. Jahrhunderts stattdessen der Freizeit hin und pflegte ausgewählte Hobbies. Zusätzlich wurden große Mengen an Geld für die Anschaffung von Konsumgütern verwendet, die allein dazu dienten, sich sozial zu distinguieren. Dieses Streben war nicht nur auf die Oberklasse beschränkt, sondern ein allgemeines. Es spannte sich annähernd über alle Schichten der Gesellschaft, die sich von unten nach oben aneinander orientierten.<sup>619</sup>

Strebels Auftraggeber und Käuferpublikum gehörten nicht zur gesellschaftlichen Elite, waren aber mit ihrer Verortung in der oberen Mittelklasse direkt an dieser sozial orientiert. Die Beobachtungen, die Veblen in seiner Gesellschaftskritik vortrug, sind grundlegend, um das Verhalten der bürgerlichen Schicht, zu denen Strebels Kundenkreis gehörte, zu verstehen und deuten zu können.

Veblen führte als wichtiges Kennzeichen des Lebensstils der fokussierten Schicht in deren Streben nach Sozialprestige einen „demonstrative[n] Müßiggang“ an.<sup>620</sup> Er sah besonders die Jagd als nichtproduktive Betätigung in ihrem Wandel zum Sport mit der Bewahrung „des Heldenhaften“ und in ihrer Erhabenheit über jede manuelle Arbeit als eine „Lebensweise der vornehmen Leute“.<sup>621</sup> Mit dem Wegfall des Jagdprivilegs im Jahr 1848 war dem wohlhabenden Bürgertum der Eintritt in diese Domäne möglich, die ihm bislang verschlossen und durch ihre Exklusivität ein Symbol

---

<sup>618</sup> Veblen, Thorstein, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, Frankfurt am Main 1993. Zur Aktualität vgl. Budde, *Blütezeit des Bürgertums* oder Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 311.

<sup>619</sup> Vgl. Veblen, *Theorie der feinen Leute*, 8 ff. Zum „System der gesellschaftlichen Über- und Unterordnung“ auch Girtler, Roland, *Die feinen Leute. Von der vornehmen Art, durchs Leben zu gehen*, Linz 1989, 104.

<sup>620</sup> Veblen, *Theorie der feinen Leute*, 51.

<sup>621</sup> Ebd., 56.

höchster Vornehmheit, gepaart mit der Aura sozialer Distanzierung gewesen war. Aufnahme in den Jagdverein, die Jagdprüfung, die Pacht, Einladungen zur Jagd und der Jagdhund wurden wichtige Aushängeschilder der Zugehörigkeit zu dieser exklusiven Gruppe. Der österreichische Kaiser Franz Joseph bewertete die Jagd höher als alle anderen herrscherlichen Traditionen und zeichnete seine Hofjagdleiter mit dem Titel eines Hofrats aus.<sup>622</sup>

Die Betätigung in den von England kopierten deutschen Hundesportvereinen und Spezialklubs war über die Jagd hinaus eine vornehme „Gentleman-Herrensache, die nicht nur Zeit, sondern auch Geld brauchte“.<sup>623</sup> Die soziale Vernetzung und die Pflege eines hehren Vereinsziels, nämlich die Zucht und wissenschaftliche Dokumentation deutscher, nationale Identität stiftender Hunderassen, waren die postulierte Aufgabe dieser von Männern dominierten Zusammenschlüsse.<sup>624</sup> Leistung und Wettbewerb waren die Faktoren, die die als Ausgleich gedachte „sportliche“ Freizeitbeschäftigung wieder in die Nähe der leistungsorientierten Arbeitswelt führten.<sup>625</sup>

Der Rassehund fungierte als demonstratives Symbol der jagdlichen und kynologischen Betätigung seines Herrn und verdeutlichte, auch mit seinem reinen Stammbaum, welchen sozialen Rang sein Besitzer innehatte und welcher exklusiven Gruppe er angehörte. Der Gipfel des Luxus war es, den eigenen individuellen Rassehund als Ausdruck des Besitzerstolzes, der finanziellen Potenz und des Kunstverständnisses porträtieren zu lassen und ihn als Ausweis der gehobenen ge-

---

<sup>622</sup> Vgl. Girtler, *Die feinen Leute*, 57 f.

<sup>623</sup> Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte 1866 - 1918. 1. Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1998, 172. Vgl. auch Girtler, *Die feinen Leute*, 352 und Buchner, *Kultur mit Tieren*, 102.

<sup>624</sup> Zum Vereinszweck vgl. Hardtwig, Wolfgang, *Strukturmerkmale und Entwicklungstendenzen des Vereinswesens in Deutschland 1789 - 1848*, in: Otto Dann (Hg.), *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*, München 1984, 11–50, hier 14. Zur Schichtzugehörigkeit und Dominanz von Männern in Vereinen vgl. Tenfelde, Klaus, *Die Entfaltung des Vereinswesens während der industriellen Revolution in Deutschland 1850 - 1878*, in: Otto Dann (Hg.), *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*, München 1984, 55–114, hier 76 und 95. Zum Zuwachs der Vereine in München in der Prinzregentenzeit vgl. Götz u.a., *Die Prinzregentenzeit*, 301. Zum Interesse der „Überpatrioten“ an deutschen Rassehunden vgl. Räber, *Enzyklopädie der Rassehunde*, 522 und Buchner, *Kultur mit Tieren*, 106 f.

<sup>625</sup> Vgl. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*, 175.

sellschaftlichen Stellung auf diese Weise präsentieren zu können.<sup>626</sup> Damit war der Rassehund in seiner Funktion als repräsentatives Luxusgut in der geschlossenen Kundengruppe der Hundeliebhaber und Kynologen bildniswürdig.

Strebel betitelte in seiner Korrespondenz mit Auftraggebern das Hundebild, insbesondere das Hundeporträt, als „Schmuck des Hauses“.<sup>627</sup> Leider überlieferte er keine genauen Aufhängungsorte der Bilder. Es ist anzunehmen, dass sich diese in den Repräsentationsräumen des bürgerlichen Hauses befanden. Schultze-Naumburg zählte zu diesen Empfangszimmer, Herrenzimmer und Wohnzimmer, die von ihren Bewohnern sorgfältig gestaltet wurden.<sup>628</sup> Je nach Bildtypus dürfte der Anbringungsort allerdings variiert haben, denn das Hundebild musste zum Interieur passen. Für Jagdbilder, Tierporträts und Rassehundebilder bot sich das Herrenzimmer an, in das sich die Gastgeber mit ihren männlichen Gästen nach dem Essen zurückzogen. Dort stand dunkles, prunkvolles Mobiliar, das mit Wandschmuck belebt wurde, der das Geschlecht des Benutzers und seinen Bildungsstand spiegelte.<sup>629</sup> Paul Hirth hielt in seinem Einrichtungs-Bestseller „Das deutsche Zimmer“ alle Bilder, also auch Hundebilder, für einen akzeptablen Raumschmuck, wenn sie der „intellektuellen und sinnlichen Gesamtstimmung (!) des Raumes entsprechen“.<sup>630</sup>

Eine Steigerung erfuhr das Bild durch die Wahl eines passenden Rahmens, der im bürgerlichen Haus zum Mobiliar gehörte. Ein Goldrahmen wurde von Strebel auf Kundenwunsch für das Hundebild gleich vor Ort ausgewählt oder auf Nachfrage auch eine Zeichnung mit passendem Rahmenprofil mitgeliefert.<sup>631</sup>

---

<sup>626</sup> Zur Stellenwert des originalen Kunstwerks vgl. Fischer, Jens Malte, *Bürgerliche Möblierung und künstlerische Selbstinszenierung*, in: Hans Ulrich Gumbrecht u.a. (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (= Bd. 633), Frankfurt am Main 1986, 371–393, hier 375.

<sup>627</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 18.2.1907.

<sup>628</sup> Vgl. Schultze-Naumburg, Paul, *Das bürgerliche Haus*, Frankfurt a. Main 1926, 45 ff.

<sup>629</sup> Vgl. Benker, Gertrud und Schmidt-Glassner, Helga, *Bürgerliches Wohnen. Städtische Wohnkultur in Mitteleuropa von der Gotik bis zum Jugendstil*, München 1984, 62 f.

<sup>630</sup> Hirth, Georg, *Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock, Rococo- und Zopfstils*, München, Leipzig 1899. Hirth stellte fest: „Lebensgroß, wie wir selbst, wollen wir nur Menschen und Wesen um uns abgebildet sehen, deren Gesellschaft uns in Wirklichkeit angenehm oder doch nicht uninteressant sein würde.“

<sup>631</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 10.3.1907.

Kunst zu sammeln und sie in den eigenen Räumlichkeiten zu präsentieren, gehörte als Nachweis ästhetischer Bildung zu den Hauptanliegen bürgerlichen Selbstverständnisses.<sup>632</sup> Das Bild war dekorativer Bestandteil der Ausstattung des bürgerlichen Haushaltes und damit in bestimmten Kreisen auch das Hundebild.<sup>633</sup> Nutz gibt in seiner „Soziologie der trivialen Malerei“ mehrere Motive für das Aufhängen von Wandschmuck an. Neben der Repräsentation einer Weltanschauung, dem Ölbild-Original als kostbarem Einzelstück (im Gegensatz zum Massenartikel) und dem im Wohnzimmer kulminierenden Wohnerlebnis kombiniert mit dem durch das Wandbild repräsentierten Kunsterlebnis nimmt er den subjektiven Bezugsrahmen zum Bild als grundlegende Beweggründe an.<sup>634</sup> Gisela Mettele sieht die bürgerlichen Gesellschaftsräume mit ihren „kulturelle[n] Ausdrucksmöglichkeiten“ als unabdingbar für die Außendarstellung des Hausherrn und seiner Familie.<sup>635</sup> Rudolf Schenda schließlich schätzt die diesbezügliche „Kommunikationsrelevanz“ von Wandbildern höher ein als ihre Inhaltsrelevanz.<sup>636</sup> Der eingeschränkte intellektuelle Anspruch eines Hundebildes, der eine leichte Verständlichkeit und oft ein harmlos-sentimentales Bilderleben für den Rezipienten nach sich zog, mag dem recht geben.

Der Besitz eines Originalbildes stand in der Hierarchie des Wandschmucks laut einer einschlägigen Einrichtungsanleitung der bürgerlichen Wohnung von 1903 an oberster Stelle, weil es die Persönlichkeit und den Geschmack seines Besitzers ausstrahle. Zusätzlich vermittele das Original einen hohen Gefühlswert, da „diese Schöpfung nur einem zugänglich ist, nicht Hunderten, nicht Tausenden“.<sup>637</sup> Dies alles berühre aber nur den Kunstkenner, „die anderen bekümmern sich um die dekorative Wirkung, die Füllung der Wand, den Schein des Reichtums und des so in

---

<sup>632</sup> Vgl. Budde, *Blütezeit des Bürgertums*, 20 und Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 102.

<sup>633</sup> Vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 29, Bendixen, *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, 135 f. und Ruppert, *Der moderne Künstler*, 88 f.

<sup>634</sup> Vgl. Nutz, Walter, *Soziologie der trivialen Malerei*, Stuttgart 1975, 29 ff.

<sup>635</sup> Mettele, Gisela, *Der private Raum als öffentlicher Raum. Geselligkeit im bürgerlichen Haus*, in: Dieter Hein und Andreas Schulz (Hg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996, 155–169, hier 155 ff.

<sup>636</sup> Schenda, Rudolf, „Populärer“ Wandschmuck und Kommunikationsprozeß, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 66, I/II, 1970, 99–109, hier 109.

<sup>637</sup> Beide Zitate bei Fred, W., *Die Wohnung und ihre Ausstattung* (= Sammlung illustrierter Monographien, 11), Bielefeld 1903, 138.

Höhen der Kunst gerückten Lebens.“<sup>638</sup> Der gut situierte Bürger, der die finanzielle Möglichkeit des Erwerbs eines für ihn angefertigten Originals besaß, durfte sich demzufolge als feinsinniger Ästhet und Kunstsachverständiger fühlen.

Für den Züchter Max Hartenstein ist in einem Artikel der Zeitschrift „Der Hundesport“ die Hängung eines Rassehundebildes überliefert. Im Empfangszimmer des Zwingers Plavia, der den höchsten Standard Mitte der Achtzigerjahre des 19. Jahrhunderts darstellte und zur Zucht von „Elitehunden“ gedacht war, hing über einer Büffelgarnitur zwischen Medaillen und Ehrenpreisen das Bild des „Boatswain“, eines bereits verstorbenen hochdekorierten Bernhardiners und Zuchthundes, der von dem Tiermaler Anton Weinberger porträtiert worden war.<sup>639</sup> Das Bild hatte eine repräsentative Funktion und bildete gleichzeitig die Rassekennzeichen eines wichtigen Vorfahren der Hartensteinschen Bernhardiner ab.

Die von Peter Bendixen als weitere, wichtige Kaufmotive der Kunden benannte Spekulation und Kollektion treffen auf die Strebelschen Hundebilder nur bedingt zu.<sup>640</sup> Das Kaufmotiv Spekulation zielt auf das Kunstwerk als Investitionsgut und damit auf eine Wertsteigerung, die Strebel zwar immer wieder in seiner Geschäftskorrespondenz in Aussicht stellte, die aber letztendlich von einem Wunschenken des Künstlers bestimmt und kein Kaufanreiz für seine Kunden war.<sup>641</sup> Die Nachfrage nach Hundebildern war im Vergleich zu anderen Bildgattungen immer eingeschränkt, da das Marktsegment klein war. Dies gilt insbesondere auch für das Kaufmotiv Kollektion, also der Schaffung einer Sammlung von Hundebildern. Bei dem Erwerb eines Bildes als Teil eines Ganzen, als Variation eines Stils oder als Glied in einem Zyklus spielt immer auch eine Investitionsstrategie mit.<sup>642</sup> Auch die-

---

<sup>638</sup> Ebd., 137.

<sup>639</sup> Vgl. Otto-Kreckwitz, Ernst von, *ohne Titel*, in: *Der Hund-Sport. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen*, I, Heft 34, 1886, 169 - 170., hier 169 f. Eine Abbildung von „Boathwain Plavia“ befindet sich bei Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderrassen*, Band 1, 219.

<sup>640</sup> Vgl. Bendixen, *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, 135 f.

<sup>641</sup> Strebel empfiehlt vor allem das Gemälde „als Kunstwerk [Hervorhebung im Original] von bleibendem Wert“, Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 8.2.1907. Im Februar 1907 versuchte er einen Kunden mit dem Argument für sich zu gewinnen, dass „ein Ölgemälde einen Wert [repräsentiert], der mit den Jahren steigt“. Ebd., 22.2.1907.

<sup>642</sup> Vgl. Bendixen, *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, 136.

ses Kaufmotiv ist für Strebelsche Bilder nach Studium der autobiographischen Quellen auszuschließen.

Das originale Rassehundebild kann zum Zeitpunkt der Blüte der deutschen Rassehundezucht zwischen 1885 und 1910 in der Gesellschaftsschicht des Bürgertums mit ihrer „Verpflichtung“ zur demonstrativen Repräsentation als männliches Statussymbol erster Güte bewertet werden.<sup>643</sup> Für eine Kundenklientel aus dem Marktsegment der Kynologen und Hundeliebhaber stellte die zentrale Anforderung bei der Auftragsvergabe und beim Ankauf eines Strebelschen Hundebildes die demonstrative Präsentation der wirtschaftlichen Potenz seines Eigentümers im heimischen, bürgerlichen Umfeld dar.

#### **4.1.2 Die Augmentation des Produkts durch den Künstler**

Strebel war bestrebt, die Kundenerwartungen an seine Kunstwerke zu erfüllen und sie sogar zu übertreffen, zu augmentieren, das heißt sie durch besondere Qualität und diverse Zusatzleistungen auszuzeichnen und zu verbessern.<sup>644</sup> Mit diesem Vorgehen gewannen seine Bilder an Wert, und er konnte den Kunden durch sein erweitertes „Produktprogramm“ enger an sich binden. Das folgende Kapitel umfasst die Erläuterung der vom Künstler in die Produktgestaltung eingebrachten künstlerischen Qualität, sein Bestreben, das Kundenbedürfnis nach „Modernität“ von Hundebildern adäquat umzusetzen sowie eine Beschreibung der Serviceleistungen, die er durch seine kynologischen Kenntnisse und Aktivitäten zusätzlich anbieten konnte.

##### **4.1.2.1 Zeichnung und Wissenschaftlichkeit als Ausdruck von Qualität**

Sind die Zielkunden, ihre Bedürfnisse und Erwartungen bekannt und interpretiert, so kann der Anbieter daran anknüpfen und diese zur Entwicklung eines neuen oder verbesserten Produkts heranziehen. Aus wirtschaftswissenschaftlichen Studien ist

---

<sup>643</sup> Repräsentation als „Verpflichtung“ bei Götz u.a., *Die Prinzregentzeit*, 261. Weiterführend auch Ruppert, *Der moderne Künstler*, 89.

<sup>644</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 671 f.

bekannt, dass der wesentliche Faktor für den Erfolg eines Produkts in seiner Qualität, seinen herausragenden Eigenschaften bis zur Einzigartigkeit liegt.<sup>645</sup>

Aus Strebels autobiographischen Quellen und seinem Werk lassen sich Faktoren ermitteln, die der Künstler für ein Hundebild mit herausragenden Eigenschaften als essentiell erachtete. Strebel war trotz der Kritik seiner Kollegen davon überzeugt, dass hochwertige künstlerische Leistung auch im Hundebild umzusetzen ist. Am 21.4.1899 schrieb er in sein Tagebuch:

*„Das, was ich will, ist mir klar vorgezeichnet, diesen Weg gehe ich unverrückt, ob meine Zeitgenossen es anerkennen oder nicht, der Tag, wo man meine Arbeiten schätzen wird, ist auch noch zu erleben und wenn nicht, so wird es nach meinem Tode geschehen. Es liegt in der Natur der Sache, dass meine Kunst nicht von der Allgemeinheit erfasst wird, die Tausendsten gehen an einem Hundebild halt vorüber, ohne sich mit einer genauen Betrachtung zu befassen.“<sup>646</sup>*

Strebel konnte sich mit der Verurteilung „der Sportsmalerei“ seitens seiner Künstlerkollegen und der Kunstkritik nur schwer abfinden. Gründe für die Ablehnung lagen in der erwerbswirtschaftlichen Ausrichtung und im Motiv des Hundes, dem eine Bildniswürdigkeit nur eingeschränkt zugesprochen wurde.<sup>647</sup> Vom 18.3.1899 ist ein aufschlussreicher Tagebucheintrag erhalten, der anlässlich des Besuches von Strebels Künstlerkollegen Georg Schuster-Woldan erfolgte:

*„[D]abei sieht man immer wieder, wie die Leute für die unglückselige Sportsmalerei stets eine stille Verachtung haben. Es ist doch geradezu toll, was hat der Sport in meinem Falle mit der Malerei zu tun, bin ich nicht gerade so bestrebt Tüchtiges und Künstlerisches zu leisten? Ist denn die Beobachtung des feinen psychologischen Charakters des Tieres nicht genau soviel wert, als die irgend eines Menschen, liegt nicht unter*

---

<sup>645</sup> Vgl. ebd., 510.

<sup>646</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 21.4.1899.

<sup>647</sup> Zu Sanktionen seitens anderer Künstler vgl. Nutz, *Soziologie der trivialen Malerei*, 47.

*Umständen eine viel grössere Schwierigkeit in der Wiedergabe der frappanten Ähnlichkeit eines Hundes als in der eines Menschen. Hund ist aber etwas, den unendlich Viele garnicht beobachten, ihn sogar mit Verachtung ansehen. Sportsmalerei bringt unter Umständen Geld ein, wenn auch in kleineren Posten, alles Gründe sie in den Augen der Kollegen herabzudrücken, ihr den Stempel der Minderwertigkeit an die Stirne zu schreiben.*<sup>648</sup>

Strebel sah über die wirtschaftliche Vorteilhaftigkeit hinaus die Möglichkeit der Verwirklichung seiner künstlerischen Intentionen - unabhängig von den Kollegen-Vorwürfen - gerade im Hundebild realisierbar, da alle seine Kompetenzen hier zusammengeführt wurden.

Seine zeichnerische Schwerpunktsetzung bezeichnete der Künstler selbst als eine Folge der väterlichen Schulung unter der Zielsetzung der wissenschaftlichen Detailgenauigkeit.<sup>649</sup> Wissenschaftlich-exakte und plastische Wiedergabe des Dargestellten war für Strebel ein wesentliches und nicht diskutierbares Qualitätskriterium seiner künstlerischen Arbeit.

Strebel sah eine detaillierte Vorzeichnung nach Licht und Schatten, die zu einer plastischen Modellierung des Körpers führte, als unabdingbare Vorstufe für eine spätere Umsetzung in Malerei an.<sup>650</sup> (WK 2, 41) Die Raumbildung des Körpers, die sich durch eine präzise Licht-Schatten-Führung erst vollständig entfaltete, war für Strebel neben der anatomisch korrekten Wiedergabe des Tierkörpers das, worauf es in „in diesem Fache [der Tiermalerei, d. V.] doch ganz besonders ankommt“.<sup>651</sup> Diese Einstellung, die Strebel bereits während seiner akademischen Ausbildung in Karlsruhe offen äußerte, war der Anlass zu Auseinandersetzungen mit seinem Leh-

---

<sup>648</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 18.3.1899.

<sup>649</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, o. D. (zw. 14. u. 25.3.1913).

<sup>650</sup> „[...] ich komme dazu, dass ich erst eine korrekte Zeichnung anfertigen muss, wenn ich etwas erreichen will.“ Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 1.2.1898.

<sup>651</sup> Strebel, *Lebenserinnerungen*, 16. Zum Besuch der Königlichen Central- Thierarzneischule in München zum Studium der tierischen Anatomie vgl. ebd., 22.

rer Hermann Baisch gewesen.<sup>652</sup> Strebel hielt ihn für einen guten Landschaftsmaler, weil „er die malerische Seite ganz besonders betonte“. Als Tiermaler hingegen sei er „ungeeignet“. Er schrieb, dass Baischs zeichnerische Erfassung des Tieres „manches zu wünschen übrig“ ließ.<sup>653</sup> Letztendlich führte diese Auffassung zu Strebels Weggang aus Karlsruhe.<sup>654</sup>

Um die unterschiedliche zeichnerische Herangehensweise und Schwerpunktsetzung von Strebel und Hermann Baisch zu verdeutlichen, bietet sich an, eine von Baisch in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts angefertigte Bleistiftstudie eines liegenden Stiers (Abb. 2) mit der Bleistiftstudie einer liegenden Kuh (WK 41) von Richard Strebel zu vergleichen, die im September des Jahres 1886 in Feldwies entstanden ist, also in der Endphase seiner Akademiezeit in Karlsruhe.

Baischs Zeichnung wirkt flüchtig, rasch hingeworfen und zeichnet sich durch eine weich fließende Linienführung aus. Die Kontur des Tieres ist nicht geschlossen, teilweise mehrmals nachgezogen und wirkt dadurch unscharf. Der Tierkörper ist anatomisch nicht korrekt wiedergegeben, die Proportionen im Ungleichgewicht, da das liegende, hintere Körperteil des Stiers im Gegensatz zum wuchtigen, aufgestützten Brustteil zu klein dimensioniert erscheint und sehr stark abfällt. Auch die auf dem Boden liegenden Hinterläufe sind kurz und gedrungen. Die innere Struktur des Tierkörpers ist unklar herausgearbeitet, auch hier ist eine anatomische Präzision nur eingeschränkt gegeben. Eine kurze kurvige Linienführung, insbesondere beim lockigen Fell des Stieres, die teilweise ohne Absetzen des Stiftes erfolgt, charakterisiert die Binnenzeichnung. Baisch legte keinen Wert auf eine Herausarbeitung von Licht und Schatten in Form von Schattierungen auf dem Tierkörper, so dass keine Plastizität entsteht. Lediglich im Bereich der Vorderläufe ist eine verschattete Partie mit kräftigen diagonalen Strichen als grobe Schraffur angedeutet. Baisch verzichtete

---

<sup>652</sup> Zur Opposition als Teil der Künstlervita des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Knopp, *Kommentare zur Malerei an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert*, 228 f.

<sup>653</sup> Alle drei Zitate bei Strebel, *Lebenserinnerungen*, 16.

<sup>654</sup> Vgl. ebd., 21. Am 16.9.1889 erschien in den Münchner Neuesten Nachrichten eine Ausstellungskritik, die Strebel „nach Baisch’s eigenem Urtheil“ als seinen besten Schüler erwähnt. Eine Woche später dementierte die Zeitung diese Aussage: „Herr Professor Baisch in Karlsruhe ersucht uns, zu konstatieren, daß es gegen seine Prinzipien ist, überhaupt einen seiner Schüler als den Besten unter diesen zu erklären.“ o. V., *Kunstchronik*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 16.9.1889.

komplett auf einen Schlagschatten, der das Tier im Raum verortet hätte und diesen bildet. Lediglich einfache, wolkige Linien deuten Stroh als pflanzliche Unterlage des Tieres an.

Bei Strebel hingegen zeigt sich bereits 1886 der exakte Zeichner. Auf dem Blatt aus seinem Skizzenbuch von 1886 befinden sich mehrere Ansichten des Tieres sowie Detailstudien. Die Rückenansicht im oberen Bereich des Blattes ist besonders stark nach Licht und Schatten modelliert. Strebels Studie zeigt ein intensives Erarbeiten des Tierkörpers. Er bemühte sich um eine anatomisch richtige Wiedergabe des liegenden und leicht nach links geneigten Tieres. Die Konturen sind exakt gesetzt und fest umrissen. Das kurzhaarige, harte Fell ist mit kurzen Strichen erfasst. Auf der verschatteten Körperseite werden Lichtakzente gesetzt, um die Breite des Tierrückens zu betonen. Dem Rückgrat des Tieres folgt ein Schattenstreifen als eine Räumlichkeit erzeugende Diagonale, die vom Ansatzpunkt der beiden Hörner bis zum Schwanzende reicht. Durch den Hell-Dunkel-Kontrast erreicht er eine Plastizität des Tierkörpers, die durch den Schlagschatten, den das Tier wirft, noch erhöht wird.

Baischs Zeichenpraxis ist offensichtlich eine Konsequenz seiner malerischen Herangehensweise an das Tierbild. Für ihn ist die exakte Wiedergabe der tierischen Anatomie zweitrangig, da er erst im Einsatz der Farbe, die die Form dominiert und auflöst, also beim Malprozess selbst, nach einer genaueren Ausformung des Tierkörpers sucht. Auch die kontrastreiche, inszenierte Lichtregie seiner Darstellungen und der sukzessiv breiter werdende Pinselduktus seines Werks erlauben ihm eine einfache Vorzeichnung, die erst in der Ausarbeitung perfektioniert wird. Strebels Herangehensweise dagegen zeigt sein Bedürfnis nach exakter Erfassung des Tieres bereits im Stadium der Zeichnung.

Von Heinrich von Zügel, der Münchner Koryphäe im Bereich der Tiermalerei, den Strebel kurz nach seiner Ankunft um Korrektur seiner Werke bat, fühlte er sich in seiner Schwerpunktsetzung auf die korrekte zeichnerische Erfassung bestätigt.<sup>655</sup>

---

<sup>655</sup>Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 22.

Die an den Akademien praktizierte und zeitintensive Zeichenausbildung mit ihren drei Stufen der Nachzeichnung nach dem Bild beziehungsweise der Handzeichnung, der nach Skulpturen und schließlich nach Naturgegenständen war im Lehrganbot der Akademien verankert,<sup>656</sup> wurde jedoch gerne unter dem impressionistischen Einfluss „zugunsten des malerischen Temperaments“ vernachlässigt, wie Fritz von Ostini 1911 bemerkte.<sup>657</sup> Lovis Corinth unterstrich 1908 die Wichtigkeit der korrekten zeichnerischen Erfassung in seinem Lehrbuch zur Malerei und stellte fest, dass seine Lehre vom Zeichnen „als eine Vorstufe für das Malen zu betrachten [ist]. Das Malen ist demnach eine Umwertung des vorher Gelernten in Farben.“<sup>658</sup> Er mahnte nachdrücklich an, dass jeder Lernende „so lang wie möglich beim Zeichnen“ bleiben solle. „Geschickte, witzig-elegante Pinselspritzer“ würden zu einer Verwechslung von Geschicklichkeit mit Richtigkeit führen.<sup>659</sup>

Die Zeichnung war für Strebel der Maßstab der künstlerischen Befähigung. Diese Einstellung legte Strebel auch an die Werke seiner Künstlerkollegen an, was Einträge in seinem Tagebuch bestätigen.<sup>660</sup> Dort kritisierte Strebel 1897 die Prämierung eines Bildes des Schweizers Ferdinand Hodler:

---

<sup>656</sup> Vgl. Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1987, 311 und Knopp, *Kommentare zur Malerei an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert*, 223 f.

<sup>657</sup> Ostini, *Heinrich von Zügel*, 94. Hugo Freiherr von Habermann, Präsident der Münchner Sezession, äußerte sich 1911 zum Vormarsch des französischen Impressionismus und der Vernachlässigung der Zeichnung: „Diese letzte Richtung entspricht dem Zuge unserer Zeit, die Ausübung des Kunsttriebes nicht mehr einer besonderen Klasse von besonders hierzu veranlagten Menschen vorzubehalten, sondern über das ganze Volk zu verbreiten, und setzt damit notwendigerweise Verbreitung an Stelle künstlerischer Vertiefung, Dilettantismus an Stelle künstlerischer Meisterschaft. Es ist ja bezeichnend, daß ihre praktischen Vertreter ausdrücklich z. B. vor dem Studium des Zeichnens warnen, da dies die Reinheit der Empfindung zu behindern geeignet sei, und ich selbst konnte bei manchem Anfänger, dem ich aus dem Schatze meiner Erfahrungen Mitteilung machte, daß z.B. der menschliche Fuß fünf und nicht sechs Zehen habe, Blicke auffangen, die mir die ganze Seelenangst um seine bedrohte Individualität verrieten; andererseits sind für manche ihrer theoretischen Verfechter zeichnerische Mängel geradezu eine *captatio benevolentiae* und eine Art Köder für wohlwollende Bewertung, was erzieherisch sehr gefährlich werden kann.“, Vinnen, *Ein Protest deutscher Künstler*, 24.

<sup>658</sup> Corinth, *Das Erlernen der Malerei*, 67.

<sup>659</sup> Ebd., 68.

<sup>660</sup> Z.B. anlässlich eines Atelierbesuchs bei Raffael Schuster-Woldan: „Er tut sich zeichnerisch furchtbar schwer.“, Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 11.1.1898.

*“Unverständlich wie der Schweizer Hodler I und Burnaud [Eugene, d. V.] nur II bekommt. Die Hodlerschen Arbeiten sind dünn und in ihren Sujets abscheusslich (!), garnicht von der Zeichnung zu sprechen.“*<sup>661</sup>

Der Qualitätsanspruch Strebels an die Zeichnung wurde durch seine wissenschaftliche Ausrichtung gefördert. Diese äußerte sich bereits während seiner Ausbildung in Karlsruhe: Auf einer Studienreise nach Holstein besuchte er Lütjenburg, wo er auf dem Gut des Kammerherrn Hermann von Buchwaldt Pferdestudien machte.<sup>662</sup> Laut seinen Lebenserinnerungen bildeten die dort mit dem Verwalter des Gutes geführten, intensiven Gespräche über Zucht und Tierrassen die Basis für sein Interesse an Hunderassen.

Das 1890 ausgestellte Boxerbild (WK 30) mit der Wiedergabe eines Blattes aus der Gesnerschen „*Historia Animalium*“ (Abb. 4) dokumentiert bereits in einem frühen Stadium eine Beschäftigung mit historischer Forschungsliteratur zum Hund.

Ab dem Jahr 1892 ist der Kontakt mit dem Schweizer Förster und Hundeforscher Max Siber, der 1897 eine Studie über den Tibethund<sup>663</sup> veröffentlichte, in seinem Tagebuch nachweisbar.<sup>664</sup> Von ihm kam der wesentliche Impuls, sich wissenschaftlich mit der Abstammung der deutschen Hunde auseinanderzusetzen.<sup>665</sup> Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Jahres 1898 geht hervor, dass Strebel damals bereits an seinem zweibändigen wissenschaftlichen Werk „*Die deutschen Hunde und ihre Abstammung*“ arbeitete.<sup>666</sup> Im April des gleichen Jahres besuchte er das „*Naturhistorische Museum*“ in Bern, um die Hundeschädelsammlung von Professor Theophil Studer, einem Schweizer Mediziner und Kynologen, zu studieren.<sup>667</sup> Zwei

---

<sup>661</sup> Ebd., 26.7.1897.

<sup>662</sup> Gut und Gestüt Helmstorf bei Lütjenburg, vgl. Ruhmor, *Schlösser und Herrenhäuser in Ostholstein*, 223 ff.

<sup>663</sup> Max Siber, *Der Tibethund*, Wien 1897, Widmung auf Vorsatzblatt: „Dem Thiermaler Richard Strebel in München freundschaftlichst gewidmet“.

<sup>664</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 2.3.1899 und Glättli, *Kynologie von 1863 bis zur Gegenwart*, 48 ff.

<sup>665</sup> Vgl. Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band II, 330

<sup>666</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 21.4.1898.

<sup>667</sup> Vgl. ebd., 29.4.1898.

Monate später suchte er im Alten Museum in Berlin nach „antiken Hunden“. <sup>668</sup> Die Zusammenarbeit mit Siber endete 1899 mit dessen plötzlichem Tod. Dessen wissenschaftliche Studie über die Hunde Afrikas vollendete der Künstler posthum. <sup>669</sup>

Strebel's zeichnerische Fähigkeiten und seine anatomischen Kenntnisse prädestinierten ihn für ein eigenes, national ausgerichtetes wissenschaftliches Projekt, „welches sich hauptsächlich mit unsern deutschen Rassen beschäftigt[e]“. <sup>670</sup> Ein diesbezüglicher Band über die englischen Hunderassen lag bereits seit 1867 mit der Veröffentlichung von „The Dogs of the British Islands“ von John Henry Walsh vor. <sup>671</sup> Die Nachfrage von Kynologen und Hundeliebhaber nach Fachliteratur zum Hund war aufgrund der Unübersichtlichkeit des Marktes für Hunderassen mit seinen ständigen Veränderungen und neuen Erkenntnissen in allen sozialen Schichten groß. Bereits 1884 hatte sich der deutsche Tiermaler Jean Bungartz mit seiner Veröffentlichung „Kynos. Handbuch zur Beurtheilung der Racen-Reinheit des Hundes“ einen Namen gemacht. <sup>672</sup> Besonders geschätzt wurden die ins Buch aufgenommenen, die Rassen illustrierenden siebenzig Zeichnungen des Malers. Zehn Jahre später erschien das zweibändige Werk „Geschichte und Beschreibung der Rassen des Hundes“ des Düsseldorfer Tier- und Jagdmalers Ludwig Beckmann, ebenfalls mit Abbildungen versehen. <sup>673</sup> Strebel steht in der Tradition der von Tiermalern verfassten und illustrierten Hundebücher, die stark nachgefragt wurden. Seine unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten zum Rassehund als Künstler, Richter, Züchter, Jäger und sein wissenschaftliches Vorwissen ermöglichten ihm vielfältige Ansatzpunkte. Strebel beschäftigte sich in der zweibändigen Veröffentlichung mit der Abstammung, der Geschichte, der Anatomie, der Zucht, der Ernährung und der Pflege des Hundes. Den Hauptteil in den beiden Bänden nahm jedoch die Entwicklung der deutschen

---

<sup>668</sup> Ebd., 9.6.1898.

<sup>669</sup> Siber, Max, *Die Hunde Afrikas. Nach dessen Ableben von seinen Hinterbliebenen herausgegeben*, St. Gallen 1899, Vor- und Nachwort von Richard Strebel.

<sup>670</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, 1, Vorwort.

<sup>671</sup> Walsh, John Henry, *Dogs of the british islands - being a series of articles on the points of*, o. O. 2009.

<sup>672</sup> Bungartz, *Kynos. Handbuch zur Beurtheilung der Racen-Reinheit des Hundes*.

<sup>673</sup> Beckmann, *Geschichte und Beschreibung der Rassen des Hundes*; Beckmann, Ludwig (1822 – 1902), deutscher Tier- und Landschaftsmaler, Meißner u. Beyer, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 8, 192, 1994.

unter „Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen“ ein.<sup>674</sup> Für beide Bände fertigte Strebel insgesamt fast 200 Zeichnungen von den in den beiden Büchern aufgeführten Hunderassen mit unterschiedlichen Zeichenmitteln und 200 Vignetten, Einzelstudien von Rassekennzeichen oder Kopien nach historischen Vorlagen an.<sup>675</sup> Er nahm nur dann Zeichnungen von anderen Künstlern auf, wenn er die Rasse selbst nicht hatte studieren können.<sup>676</sup> Selten benutzte er Fotografien zur Veranschaulichung. In die Bände sind in regelmäßigen Abständen Farbdrucke von Gemälden Strebels (WK 28) eingestellt, die auch namentlich genannte Champions unterschiedlicher Rassen wiedergeben.<sup>677</sup> Strebel fertigte die meisten der Zeichnungen zwischen 1903 und 1905 an. In diesen drei Jahren dürfte er auch die schriftliche Hauptarbeit geleistet haben. Gelegentlich verweist er in den Bänden auf Reisen, die er zum Studium der Hunderassen und Anfertigung von Zeichnungen unternommen hatte, wie zum Beispiel nach St. Petersburg im Jahr 1904.<sup>678</sup>

Strebel wählte bei seinen Illustrationen in der Regel die Seitenansicht von Kopf und Körper des ruhig stehenden Tieres (WK 57), wie es seit Jahrhunderten für die wissenschaftliche Abbildung von Hunden üblich war. Bereits in Gesners „*Historia Animalium*“ wird diese Abbildungsform gewählt (Abb. 3), da sie die am einfachsten anzufertigende Darstellung des Tieres war und die typischen Rassekennzeichen wie Kopfform und Körpersilhouette offensichtlich demonstrierte. Bereits die ersten erhaltenen Darstellungen des Hundes auf der Jagd folgen diesem Schema.<sup>679</sup> Auch in Buffons „*Histoire naturelle générale et particulière*“ von 1785 werden die dort aufgeführten verschiedenen Hunderassen fast ausschließlich in Seitenansicht (Abb.

---

<sup>674</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*.

<sup>675</sup> Im Nachlass Richard Strebels befindet sich ein Konvolut an alten Fotografien, die Strebel während seiner Recherche nach antiken Hunderassen angelegt hatte, u.a. die Fotografie eines Reliefs des schlafenden Endymions mit Jagdhund aus den Kapitolinischen Museen in Rom, das Strebel als Vorlage für eine Zeichnung diente, ebd., 20.

<sup>676</sup> Vgl. ebd., 143.

<sup>677</sup> Z. B. Langhaariger St. Bernhardshund „Olaf“, St. Gallen 11.3.1896, ebd., zw. 8 und 9.

<sup>678</sup> Vgl. ebd., 156.

<sup>679</sup> Vgl. List, *Tiere*, 7.

39 und 40) wiedergegeben.<sup>680</sup> Man kann hier von einer naturwissenschaftlichen Bildformel sprechen, die in Kleinigkeiten variiert stets beibehalten wurde. Veränderungen waren der Abwechslung geschuldet, wie zum Beispiel die Halbseitenansicht des Hundekörpers mit nach vorne, zum Betrachter gewandtem Kopf, in Frontalan-sicht oder mit nach hinten gedrehtem Kopf. Wenn Strebel mehrere Hunde einer Rasse auf einem Bild (WK 13) wiedergab, zeigte er die Tiere in verschiedenen An-sichten: Eines wurde von der Seite, die anderen aber auch von vorne und gelegent-lich sogar sitzend von hinten dargestellt. Der Hintergrund wurde meist vernachläs-sigt oder nur sehr grob und andeutungsweise zugunsten einer klaren Ordnung im Bild ausgeführt. Menschen oder ablenkende Bildelemente wurden vermieden, so dass der Betrachter die exponierte, natürliche Schönheit und Anmut der Tiere mit ihren charakteristischen Rassekennzeichen aufnehmen konnte.

Es ist anzunehmen, dass viele von Strebels Darstellungen, die das Erscheinungsbild der einzelnen Rassen zum Veröffentlichungszeitpunkt des Buches berücksichtigten, idealisierte Rassetiere sind, die so nicht existierten. Strebel beklagte 1905 im Nach-wort des zweiten Bandes, dass er bei seinen Recherchen viele Schwierigkeiten überwinden musste, da die Züchter diverser Hunderassen, bei denen er für seine wissenschaftliche Aufarbeitung anfragte, keinen Beitrag leisteten.<sup>681</sup> Dabei war Strebel auf deren Beratung bezüglich eines allgemein anerkannten Körperbildes des Hundes angewiesen. „Wenn Idealbilder geschaffen wurden, so geschah es nach dem Diktat der bedeutendsten Züchter, um der Allgemeinheit einen klaren Einblick über die Zuchtziele, die sie verfolgten, zu geben“, erinnerte sich Strebel 1923.<sup>682</sup>

Im Buch befinden sich darüber hinaus etliche Detailstudien zur Entwicklung der rassetypischen tierischen Physiognomie und zahlreiche Vignetten mit Hundeköpfen in ornamentaler Einfassung (WK 58 a, b und c). Letztere entsprechen in ihrer de-tailgenauen wissenschaftlichen Wiedergabe verbunden mit dekorativen Elementen

---

<sup>680</sup> Vgl. Buffon, Georges-Louis Lerclerc, *Histoire naturelle générale et particulière. Band V, Quadrupèdes*, unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23002520/f31/>, Tome I, Quadrupèdes, Tafel 6 bis 14, zuletzt geprüft am 4.12.2013.

<sup>681</sup> Vgl. Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 2, 330.

<sup>682</sup> Berta, Josef, *Der Glatthaarpinscher*, in: *Der Hundesport*, 33, Heft 17, 1932.

den Ausführungen diverser Auftragsarbeiten wie Diplome, Vignetten, Visitenkarten, Ex libris‘ von Hundeklubs und Züchtern sowie Titelblättern von Zeitungen (WK 55 bis 58), die Strebel vor allem zwischen 1890 und 1906 ausführte.

Strebel's Druckgrafik entstand primär als Auftragsarbeit und zog sich kontinuierlich bis 1906/07 durch sein Werk. In den durch das Tagebuch abgedeckten Jahren zwischen 1897 und 1899 erwähnt Strebel mehrmals im Monat diesbezügliche Aufträge, die allerdings einzeln gesehen nur eingeschränkt lukrativ waren, aber in der Masse den Verdienst ausmachten. Strebel setzte für die Anfertigung einer Zeichnung zwischen 20 und 100 Mark an.<sup>683</sup> Am Diplom für den Neufundländer-Club, einer Lithographie, arbeitete Strebel täglich und intensiv in der ersten Märzhälfte 1897. Der Münchner Auftraggeber, ein Dr. Hertwig, nahm diese am 14. März bei einem Besuch im Atelier des Malers persönlich ab.<sup>684</sup> Mit der Auftragsvergabe war meist die Abnahme einer festgelegten Anzahl an Abzügen der Platte verbunden. Am 23.4.1906 teilte Strebel einem Auftraggeber einer Urkunde mit, dass er den Preis nur halten könne, wenn auch die zehn „Cliches“ verbindlich abgenommen würden.<sup>685</sup> Im November 1907 ist ein mehrseitiger Brief Strebel's an Josef Berta, dem Vorsitzenden des Kölner Pinscher-Klubs und Herausgeber der Pinscher-Blätter im „Copir-Buch Kunst“ erhalten, der verdeutlicht, wie streng die Vorgaben von Seiten der Hunde-Clubs für die Wiedergabe von Rassehunden und damit die vom Künstler geforderte Fachkompetenz auch in Vignetten waren. Strebel fertigte auf der Grundlage von Berta zur Verfügung gestellter Fotografien mehrere Feder-Zeichnungen zur Auswahl an. Die morphologisch exakte Wiedergabe der einzelnen Zuchthunde stand an oberster Stelle: „Wäre es mir sehr angenehm in Kürze zu wissen, worauf es Ihnen in erster Reihe ankommt, was Sie besonders betont wissen wollen. Ich glaube, dass es Ihnen darum zu tun ist, die Entwicklung zum kleinen Pinscher zu zeigen nicht zum ‚Zwerg‘, also reine Formen [...] kein Apfelkopf, gestreckter Kopf, gutes Gangwerk, richtiges Drathaar (!). Nach den Photos zu urteilen, ist in dieser Richtung ganz besonders ‚Lord‘ als vorzüglich zu bezeichnen, es wurde dann sofort

---

<sup>683</sup> Vgl. z. B. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 7.4.1906 oder 27.1.1912.

<sup>684</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch*, 14.3.1897.

<sup>685</sup> Ebd., 23.4.1906.

„Prinz v. R.“, der ja der alte „Lord Schwabing“ in Miniatur ist, die Kurfen (!) und der Ausdruck sind ja einzig, während „Muck v. d. G.“ nach dem Photo in Haar und Figur nach der älteren Sorte artet. Ich schreibe dies, um Ihre Meinung zu hören,“<sup>686</sup> schrieb Strebel an Berta. Seine Nachfrage macht deutlich, wie genau er die Rassekennzeichen der jeweiligen Hunde und deren Qualität einzuordnen wusste. Am Ende des Briefes erwähnt der Künstler, dass er besonderes Augenmerk auf die Wiedergabe der Haarbeschaffenheit der Tiere legen wolle. Aus einem Schreiben vom 3.12.1907 an den Herausgeber des „Sportblatts für Züchter und Liebhaber von Rassehunden“ in Frankfurt, einem Herrn Prössler, wird deutlich, dass Strebel angesichts seiner prekären wirtschaftlichen Lage bereit war, ein Titelblatt für die Zeitschrift auch ohne Bezahlung zu entwerfen, wenn der Herausgeber sich bereit erklärte, für Strebel Aufträge für Hundeporträts anzuwerben. Darüber hinaus bot Strebel ihm auch an, eine „Commissionsgebühr [...] oder einen Ersatz für [seine, d. V.] Bemühungen in dieser Richtung zu finden“.<sup>687</sup> Bei neuen Auftraggebern verwies Strebel als Referenz auf öffentlich bekannte Auftraggeber wie den eben erwähnten Josef Berta, aber auch auf seine kynologische Publikation.<sup>688</sup>

Strebel's druckgraphisches Werk steht marketingtechnisch in enger Verbindung mit dem Absatz seiner Ölbilder. Der hohe Bedarf von Hunde-Zeitschriften und Hundeklubs vor allem vor 1897 und das im Verhältnis niedrigere Preisniveau der Grafik führten zu einer regen Nachfrage, die dem Werk des Künstlers eine weite Verbreitung garantierten und indirekt für die Qualität seiner Kunst warben. Auf keiner seiner graphischen Arbeiten fehlt die Künstler-Signatur. Da eine direkte Werbung bis zur Einführung des Kunstschutzgesetzes 1907 nicht möglich war und auch nicht vergleichbar effektiv gewesen wäre, konnte er auf diesem Weg Kunden auf sich aufmerksam machen.<sup>689</sup> Deshalb lohnte eine hochwertige Ausführung und kynologisch exakte Darstellung der einzelnen Hunderassen, insbesondere für Auf-

---

<sup>686</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 3.2.1908.

<sup>687</sup> Ebd., 3.12.1907.

<sup>688</sup> Vgl. ebd. 18.5.1908.

<sup>689</sup> Vgl. Hellwag, Fritz, *Das neue Kunstschutzgesetz mit Erläuterungen zum Gebrauche für Künstler: Architekten, Maler, Bildhauer, Photographen und Kunstgewerbler: das Reichsgesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907, in Kraft getreten am 1. Juli 1907*, Stuttgart 1907.

träge von Hundezeitschriften und Verlagen, wiewohl das Entgelt für die zeitintensive Anfertigung geringer als bei der Ölmalerei ausfiel.

#### 4.1.2.2 Marktakzeptanz durch Stiladaption

Strebels frühes malerisches Werk war von seiner akademischen Ausbildung geprägt und orientierte sich stark am vorherrschenden Kunstgeschmack. Betrachtet man das älteste erhaltene Ölbild eines jungen Boxers (WK 1), das der Künstler laut eigener Angabe noch in Karlsruhe malte,<sup>690</sup> sowie das Bild „Felis vulgo catus – ein Katz“ (WK 30) von 1890, so stellt man fest, dass Strebel in seiner künstlerischen Anfangsphase in der damals üblichen und geforderten „altmeisterlichen“ Technik, einer lasierenden Maltechnik mit feiner Pinselspur arbeitete. Er verwendete ausschließlich gedeckte, erdige Farbtöne im sogenannten „Galerieton“ des Historismus, die er im diffusen Innenraumlicht des Ateliers entwickelte.<sup>691</sup> Georg Hirth assoziierte die Vorrangstellung dieser Farbtöne mit dem tiefen geistigen und ernsthaften deutschen Wesen und begründete damit deren Vorrangstellung im ausgehenden 19. Jahrhundert: "Indem wir der deutschen Herbstlandschaft in der Zeit der Weinlese ihre warmen, saftvollen Farbstimmungen entnehmen, schafften wir sowohl unserem Gemüthe als unserem sinnlichen Auge Befriedigung."<sup>692</sup> Die öffentliche Akzeptanz dieser retrospektiven, die „alten Meister“ kopierenden Malweise zeigte der andauernde Erfolg des stark nachgefragten Franz von Lenbach, der nach Eduard Engels kritischer Meinung "die geistdurchleuchteten Visionen seiner Porträtköpfe in die braunen Saucen seines künstlichen Galerietons hinein[rührte]".<sup>693</sup>

Mit der Ausrichtung Strebels auf die Marktnische der Kynologen wurde sein Anspruch der wissenschaftlich-korrekten, naturnahen und räumlichen Wiedergabe des Tierkörpers als grundlegendes Gestaltungsmerkmal seiner Malerei immer ausge-

---

<sup>690</sup> Vgl. ebd., 17.11.1912.

<sup>691</sup> Vgl. Richthofen, Felicitas von, *Hinaus in die Natur*, in: Hülsewig-Johnen, Jutta/Kellein, Thomas (Hg.), *Der deutsche Impressionismus*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2009, 143 – 153, hier 143.

<sup>692</sup> Hirth, *Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock, Rococo- und Zopfstils*, 128. Dagegen wurde von der Münchner Kunstkritik der französische Malstil mit seiner lockeren Pinselführung und der hellen Palette des Pleinairismus als „frivol, hohl und hyperrational“ charakterisiert. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 34.

<sup>693</sup> Zitiert bei Althaus, *Franz von Lenbach - "einer der größten Künstler seiner Zeit"*, 36.

prägender. Seine stark durch zeichnerische Präzision geprägte Malweise führte allerdings zu einer Verdrängung des Kundenkreises von Hundeliebhabern und Hobby-Jägern, deren kynologisches Interesse durchaus vorhanden, aber nicht vorrangig war. Deren Anforderungskatalog an das Hundebild berücksichtigte auch aktuelle Stiltendenzen auf dem Kunstmarkt. Zur Zufriedenstellung dieser Klientel bedurfte es einer stilistischen Anpassung und Weiterentwicklung. Der internationale Kunstmarkt wurde Ende des 19. Jahrhunderts bei einem Pluralismus der Stile von Werken französischer Impressionisten dominiert,<sup>694</sup> deren Einfluss sich in München über den Leibl-Kreis und dessen Pleinair-Malerei ab den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts in einer gemilderten, lokalen Variante niederschlug und insbesondere ab 1892 mit der Gründung der Münchner "Secession" verstärkt beim Publikum Nachfrage fand.<sup>695</sup> Strebel, der Tendenzen auf dem Kunstmarkt aufgrund seiner engen Marktnische sensibel verfolgte, und auch auf ein regionales und nationales Publikum angewiesen war, erkannte die Notwendigkeit der Übernahme gemäßigter impressionistischer Stilmerkmale und setzte sie in einer für sein künstlerisches Wollen tragbaren Weise ein. 1912 äußerte sich Strebel in einem Brief an den Kynologen Josef Berta anlässlich eines Sonderheftes von „Hundesport und Jagd“ über seine kritische Einschätzung der Malpraxis vieler Impressionisten:

*„Der heutige so in den Himmel gehobene Impressionismus hat seine große Berechtigung, sobald ein fertiger Künstler sich seiner dann bedient, wenn es sich um Wiedergabe flüchtiger Eindrücke handelt. Er kann also von jedem Künstler hin und wieder geübt werden, er darf aber nun nicht blindlings auf alles ausgedehnt werden. Wenn ein fertiger Künstler, der den mühevollen Weg gründlichen Studiums gegangen ist, später immer mehr danach ringt in seiner Ausdrucksform immer einfacher zu werden und mit den denkbar einfachsten Mitteln das zu erreichen trachtet, was er früher unter Aufwendung seines gesamten Aufwandes von Stoff und Technik ermöglichte, so ist es etwas ganz anderes, als*

---

<sup>694</sup> Vgl. Jeddelloh-Sayk, *Studien zu Leben und Werk von Carl Vinnen (1863 – 1922) unter besonderer Berücksichtigung des „Protestes deutscher Künstler“ von 1911*, 99 ff.-

<sup>695</sup> Vgl. Jooss, Birgit, *München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus*, 56 f.

*wenn der Anfänger das mühevollste Studium zu überspringen trachtet und gleich da anfängt, wo der andere aufhört. Leider ist es vielen gelungen mit solcher Genialfurzerei (!) auch Erfahrene zu täuschen, in dem sie einfach stets Pseudoimpressionismus trieben.“*<sup>696</sup>

Trotz dieser ablehnenden Stellungnahme sah er den Einsatz impressionistischer Gestaltungsmittel als umsatzfördernd, aber auch als für seine künstlerische Entfaltung wichtig an. Ihm war bewusst, dass seine reine Naturnachahmung in den Augen der mächtigen Kunstkritik kritisch eingeschätzt wurde. Ein nachahmender Künstler galt als uninspirierter Handwerker.

Zu diesem aufgeschlosseneren Vorgehen Strebels dürfte nicht unwesentlich der Erfolg des Münchner Tiermalers Heinrich von Zügel, der in den neunziger Jahren vom Realismus zu einem niederländisch und vom Leibl-Kreis geprägten Impressionismus wechselte, beigetragen haben.<sup>697</sup> Zügels Arbeit stand allerdings auch nicht Diktat einer wissenschaftlich-exakten Wiedergabe von Rinderrassen als Folge der Anforderungen einer Marktnische.

An einzelnen Werken sollen im Folgenden Strebels Bilder hinsichtlich seiner Bestrebungen untersucht werden, die von ihm vertretbaren, aber gemäßigten impressionistische Gestaltungselemente wie einen verstärkten Einsatz der Buntfarbe und des Lichts sowie einen gröberen, spontaneren Pinselduktus zur Steigerung der Attraktivität seiner Malerei einzusetzen. Zeitgenössische Ausstellungsrezensionen gaben direkte Resonanz auf Strebels Arbeiten und spiegeln damit das Ge- oder Misslingen seiner Bemühungen um eine größere Akzeptanz bei der Kunstkritik und damit in der Öffentlichkeit. Verkaufszahlen seiner Bilder liegen für diese Zeit nicht vor.

Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hellte sich Strebels Palette unter dem Einfluss des Impressionismus auf. Er wendete sich von der mehrschichtigen und zeitintensiven lasierenden Technik einer Malweise zu, die ein spontaneres und lockeres

---

<sup>696</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, o. D. (zw. 14. u. 25.3.1913).

<sup>697</sup> Vgl. Jooss, Birgit, *München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus*, in: Hülsewig-Johnen, Jutta/Kellein, Thomas (Hg.), *Der deutsche Impressionismus*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2009, 51 – 60, hier 54 f.

Arbeiten ermöglichte. Er arbeitete nun „alla prima“, sein Pinselduktus wurde lockerer und breiter, der Farbauftrag dicker und gröber.

Ab 1897 benutzte der Künstler nicht mehr den gedeckten rötlichen, sondern einen differenzierteren Malgrund, um die Leuchtkraft und Farbigkeit seiner Bilder zu steigern:

*„Ich untermale grosses Bild von Ilka und Friedel mit Tempera und zwar mit den leuchtensten (!) Farben, um bei der Übermalung zur Farbe gezwungen zu werden. Den Himmel, der von einer Gewitterstimmung zum leichten Blau ausläuft, mit Terra Sienna gebr. zu Cadmium orange übergehend, den Friedel carmoisinrot und Ilka [Vorstehhunde, d. V.] braunrot, während das Terrain graugrün halte. Ich rechne, dass der Grund bei der Uebermalung nicht ganz gedeckt wird und durchleuchtet.“<sup>698</sup>*

Da der Hundekörper mit seiner gedämpften, brauntonigen Farbskala in koloristischer Hinsicht nur bedingt Entfaltungsmöglichkeiten bot, versuchte der Künstler eine größere Buntfarbigkeit durch starkfarbige Hintergrundgestaltung zu erreichen. Beispiele dafür sind das Bild des Deutschen Vorstehhundes im Mohnfeld (WK 24) oder des vorstehenden Pointers in einer Wiese mit blau blühenden Blumen (WK 23). Die beiden dargestellten Landschaften sind als natürlicher Jagdraum der jeweiligen Hunde nicht begründet und als farbliche Belebung des Bildes beziehungsweise Stimmungsträger zu verstehen. Auf dem Pointerbild (WK 23) wendete Strebel die impressionistische Technik der Farbzerlegung an. Der ganze Hintergrund ist ohne perspektivische Anhaltspunkte in blaue, grüne und gelbe, teils komplementäre kleine Farbpunkte aufgelöst, die erst aus der räumlichen Distanz in der optischen Farbmischung zusammenfließen und eine sommerliche Blumenwiese assoziieren. In dieser steht scharf konturiert der realistisch wiedergegebene, plastisch und differenziert herausgearbeitete Rassehund in jagdlichem Vorstehverhalten.<sup>699</sup>

---

<sup>698</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 16.11.1897.

<sup>699</sup> Das Vorstehverhalten ist eine Körperhaltung des Hundes, die dem Jäger anzeigt, dass er Wild aufgespürt hat. Dabei verharrt der Hund mit vorgestrecktem Kopf bewegungs- und lautlos, meist mit angewinkeltem Vorderlauf. Der Jäger kann sich so zur Abgabe des Schusses vorbereiten. Erst auf Befehl darf sich der Hund wieder bewegen.

Der Tierkörper wird von einer einzigen Lichtquelle angestrahlt, die von rechts oben auf den Hund fällt. Der sich bildende Schlagschatten verortet den Hund auf der Wiese. Der flächenhafte Hintergrund und der durch Plastizität ausgezeichnete, zeichnerisch exakt erfasste Tierkörper stehen einander hart gegenüber und bilden keine organische Einheit.

Trotz des offensichtlichen Versuchs einer koloristischen Belebung ist das großformatige Ölbild „Die Frau des Künstlers mit ihren Hunden“ (WK 16), das erstmalig 1906 im „Copir-Buch Kunst“ des Malers erwähnt wird, von eher verhaltener Farbigkeit.<sup>700</sup> Das Bild teilt sich in zwei Hälften. Die untere wird von dem dichten, relativ langen und detailliert wiedergegebenen Gras des Vordergrundes beherrscht, auf dem mittig im Bild in Profilansicht die Frau des Malers sitzt. Ihr Gesicht steht scharf vor dem mit einer dunklen Wolkenschicht überzogenen Himmel der oberen Bildhälfte. Sie ist vornehm gekleidet, trägt über einem dunkelroten Kleid einen dunklen Pelz und einen geschmücktem Hut. Um sie herum sind sechs Schnauzer in unterschiedlichen Körperhaltungen gruppiert, die sich teilweise eng an die Frau schmiegen. Trotz Strebels Bemühen, dem Bild mit der Wiedergabe der grünen Wiese in der unteren Bildhälfte einen koloristischen Akzent zu geben, dominiert die gedämpfte Farbigkeit der oberen Bildhälfte. Das kompakte violett-gelbe Wolkenband, das nur einen keilförmigen blauen Himmelsstreifen als Übergangszone zur Wiesenfläche stehen lässt, und die Kleidung der Frau drücken den farbigen Gesamteindruck des Bildes. Ein Kritiker des „Neuen Tagblattes“ in Stuttgart stellte 1908 dazu fest:

*„Freilich wie es mitunter zu gehen pflegt, über dieser minutiösen Durchführung [der Hunde, d. V.] ist dem Künstler jegliches Gefühl für geschlossene Tonstimmung verloren gegangen, und so kommt es, daß für künstlerisch gebildete Augen die Art, wie diese Frau im roten Kleid gegen die Luft gesehen ist, und wie das grob und aufdringlich gemalte*

---

<sup>700</sup> Strebels, *Copir-Buch Kunst*, 25.3.1906.

*Gras die Struktur der Hundefelle stört, recht unmalerisch und unerquicklich wirkt.*“<sup>701</sup>

Trotz verschiedener Versuche, die Leuchtkraft und Farbigkeit der Bildhintergründe zur Steigerung der Attraktivität seiner Bilder zu erhöhen, blieb Strebel in einer gedämpften Farbigkeit gefangen. Seine durch die akademische Ausbildung geprägte Vorstellung von einer tonigen Farbharmonie mit einer Helldunkel-Dominanz verhinderte den nachdrücklichen Einsatz frischer Farben. Er klagte selbst, dass ihm die Bilder, „wenn sie noch so frisch hingesezt werden“, die Farbe verlieren und matt werden.<sup>702</sup>

Diese eigene Einschätzung der Leuchtkraft der Bilder spiegelte sich auch in der zeitgenössischen Kunstkritik, die sie „zu arm [...] an innerem Licht“<sup>703</sup> oder einfach als „matt“ bezeichnete. 1908 vermerkte das „Neue Tagblatt“ in Stuttgart: „[Ü]berall, wo der Künstler sich reichere koloristische Aufgaben stellt, [...] schneidet er nicht gut ab.“<sup>704</sup>

Im Bild „Collie Romeo“ (WK 11) versuchte Strebel einen in freier Natur bei Sonnenlicht entstehenden Lichteffect umzusetzen. Der Künstler zeigt das Tier unter einem Laubbaum stehend. Das Fell des Hundes und der grasbedeckte Boden sind durch das lichtdurchlässige Blätterwerk mit Lichtpunkten belebt. Einem Kritiker der „Braunschweiger Landeszeitung“ fiel diese gelungene Verschmelzung des Tieres mit der Landschaft innerhalb der Ausstellung positiv auf.<sup>705</sup>

Ein veränderter Pinselduktus wird in den grundsätzlich malerischer aufgefassten Jagdbildern mit Landschaftshintergrund deutlich, auf die noch genauer einzugehen sein wird. Die beiden verschiedenfarbigen Pointer, die in freier Landschaft vorstehen (WK 22), zeigen einen flotten, breitflächigen Pinselstrich, der die Lichtsituation

---

<sup>701</sup> H. T., *Kunstkritik*, in: *Neues Tagblatt Stuttgart*, 5.11.1908.

<sup>702</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 10.10.1898.

<sup>703</sup> H. E. W., *Kunstkritik*, in: *Hamburger Nachrichten*, 7.5.1905 und o. V., *Kunstkritik*, in: *Augsburger Abendzeitung*, 5.1.1906.

<sup>704</sup> H. T., *Kunstkritik*, 5.11.1908.

<sup>705</sup> Vgl. o. V., *Kunstkritik*, in: *Landeszeitung, Braunschweig*, 7.5.1909.

der Abendsonne und ihre Auswirkungen auf Landschaft und Tierkörper gekonnt wiedergibt. Ein pastoser Farbauftrag, der den Münchner Impressionismus auszeichnet und teilweise unter Einsatz des Spachtels erreicht wird, ist für Strebel nicht nachgewiesen. Am 22.8.1897 bewunderte er in seinem Tagebuch anlässlich eines Besuches in der Alten Pinakothek in München das „Kolorit“ der alten Meister, die dieses eben ohne jenen „pastosen Farbauftrag“ erreichten.<sup>706</sup>

Einen ähnlich breiten und lockeren Pinselduktus weist der Hintergrund des 1910 entstandenen Bildes mit zwei spielenden Schnauzer-Welpen (WK 37), auf. Während die beiden jungen Tiere in ihrer malerischen Ausführung noch deutlich unter der Diktion der Plastizität und einer Erkennbarkeit der Rasse stehen, ist der Hintergrund nur mehr mit groben Pinselstrichen in verschiedenen blauen Farbnuancen, die einen Vorhang assoziieren, gestaltet.

In einer Sonderausstellung des Künstlers im Dezember 1912, in der er eine komplette Werkschau anstrebte, versuchte er der malerischen Gestaltung einen adäquaten Platz einzuräumen. Im November 1912 schrieb er an den Kynologen Ernst von Otto-Kreckwitz: „Sie werden auch das malerische Problem in allen Fasen (!) und in allen Techniken versucht sehen, von der intimsten bis in die breiteste. Sehen Sie sich Dreifuss (pinkelnder Pinscher) besonders an, es ist eine Moment-Aufnahme von der Natur.“<sup>707</sup> Leider ist nur ein Teil der in Frankfurt ausgestellten Bilder bekannt, auch jener „Dreifuss“ ist nicht erhalten. Ein kritischer Besucher der Ausstellung stellte 1912 fest, dass die Technik fast aller Bilder verschieden sei und man den Eindruck hätte, dass „nahezu der gemeinsame Zug“ fehle.<sup>708</sup>

Trotz Strebels offenkundiger Bemühungen, eine Annäherung an den den Publikumsgeschmack prägenden Stil eines gemäßigten Münchner Impressionismus durch vereinzelt eingesetzte Gestaltungsmittel wie buntfarbige Hintergründe oder den Einsatz von Lichtreflexen zu erreichen, entbehrten seine Hundebilder der in den

---

<sup>706</sup> Strebel, *Tagebuch*, 22.8.1897.

<sup>707</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 19.11.1912.

<sup>708</sup> Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Die Kollektiv- Ausstellung Strebel'scher Gemälde im Kunstsalon Goldschmidt in Frankfurt a. M.*, in: *Sportblatt - Hundesport*, 14, Heft 18, 1912, 471–472, hier 472.

Augen der zeitgenössischen Kunstkritiker als aktuell geltenden Merkmale. Strebels naturalistisches Tierbild mit dem Einsatz impressionistischer Stilmerkmale in der Hintergrundgestaltung fand wenig Akzeptanz. Deutlich wird das malerische und koloristische Defizit in einer Zeitungskritik des „Düsseldorfer General-Anzeigers“ von 1908 benannt, wo Strebels Gemälde in einer Ausstellung bei Schulte in der Richartzstraße neben Heinrich von Zügels Bildern platziert wurden.<sup>709</sup> Nach einem langen, überschwänglichen Lob der Zügelschen Bilder ist in einem kurzen Absatz am Ende vermerkt:

*„Neben diesen koloristischen Höchstleistungen Zügels können die zeichnerisch zwar sorgfältig durchgebildeten, malerisch aber unendlich trockenen wirkenden Tierbilder von Richard Strebel nur auf eine sehr sekundäre Bedeutung Anspruch machen.“<sup>710</sup>*

Strebel war von dieser Konfrontation seiner eigenen mit Zügels Tierbildern in der Düsseldorfer Ausstellung nicht angetan. Vier Tage nach der Zeitungskritik ließ er den Inhaber der Galerie wissen:

*„Sehr geehrter Herr! Soeben erfahre ich durch eine sehr abfällige Kritik im Düsseldorfer Anzeiger, dass ich neben Zügel ausgestellt habe. Dies tut mir sehr leid, weil damit auch die Hoffnung für einen Verkauf völlig schwindet. [...] Es ist nur zu bedauern, dass die Leute nicht einmal froh sind einen Tiermaler neben Zügel zu sehen, der diesen nicht nachahmt. Mein Können und Wollen liegt auf einem ganz anderen Gebiet, während bei Zügel nur der malerische Ausdruck in Betracht kommt, der in letzter Zeit zu einer Auflösung der Plastik bei ihm geführt hat, will ich in erster Reihe die Charakteristik und Plastik, mein Schwerpunkt liegt speziell auf dem Gebiete des Tierportraits, leider fehlt mir fast jede Gelegenheit dasselbe auch für andere ausführen zu können.“<sup>711</sup>*

---

<sup>709</sup> Übersicht über die Ausstellungen und Kunstsalons im Deutschen Reich bei Pastor, Willy (Hg.), *Jahrbuch der bildenden Kunst 1909/10*, Berlin 1909, 160.

<sup>710</sup> o. V., *Kunstkritik*, in: *General-Anzeiger für Düsseldorf*, 1.3.1908.

<sup>711</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 5.3.1908.

In den ausgewerteten Kunstkritiken, die zwischen 1901 und 1912 deutschlandweit erschienen sind, wurde Strebels außergewöhnlich gute Psychologisierung der dargestellten Hunde, die „Erfassung der Thierseele“<sup>712</sup>, „die meisterhafte Schärfe der Beobachtung [des Hundes, d. V.]“<sup>713</sup> oder „die geistvolle Kenntnis der Lebens- und Charakterbedingungen“<sup>714</sup> der Tiere positiv erwähnt. Die malerische Ausführung dagegen schnitt bei den Kunstkritikern nicht gut ab: Es fehle an Licht, Farbe und Kolorit.

Wilhelm Waetzoldt, Kunsthistoriker und Kunstkritiker des „Hamburger Correspondenten“ im Jahr 1910, brachte in seiner Kritik das grundsätzliche Dilemma Strebels, nämlich die Kluft zwischen naturalistischer Wiedergabe und malerischem Stil, anlässlich einer Ausstellung seiner Hundebilder zur Sprache:

*„Die Stärke des Künstlers liegt aber in der Schilderung der Tierseele, für die er die genaueste (in seinem Buch über den „Hund“ auch literarisch niedergelegte) Kenntnis seiner Modelle mitbringt. Vom Standpunkt einer Kunstanschauung, die in der Treue des Künstlers der Natur gegenüber und in der Annäherung des Bildes an das Naturbild das Ziel der künstlerischen Tätigkeit sieht, verdienen diese ernsten und gewissenhaften Arbeiten höchstes Lob. Ich kann nicht leugnen, dass mir der Kenner und Naturforscher Richard Strebel stärker zu sein scheint als der Maler. Für mich hören manche seiner Werke da auf, wo die eigentlich malerischen Probleme erst anfangen.“*<sup>715</sup>

Die strengen Anforderungen, die an ein naturgetreues wissenschaftliches beziehungsweise an ein impressionistisch-malerisches Tierbild gestellt wurden, werden in Waetzoldts Kunstkritik benannt und legen eine Unvereinbarkeit in einem einzigen Bild nahe. 1951 erschien die kleine Publikation des Zoologen Wilhelm Schäfer

---

<sup>712</sup> o. V., *Kunstkritik*, in: *Neue Züricher Zeitung*, 15.5.1901.

<sup>713</sup> Ebd.

<sup>714</sup> o. V., *Kunstkritik*, in: *Kölner Tagblatt*, 23.1.1908.

<sup>715</sup> Waetzoldt, Wilhelm, *Kunstkritik*, in: *Hamburger Correspondent*, 2.6.1910.

zum wissenschaftlichen Tierbild.<sup>716</sup> Er bemerkte – in Gegenposition zur malerisch orientierten Kunstkritik – einen aus der Sicht der Wissenschaftler seit der Mitte des 19. Jahrhunderts „unheilvollen Einfluß der impressionistischen Sehweise [im wissenschaftlichen Tierbild, d. V.], die letzten Endes der des Zoologen entgegenläuft“ und den Beginn eines kontinuierlichen Niedergangs einer zoologisch korrekten Tierdarstellung einläutet.<sup>717</sup> Zwar anerkannte er die von den wissenschaftlichen Tiermalern angestrebte morphologisch exakte Wiedergabe des Tieres, das in seiner naturalistischen und koloristischen Wiedergabe der Natur entsprach, das Biotop aber, der Lebensraum des Tieres, sei zunehmend in impressionistischer Weise gestaltet und findet damit in den Augen des Experten keine Gnade.

Die Problematik eines zugleich wissenschaftlichen und malerisch orientierten Tierbildes erkannte auch Angelika Grettmann-Werner, die sich mit dem Werk des Tiermalers und Illustrators Wilhelm Kuhnert auseinandersetzte.<sup>718</sup> Sie sah den Künstler, der malerisch an das Tierbild heranging, in der Gefahr, die zoologische Bedeutung zu verlieren und den, der sich um eine zoologisch exakte Darstellung bemühte, ohne künstlerische Relevanz.<sup>719</sup> Eine stringente Ausrichtung auf die eine oder andere Seite führt in jedem Fall zu Kritik und schwindender Bedeutung bei der jeweiligen Gegenpartei, Zwischenlösungen führten zur Kritik beider Zielgruppen.

Bei den Kunstkritikern zwischen 1890 und 1920 war dieser Zwiespalt in jeder Strebel betreffenden Ausstellungskritik kommunikationsrelevant.<sup>720</sup> Da sie den Kunstgeschmack des bürgerlichen Publikums spiegelten sowie führten und damit dessen Kaufverhalten bestimmten, konnte sich Strebel dieser öffentlichen Tendenz zum

---

<sup>716</sup> Schäfer, Wilhelm, *Das wissenschaftliche Tierbild*, Frankfurt am Main 1949.

<sup>717</sup> Ebd., 92.

<sup>718</sup> Vgl. Grettmann-Werner, Angelika, *Wilhelm Kuhnert*, Hamburg 1979, 83 ff. Wilhelm Kuhnert (1865 – 1926), deutscher Tiermaler und Illustrator von „Brehms Tierleben“ und des „Thierlebens der Erde“ von Haacke.

<sup>719</sup> Vgl. ebd., 84.

<sup>720</sup> Schultze-Naumburg nannte das zoologische Interesse „ein kunstfremdes Moment, das sich leicht zum kunstfeindlichen auswachsen kann und oft genug schon getan hat.“ Schultze-Naumburg, Paul, *Das Tierbild*, in: *Die Kunst für Alle*, 13, Heft 15, 1898, 225–229, hier 29.

malerischen Tierbild nicht entziehen.<sup>721</sup> Selbst seine Künstlerkollegen mahnten an, er sollte der herrschenden Mode mehr Rechnung tragen.<sup>722</sup> Der Einsatz impressionistischer Gestaltungsmittel in seinen Bildern, die als persönlicher Kompromiss vor allen Dingen die Hintergrundgestaltung betrafen, mag durchaus auch auf ein Bedürfnis nach Weiterentwicklung zurückzuführen sein,<sup>723</sup> ist aber - herausgefordert durch die Kunstkritik - auch als eine verstärkte Orientierung an den Kundenwünschen zu werten, da diese die Marktakzeptanz und Attraktivität der Bilder für das bürgerliche Publikum erhöhen sollte.<sup>724</sup>

#### 4.1.2.3 Fachmännischer Service: Züchter, Richter und Jäger

Der Anbieter eines Nischenprodukts ist einem fortwährenden Prozess der Positionierung am Markt ausgesetzt. Er muss stets aufmerksam sein und die Aktivitäten der Konkurrenz verfolgen.<sup>725</sup> Um die Nische zu erhalten und auszubauen, ist es nötig, das Angebot zu differenzieren und zu versuchen, die Kunden durch persönliche Kontakte an sich zu binden.<sup>726</sup> Der Anbieter muss in der Lage sein, sein Produkt mit Vorzügen zu versehen, die die Attraktivität steigern und es mit anderen, ähnlichen Produkten unvergleichbar machen.

Um auf die Besonderheiten des Produkts aufmerksam zu machen, kann der Anbieter versuchen, es mit Dienstleistungen zu verbinden, die der Kunde sonst in dieser Form nicht erhält.

Strebel durchlief in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts willentlich einen Prozess der ständigen Höherqualifizierung im Bereich des Rassehundes. War die Wahl des Malsujets in der späten Phase der Akademieausbildung zunächst durch

---

<sup>721</sup> Die Kunstkritik als „vox populi“ bei Wackernagel, *Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*, 32.

<sup>722</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 25.4.1899.

<sup>723</sup> Strebel schrieb in seinen Lebenserinnerungen: „Der Fehler lag darin, dass ich ängstlich die Zeichnung suchte und infolgedessen nie zur richtigen malerischen Entfaltung kam.“ Strebel, *Lebenserinnerungen*, 22.

<sup>724</sup> Zur Modernisierung eines veralteten Produkts vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 687.

<sup>725</sup> Vgl. ebd., 498.

<sup>726</sup> Vgl. Wöhe u. Döring, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 633.

seine persönliche Zuneigung zum Hund bedingt, wurde schon bald sein naturwissenschaftliches Interesse an der Hundezucht nachdrücklich geweckt.

Strebel berichtet in seinen Lebenserinnerungen, dass er bereits als Kind dem Vorbild seines Vaters nacheiferte und Schmetterlinge sammelte und züchtete, die er in allen Entwicklungsstadien präparierte. Durch seine guten Erfolge motiviert, sattelte er auf Kaninchenzucht um. Detailliert beschreibt er, wie er die blaue Fellfarbe eines Tieres durch Kreuzungen auf einen ganzen Stamm übertrug - zu diesem Zeitpunkt freilich ohne Kenntnis der Vererbungslehre, aber bereits mit einem „Züchterblick“ für dominante und rezessive Anlagen der Tiere.<sup>727</sup>

Das Tagebuch von 1897 bis 1899 gibt immer wieder über züchterische Aktivitäten Strebels bei seinen eigenen Hunden Auskunft. Seine Pointerhündin Ilka von Lemgo, die er als Modell für seine Jagdbilder nutzte, verwendete er auch für die Zucht.<sup>728</sup> Er führte alle züchterischen Tätigkeiten wie medizinische Betreuung und Kupieren selbst an den Tieren durch und vermerkte täglich den Entwicklungsfortschritt der Welpen. Die Tiere wurden von Strebel sehr sorgsam betreut, im Zwinger gehaltene Hunde bezeichnete er als „verwahrlos[t]“. <sup>729</sup> Strebels medizinische und anatomische Kenntnisse waren durch die Weiterbildung an der Central-Thierarzneischule zu diesem Zeitpunkt bereits hoch entwickelt.<sup>730</sup>

Neben dieser züchterischen Tätigkeit wurde Strebel nachweislich ab 1895 selbst als Preisrichter aktiv. In seinen Lebenserinnerungen erwähnt er, dass er über seine Bulldoggenhündin Bohemia auf Initiative des Herausgebers der Zeitschrift „Der Hunde-Sport“ im Jahr 1890 auf der Hundeausstellung in Nürnberg erstmalig mit Preisrichtern zusammentraf.<sup>731</sup> Die Ernennung zum Preisrichter forderte eine hohe

---

<sup>727</sup> Vgl. Strebel, *Lebenserinnerungen*, 8.

<sup>728</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 31.1.1897 und ebd., 10.3.1898.

<sup>729</sup> Ebd., 1.12.1898.

<sup>730</sup> Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 19 f. erwähnt, dass noch Mitte des 19. Jahrhunderts der Schlachten- und Pferdemaier Friedrich Bürde in der veterinärmedizinischen Ausbildung der Tierarzneischule Pferdeanatomie unterrichtete. Man erachtete also einen Maler dafür als ausreichend kompetent.

<sup>731</sup> „Ich fuhr mit ihr [seiner Bulldoggenhündin Bohemia, d. V.] nach Nürnberg, lernte Max Hartenstein, Fulda, Schilbach kennen und stand von da an mitten im kynologischen Leben.“, Strebel, *Lebenserinnerungen*, 25.

Qualifikation, unter anderem den Nachweis der perfekten Beherrschung einer Rasse, praktische und erfolgreiche Zuchtergebnisse wie auch ein „angeboren[es]“ Talent, den Züchterblick.<sup>732</sup> Auf den Ausstellungen kam Strebel in engen Kontakt mit wichtigen Kynologen und Züchtern der Zeit wie Max Hartenstein oder Max Feer, die für ihn als „Schrittmacherkunden“ fungierten und mit ihrer Gunstbezeugung und Auftragsvergabe neue Kunden nach sich zogen.<sup>733</sup> Strebel trat mehreren kynologischen Vereinen in München bei und begann, sich als Preisrichter zu schulen. In „Wild und Hund“ erschien 1895 sein erster Preisrichterbericht.<sup>734</sup>

In den drei im Tagebuch berücksichtigten Jahren reiste er jeweils in den Sommermonaten mehrmals zu Hundausstellungen im Deutschen Reich und in der Schweiz. Die Reisen wurden von Strebel gut geplant, zogen sich über mehrere Wochen hin und wurden aktiv zur Kunden- und Auftragsakquise genutzt. Strebel pflegte gute Kontakte zu den wichtigen Kynologen, vermögenden Hundeliebhabern oder Herausgebern von Zeitschriften, die auf den Hundausstellungen konzentriert vor Ort waren. Alle, für die Hundezucht der Zeit wichtigen Namen werden im Tagebuch erwähnt. Besonders häufig wurde Strebel von Züchtern zur Anfertigung von repräsentativen Rasseporträts ihrer Zuchthunde nachgefragt. Strebel verbrachte beispielsweise den ganzen April bis zum 10.5.1898 in der Schweiz. Er nahm zunächst an der Generalversammlung der Schweizer Kynologischen Gesellschaft in Zürich teil, auf der sich alle nationalen Hundezüchter versammelten. Danach besuchte er diese Züchter jeweils vor Ort. Ab 15.4. fertigte er mehrere Tage Studien der Collies von Max Feer (WK 6) an, reiste dann zu Dr. von Muralt, um dessen Spaniels zu malen und schloss die Reise mit einem mehrtägigen Aufenthalt bei dem Züchter Künzli ab, um dessen Bernhardiner in Skizzen festzuhalten.<sup>735</sup> Die beauftragten

---

<sup>732</sup> Ilgner, *Der Hundesport*, 143.

<sup>733</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 519.

<sup>734</sup> Vgl. Strebel, Richard, *Seesen a. Harz*, 22., 23. und 24. Juni 1895. Richterbericht über die Luxushunde, in: *Wild und Hund*, Heft 22, 1895, 485–490. Strebel wird im Anhang an den von ihm verfassten Richterbericht als Preisrichter für die Weimaraner Versuchsklasse und für Englische und Gordonsetter aufgeführt.

<sup>735</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*: Ankunft in Winterthur am 2.4.1899, Generalversammlung der Schweizer Kynologischen Gesellschaft am 3.4.1899, Begutachtung der Luzerner Laufhunde des Züchters Wunderli, vom 15.4. bis 18.4.1899 Besuch bei Max Feer, 29.4.1899 Naturhistorisches Museum in Bern, Treffen mit dem Mediziner und Zoologen Prof. Theophil Studer zur Begutachtung seiner Hundeschädel-

Bilder stellte er bis Ende August 1898 fertig, wo er als Preisrichter in Winterthur auftrat und erneut mit den Züchtern zusammentraf.<sup>736</sup> In einem Zeitungsartikel des „Schweizer Centralblatts“ vom 12.9.1912 wurde als Strebels Kundschaft das „Who is Who“ der Schweizer Kynologie erwähnt:

*„[I]n den 90er Jahren [hat Strebel, d. V.] auch bei uns gerichtet und nicht wenige Hunde-Porträts auf Bestellung, namentlich Dr. Künzli's (Bernhardiner), Thommen-Waldenburg's (Bernhardiner, Laufhunde), Dr. C. von Muralt's (Pointers), J. Wunderli (Luzerner Laufhunde), Max Feer (Collies), J. B. Straub's (Deerhounds) gemalt“.*<sup>737</sup>

Strebel erhielt auf den Ausstellungen Aufträge, die er teilweise gleich mit Zeichnungen und Fotografien vorbereitete, oder er vereinbarte als besonderen Service die Zusendung der Hunde nach München zur Anfertigung eines Tier- oder Rasseporträts.<sup>738</sup> Gelegentlich reiste er sogar mit Hundeliebhabern weiter und war als hofierter Hausgast für die Zeit der Anfertigung des Porträts in deren Häusern willkommen.<sup>739</sup> Am 3.6.1898 war Strebel als Preisrichter zunächst in Leipzig und am 23.6. in Seesen tätig, porträtierte direkt im Anschluss zwei Hunde bei Privatauftraggebern und reiste schließlich nach Plauen, wo er am 15.7. Max Hartensteins Schnauzer fotografierte. Als dieser am 1.11.1898 ein Rassegruppenporträt seiner Schnauzer bestellte, ließ sich Strebel am 1.12. die ersten beiden Hunde „Pfeffer und Heberlein“, am 10.1.1899 „Yelva und Turko“ und am 27.1. zwei weitere per Bahn zusenden. Die Hunde wurden von Strebel jeweils fotografiert und detaillierte Studien angefertigt, da er feststellte, dass „die Photographie [häufig] unähnlich ist“.<sup>740</sup>

---

sammlung, 3.5.1899 Besuch bei dem Arzt Dr. von Muralt, 4.5.1899 Fahrt nach Appenzell zur Inaugenscheinnahme der dortigen Sennenhunde, 5.5.1899 Besuch bei Dr. Künzli.

<sup>736</sup> Vgl. ebd., 25.8. bis 3.9.1899.

<sup>737</sup> o. V., *Kunstkritik*, 12.9.1912.

<sup>738</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 1.12.1898.

<sup>739</sup> Am 26.5.1897 richtete Strebel auf der Frankfurter Hundeausstellung, ab 31.5. wohnte er für mehrere Tage im Haus der Familie Sommerhoff, um deren Collies zu porträtieren, vgl. ebd., 26. und 31.5.1897.

<sup>740</sup> Ebd., 10.2.1899.

Am 13.8.1899 stellte Strebel das Rassegruppenporträt (WK 15) mit der Wiedergabe des letzten Hundes „Grete“ fertig.<sup>741</sup>

Gelegentlich wurde Strebel bei seinen Hausbesuchen auch um medizinischen Rat gebeten bzw. trat als Fachmann bei Gerichtsverhandlungen auf, um bei juristischen Streitigkeiten, die aggressive Hunde betrafen, über deren Charaktereigenschaften auszusagen.<sup>742</sup>

Die Beziehung, die Strebel zu seinen Kunden aufbaute, darf als „partnerschaftlich“ bezeichnet werden. Im Beziehungsmarketing ist dies die höchste Intensitätsstufe, die ein Anbieter und seine Kunden erreichen können. Die Kontakte waren so eng, dass man „Hand in Hand“ daran arbeitete, das Produkt „Rassehund“ zu verbessern.<sup>743</sup>

Strebel war durch seine umfangreichen Tätigkeiten zu einem hochqualifizierten Rassehund-Fachmann geworden, der nicht nur die Tiere malte, sondern durch seine Arbeit als Züchter und Preisrichter genau nachvollziehen konnte, was die Züchter im Veränderungsprozess des Rassehundaussehens idealerweise anstrebten und verwirklichen wollten. Er konnte diese Bestrebungen im Rasseporträt umsetzen und ein ideales Körperbild des Hundes aufzeigen.<sup>744</sup>

Diese hohe Qualifikation, verbunden mit seinen zeichnerischen Fähigkeiten, machte Strebels Kunst für die Marktnische einmalig und führte, gefördert durch das von ihm langfristig erarbeitete Image, zu einer regen Nachfrage.<sup>745</sup> Da die Entwicklung von Kaufmotiven nicht nur autonom erfolgt, sondern stark situativ bedingt ist, war Strebels Gegenwart und fachmännisches Auftreten auf Hundeausstellungen ein großer Anreiz für die Kunden, sich der umfassenden und anerkannten Kompetenzen des Malers in Form eines Hundeporträts zu bedienen.<sup>746</sup>

---

<sup>741</sup> Ebd., Tagebucheinträge an den jeweiligen Daten.

<sup>742</sup> Vgl. ebd., 8.6.1899.

<sup>743</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 78.

<sup>744</sup> Vgl. Berta, *Der Glatthaarpinscher*.

<sup>745</sup> Zur imagebildenden Wirkung des Anbieters vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 494.

<sup>746</sup> Zu situativen Kaufmotiven vgl. Diller u.a., *Grundprinzipien des Marketing*, 86.

Vor allem in München war eine weitere wichtige Qualifikation eines Tiermalers essentiell für die öffentliche Reputation, nämlich die des Jägers.<sup>747</sup> Prinzregent Luitpolds große Leidenschaft für die Jagd prägte das gesellschaftliche Leben der bayerischen Hauptstadt.<sup>748</sup> Die höchste Form des königlichen Gunstbeweises war die Einladung zu seiner Jagdgesellschaft.<sup>749</sup> Heinrich Zügel wurde dazu gebeten und stand damit in der Tradition der englischen Jagdmaler, für die die Teilnahme an der herrschaftlichen Jagd als wichtige Voraussetzung für die authentische Wiedergabe der Jagdszenen im Bild angesehen wurde.<sup>750</sup> Auch Strebel sah diese Qualifikation als sehr wichtig für einen Jagdhundporträtisten an. Zwischen 1897 und 1899 war er als Jäger nachweislich aktiv.<sup>751</sup> Da er sich selbst keine eigene Jagd leisten konnte, war er auf Einladungen seiner Kunden angewiesen. Seine Vorstehhunde Ilka und Friedel waren jagdtauglich und begleiteten den Künstler. Als Prinzregent Luitpold ihn am 6.2.1898 in seinem Atelier aufsuchte, drehte sich das fünfzehnminütige Gespräch vor allem um die Jagd.<sup>752</sup>

Die Jagdausflüge nutzte der Künstler jedoch weniger um Kunden anzuwerben, als für ein genaues Studium des jagdlichen Verhaltens der Tiere und der Landschaft. Neben einer exakten morphologischen war bei Jägern eine stimmige Wiedergabe der Jagdeigenschaften der einzelnen Rasse gefordert und besonders nachgefragt. Die von Strebel erhaltenen Jagdhundporträts, die ausschließlich Geflügel anzeigende Pointer oder vorstehende und tot verbellende Hunde an erlegten Tieren zeigen, demonstrieren diese Vorliebe.

Strebel's Service, den er seinen Kunden durch seine hohe Fachkompetenz und seine Mobilität sowie Flexibilität bei Aufträgen auf einem stationären Markt mit direktem Anbieter-Kunden-Kontakt zukommen ließ, verbunden mit einem auf den Kunden und seine Vorlieben zugeschnittenen Produkt, steigerte deren Zufriedenheit, förder-

---

<sup>747</sup> Vgl. Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 190 ff.

<sup>748</sup> Vgl. Götz u.a., *Die Prinzregentzeit*, 21 f.

<sup>749</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 124.

<sup>750</sup> Vgl. ebd., 125 und Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 193. Zu Heinrich von Zügels Jagdbildern vgl. Bertuleit, *Heinrich von Zügel (1850 - 1941). Vom Realismus zum Impressionismus*, 134 ff.

<sup>751</sup> Vgl. z. B. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 16.9.1897.

<sup>752</sup> Vgl. ebd., 6.2.1898.

te die Nachfrage und erhöhte damit für den Künstler die Profitabilität seiner Kunstwerke.<sup>753</sup>

## 4.2 Produkttypen und ihre Modifikation

Strebel hinterließ laut eines Nachrufs ein Werkverzeichnis, in dem 448 Bilder in Form von Gemälden und Radierungen, davon 337 Rassehundebilder aufgeführt waren.<sup>754</sup> Der Rest der Bilder verteilte sich auf andere Sujets wie landwirtschaftliche Nutz- und exotische Tiere sowie Landschaften.

Innerhalb der Rassehundebilder zeichnen sich fünf verschiedene Produkttypen ab, die Strebel als Produktsortiment auf dem Kunstmarkt anbot.<sup>755</sup> Die Breite des Sortiments war eine strategische Entscheidung im Sinne einer umfassenden Platzierung, da das internationale Konkurrenzangebot auf dem Kunstmarkt diese Typen als von den Kunden präferiert und auf deren Interessen abgestimmt vorgab. Strebel wollte oder musste alle möglichen Bereiche der Kundennachfrage nach Hundebildern abdecken. Vier der Produkttypen, die sich bei Strebel herauskristallisieren, wurden ursprünglich in England nach älteren Vorbildern entwickelt und dann im Zuge der aufkeimenden Rassehundezucht im Deutschen Reich von deutschen Künstlern und auch von Strebel übernommen: das Rasseporträt, das Rassegruppenporträt, das Jagdhundporträt und das Hundegenre.<sup>756</sup> Die einzelnen Typen sind allerdings nicht immer klar trennbar und übernehmen Merkmale aus den anderen Kategorien. Strebel bot innerhalb der einzelnen Typen noch einmal verschiedene Variationen an. Jedes der Produkte versuchte Strebel auf die deutschen Kundenansprüche zuzuschneiden und mit seiner künstlerischen Handschrift zu versehen. Dieses Vorgehen des Künstlers rechtfertigt wirtschaftswissenschaftlich gesehen bereits die Bezeichnung „Innovation“, denn „jedes Produkt, jede Dienstleistung oder Idee, die jemand als neu [auf dem Markt, d. V.] wahrnimmt [Hervorhebung im Original]“, erlaubt

---

<sup>753</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 68 und Diller u.a., *Grundprinzipien des Marketing*, 13.

<sup>754</sup> Gedruckter Nachruf aus dem Nachlass des Künstlers (Familienbesitz) mit den aufgeführten Angaben.

<sup>755</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 678 ff.

<sup>756</sup> Secord, *Dog painting, 1840 – 1940*, 120.

eine diesbezügliche Zuordnung.<sup>757</sup> Auch das individuelle Tierporträt stellte die Weiterentwicklung eines ursprünglich englischen Vorbildes dar, wurde aber vom Künstler mit zusätzlichen Merkmalen versehen, so dass man diesen Typus als seine eigentliche Produktinnovation bezeichnen kann.

Die Strebelschen Produkttypen waren in unterschiedlichen Preisklassen und Ausführungen zu haben. Es gab günstige und teure Produkte, kleine und große Bilder, Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen, Reproduktionen und Gemälde. Strebel war bemüht, das Qualitätsimage, das man mit seinem Namen und seiner Kunst verband, zu wahren, aber es wird deutlich, dass er bei Bildern für den anonymen Markt auch in geringerer Qualität arbeitete.<sup>758</sup>

#### **4.2.1 Das individuelle Hundeporträt**

Der Vorläufer des Strebelschen Hundeporträts war das sentimentale Haustierporträt der Viktorianischen Ära in England.<sup>759</sup> Die Engländer ließen ihre geschätzten, repräsentativen Rassehunde, vor allem Schoßhunde, als Auftragsarbeiten zur Repräsentation und Erinnerung festhalten. Hauptvertreter der englischen Hundeporträtisten dieser Zeit war der Tiermaler Edwin Landseer, dessen sentimentale Hundeporträts stark nachgefragt waren und dessen Erfolg durch die Vorliebe der englischen Königin für sein Werk gefördert wurde. Abbildung 5 zeigt Dash, ihren King Charles Spaniel, der kurz nach ihrer Thronbesteigung im Jahr 1836 von Landseer im Rundbild porträtiert wurde. Der Hund wird lebensgroß als Schulterstück gezeigt, am Hals trägt er ein glänzendes Halsband aus Metall. Der Blick des Tieres ist aus dem Bild heraus nach links gewendet. Es sieht am Betrachter vorbei. Der Hintergrund ist einfarbig mit feinen, sichtbaren Pinselstrukturen angelegt. Das subtil gestaltete, lockige Fell des Tieres, seine feucht glänzende Nase mit den feinen Tasthaaren und die sehr großen, wässrigen Augen zeigen Landseers ausgefeilte, hoch entwickelte Maltechnik. Die den Betrachter anrührende, possierliche Physiognomie

---

<sup>757</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 555.

<sup>758</sup> Zum Qualitätsimage vgl. ebd., 683 f.

<sup>759</sup> Vgl. Secord, *Dog painting, 1840 – 1940*.

des Hundes verleitet, sie auf den Menschen hin zu interpretieren und Emotionen wie Zuneigung und Schutzbedürftigkeit hinein zu projizieren, was vom Künstler durchaus angestrebt war.

Fast 40 Jahre nach Landseers Porträt von Dash entstand 1875 der Mops mit Schel-  
lenhalsband (Abb. 7) des Engländers Walter Harrowing.<sup>760</sup> Vor einem einfachen,  
nur leicht abgeschattierten Hintergrund ist der Hund als Halbfigur seitlich liegend dar-  
gestellt, wobei Kopf, Brustkorb und Vorderpfoten dem Betrachter zugewandt sind.  
Die übergroßen, hervorquellenden und feucht glänzenden Hundeaugen blicken aus  
dem Bild heraus nach links am Betrachter vorbei und geben dem Tier in Kombina-  
tion mit seinen tiefen Stirnfalten einen gemütvollen Ausdruck. Harrowings Malwei-  
se ist aufgelockert, aber auch er legte großen Wert auf eine Schilderung der Stoff-  
lichkeit der abgebildeten Materialien. Diese Schwerpunktsetzung und die Art der  
Wiedergabe des Tieres in Pose und Blick lassen das Anliegen, das Tier als emo-  
tionales, vom Menschen beherrschbares Wesen zu deuten und zu vereinnahmen,  
erkennen und zeigen die Aktualität des sentimentalen Tierporträts seit Landseer -  
trotz des langen zeitlichen Abstands.

Zur gleichen Zeit entstand unter dem Maler George Earl eine Porträtserie der  
„Champion Dogs of England“, in der nun auch individuelle Jagdhunde in Nahauf-  
sicht bildniswürdig wurden. Wiederum wurden Rundbilder mit Schulterstücken gewählt.  
Eines davon ist dem Clumber Spaniel „Bruce“ (Abb. 8) gewidmet, der einem be-  
kannten englischen Hundeliebhaber gehörte. Der Hund befindet sich in hohem  
Gras. Vereinzelt Halme reichen vom unteren, gerundeten Bildrand bis zum Fang  
des Hundes, der geöffnet ist und seine heraushängende Zunge sehen lässt. Der seit-  
lich nach links aus dem Bild gerichtete, aufmerksame Blick und die Zunge, bei der  
man den Eindruck von hechelndem Atmen hat, lassen das Bild als Momentauf-  
nahme des Hundes während einer jagdlichen Aktion erscheinen. Wiederum über-  
zeugen die technische Qualität und die Feinheit der Ausführung. Die Darstellung  
des Jagdhundes unterliegt weiterhin einer sentimental Konnotation, wenn auch in  
abgemilderter Form.

---

<sup>760</sup> Walter Harrowing (1877 – 1904), englischer Tiermaler, vgl. Secord, *Dog painting*, 377.

Den Abschluss der ausgewählten Entwicklungsreihe des englischen Tierporträts bis zum Zeitpunkt des Strebelschen Wirkens in München bildet ein typisches englisches Tierporträt des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die bekannteste Hundemalerin dieser Zeit war Maud Earl.<sup>761</sup> Das abgebildete Tierporträt (Abb. 9) entstand 1890 und zeigt einen „Black and Tan“-Dachshund als Ganzfigur. Der Hund ist sitzend auf einem gelben, langhaarigen Fell vor einem rosaroten, gewellten Vorhang dargestellt. Auf der rechten Bildseite befindet sich eine schmale, gedrechselte Holzsäule, wohl ein Tischbein. Der sitzende, hintere Teil des Hundekörpers wird seitlich gezeigt, der nach rechts gewandte Vorderkörper ist aufgerichtet und fast frontal wiedergegeben. Der Hund blickt den Betrachter direkt mit leicht seitlich geneigtem Kopf an. Wiederum zeichnen den Hund große, glänzende Augen, eine feuchte Nase und ein technisch perfekt wiedergegebenes, seidig glänzendes Fell aus. Auch hier ist der Betrachter geneigt, den sentimental Tierblick anthropomorphistisch zu deuten.

Sentimentale englische Haustierporträts wurden ab Mitte des 19. Jahrhunderts auf Ausstellungen in ganz Europa angeboten und von europäischen und somit auch von deutschen Künstlern als Untergattung entdeckt. Benno Adam, Mitglied der Münchner Künstlerfamilie Adam, dessen Neffe Julius später als ausgewiesener Katzenmaler bekannt werden sollte, malte neben Jagdhunden auch individuelle Hundepor­träts (Abb. 6) nach englischem Vorbild.<sup>762</sup> Die Verwandtschaft zu dem bereits besprochenen Landseer-Tierporträt von Dash (Abb. 5) ist offensichtlich, jedoch betont Adam den direkten Augenkontakt des Tieres mit dem Betrachter. Besonders erfolgreich als Tierporträtist war der österreichische Maler Carl Reichert, der aufgrund der Feinheit seiner Maltechnik und der Kleinformatigkeit seiner Bilder auch der „Hunde-Meissonier“ genannt wurde.<sup>763</sup> Reicherts Porträts (Abb. 10) zeichnen sich durch eine präzise Fellwiedergabe und ein Gespür für die Individualität des Hundes

---

<sup>761</sup> Maud Earl (1863 – 1943), englische Tiermalerin mit Spezialisierung auf Hunde, vgl. ebd., 356 ff.

<sup>762</sup> Vgl. ebd., 301 und 370. Benno Adam (1812 – 1892), deutscher Tiermaler, vgl. Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 11 ff.

<sup>763</sup> Vgl. Binder, Ruth, *Der Maler und Graphiker Carl Reichert (1836 - 1918) unter besonderer Berücksichtigung seines topographischen Werkes*, Graz 1982, 177. Ernest Meissonier (1815 – 1891) war ein französischer Porträtmaler.

aus. Allerdings sind die Tiere meist in posierender Körperhaltung mit einem sentimental, süßlichen Gesichtsausdruck dargestellt, der sie aus der Sicht des 21. Jahrhunderts in die Nähe des Kitsches rückt.

Auf Strebels ältestem Hundepor­trät (WK 1), das um 1885 für private Zwecke entstand, ist kein Schoßhund dargestellt, sondern ein agiler Gebrauchshund. Es ist der von Strebel in Karlsruhe während seiner Akademiezeit erzogene junge Boxer Bobby, der ihn später nach München begleitete.<sup>764</sup> Die seitlich aus der Frontalansicht nach rechts gedrehte Ganzfigur zeigt ihn in aufrechter Sitzhaltung, die Ohren gespitzt und die Augen aufmerksam auf den Betrachter gerichtet. Er trägt ein rotes Halsband mit Metallplakette. Dem Por­trät ist eine kleine Anekdote unterlegt: Der Betrachter hat den Hund augenscheinlich beim Zerbeißen einer Puppe ertappt, die zerstört vor ihm liegt. Aus der Hundeschnauze hängt, vom ihm unbemerkt, ein langer hautfarbener Stofffetzen. Das Tier drückt seine linke Pfote als Gegengewicht auf den offenen Brustkorb der Puppe, aus dem sich Sägemehl ergießt. Der Hintergrund ist rot und entfaltet durch vom Tierkörper verschattete Partien einen Tiefenraum. Auf der linken Seite scheint sich der Schatten eines dunklen, mit dem Rot des Hintergrunds kontrastierenden Vorhangs zu befinden, der nur im linken unteren Bereich sichtbar ist und dem Hund mit der Puppe als faltige Unterlage dient. Strebel gab sich große Mühe bei der Wiedergabe des Tierfells. Genau kann man die Wuchsrichtung der sich in der Mitte des Brustkorbs zu einem T-förmigen Grat vereinigenden beiden hellen Fellpartien nachvollziehen. Über und seitlich der Augen des Hundes wölben sich die zwei dicken, glänzenden, für Boxer typischen Fellfalten, die in die dunkle, samtige Partie der Boxernase auslaufen. Strebels Bild steht in der Tradition der englischen Tierpor­träts in lasierender Technik mit Schwerpunkt auf der Wiedergabe der Stofflichkeit. Er ging jedoch einen Schritt weiter als die englischen Hundemaler, die in ihren Haustierpor­träts vorrangig auf rührselige und emotionale Interaktion des Rezipienten mit dem abgebildeten Tier zielten. Durch den anekdotenhaften Charakter der Darstellung gibt Strebel dem Betrachter eine Hilfestellung zur Interpretation

---

<sup>764</sup> Brief an Ernst von Otto-Kreckwitz: „Bei den Bildern ist der alte Bobby mit der Puppe noch in Karlsruhe gemalt, heute noch von merkwürdiger Frische der Farbe und zeigt genau, dass mein Schwerpunkt schon damals der Hund war.“, Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 19.11.1912.

des Bildes und unterlegt es durch den offenen Blick des jungen Hundes mit der Problematik der dem Tier fehlenden Erkenntnis eines schuldhaften Handelns und der vom Menschen auferlegten Verantwortung dafür. Der Maler stellt das junge Tier in dem Moment des Aufhorchens dar und setzt den Betrachter in die Position des zu einer Reaktion aufgeforderten menschlichen Gegenübers. Der Hund wird durch seine aufmerksame Präsenz mit seinen wachen Augen und seiner zugewandten, angespannten Körperhaltung als verständiges und intelligentes Wesen wiedergegeben und nicht nur auf seine posierende Niedlichkeit reduziert.

In diesem frühen Bild kommt bereits das zum Tragen, was Strebels Qualität beim individuellen Hundepotrait (WK 1 bis 7) ausmacht. Er wählt in der Regel ein Format, welches ermöglichte, das Tier in annähernder Lebensgröße wiederzugeben. Oft zeigt er nur den Körperausschnitt eines Schulterstücks, so dass er den Kopf des Tieres in der intimen Nahaussicht als fast originalgroßes Gegenüber zeigen konnte. Das Tier wird morphologisch korrekt, in seiner charakteristischen Bewegung und Körperhaltung dargestellt. Durch Strebels intuitives und durch Routine vervollkommnetes Gespür für die Individualität und Psyche des Tieres erreichte er eine Psychologisierung, die es als Lebewesen einzigartig und für seinen Herrn, der das Tier in seinem Wesen und seinem körperlichen Erscheinungsbild schätzte, wiedererkennbar machte und auch nach dessen Tod lebendig hielt. "Es mag wohl sein, daß ich, der ich mich mit der Hundeseele so eingehend befaße, die Tiere bald verstehe, und daß hierdurch ein schnelles Sympathisieren die Folge ist, aber umgekehrt mache ich dieselbe Erfahrung", schrieb er 1904 in seinem wissenschaftlichen Werk.<sup>765</sup> Sein Ziel war es, nicht nur ein naturtreues Abbild des Körpers, sondern nach einer Analyse des Tiercharakters auch einen Ausschnitt der Tierseele wiederzugeben. „Das ist richtig, dass nur ein Künstler, der sehr genauer Kenner des Themas ist, ein gutes Portrait zu liefern im Stande ist. Weil zur guten und vorteilhaften Wiedergabe eine genaue Kenntnis der Vorzüge und Fehler nötig ist. Der Künstler muss vor allem die unterschiedlichen Wesenseigentümlichkeiten kennen, um von vornherein seiner

---

<sup>765</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen.*, Band 1, 27.

Auffassung und Gestaltung richtige Bahnen anzuweisen“, schrieb er 1912 an den Kynologen Ernst von Otto-Kreckwitz.<sup>766</sup>

Die Hunde auf Strebels Tierporträts werden immer mit offenem, fast sachlichem und auf das Gegenüber des Betrachters ausgerichtetem Blick dargestellt. Das Seelenvolle und Unterwürfige, das in den englischen Tierbildern mit dem ausweichenden, schwimmenden Blick angestrebt wird, ist bewusst vermieden. Strebels Tierphysiognomien sollen die Würde des Tieres und seine lautere Seele widerspiegeln. Der Hintergrund ist vernachlässigt, es existieren keine Bildelemente, die vom Tier ablenken - eine Erscheinung, die seit der Bildnismalerei der Aufklärung von Bedeutung ist.<sup>767</sup> Dadurch erreichte Strebel eine völlige Konzentration auf das Tier in seiner Natürlichkeit und Einmaligkeit.

Da die von Strebel angefertigten Tierporträts hauptsächlich Auftragsarbeiten waren, sind nur solche erhalten, welche er für sich anfertigte und die sich noch im Familienbesitz befinden. Vor allem handelt es sich dabei um Porträts der von seiner Ehefrau gezüchteten Schnauzer.<sup>768</sup> Zum Verständnis dieses von Strebel als sein eigentlicher Schwerpunkt bezeichneten Produkttypus werden im Folgenden drei Schnauzerbilder besprochen.

Aus dem Jahr 1908 ist von Strebel ein Rundbild (WK 3) erhalten, das einen fast lebensgroßen Schnauzerkopf zeigt. Das unbetitelte Bild hat einen Originalrahmen, was darauf hindeutet, dass es sich um einen der Zuchthunde seiner Frau Helene handelt. Der Tierkopf ist nicht streng frontal wiedergegeben, sondern leicht aus der Achse nach links gedreht. Der Hintergrund einfarbig in Rot gehalten. Strebel wählte nicht mehr den Zugang zum Bild über die Anekdote, sondern ließ das aufmerksam zugewandte Tier mit seinen lebhaften Augen für sich selbst wirken. Strebel be-

---

<sup>766</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 10.12.19012.

<sup>767</sup> Ursula Peters zitiert den Schweizer Theologen und Philosophen Johann Georg Sulzer (1720 – 1779), der für die Bildnismalerei seiner Zeit feststellte: „Daß weder in der Kleidung noch in den Nebensachen irgend etwas solle angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könne gereizt werden, versteht sich ganz von selbst. Gegen das Gesichte muß im Porträt gar nichts aufkommen.“ Peters, Ursula, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland. 1839-1909*, Köln 1979, 34.

<sup>768</sup> Um 1900 wurden die heute getrennten Hunderassen Pinscher und Schnauzer als die Rasse Pinscher geführt. Im Rahmen dieser Arbeit wird die heute korrekte Bezeichnung Schnauzer verwendet.

schrieb den Charakter eines Schnauzers als „Herrennatur“. „Sein Inneres spricht schon aus seinen Augen: Ernst, vornehm und ganz Herr, weit von jeder Sklavennatur entfernt.“<sup>769</sup> Die Beziehung des Menschen zum Schnauzer bezeichnete der Künstler als „Freundschaftsverhältnis, aber nie ein solches wie zwischen Herr und Diener.“<sup>770</sup> Der Hund ist aus einer dem Betrachter untergeordneten Position gelöst und wird als gleichberechtigtes, unvoreingenommenes und verständiges Gegenüber gezeigt.

Die Fellbehandlung des Schnauzerkopfes mit seinen Fellwirbeln und den unterschiedlich gefärbten und langen Haaren ist naturnah wiedergegeben. Aus einer Porträtserie (WK 4), die Strebel um 1911 malte und die die Stammhunde des Zwingers seiner Frau vor unterschiedlichem Hintergrund in differierenden Körper- und Kopfhaltungen wiedergibt, kann der von Strebel angestrebte Optimierungsprozess in der Fellbehandlung der einzelnen Tiere nachvollzogen werden.

Die Serie umfasst sechs Schnauzerköpfe, die in unterschiedlicher Technik, Untergrundbehandlung und Material gefertigt sind. Ganz links ist „Esther“ in „Oel auf isoliertem Kreidegrund, dünnes Leinen“ abgebildet. Es folgen „Boby“ auf „isolierte[m] Kreidegrund Gradl (Drell)“, „Lord II“ in „Wachsenkaustik“, „Draga“ in „Oel, isolierter Kreidegrund, grobes Leinen“, „Doll“ auf „angeschabtem Grund, Oel“ und „Edda“ in „Tempera auf Pappe, Kreidegrund, gewachst“.<sup>771</sup> Strebel bevorzugte für die Darstellung des drahtigen, dicken Schnauzerfells die Technik der Enkaustik, die durch die feine reliefartige Struktur eine haptische Dimension erzeugte. „Bei den Pinscherköpfen sehen Sie alle Techniken von der gewachsten Tempera bis zur Wachsenkaustik, die alte Technik der Ägypter, gerade dies ist technisch das grösste Kunststück und ich wollte damit beweisen, dass man mit dieser so schwer zu handhabenden Technik unglaubliche Feinheiten z. B. in Behandlung des Felles erreichen kann“, schrieb Strebel 1912 an einen Kynologen.<sup>772</sup> Diese in der Antike beliebte

---

<sup>769</sup> Beide Zitate bei Strebel, Richard, *Lord II - Schwabing*, in: *Hundesport und Jagd*, 31, 15/16, 1916, 124–125, hier 125.

<sup>770</sup> Alle Zitate bei ebd., 124.

<sup>771</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 17.11.1912.

<sup>772</sup> Ebd., 19.11.1912.

Technik erwähnte bereits Plinius der Ältere in seiner „Naturalis Historia“ im 35. Buch im Kontext mit den Werken des Zeuxis und Apelles.<sup>773</sup> Plinius gab in diesem Buch mehrere Anekdoten der beiden Künstler über ihre hohe Kunstfertigkeit wieder, Tiere so täuschend echt darstellen zu können, dass man den Eindruck der Lebendigkeit hätte. Damit nutzte auch Strebel eine Technik, die eine perfekte Naturnachahmung ermöglichen konnte.<sup>774</sup>

Ein von Strebel besonders geschätztes Hundebild ist das Porträt eines Schnauzers mit dem Titel „Don Diego“ (WK 5), das er mehrmals in Lieferbelegen an Galerien als das Bild erwähnte, dessen Preis nicht verhandelbar war. Am 11.11.1905 tauchte es zum ersten Mal als Eingang auf Kommission bei der Galerie Heinemann in München auf.<sup>775</sup> Von der Presse wurde es mehrmals positiv gewürdigt, fand aber keinen Käufer: „Kräftig ist der ‚Don Diego‘ auf dem Drehstuhl charakterisiert. Halb verlegen, halb mürrisch, halb trübsinnig schaut er drein. Besonders die Augen und das struppige Fell sind mit großer Sorgfalt behandelt“, bemerkte ein Kritiker im Jahr 1908.<sup>776</sup> Strebel wählte als koloristischen Farbakzent einen dunkelroten Hintergrund, der als Vorhang oder Wandbehang zu interpretieren ist, da er unregelmäßig eingebrachte braune Ornamente aufweist. Der Künstler präsentiert das sitzende Tier als Ganzfigur in Frontalansicht auf einem Hocker. Es ist nach links gewendet und blickt den Betrachter mit leicht gesenktem Kopf direkt an.

Zum Verständnis der Tierdarstellung kann der Titel des Bildes beitragen, der wohl nicht dem Namen des Hundes entspricht. „Don Diego“ verweist auf den spanischen Autor Diego Hurtado de Mendoza, der im 16. Jahrhundert einen in Spanien bis heute sehr geschätzten Schelmenroman verfasst hat.<sup>777</sup> Mit der Betitelung gibt Strebel

---

<sup>773</sup> Vgl. Plinius der Ältere, *Plinius Naturgeschichte. Zweyter Band. übersetzt von Johann Daniel Denso*, <http://books.google.de/books?id=Sp9AAAAAcAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>, zuletzt geprüft am 4.12.2013.

<sup>774</sup> Zur Wiederbelebung der Technik der Enkaustik unter der Ägide Leo von Klenzes in München vgl. Rott, Herbert Wilhelm u.a., *Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands*. Ausst.-Kat. München, Ostfildern 2007, 67 ff.

<sup>775</sup> Vgl. Galerie Heinemann online, Stichwort Richard Strebel.

<sup>776</sup> o. V., *Kunstkritik*, in: *Staats-Anzeiger für Württemberg*, 6.11.1908.

<sup>777</sup> Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, *Conversations-Lexicon in zehn Bänden* (= 6), Leipzig 1824, 300 f.

vermutlich einen Hinweis auf den Charakter des Tieres. Strebel und seine Frau besaßen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts laut eines von ihm in der Zeitschrift „Hundesport und Jagd“ veröffentlichten Beitrags den Schnauzer „Lord II Schwabing“, der eine Eigenart pflegte, die der Künstler das „Verschwinde-Verfahren“ nannte.<sup>778</sup> Im Gegensatz zu seinem Herrn liebte der Hund Regenspaziergänge und verschwand am Ende eines für ihn als zu kurz erachteten Ausflugs ins Grüne jedes Mal spurlos und längerfristig. Da Strebel ihn häufig porträtierte, war das Verschwinden mit großer Aufregung und der Angst verbunden, dass der Hund dauerhaft verloren war. Anfänglich kam es nach seiner Wiederkehr zu nutzlosen Strafaktionen, der schließlich die Kapitulation des Herrn folgte.<sup>779</sup>

Strebel präsentiert den Hund bewusst auf der runden Sitzfläche eines Hockers, der wie ein kärglich ausgefallenes Podest wirkt. Das Tier erweckt aus menschlicher Sicht durch den zwischen die Schultern gezogenen Kopf, die dicke Fellfalte am Hals und dem leicht nach unten geneigten Kopf den Eindruck von Schuldbewusstsein, das ihn auf dem zu kleinen, ungemütlichen Hocker unter dem Blick seines Herrn und des Betrachters ausharren lässt. Es ist anzunehmen, dass Strebel mit diesem Bild dem Schnauzer mit seiner fast liebenswerten Nachdrücklichkeit in der Vertretung seiner eigenen Interessen das Denkmal eines Schelms setzen wollte.

Das individuelle Hundeporträt war zusammen mit dem folgenden Typus des Rasseporträts ein in Strebels Sortiment bis zum Jahr 1904 durch Züchter und Hundeliebhaber nachgefragtes Produkt, wie aus den Aufträgen im Tagebuch des Künstlers hervorgeht. Eine genaue Unterscheidung zwischen den beiden Produkttypen „individuelles Hundeporträt“ in Nahsicht oder ganzfiguriges „Rasseporträt“ ist über die Bildtitel nicht immer einwandfrei möglich. Nach 1905 trat das individuelle Hundeporträt im „Copir-Buch Kunst“ nur noch vereinzelt auf, da Strebel sich aus der kynologischen Szene zurückzog und die Kundenakquise damit schwieriger wurde.

---

<sup>778</sup> Strebel, *Lord II - Schwabing*, 125.

<sup>779</sup> Vgl. ebd.

Das Hundepotrait wurde durch das Motiv eines individuellen Tieres von Strebel fast ausschließlich als Auftragsarbeit angefertigt und besaß damit keine direkte Konkurrenz auf dem Markt. Der Künstler hatte für das individuelle Hundepotrait in Verbindung mit seinem Service bei der Anfertigung, der kostspielige Aufwendungen des Käufers vermied und preisreduzierend wirkte, eine Monopolstellung inne.<sup>780</sup> Der Nachahmungseffekt eines gelungenen Tierpotraits für neue Kunden innerhalb der Gruppe der Kynologen und Hundeliebhaber im Sinne der Verhaltensökonomik bescherte dem Künstler bis zur Jahrhundertwende eine gute Auftragslage.

#### 4.2.2 Das Rassepotrait

Das Rassepotrait als Produkttypus unterscheidet sich vom individuellen Hundepotrait durch die Abkehr von der Fokussierung auf die Psyche des Tieres mit den individuellen Charaktereigenschaften hin zur Wiedergabe des ganzen Hundekörpers mit dem für die Rasse typischen Aussehen, wobei der Schwerpunkt auf den Rassekennzeichen (WK 8 bis 13) lag.<sup>781</sup> Dabei konnten durchaus auch individuelle Tiere, die namentlich im Titel des Bildes auftauchten, als Auftragsarbeiten portraitiert werden. Strebel setzte bei der Wiedergabe individueller Tiere seine ganze Kunstfertigkeit im Sinne des Auftraggebers ein, um die Rasseängel zu verstecken und den Hund repräsentativ wiederzugeben. In einem Brief an einen befreundeten Kynologen gibt er Hinweise dazu:

*„Ein zu langer Rücken kann durch verkürzte Stellung, schlechte Pfoten durch darüber gewachsenes Gras u.s.w. verdeckt werden. Bei einem Portrait durch einen Maler wird man von vornherein wissen, dass dieser*

---

<sup>780</sup> Strebel setzte als Auslagen für Reise und Unterkunft zur Anfertigung eines Tierpotraits in Hamburg im Jahr 1907 den Betrag von 150 Mark an, der auf den Bildpreis aufgeschlagen wurde. Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 10.6.1907.

<sup>781</sup> Unter Rassekennzeichen oder –points versteht man die durch den berechtigten Zuchtverein erarbeitete Zusammenstellung von Merkmalen und Eigenschaften, die jeder Hund dieser Rasse möglichst ausgeprägt aufweisen soll. Dabei legt man das erstrebenswert erscheinende Idealbild, den sogenannten Musterhund (Rasse-Standard), zugrunde. Zuständig für die Festlegung und Ergänzung der Rassekennzeichen ist der Zuchtverein des Landes, dem der Ursprung der Rasse zuerkannt worden ist.

*alles aufwendet das Tier so vorteilhaft als möglich herauszubringen*  
[...].<sup>782</sup>

Das älteste Rasseporträt, das von Strebel erhalten ist, stammt aus dem Jahr 1891 und gehört zu den ersten Bildern, mit denen sich Strebel im Münchner Glaspalast als Hundemaler präsentierte. Es zeigt Strebels bereits erwähnte, in München als Rassetier damals nur vereinzelt anzutreffende Bulldogge. (WK 9) Bohemia ist in der Präsentationsform von Rassehunden in einer aus der Seitenansicht nach Vorne gedrehten Körperhaltung wiedergegeben.<sup>783</sup> Den Kopf wendet sie dem Betrachter zu und fixiert ihn. Der repräsentative weinrote, weiß geäderte Marmorboden, auf dem sie steht, und der in schweren Falten drapierte grün-gelbe Brokatvorhang vor einer Steinmauer mit Ausblick in eine waldlose Landschaft im linken oberen Bildviertel betonen die weit zurückreichende Ahnentafel des englischen Rassetieres. Der Betrachter wird durch die zentrale, zurückversetzte Positionierung des Tieres im Bild auf Distanz gehalten, was bei einer Hunderasse, die jahrhundertlang für das Bullenbeißen im Tierkampf eingesetzt wurde, angemessen erscheint.<sup>784</sup> Trotz des dunklen Augenflecks als Besonderheit des Tieres ist seine Individualität von zweitrangiger Bedeutung. Seine Rassekennzeichen stehen im Vordergrund und werden demonstrativ vor Augen geführt. Dazu gehören vor allem die Physiognomie der Bulldogge und der gedrungene, schwere Körper.

Das für Strebel vorbildhafte Rasseporträt gab es in England seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und ab Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt in unterschiedlichen Ausformungen. Das oder die bewegungslos wiedergegebenen Tiere wurden so in Seitenansicht präsentiert, dass die Rassepoints sichtbar waren. Eine lebendige Körperhaltung war nicht angestrebt und förderlich. Die Hintergründe der englischen Rasseporträts variieren von einer Landschaft bis zum Innenraum. Abbildung 14 zeigt das aus dem Jahr 1829 stammende Rasseporträt eines „Wood Spaniels“, einer

---

<sup>782</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 10.12.1912.

<sup>783</sup> Strebel verteidigt in einem Brief an Leonard Kohn, dem Besitzer des Zwinger Schussenthal in Augsburg, einen seiner Entwürfe mit dem Hinweis, dass „Kynologen nur Profil Stellungen haben wollten“. ebd., 3.4.1909.

<sup>784</sup> Vgl. Beckmann, *Geschichte und Beschreibung der Rassen des Hundes*, 5.

heute nicht mehr existierenden Rasse, vor einem detailliert wiedergegebenen Landschaftshintergrund mit Baumstaffage und Fernblick. Abbildung 16 gibt ein Porträt von 1875 mit zwei Bulldoggen auf einem Strohlager in einem Stall wieder. Maud Earl stellte im Jahr 1900 zwei unterschiedlich farbige Greyhounds (Abb. 17) in freier Landschaft dar, die nicht in ihrem Jagdverhalten gezeigt werden, sondern demonstrativ und sorgfältig arrangiert sind, so dass ihre rassetypischen Kennzeichen wie Knochenbau, Rückenlinie und Fußstellung zur Geltung kommen. Arthur Wardle zeigte 1893 die beiden Champion-Dachshunde „Pterodactyl“ und „Jackdaw“ (Abb. 18) leicht versetzt, aber parallel zueinander dar, um ihre langen Rückenpartien und die kurzen Beine, die sie zum Eindringen in den Dachsbau prädestinieren, zu betonen. Auch Carl Reichert, der im deutschsprachigen Raum stark nachgefragte Hundemaler, führte diesen Produkttyp (Abb. 19) in zahlreichen Untertypen aus.

Zwei Hunde im Bild ermöglichten dem Maler die Darstellung unterschiedlicher Ansichten der Tiere, die dadurch eine bessere Information über das Aussehen der Rasse gaben. Strebels Rasseporträt der Schnauzer „Flora und Kleo-Schwabing“ (WK 12), das 1904 entstand, zeigt eine solche Komposition. Das vordere, genau in der Mitte des Bildes platzierte Tier wird komplett in Profilstellung wiedergegeben, der dahinter stehende, aus der Achse nach rechts verschobene Schnauzer wird im Bereich des Hinterkörpers parallel zum vor ihm stehenden Hund gezeigt. Mit dem Vorderkörper, der in Teilen verdeckt ist, wendet er sich zum Betrachter. Sein Kopf kommt genau in der Mittelachse des Bildes zum Liegen. Auf diese Weise konnten die Form des Tierschädels mit Stirnlinie und Wangenpartie und die Fellzeichnung, -farbe und -qualität des Tiergesichts aus beiden Perspektiven nachvollzogen werden.

Das Anliegen der Mehransichtigkeit des Hundekopfes demonstriert auch eine Serie von Kopfstudien von Rassetieren (WK 28 bis 31), die für den kleineren Geldbeutel vor allem als Radierungen ausgeführt wurden und damit den Kunden auch den Erwerb einer Rasseporträt-Sammlung ermöglichten. Die Hunde werden jeweils im Profil und en face gezeigt. Über die kynologische Genauigkeit der Darstellung der Tiere hinaus zeigen die Radierungen auch Strebels zeichnerische Präzision und sei-

nen hohen Anspruch einer naturgenauen Wiedergabe der Tierköpfe, die eine ästhetische Dimension erzeugen. Doppelbildnisse von Rassehunden in Nahaufnahme waren kein deutsches Phänomen, sondern wurden auch in England für die kynologische Klientel angefertigt. Von Arthur Wardle und Maud Earl gibt es eine ganze Anzahl von Bildern dieses Typs in Öl auf Leinwand (Abb. 20 und 21), die jeweils zwei arrangierte Hundeköpfe zeigen. Auch von Carl Reichert sind Porträtgruppen von Tierköpfen (Abb. 11) angefertigt worden, allerdings unterschiedlicher Rassen.<sup>785</sup>

Bis zum Jahr 1905 verkaufte sich das Rasseporträt ähnlich gut wie das individuelle Hundepotrait. In Strebels Bildproduktion der Jahre 1905 bis 1912 nahm es anhand der im „Copir-Buch Kunst“ aufgeführten 75 Bildtitel mit einem Siebtel nur noch eine untergeordnete Rolle in seinem Auftragsvolumen ein.

### 4.2.3 Das Rassegruppenportrait

Der Produkttyp des Rassegruppenportraits ist in Strebels Werk nur vereinzelt erhalten und vermutlich auch nur in begrenztem Umfang angefertigt worden. Die Bilder (WK 15 bis 20) waren aufgrund der höheren Anzahl der abgebildeten Hunde größeren Formats und bewegten sich im Hochpreissegment.<sup>786</sup> Das erste nachweisbare Gruppenportrait (WK 15) fertigte Strebel im Auftrag des Züchters Max Hartenstein an. Anlässlich einer Hundeausstellung in Seesen im Jahr 1898 besuchte der Künstler dessen Zwinger und fotografierte die Schnauzer.<sup>787</sup> Einen Monat später arbeitete er an dem Bild und vermerkte in seinem Tagebuch: „Es ist garnicht leicht diese Aufgabe künstlerisch zu lösen, dabei aber möglichst alle Pinscher (!) in kynologischer Beziehung zum Ausdruck zu bringen.“<sup>788</sup> Das fertige Bild wurde in „Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung“ Band 1 im Jahr 1904 als Schwarz-

---

<sup>785</sup> Vgl. Binder, *Der Maler und Graphiker Carl Reichert (1836 - 1918) unter besonderer Berücksichtigung seines topographischen Werkes*, 180.

<sup>786</sup> Das „Portrait meiner Frau mit ihren Hunden“ rangierte zwischen 1906 und 1908 in einem Preiskorridor von 2000 bis 5000 Mark, vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*.

<sup>787</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 15.7.1898.

<sup>788</sup> Ebd., 18.8.1898.

Weiß-Aufnahme veröffentlicht.<sup>789</sup> Im dazu gehörigen Text erschließt sich, was Strebel mit „kynologischer Beziehung“ der Hunde untereinander meinte. Das Bild dürfte relativ groß gewesen sein und besaß ein gestrecktes Längsformat. Auf einem als Hoffläche interpretierbaren Hintergrund sind acht Schnauzer in unterschiedlichen Körperhaltungen aufgereiht, so dass jedes Tier mit seinen individuellen Rassekennzeichen deutlich erkennbar ist. Strebel ordnete die Tiere so an, dass Schwächen verborgen blieben und Stärken zur Geltung kamen. Der zweite Hund von links, „Pfeffer“, hatte zum Beispiel einen „wundervollen Gesichtsausdruck“, aber einen etwas zu langen Rücken und wurde deshalb von Strebel frontal sitzend gezeigt, während der rechts daneben stehende „Schwarze Peter“ „sehr gut gebaut“ war und deshalb frontal mit nach links verschobenem, gut sichtbarem Hinterkörper wiedergegeben ist.<sup>790</sup> Strebel schloss den Bericht über die abgebildeten Schnauzer mit dem Hinweis, dass dieses Bild einmal „von historischem Interesse“ sein werde, da die Rassehunde die ganze Vielfalt der Arten und Farben des Fells vor einer einheitlichen Gestaltung durch die Züchter zeigten. Wie das bereits erwähnte Bild von „Boatswain“ war das Gruppenporträt vermutlich zur Repräsentation und Demonstration der Abstammung von Hartensteins Schnauzern für etwaige Kunden gedacht.

Die drei großen Schnauzergruppenporträts (WK 16, 17, 19 und 20) entstanden frühestens ab 1906, denn sie zeigen die Zuchthunde von Strebels Ehefrau Helene.<sup>791</sup> Obwohl 1903 in dem Artikel eines Kynologen in der Zeitschrift „Hunde-Sport und Jagd“ auf die Notwendigkeit einer künstlerischen Spezialisierung innerhalb der Nische Hundebild auf eine einzige Rasse hingewiesen wurde, da nur so die perfekte Darstellung gelänge, ist anzunehmen, dass Strebel, der in dieser Lebensphase sehr zurückgezogen lebte, vor allem die Hunde-Modelle porträtierte, die für ihn zu Hause zugänglich waren.<sup>792</sup> Abgebildet sind jeweils sechs, beim „Familienstag derer von

---

<sup>789</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung m. Hinzuziehung u. Besprechung sämtlicher Hunderrassen*, Band 1, 73.

<sup>790</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderrassen.*, I. Band, 73.

<sup>791</sup> Helene Strebel baute ihren Zwinger nach der Trennung von ihrem ersten Ehemann erst sukzessive wieder auf.

<sup>792</sup> Vgl. o. V., *Schnauzerhündin "Flora v. d. Nagold-Schwabing"*, in: *Hunde-Sport und Jagd*, 18, 1903, 968.

Pinsch“ (WK 17) sieben<sup>793</sup> Hunde vom Riesen- bis zum Zwergschnauzer. Das Gemälde „Pinschers Geburtstag“ (WK 19) ist als letztes der drei zwischen 1912 und 1919 entstanden, da es im Gegensatz zu den beiden anderen weder in Zeitungskritiken noch im „Copir-Buch Kunst“ bis 1912 auftaucht und der Zwinger „Schwabing“ von Strebels Ehefrau mit dem Weggang aus München 1919 aufgelöst wurde.<sup>794</sup>

Die sechs Schnauzer konzentrieren sich in der Ecke eines großbürgerlichen Interieurs, eventuell in Strebels tatsächlichem Wohnzimmer.<sup>795</sup> Mehrere Wandgemälde, ein Teetischchen mit Geschirr und Samowar, ein Messingschirmhalter, ein orientalischer Teppich und zwei Kleinmöbel sind zu sehen. Die Hunde haben sich vor einem Tisch mit roter Decke auf der rechten Bildseite versammelt. Auf diesem steht eine blaue Vase mit einem Blumenstrauß, der die ganze Aufmerksamkeit der Tiere auf sich zieht. Die drei Riesen- und drei Zwergschnauzer sind in unterschiedlichen Körperhaltungen, meist sitzend, vor dem Tisch auf dem Boden und auf einer an den Tisch angrenzende Bank beziehungsweise in einem Zwischenfach des Teetischchens wiedergegeben. Eines der Tiere fällt aus dem Rahmen: Es ist der Zwergschnauzer, der in Rassehundpose hochaufgerichtet auf der Bank direkt vor der Vase steht und diese mit weit geöffneten Augen gebannt fixiert. Der Titel des Bildes „Pinschers Geburtstag“ gibt die entscheidende Hilfestellung zur Entschlüsselung des Bildinhalts: Der Strauß wurde anlässlich des Geburtstages des kleinen Schnauzers aufgestellt.

Es bietet sich an, das Bild als erzählendes Tiergenre mit dem Thema Geburtstagsgesellschaft zu interpretieren, bei der das „Geburtstagskind“ eine Gabe in Form eines Blumenstraußes erhält, der nachvollziehbar keine Freude bei ihm auslöst. Diese Interpretation würde allerdings den Bildinhalt nur oberflächlich streifen, denn Helene Strebel war es gelungen, eine neue Schnauzerart namens „Klein-Rauhhaar“ zu züchten.<sup>796</sup> In dem bereits zitierten Zeitungsartikel aus den „Münchner Neuesten

---

<sup>793</sup> Der siebte Hund auf diesem Bild wurde aus kompositorischen Gründen eingefügt.

<sup>794</sup> Vgl. Berta, *Richard Strebel*, 293.

<sup>795</sup> Einige der auf dem Gemälde abgebildeten Gegenstände befinden sich noch heute in Familienbesitz.

<sup>796</sup> Bezeichnung in einem diesbezüglichen Aufsatz Helene Strebels, vgl. Strebel, Helene, *Affenpinscher oder Klein-Rauhhaar?*, in: *Hundesport und Jagd*, 28, Heft 16, 1913, 291–292, hier 291.

Nachrichten“ vom 6.2.1914, der einen Besuch des Journalisten bei Strebel in Gaunting schildert und die Strebelschen Haustiere beschreibt, heißt es:

*„Die Zwerge der Schnauzerwelt sind es, ein köstliches Pärchen winziger Schoßhündchen, kleine rauhaarige Teufelchen, die gerade Köpfe, hartes Haar haben und sich sehr von dem Typ des Affenpinschers unterscheiden. Aber sie sind fast zu klein zur Zucht. Kaum einmal gelingt es, ein junges Tier großzuziehen.“<sup>797</sup>*

Der erste Geburtstag eines dieser Zwergschnauzer war also durchaus ein Anlass zum Feiern, der sich - vom Künstler festgehalten - in den ernsten und würdevollen Minen der Tiere ausdrückt.

Es ist unklar, ob das Bild wie die anderen Rassegruppenporträts für den Verkauf angefertigt wurde. Trotzdem zeichnen es die diesbezüglichen Merkmale aus. Es wird eine Hunderasse in ihren verschiedenen Unterarten oder Ausprägungen dargestellt, so wie sie zum Zeitpunkt der Herstellung des Bildes gezüchtet wurde. Alle Tiere werden in verschiedenen Körperhaltungen zur Verdeutlichung der wichtigen Rassekennzeichen und mit exakt herausgearbeiteten, individuellen Tierphysiognomien gezeigt, was auch der erhaltene Karton (WK 20) unterstreicht. Strebel bildet die Hunde in einem häuslichen, repräsentativen Umfeld ab. Dabei kommt zum Tragen, dass Hunde keinen natürlichen Lebensraum besitzen, da sie so lange und eng im häuslichen Verbund mit dem Menschen leben, dass deren Lebensumfeld zu dem ihrigen geworden ist. Zudem ist der Rassehund Spross eines vom Menschen in den Zuchtbüchern dokumentierten edlen Stammbaums, der sich im repräsentativen und angemessenen Bildhintergrund in Anlehnung an den hohen sozialen Status seines Herrn niederschlagen soll.<sup>798</sup> Der Titel eines der Bilder „Familientag derer von Pinsch“ (WK 17) deutet auf diesen Tatbestand hin. Die Gegenstände im Bild haben auch die Funktion, die Größe der Tiere für den Betrachter zu relativieren.<sup>799</sup> Ein an

---

<sup>797</sup> Sc. (Carl Conte Scapinelli), *Im Heim des Malers*.

<sup>798</sup> In der zeitgenössischen Literatur werden Hunde zwischen „Fixköter“ und Rassetier als Spiegel der menschlichen Gesellschaft bezeichnet. Buchner, *Kultur mit Tieren*, 102.

<sup>799</sup> Bei sehr kleinen Hunden wird oft ein Handschuh abgebildet, um ihre Größe zu demonstrieren.

einer Hunderasse interessierter Käufer konnte damit ein kynologisch exaktes Überblicksbild aller zu dieser Rasse gehörigen Arten in einer „salontauglichen“ Ausführung mit einem genrenahen, humorigen Bildthema erwerben.

Ein zweites Rassegruppenporträt, das eine nähere Betrachtung erfahren soll, ist das großformatige Gemälde „Ein Entarteter?“ (WK 18). Acht verschiedenfarbige englische Bulldoggen reiner Abstammung haben sich auf engem Raum vor und auf einem Podest versammelt. Hinter und auf diesem ist mittig eine rote Stoffbahn angebracht, die seitlich von goldenen Kordeln gerahmt wird und mit der englischen Krone in Gold verziert ist. Die Hunde sollen die Vielfalt des Aussehens der Rasse spiegeln und werden dementsprechend in allen Ansichten wiedergegeben. Den langen knöchigen Rücken mit zum Betrachter gewendetem, faltigen Gesicht zeigt ein fast weißes Tier, das auf einem bunten Vorhang sitzt, der die Gruppe am linken Bildrand einrahmt. Eine oberflächliche Beschreibung des Bildes wird in einem Artikel im Jahr 1914 gegeben:

*„[...] dort versammelt er zehn, zwölf englische Bulldoggs um einen deutschen Boxer. Und wer mit Liebe hinzusehen versteht, der findet in jedem Kopf einen ganz anderen Ausdruck: dort Adel, hier Gleichgültigkeit, hier verhaltener Trotz und da Kampfeslust!“<sup>800</sup>*

Wiederum gibt der Bildtitel einen Hinweis auf eine tiefere Interpretation, die sich nur einem kynologisch gebildeten Betrachter ganz erschließt. Bulldoggen waren laut Strebel die Nationalhunde der Engländer und die Ruhe selbst, aber auch rücksichtslos und zäh, „wenn es [...] darauf ankommt“.<sup>801</sup> Alle Hunde strahlen die in sich ruhende Behäbigkeit und unerschütterliche Selbstsicherheit aus, die dieser Rasse eigen ist und die auch mit dem Inhalt des Bildes korrespondiert. Denn in der Mitte des Bildvordergrunds liegt das Stammbuch der „Bulldogs“, auf das eines der Tiere demonstrativ die Pfote wie zum Schwur legt. Der mit dieser Geste aus dem Kreis der edlen Tiere Ausgeschlossene ist der geduckte Boxer, der in der rechten, unteren

---

<sup>800</sup> Sc. (Carl Conte Scapinelli), *Im Heim des Malers*.

<sup>801</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen.*, I. Band, 222.

Bildecke dem Betrachter zugewandt sitzt. Um seinen Hals liegt eine dicke Fellfalte, da er den Kopf tief zwischen die Schultern zieht. Seinen linken Hinterlauf hat er seitlich durch die Vorderläufe geschoben, so dass er schief zum Sitzen kommt. Die Rasse Deutscher Boxer ist durch das Kreuzen von Brabanter Bullenbeißern mit Bulldoggen entstanden und somit mit diesen verwandt, aber nicht im Stammbuch der Bulldoggen akzeptiert. Die Betitelung des Bildes „Ein Entarteter?“ spielt auf diese Beziehung aus der Sicht der englischen Hunde an und setzt gleichzeitig mit dem Fragezeichen deren Vorrangstellung vor dem deutschen Rassetier in Frage.

Strebels Klientel für diese Art des Rassebildes war zum Zeitpunkt der Entstehung der anonyme, nationale Markt im Hochpreissegment, doch spielte er durch die Bildinhalte auf Sachverhalte an, die sich nur einem Rassehundekenner vollständig erschlossen.

Das Rassegruppenporträt Strebelscher Prägung fand in den Gruppenporträts englischer Hundemaler sein Vorbild. Diese gaben in der Regel die Tiere eines Züchters, einer Meute oder einer Tierfamilie wieder. Gelegentlich werden die Tiere wie bei Strebel in einem Innenraum dargestellt. Gourlay Steell, der Nachfolger Landseers als Hofmaler der englischen Königin Victoria, stellte 1867 „The Celebrated Drumpellier Pugs“ (Abb. 22) in einem Innenraumausschnitt mit vornehmem Mobiliar dar, wobei jedes der acht Tiere in unterschiedlicher Körperhaltung wiedergegeben und in seiner Individualität betont wird.<sup>802</sup> Einen repräsentativen Innenraum mit abgeschnittenen Säulenbasen und –podesten und einem orientalischen Teppich zeigt William Henry Hamilton Trood in seinem Bild „A domestic scene“. (Abb. 23) Zehn Vertreter englischer Rassen werden in hoher akademischer Ausführung in für sie typischem Verhalten gruppiert.<sup>803</sup> Frances L. Fairman, eine englische Tiermalerin, präsentiert eine Gruppe von vier unterschiedlich alten schwarzen Spitzten, die in England im späten 19. Jahrhundert sehr beliebt waren, vor und auf einem Sofa in

---

<sup>802</sup>Gourley Steell (1819 – 1894), schottischer Maler und Bildhauer, ab 1873 englischer Hofmaler, vgl. Secord, *Dog painting*, 384.

<sup>803</sup>William Henry Hamilton Trood (1848 – 1899), englischer Tiermaler und Bildhauer, vgl. ebd., 385.

einem Innenraum.<sup>804</sup> (Abb. 24) Das Bild, das in Aquarelltechnik ausgeführt ist, gibt die edlen Tiere in unterschiedlichen Körper- und Kopfhaltungen wieder, so dass sich der Betrachter über die Freude an der dargestellten Possierlichkeit der Tiere hinaus auch über die Rassepoints aus unterschiedlichen Perspektiven informieren kann.

Am häufigsten trat das englische Rassegruppenporträt als Darstellung der Rassetiere eines Züchters im rustikalen Umfeld oder in freier Natur auf. Arthur Wardle war der bekannteste Maler dieser Gruppenporträts. „The Totteridge XI“ (Abb. 25) stellt die elf Fox Terrier eines bekannten englischen Zwingers dar. Die individuellen Tiere stehen in zwei Reihen hintereinander vor und erhöht in einem offenen Stallgebäude. Fast alle Tiere zeigen die typische Rassehundpose mit seitlicher Körper- und Kopfstellung, die der Maler durch die Ausrichtung aller Tiere hin zum linken Bildrand erreicht. Dort befindet sich etwas außerhalb des Bildes, was die Aufmerksamkeit der Tiere auf sich zu ziehen scheint. Trotz der einseitigen Körperstellung machen die Hunde den Eindruck natürlicher Bewegung. Das in der Farbigkeit auf abgestufte Braun- und Weißtöne beschränkte Bild ist in feiner, spitzpinseliger Malweise ausgeführt, so dass trotz des für die Anzahl der Hunde kleinen Formats jedes Tier zur Geltung kommt. Die „Field Spaniels“ von 1906 (Abb. 26) wiederholen diese Kompositionsform der zweireihigen Anordnung der Hunde mit überhöhter und somit gut sichtbarer hinterer Reihe. Wardle stellt die Tiere hier in die freie Landschaft auf einen Abhang. Acht verschiedenfarbige Spanielarten, so wie sie um 1900 gezüchtet wurden, sind zu sehen. Wiederum werden fast alle Tiere stehend und in Profilsicht gezeigt, damit die Fellbehänge der Tiere optimal zur Geltung kommen. Alle abgebildeten Zuchttiere sind namentlich im Rahmen des Bildes benannt. Wardle malte Anfang des 20. Jahrhunderts auch eine Gruppe von sechs unterschiedlich farbigen Bulldoggen (Abb. 27), die auch als Radierung eine große Verbreitung erfuhr. Wiederum vor und in einem offenen Stallgebäude in unterschiedlicher Höhe werden sieben Bulldoggen gezeigt, die alle in der für sie typischen breitbeinigen Pose mit guter Sichtbarkeit ihrer Rückenlinien, ihres Burstkorbs und der Schädel-

---

<sup>804</sup> Frances L. Fairman (1836 – 1923, englische Tiermalerin, vgl. ebd., 376.

form präsentiert werden. Das Bild dieser typisch englischen Hunderasse, die bereits um 1900 hochgezüchtet war und zu den repräsentativen Hunderassen Englands zählte, könnte unmittelbar als Vorbild für das Strebelsche Gemälde „Ein Entarteter?“ gedient haben.

Die Art der Tierdarstellung auf den Bildern von Wardle weist eindeutig auf einen rein kynologischen Kundenkreis hin, der die morphologisch exakte Wiedergabe der Tiere zu schätzen wusste. Strebel allerdings versuchte den Kundenkreis über einen genrenahen Bildinhalt, der ein oberflächliches, aber auch tiefgründiges Erlesen möglich machte, auszuweiten. Am 23.2.1911 warb er bei einem Leipziger Verlag um Annahme und Vertrieb seines Bulldoggen-Bildes als Farbproduktion:

*„Ich habe z. Z. ein grösseres Bild „Ein Entarteter“ in Arbeit dessen Photo, wenn gewünscht, anfertigen will. Es ist Genre, wie es heute in Künstlerkreisen verpönt aber doch dem deutschen [Hervorhebung im Original] Denken und Gefühlsleben entspricht und glaube auch für Englisches geeignet ist.“<sup>805</sup>*

#### 4.2.4 Das Jagdhundporträt

Vorbildhaft für Strebels Bildtyp war das traditionelle englische Jagdhundporträt, das in der Regel den oder die Hunde bei ihrem rassetypischen jagdlichen Verhalten in freier Landschaft wiedergab.<sup>806</sup> Das oder die Tiere wurden in Bewegung dargestellt, der jagende Mensch und die Beute erschienen nur selten. Abbildung 28 gibt eine 1803 von Philip Reinagle angefertigte Radierung für die Zeitschrift „The Sportsman’s Cabinet“ mit drei Terriern auf der Fuchsjagd wieder. Die Hunderasse wurde zur Baujagd gezüchtet und hatte die Aufgabe, Füchse und Dachse auszugrahen. Einer der drei abgebildeten Terrier hat den Fuchs bereits aufgespürt und ist eben dabei, ihn in das Wurzelwerk eines Baumes zu verfolgen. Die anderen beiden werden beim Spursuchen und springend dargestellt, was dem Bild ein narratives Moment gibt. James Ward zeigt 1821 in Abbildung 30 einen jagenden „Water Spa-

---

<sup>805</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 23.2.1911.

<sup>806</sup> Vgl. Secord, *Dog painting*, 1840 – 1940, 121.

niel“, der gemäß seiner Jagdaufgabe Enten an einem Weiher aufscheucht. George Earl führte das Jagdhundporträt aufgrund der anhaltenden großen Nachfrage in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiter. Abbildung 31 zeigt eine Beagle-Meute, die Witterung aufnimmt. Die Tiere weisen das für diese Tiere typische Verhalten des Spursuchens und des Lautgebens nach erfolgreicher Aufnahme aus. Die bekannteste englische Hundemalerin, Maud Earl, die Tochter von George Earl, prägte das Jagdhundporträt bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Ihre Pointer mit dem Titel „Brace Work“ aus dem Jahr 1905 (Abb. 32) zeigen die Tiere beim Vorstehen in freier, weiter Landschaft.

Gleichzeitig entwickelte sich ein Untertypus des Jagdhundporträts. Abbildung 33 zeigt zwei Fox Terrier von Arthur Wardle beim Aufspüren von Ratten unter einer Hecke. Der Landschaftsausschnitt ist verkleinert, die aktiven Tiere nehmen – in Anlehnung an das Rasseporträt – einen großen Teil des Bildes ein und dominieren das Bildgeschehen. Die Demonstration der Rassekennzeichen wurde mit dem typischen jagdlichen Verhalten der Terrier kombiniert. Beide Typen wurden von einer großen Anzahl weiterer englischer Jagdhundporträtisten wie John Emms oder Thomas Blinks<sup>807</sup> um die Jahrhundertwende erfolgreich auch auf dem deutschen Kunstmarkt angeboten.

Strebel war sich der intensiven Konkurrenz englischer Jagdhundporträtisten bewusst. 1909 vermerkte er in einem Schreiben an einen Verleger:

*„Ich muss es als sonderbar ansehen, dass fast jede Kunsthandlung stets die englischen [Hervorhebung im Original] Formen und nicht billig zur Schau bringen, während wir deutschen Maler, die ganz ähnliche Bilder schaffen keinen Absatz finden. Das Bedürfnis für solche Bilder liegt doch fraglos vor und es fänden sich sicher dieselben Liebhaber für gleiche*

---

<sup>807</sup> Thomas Blinks (1853 – 1910), englischer Jagdhundmaler; John Emms (1843 – 1912), englischer Tiermaler, beide bei Secord, *Dog painting*, 371 und 376.

*Bilder deutscher [Hervorhebung im Original] Herkunft, wenn das Publikum dahin erzogen würde.“<sup>808</sup>*

Er führte weiter an, dass sich die Engländer gegen deutsche Produkte hermetisch abschlossen, er also keine Möglichkeiten hätte, seine Bilder auch in England auszustellen. Entschieden ärgerlich war er aber darüber, dass die englischen Künstler sogar „sehr mindere[] Darstellungen nach deutschen Künstlern“ auf dem deutschen Kunstmarkt anböten und diese auch nachgefragt waren.<sup>809</sup> Vermutlich war damit die Vereinnahmung deutscher Jagdhunde als Modelle gemeint.

Die von Strebel im Jahr 1911 angefertigte Farblithographie „Vor Hühnern“ (WK 27) gibt zwei Pointer in freier Landschaft wieder.<sup>810</sup> Trotz der Erwähnung im Bildtitel ist das Federvieh nicht zu sehen, sondern nur durch die Reaktion der vorstehenden Pointer zu erschließen. Vergleicht man Maud Earls Ölbild (Abb. 32) mit der Strebelschen Farblithographie wird deutlich, wie stark sich beide Bilder in Komposition und wichtigen Bildelementen gleichen. Auch die Radierung mit zwei typischen Vorstehhunden der Rasse Deutsch-Kurzhaar bei der Witterungsaufnahme (WK 26) spiegelt die Vorbildfunktion des englischen Bildtyps wider.

Aus dem Tagebuch des Malers geht hervor, dass Strebel eine große Anzahl von Jagdhundporträts anfertigte, jedoch sind wenige in Ölausführung erhalten. Lediglich als Radierungen (WK 25 bis 26) finden sie sich zahlreich im Nachlass. In einer Kunstkritik zu einem Jagdhundporträt Strebels in Form einer Radierung aus dem Jahr 1912 teilt sich das mit, was ein zeitgenössischer Jäger und Kunde an den Bildern zu schätzen wusste:

*„[Die Radierung] gefällt uns am besten und ist meisterhaft in der feinen Beobachtung der anatomischen Merkmale, mehr aber noch der Haltung. Die markig hervorgehobene Muskulatur, der aus geneigter Stellung ge-*

---

<sup>808</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 8.11.1909.

<sup>809</sup> Ebd., 22.2.1911.

<sup>810</sup> Veröffentlicht in der Zeitschrift „Jugend“ 1886 - 1940, unter: <http://www.jugend-wochenschrift.de/>, 17. Jg, Heft 37, 1073, zuletzt geprüft am 4.12.2013.

*hobene Kopf, der Ausdruck, Behang, die eingekniffene Rute ist überaus fein erfasst und wiedergegeben.* <sup>811</sup>

Strebel musste versuchen, sich auf dem wettbewerbsintensiven Markt, der vor allem eine Kundschaft aus professionellen und Amateurjägern bediente, mit innovativen Elementen von der Masse der Jagdmaler abzusetzen. Da die englischen Hundemaler die naturalistische Wiedergabe von Hunden und Landschaft bevorzugten, verfolgte Strebel die Strategie, in seinen Hundebildern im Hintergrund verstärkt moderne, malerische Gestaltungselemente einzubringen, um ein breiteres Publikum anzusprechen. Vor allem lag ihm an einer stimmungsvollen Wiedergabe von Landschaft und Himmel. Der Künstler fertigte dafür Studien in freier Natur zur Dokumentation besonderer Luft-, Licht- und Witterungsverhältnisse an, nutzte aber auch die Fotografie.<sup>812</sup> Auch nach fotografischen Vorlagen arbeitete er kleinformatige Ölbilder (WK 49), die er als Gedächtnisstützen benutzte. Immer wieder arbeitete er Bilder um, um deren Stimmungsfaktor zu erhöhen, wie am 18.1.1898, wo er versuchte, das Bild „Todt (!) verbellt“ abendlicher umzugestalten, so dass „die Sonnenreflexe intensiver und röter werden“.<sup>813</sup> Am 24.1.1899 hielt er in seinem Tagebuch fest:

*„Jetzt habe ich das, was ich will, viel Landschaft und die Jagdhunde; diese Combination werde ich auch halten. Auch draussen sieht man nie die Hunde allein, sondern stets ein grosses Stück Landschaft mit. Ich merke doch sehr, dass ich diesen Sommer draussen arbeitete, die Studien kommen mir sehr zu statten. Wenn ich nur mit Bilder malen so viel verdiente, um mich wieder einmal einen intimen Studium hingeben zu können, wie ganz würde sich dann arbeiten lassen.“*<sup>814</sup>

Stimmungsvoller Hintergrund bedeutete für Strebel eine weite, auf Fernsicht angelegte, topographisch abwechslungsreiche Landschaft, die durch einen, durch unterschiedliche Wetter- und Lichtverhältnisse dramatisierten Himmel überwölbt wurde.

---

<sup>811</sup> Berta, *Richard Strebel*, 294.

<sup>812</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 27.8.1897.

<sup>813</sup> Ebd., 18.1.1898.

<sup>814</sup> Ebd., 24.1.1899.

Alois Riegl versuchte 1899 in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ den Begriff Stimmung und dessen Modernität näher zu definieren. Er bezeichnete die Suche nach Stimmung als Ausdruck einer Sehnsucht des durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse geprägten Individuums nach einer „Überzeugung von einer Ordnung, die alles harmonisch zum Besten ausgleicht“.<sup>815</sup> Stimmung wäre grundsätzlich am besten durch den Anblick der Vielfalt der Natur vermittelbar, die sich dennoch harmonisch zu einer Einheit zusammenfüge. Ruhe und Fernsicht wären dabei die wirkträchtigsten Elemente. Auch der Kunst obläge die Aufgabe der Vermittlung von Stimmung für den bedürftig Suchenden.<sup>816</sup> Doch hielt er ausschließlich die „fernsichtige Malerei“ dazu in der Lage, diese optisch angemessen wiederzugeben.<sup>817</sup> Riegl sah dies vor allem in der impressionistischen Malerei erfüllt, die er mit der Entscheidung für die Abbildung eines zufälligen Ausschnitts aus der Natur, der Verarbeitung der optischen Gesetze des Lichts und der Farbe und deren Auswirkung auf Umriss und Bewegung von Figuren als prädestiniert für die Wiedergabe von Stimmung hielt. Mit der Anwendung und Umsetzung dieses Wissens in der Malerei wäre der Künstler in der Lage den Rezipienten seiner Kunst „Erleichterung, wo nicht Erlösung“ zu bringen.<sup>818</sup>

Die von Alois Riegl identifizierte, allerdings in sehr pathetische Worte verpackte Dringlichkeit einer Stimmungsmalerei in Form einer naturromantischen Landschaftsdarstellung lässt sich durchaus auch auf Strebels Jagdhundporträts übertragen. Die stimmungsvolle Natur war bei Strebel allerdings nicht nur zur oberflächlichen Stimmungserzeugung oder als malerische Hintergrundstaffage für den jagenden Hund gedacht. Dieser, als der Natur zugehöriges Lebewesen nahm in Strebels Augen mit seinem instinktiven jagdlichen, aber auch auf den Menschen ausgerichteten Verhalten eine Vermittlerrolle ein und eröffnete dem Menschen erst den Zugang zu einem für ihn eindrucksvollen und dramatischen Natur- und Landschaftserlebnis. Das Verschmelzen des Menschen mit der Natur über den Hund bei der Jagd ver-

---

<sup>815</sup> Riegl, Alois, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, in: *Die graphischen Künste*, 22, 1899, 47–56, hier 52.

<sup>816</sup> Vgl. ebd., 49.

<sup>817</sup> Ebd., 52.

<sup>818</sup> Ebd., 56.

suchte der Künstler in seinen Bildern auszudrücken. Die Darstellung der Beute oder des Jägers war unter diesem Aspekt nur störend.<sup>819</sup> „Wild male ich nur nebenbei, dafür sind ja andere Spezialisten vorhanden“, hielt er anlässlich der Nachfrage eines Kunden fest.<sup>820</sup> Für diesen Ansatz sprechen auch Strebels Tagebuchaufzeichnungen, die Jagdausflüge mit einer genauen Schilderung des Wetters und des Jagdgebiets beginnen und mit einer Beschreibung der Tauglichkeit des eingesetzten Jagdhundes enden. Jagdbeute wurde nur vereinzelt angeführt.<sup>821</sup>

WK 21 zeigt ein solches stimmungsvolles Strebelsches Jagdhundporträt. Beide Hunde der Rasse Deutsch-Kurzhaar stehen auf einem sattgrünen Wiesenabhang, der das untere Bilddrittel einnimmt und von rechts nach links schräg abfällt. Sie sind von der Seite wiedergegeben, so dass sich ihre Silhouetten scharf gegen den wolkenigen Himmel abheben. Beide Hunde haben Witterung aufgenommen und zeigen dies durch die Vorstehpose an. Einen Großteil des Bildes nimmt der verhangene Himmel mit hochaufgetürmten, dunklen Wolkenbergen ein. Lediglich ein kleiner Landschaftsausschnitt, der am Fuß des Abhangs sichtbar wird, ist in helles Sonnenlicht getaucht. WK 29 zeigt ein Strebelsches Gemälde mit einem vorstehenden Pointer in Seitenansicht, der sich in einer malerisch behandelten, stimmungsvollen Landschaft mit bewölktem Himmel befindet. Das Bild ist ähnlich aufgebaut wie das vorherige: Die verschattete Graspartie im Bildvordergrund, auf dem das Tier steht, wird von einem von der Sonne beschienenen Landschaftsausschnitt im Bildmittelgrund abgelöst. Darüber wölbt sich ein wolkenverhangener Himmel.

Die von den Engländern eingeführte Verschmelzung von Jagdhund- und Rasseporträt ist auch bei Strebel nachweisbar. Vor allen Dingen Vorstehhunde der Rasse Deutsch-Kurzhaar waren gut nachgefragt, wie die erhaltenen Bilder und Radierungen zeigen. Beispiel dafür ist das annähernd seitlich stehende Tier (WK10), das von Strebel in freier Natur ganzfigurig in Nahaussicht in der Vorstehpose wieder-

---

<sup>819</sup> Weiterführend zum Künstler als Jäger Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 190 ff. und Jensen, Jens Christian, *Der röhrende Hirsch - Symbol der Männlichkeit*. Ausst.-Kat. Kiel und Wuppertal, Kiel 1973.

<sup>820</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 23.2.1911.

<sup>821</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 30.11.1897.

gegeben wurde. Eine gelbe Blumenwiese, die sich fast bis an den oberen Bildrand zieht, gibt einen farblichen Kontrast.

Eine Konfrontation Strebelscher Jagdhundporträts (WK 21 bis 29) mit den traditionell auf dem Kunstmarkt höher eingeschätzten englischen als Konkurrenz dürfte für den Künstler als deutscher Anbieter schwierig gewesen sein. Deshalb ist Strebels Entscheidung, eine malerisch-stimmungsvolle, farblich akzentuierte Hintergrundgestaltung als bewusstes Alleinstellungsmerkmal in Marktsegment des Jagdhundporträts einzuführen, als aussichtsreiche Strategie zu bewerten. Das Jagdhundporträt unterlag dem Aspekt der zoologischen Genauigkeit der dargestellten Hunde nur eingeschränkt, da das jagdliche Verhalten und die Wiedergabe der Landschaft im Vordergrund standen.

In den Kunstkritiken werden diese Bilder eher verhalten besprochen, obwohl in Strebels „Copir-Buch Kunst“ bei einer Anzahl von insgesamt 75 Mit Titeln genannten Bildern zwanzig erscheinen, die ein Jagdhundporträt vermuten lassen:<sup>822</sup> Bildtitel wie „Auf einer Anhöhe“, „Pointer am Abend“, „Pointer in der Heide“, „Hühnerhunde auf der Höhe“ oder „Talwind“ lassen auf Abbildungen von Jagdhunden mit „stimmungsvoller“ Hintergrundgestaltung schließen. Circa ein Drittel der Strebelschen Bildproduktion dieser Zeit ist also diesem Bildtyp zuzuordnen und lässt Rückschlüsse auf eine diesbezügliche Nachfrage zu. Nur wenige davon sind im Familienbesitz erhalten.

#### **4.2.5 Das Hundegenre**

Den größten Anteil an Strebels künstlerischer Produktion zwischen 1905 und 1912 nahmen Bilder ein, die Titel wie „Ein süßes Geständnis“, „Katzenjammer“ oder „Schwermut“ trugen. Von den 75 im „Copir-Buch Kunst“ aufgeführten Bildern weisen 35 auf eine schwerpunktmäßige Ausrichtung auf das Tiergenre respektive Hundegenre hin, da ausschließlich Hunde abgebildet waren. Bildtitel wie „The old shepherd's chief mourner“, „Dignity and Impudence“ oder „Trial by Jury“ (Abb.

---

<sup>822</sup> Z. B. Lieferbeleg an Eduard Schulte, Berlin im Jahr 1909, vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 29.4.1909.

34) als Vermittler von Bildinhalten waren ein bereits von Edwin Landseer angewendetes Verfahren, um einem interessierten Publikum einen Hinweis auf die Entschlüsselung eines Hundebildes zu geben. Bildtitel ermöglichten, die dargestellten Hunde in das menschliche Wahrnehmungsschema einzuordnen, und gewährleisteten damit die von Landseer angestrebte emotionale Identifikation und moralische Erbauung.

Auch Strebel erkannte dem Bildtitel eine notwendige Schlüsselfunktion zum Erschließen des Inhalts, gerade für das deutsche Publikum zu, war mit dieser Einstellung aber unter zeitgenössischen Künstlern und Kunstsachverständigen umstritten.<sup>823</sup> Lovis Corinth war ein ausgewiesener Kritiker des Bildtitels: „Eine echte Malerei soll allein durch sich selbst wirken“, schrieb er 1908. Titel würden auf „Empfindeleien und novellistisches Spintisieren des Publikums“ spekulieren.<sup>824</sup> Er nannte sie einen Trick, um die Verkäuflichkeit von Bildern zu steigern.<sup>825</sup> Auch Wilhelm Trübner schloss sich Corinth an und stellte fest, dass der Laie „ein rein künstlerisches Werk ohne interessanten Gegenstand [Titel und Inhalt, d. V.] überhaupt nicht als höhere Kunst an[erkennt, d. V.]“.<sup>826</sup> Wilhelm Waetzoldt schließlich bezog sich in seiner Kunstkritik von 1910 direkt auf Strebels Bildtitel:

*„Wir empfinden es als eine Selbstdiskreditierung des Malers, wenn er seinen Tierbildern, die ihren künstlerischen Wert in sich tragen, Titel gibt, die verstimmen (so: „ein Geheimnis“, „ein Liebesdienst“). Das sind Zugeständnisse an den schlechten Geschmack eines Publikums, das an Bildern die Pointe inhaltlicher Natur nicht aber die Malerei zu sehen gewöhnt war.“<sup>827</sup>*

Bei allen drei aufgeführten abwertenden Äußerungen zur Vergabe von Bildtiteln stand die Unzulänglichkeit des bürgerlichen Publikums als Rezipient von Malerei

---

<sup>823</sup> Ebd., 23.2.1911.

<sup>824</sup> Beide Zitate bei Corinth, *Das Erlernen der Malerei*, 168.

<sup>825</sup> Vgl. ebd., 169.

<sup>826</sup> Zitiert bei Wackernagel, *Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*, 33.

<sup>827</sup> Waetzoldt, *Kunstkritik*.

im Zentrum der Argumentation.<sup>828</sup> Man unterstellte ihm, Kunst ohne die Hilfestellung von Fachleuten nicht beurteilen zu können.<sup>829</sup> Im Vordergrund des Publikumsinteresses stünde die Verständlichkeit und emotionale Ansprache der Bilder, die malerische Qualität wäre zweitrangig. Beide Künstler und auch der Kunstkritiker waren sich einig, dass wahre Kunst eine Herangehensweise und ein Wissen erfordert, das der Vermittlung durch Fachleute bedürfe. Publikumswirksame Qualitäten wie Bildtitel oder erzählende Inhalte wären zu verwerfen.<sup>830</sup>

Natalie Bruch, die in ihrer Dissertation die Bedeutung, Wirkung und Funktion von Bildtiteln untersuchte, stellte 2006 aus der distanzierten Sicht des 21. Jahrhunderts fest, dass Bildtitel durch die Verbindung zweier unterschiedlicher Medien (Text und Bild) durchaus zu einem tieferen Verständnis des Bildinhalts führen können. Bildinhalte wären nicht immer ohne Weiteres zu erschließen, so dass Titel über das Gesehene hinaus weiterhelfen.<sup>831</sup>

Strebel mit seiner engen Kundenorientierung und der wirtschaftlichen Notwendigkeit des Verkaufs seiner Bilder konnte sich eine negative Bewertung seines Publikums nicht erlauben. Er sah die Vergabe von Bildtiteln pragmatisch.<sup>832</sup> Ihm ermöglichte ein spontaner und leicht verständlicher Zugang zu seinen Bildern über einen humorvollen oder emotionalen Bildtitel die Möglichkeit, eine größere kaufwillige Klientel über den Kreis der Hundeliebhaber hinaus zu erreichen.

Aus dem Jahr 1890 ist das älteste, auf dem Münchner Kunstmarkt von Strebel angebotene Bild „Felis vulgo catus – ein Katz!“ (WK 30) erhalten. Da Strebel mit diesem Bild als junger Künstler zum ersten Mal die Marktnische der Kynologen und Hundeliebhaber erreichen und seine Intellektualität sowie seinen Witz auch im niedrig angesetzten Tiergenre aufzeigen wollte, richtete sich der gewählte Bildtitel

---

<sup>828</sup> Vgl. zum Publikum mit eingeschränktem Kunstbedürfnis und der Notwendigkeit der künstlerischen Erziehung Tschudi, *Kunst und Publikum*, 8 ff.

<sup>829</sup> Zu Kunstkritikern als Meinungsgeber vgl. Märten, *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*, 91.

<sup>830</sup> Zur Abwertung des Bildtitels im Leibl-Kreis vgl. Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, 9. Zum Publikum ohne künstlerische Kultur vgl. Tschudi, *Kunst und Publikum*.

<sup>831</sup> Vgl. Bruch, Natalie, *Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion: eine Typologie*, Frankfurt am Main 2005, 10 f.

<sup>832</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 23.2.1911.

an eben dieses Fachpublikum. Er setzte die Kenntnis der lateinischen Sprache und der Gesnerschen Veröffentlichung voraus. Aber auch bei oberflächlicher Interpretation war der reinrassige Boxer mit Vaternörderkragen und Brille als Gelehrter zu erkennen, der sich wissenschaftlich mit seinem Todfeind „Katze“ beschäftigte und somit ad hoc mit einem humorigen Beiklang für den Betrachter entschlüsselbar war.

Strebel bediente sich des anthropomorphen Tierbildes in seiner offensichtlichsten Ausprägung. Die Tiere erfuhren einen Grad der Vermenschlichung, der sie sogar in Kleidung zwängte. Dieser Bildtypus war aufbauend auf englischen Vorbildern beim bürgerlichen Publikum im Deutschen Reich ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in einem menschlichen Interpretationsspielraum von der Identifikation mit bis zur Abgrenzung vom Tier auf dem Kunstmarkt beliebt. Beispiel für ein englisches Hundegenrebild ist das 1868 entstandene Tierporträt „The President“ von Horatio Henry Couldery (Abb. 35). Der gewaltige, als ruhig und gutmütig bekannte Neufundländer<sup>833</sup> sitzt als Schulterstück vor einem Schreibtisch mit beschriebenen Dokumenten, Tintenfass mit Feder und Brille und blickt dem Betrachter wohl angesichts der von ihm erwarteten politischen Arbeit mit ratlosem Blick von unten an. Allerdings gab es das Hundegenrebild durchaus noch in extremerer formaler und inhaltlicher Ausführung mit eindeutigen Hang zum Trivialen.<sup>834</sup> Mitte der neunziger Jahre begann Strebel diese Ausprägung zu vernachlässigen und wandte sich einem gemäßigeren Tiergenre zu, das reinrassige Hunde in ihrem natürlichen Aussehen, aber in humoriger, auf den Menschen ausgerichteter Kooperation zeigte. Auf „Ehelicher Friede“ und „Ehelicher Zwist“ (WK 31 und 32) sind jeweils zwei Bulldoggen zu sehen, die sich dem anthropomorphen Bildtitel gemäß aneinander schmiegen beziehungsweise mit ärgerlicher Mine voneinander abwenden. Beide

---

<sup>833</sup> Vgl. Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung m. Hinzuziehung u. Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band I, 329.

<sup>834</sup> Ruth Binder erwähnt ein für diese Ausprägung des Tiergenres typisches Bild von Carl Reichert mit dem Titel „Das Fräulein Katze“, auf dem eine in Kleid und Haube gekleidete Katze mit Sonnenschirm zu sehen ist. Vgl. Binder, *Der Maler und Graphiker Carl Reichert (1836 - 1918) unter besonderer Berücksichtigung seines topographischen Werkes*, 196. Zu den fünf Stufen des Anthropomorphismus in der Welt des Zoos vgl. Mullan, Bob und Marvin, Garry, *Zoo culture*, Urbana Ill. u.a 1998, 13 ff.

Bilder erschienen 1895 als Holzstiche in der „Gartenlaube“ und wurden von Strebel auch als Ölbilder angefertigt.<sup>835</sup>

Eine Sonderstellung nimmt das Bild „Um den Besitz“ (WK 34) ein, das 1906 erstmalig im „Copir-Buch Kunst“ des Künstlers erwähnt wird.<sup>836</sup> Der Entstehungszeitpunkt und der Bildtitel lassen vermuten, dass Strebel hier im Medium des Bildes die persönliche Erfahrung der Eroberung seiner zweiten Frau Helene verarbeitet hat und dies durch einen altarähnlich aufgebauten Holzrahmen als Ort der Weihe vor Augen führen wollte. Der aufwändig geschnitzte, von Strebel selbst entworfene, dekorative goldene Rahmen des Bildes enthält vier Füllungen. Im unteren Teil, der der Predella entspricht, befinden sich zwei kleinere Hundebilder, die durch ein reiches Schnitzornament getrennt sind. Der Aufsatz wird durch ein großformatiges Bild gebildet, im Gesprenge sitzt schließlich ein kleines Rundbild. Das vierteilige Ensemble wird von oben nach unten erzählend gelesen. An oberster Stelle ist in einem Medaillon der Kopf eines weiblichen Schnauzers abgebildet. Um die Hündin konkurrieren die zwei männlichen Schnauzer darunter, im untersten Bereich werden der Kampf der beiden Tiere und schließlich die Kapitulation des Unterlegenen demonstriert.<sup>837</sup> Strebel verwies mit der Darstellung auf ein antikes Lehrgedicht, das den Kampf zweier Stiere um eine schöne Kuh erzählt. Die Geschichte wird zum Beispiel in der aus dem 5. Jahrhundert stammenden „Georgica des Vergilius Vaticanus“ auf einem Bild zusammengezogen dargestellt. Dort ist die Kuh, der Kampf der beiden Stiere und das Ende mit dem an einem Stamm die Hörner reibenden besiegten Tier wiedergegeben.<sup>838</sup>

Das Hauptbild aus „Um den Besitz“ zeigt einem neutralen Betrachter, der den Bildtitel nicht kennt, zwei nebeneinander stehende, unterschiedlich gefärbte Schnauzer, die deutlich die geforderten Rassekennzeichen mit Rücken- und Halslinie sowie Kopfform und Fellbildung aufweisen. Eine Interaktion zwischen den Tieren ist

---

<sup>835</sup> Vgl. Galerie Heinemann online, Stichwort Richard Strebel.

<sup>836</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 7.2.1906.

<sup>837</sup> Vgl. Berta, *Richard Strebel*, 294.

<sup>838</sup> Vgl. Werner, *Zur Natur- und Symbolbedeutung von Tierdarstellungen in der bildenden Kunst*, 69.

nicht ersichtlich. Erst im Kontext der anderen Bilder kann der Betrachter das Thema entschlüsseln.

Diese Beobachtung macht einen Tatbestand deutlich, der sich durch die gesamte Strebelsche Genrebildproduktion von 1905 bis 1913 zieht. Titel und Darstellung waren zwar bei genauer Betrachtung und etwas Fantasie miteinander in Beziehung zu bringen, vorrangig handelte es sich aber beim Strebelschen Hundegenre um versteckte Rassehundeporträts. Das Verständnis der Pointe, das durch auf die Hunde übertragenes menschliches Verhalten erfolgt, ist oft nur in Kenntnis des Bildtitels möglich.

Dies soll nochmals an dem Bild „Eine Herausforderung“ (WK 35) verdeutlicht werden. Zwei ganzfigurige Collies stehen auf einer Wiese in Nahsicht dicht beieinander. Beide sind in den bereits beschriebenen Rassehundeposen abgebildet: der vordere seitlich mit zurück gewendetem Kopf, der hintere, dunklere, mit dem Betrachter zugewandtem Vorderkörper und offenem Fang. Beide Hunde zeigen den feinen Kopf und den ausgeprägten Behang der Rasse sowohl im Brustbereich als auch an den Flanken. Die Nähe der Tiere weist auf eine Interaktion hin, nicht jedoch der Blick und die Körperhaltung. Der Titel kann also nur unter Einsatz der betrachterlichen Fantasie zu einer Interpretation des Bildgeschehens als „Herausforderung“ des einen an den anderen Hund führen. In seinen beiden Büchern „Die deutschen Hunde und ihre Abstammung“ nahm Strebel eine Farbtafel mit einem Ölbild (WK 36), das zwei namentlich genannte Collies zeigt, auf. Dieses Bild erfüllt die Kriterien des Rassehundeporträts, also des morphologisch exakt dargestellten Hundes in einem wissenschaftlichen Werk.<sup>839</sup> Die Unterschiede zwischen den beiden Bildern sind jedoch minimal. Lediglich der Hintergrund differiert.

Gelegentlich stellte Strebel spielende Hunde sowohl als ausgewachsene Tiere als auch als Welpen (WK 37) sowie Hundemütter mit ihren Jungtieren dar. Diese Bilder erhielten keine genrenahen Titel, da sie wohl für sich sprachen. Als ausgewiese-

---

<sup>839</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, 84 und 85.

ne Rasseporträts waren sie ungeeignet, da die Tiere so stark bewegt dargestellt waren, dass die Rassepoints nur unzureichend sichtbar wurden.

Strebels naturalistische Darstellung von Rassetieren und die Vernachlässigung von ausgeprägten Szenenarrangements im Bild verhindern das Abgleiten in die Verniedlichung und das Idyllisch-Gemütvolle des Tiergenres vieler Künstlerkollegen. Seine Darstellungen können oft nur über den humorigen Bildtitel dem Tiergenre zugeordnet werden.

Das Tiergenre war ein beliebtes, wenn auch als „verpönt“ eingestuftes Marktsegment, das viele Künstler als einträgliche Verdienstmöglichkeit in vielen Varianten abgriffen.<sup>840</sup> Der Bildtitel war dabei fester Bestandteil zum Verständnis des Dargestellten. Unter dem Titel „Beste Freunde“ zeigt Abbildung 36 das Motiv des einen Hund lausenden Affen des österreichischen Tiermalers Carl Reichert. Auch bei Strebel gibt es eine solche populäre Darstellung (WK 33).

Reicherters Werk weist eine viel größere Variationsbreite des Tier- respektive Hundegenres als Strebels Œuvre auf. Er arbeitete vor allem mit anekdotischen Bildinhalten. Mit dem Titel „Auf der Kippe“ (Abb. 37 links) wird eine bewegte Szene umschrieben, welche vier, in possierlichen Körperhaltungen angeordnete Hunde zeigt, die im Begriff sind, die Tischdecke eines gedeckten Teetisches herunterzuziehen. Auf dem Bild „Desaster“ (Abb. 37 rechts) wird dann der darauf folgende Moment wiedergegeben, in dem drei der Hunde zusammen mit der fallenden Decke, dem Teegeschirr und dem Gebäck auf den Boden purzeln.

Auch englische Maler setzten auf das Hundegenre. Abbildung 38 gibt ein im Vergleich zu letzterem, eher auf Strebel verweisendes, statisches Bild der englischen Tiermalerin Maud Earl aus dem Jahr 1902 mit dem Titel „Playmates“ wieder. Ein reinrassiger Parson Russell Terrier fordert einen auf einem rosenbesäumten Podest posierenden Griffon Bruxellois zum Spiel auf. Beide Tiere zeigen ihre Rassepoints.

---

<sup>840</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 23.2.1911.

Strebels Produkttyp des Hundegenres war einer Entwicklung unterworfen. Ausgehend von den stark anthropomorph geprägten Erstlingswerken auf dem Kunstmarkt, die er vor der ausschließlichen Festlegung auf die Marktnische der Kynologen malte, zog er sich nach und nach aus dieser einseitigen Prägung zugunsten einer immer deutlicher hervortretenden rassetypischen Darstellung der Hunde in natürlicher Umgebung zurück. Um den Publikumsgeschmack zu bedienen, setzte Strebel zusätzlich den Bildtitel ein, auch wenn der Bildinhalt bei vielen Bildern nur geringfügig mit dem Titel korrespondierte. Die Höhe der Bildproduktion lässt vermuten, dass er sich nach Analyse der Nachfrage auf dem Markt gute Chancen auf Verkäufe ausrechnete.

## 5 Der Künstler in der Defensive: Spezialisierung als Marktrisiko

Strebels Eintrittszeitpunkt in die Marktnische Hundebild erfolgte im Jahr 1890 in der Hoch- oder Reifephase der Rassehundezucht. Die verschiedenen deutschen Spezial-Hundeklubs wurden mittlerweile von einer zentralen Dachorganisation geführt und betrieben ihre Zuchtziele unter deren Aufsicht. Der Wirtschaftszweig „Hundeprodukte“, zu dem ökonomisch gesehen auch das Hundebild als Spezial- und Luxusgut gehörte, war hoch entwickelt. Die Nachfrage nach Hundebildern war jedoch bereits leicht rückläufig. Carl Reichert, der sich ab 1870 erfolgreich als Hundemaler behauptete, verlegte sich ab den frühen achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich auf das Hundegenre, das er als marktgängiger und lukrativer erachtete.<sup>841</sup> Rassehundebilder und Hundeporträts sind ab diesem Zeitpunkt in seinem Werk nur mehr vereinzelt nachzuweisen.

Diese Beobachtung lässt vermuten, dass der junge Künstler Richard Strebel bei seinem Markteintritt die Nachfrage nach Hundebildern zu kurzfristig als zukunftsfruchtig mit Wachstumspotential und guter Rentabilität beurteilte. Er übersah, dass Produkte wie jeder Organismus einem Lebenszyklus unterworfen sind, der sich in Einführung, Wachstum, Reife und Degeneration gliedert und dessen Entwicklungsstand sich deutlich über den Umsatz abzeichnet.<sup>842</sup> Diese ausdrucksfähige Kennzahl als Beurteilungskriterium stand Strebel wohl nicht zur Verfügung beziehungsweise wurde und konnte von ihm nicht adäquat interpretiert werden. Die Erwartungen des Künstlers an Einkünfte und sein finanzieller Bedarf als lediger Künstler waren zum Zeitpunkt des Markteintritts gering und wurden durch erste Erfolge überdeckt. Erst im Laufe der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts zeigte sich immer deutlicher, dass in der Marktnische sehr hohe Konkurrenz bei nur mehr

---

<sup>841</sup> Vgl. Binder, *Der Maler und Graphiker Carl Reichert (1836 - 1918) unter besonderer Berücksichtigung seines topographischen Werkes*, 174.

<sup>842</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 566.

durchschnittlicher Nachfrage herrschte.<sup>843</sup> Allerdings fand Strebel in dieser Phase sein Auskommen durch strategisches Verhalten im Markt und verstärkte Anpassung seiner Produkte an die Käuferpräferenzen.

Die Jahre 1904/05 stellten dann eine Zäsur dar. Ab diesem Zeitpunkt veränderte sich Strebels Position auf dem Markt. Das Strebelsche Hundebild trat aufgrund verschiedener Ursachen in die Degenerationsphase ein.

Wirtschaftliche Parameter, das Verhalten der Konkurrenten und die Bedeutung des Produkts für den Kunden können mögliche Ursachen einer sinkenden Nachfrage sein.<sup>844</sup> Der Produzent steht diesem Prozess generell handlungsfähig gegenüber. Mit geeigneten Strategien kann er versuchen, sein Produkt auf dem Markt zu halten, es wiederum anzupassen oder zu verändern, um so seine Lebensdauer zu verlängern und damit seinen Lebensunterhalt zu sichern. Im Folgenden wird untersucht, welche Ursachen zur sinkenden Nachfrage und Schrumpfung des Marktes für Hundebilder des Künstlers führten, mit welchen Strategien Strebel die Lebensdauer seiner Produkte zu verlängern suchte und welche Folgen das Schließen der Marktnische für den hoch spezialisierten Künstler nach sich zog. Strebel wurde in dieser Phase von einem aktiven in die Position eines getriebenen Marktteilnehmers gedrängt.

## 5.1 Analyse der Ursachen sinkender Produktnachfrage

Die Ursachen für den Einbruch der Nachfrage nach Strebelschen Hundebildern waren vielfältiger Natur. Sie summierten sich auf und verstärkten sich wechselseitig. Für Strebels nachlassenden Umsatz waren nicht nur Ursachen im Makroumfeld des Künstlers ausschlaggebend, sondern auch persönliche Gründe, die den Künstler zu der Entscheidung veranlassten, seinen Kundenkreis zu verändern.

---

<sup>843</sup> Am 2.3.1897 hielt er in seinem Tagebuch fest: "Was ist heutzutage die Kunst? Ein aufreibendes, sorgenvolles Leben, Arbeit, Arbeit und wenig klingender Erfolg. Gäbe Gott, dass es endlich besser werde, denn sonst gehe ich auch noch pecuniären Schwierigkeiten entgegen [...]." Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 2.3.1897.

<sup>844</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 563.

### 5.1.1 Künstlerimmanente Ursachen

Die Arbeitsbelastung bei der Ausarbeitung von Strebels zweibändiger Veröffentlichung „Die deutschen Hunde und ihre Abstammung“, deren Schwerpunkt in die Jahre 1903 und 1904 fiel, veranlassten ihn im Frühling und Sommer 1904, sich ausschließlich auf die Anfertigung von Text und Zeichnungen für den zweiten Band seines wissenschaftlichen Werks zu verlegen.<sup>845</sup> Auf Einladung der Schnauzerzüchterin Helene Zurhellen zog er sich in deren ländliches Anwesen in Poing bei München zurück. Dort kam es zu einer Annäherung und schließlich zu einer Liebesbeziehung, auf die im Herbst 1904 der Auszug des Paares bei ihren jeweiligen Ehepartnern folgte. Im Mai 1905 wurde die gemeinsame Tochter Herta unehelich geboren. Die Beziehung und Elternschaft des Paares wurden in ihrem gesellschaftlichen und engeren kynologischen Umfeld als Skandal bewertet. Helenes Vater Wilhelm Simons brach den Kontakt zu seiner Tochter ab.

Strebel musste ab 1905 den Unterhalt für Frau und Kind bestreiten und zusätzlich die Gerichtskosten für die Scheidung Helenes, die Klage auf Sorgerecht für ihre Tochter aus erster Ehe und die Auseinandersetzung mit deren Ehemann um den Zwingernamen „Schwabing“ sowie die dort befindlichen Hunde übernehmen.<sup>846</sup> Der Kapitalbedarf in den Jahren 1905 bis 1907 überstieg um ein Vielfaches die Einkünfte des Künstlers.<sup>847</sup> Das kynologische Renommee und damit die Steigerung seiner Attraktivität als Künstler für diesen Kundenkreis, die er sich durch sein wissenschaftliches Werk erhoffte, stellten sich nur verhalten ein, da man seiner privaten Veränderung reserviert gegenüber stand.

Die wirtschaftliche Situation Strebels verbesserte sich erst im Jahr 1908 mit der Geburt des zweiten Kindes Ingo, die eine Wiederaufnahme Helenes und ihres mittlerweile angetrauten Ehemanns Richard Strebel in ihre Familie nach sich zog. Die Vil-

---

<sup>845</sup> Vgl. Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*.

<sup>846</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 25.5.1908: Das Sorgerecht für Helene Strebels Tochter wurde ihrem Ehemann zugesprochen, sie gewann allerdings den Prozess um den Zwingernamen „Schwabing“. Die Zuchthunde verblieben bei ihrem ersten Ehemann.

<sup>847</sup> Vgl. ebd., 17.9.1906 und ebd., 5.3.1908.

la „Haus Wolfseck“ in Gauting und finanzielle Zuwendungen waren Geschenke des Schwiegervaters an die junge Familie.<sup>848</sup>

Ab 1908/09 ist verbunden mit dem Umzug in den Münchner Vorort ein völliger Rückzug des Ehepaars aus dem kynologischen und künstlerischen Umfeld zu konstatieren. Strebel brach alle Kontakte zu Künstlerkollegen bis auf den zu seinem Freund, dem Landschaftsmaler Hermann Urban, ab. Er arbeitete nun – wirtschaftlich situiert - für den freien Kunstmarkt und nur mehr eingeschränkt für Auftraggeber.

Die Ablehnung aus kynologischen Kreisen, die dem Paar entgegenschlug, verbunden mit der jahrelangen Frustration der Einverleibung durch ebendiese veranlassten Strebel zur Abkehr.<sup>849</sup> Bereits in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts tauchten im Tagebuch des Künstlers immer wieder Bemerkungen auf, die auf eine starke Einflussnahme der Züchter und Kynologen auf sein künstlerisches Arbeiten schließen lassen. Am 17.09.1897 schrieb er: „Mir hat diese Kynologie nicht gerade Vorteile für meine Kunst gebracht, aber der Verdienst ist und bleibt doch die Hauptsache.“<sup>850</sup> Einer verstärkten künstlerischen Schwerpunktsetzung, zu der ihn sein Vater in einem Brief anregte, wollte er damals nicht nachkommen, da dies für ihn mit „pecuniären Einschränkungen“ verbunden gewesen war.<sup>851</sup> „Sportsmalerei“ brachte wenigstens Geld ein, „wenn auch in kleineren Posten“.<sup>852</sup> Der Künstler fand sein wirtschaftliches Auskommen in der Marktnische und zog sie einer ungebundenen Tätigkeit für den freien Markt mit anonymem Publikum vor.

1912 ließ er einen Kunden auf dessen Nachfrage, warum man in kynologischen Kreisen nichts mehr von ihm höre, wissen, dass seiner Meinung nach „Kunst und Sport [Rassehundzucht, d. V.] nur schwer zu vereinen sind“.<sup>853</sup> Den Züchtern gehe

---

<sup>848</sup> Vgl. ebd., 29.12.1908.

<sup>849</sup> Vgl. ebd., 15.2.1912. An einen Kunden aus der Schweiz schrieb Strebel: „Die Leute, die mich früher förderten, haben sich zum Teil zurück gezogen [...]“

<sup>850</sup> Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 17.9.1897.

<sup>851</sup> Ebd., 7.2.1898.

<sup>852</sup> Ebd., 18.3.1899.

<sup>853</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 15.2.1912.

es bei der Darstellung ihrer Tiere nicht um „Empfindung, Charakter, Gemüt, Seele“, sondern um „Rasse, Zuchtobjekt, Ausstellungsexemplare“. „Mit den Augen, mit welchen sie selbst betrachten, soll auch der Künstler [...] ihren Hund erfassen“, ließ Ernst von Otto-Kreckwitz zur Unterstützung des Künstlers verlauten.<sup>854</sup> Strebel beklagte, dass vor allem die Züchter kein wirkliches Interesse am Tier und seiner künstlerischen Darstellung hätten, sondern nur an wirtschaftlichen Erwägungen in der Hoffnung, dass die Auslagen für die Anschaffung des Hundes und dessen Unterhalt sich langfristig auszahlten.<sup>855</sup> Er selbst hätte sich jahrzehntelang Mühe gegeben, sowohl das Tier künstlerisch zu erfassen als auch die kynologischen Anforderungen zu erfüllen und seine Kunst preisgünstig „in den Dienst der Allgemeinheit zu setzen“ – Strebel meinte damit seine Gebrauchsgrafik –, doch dies sei nicht geschätzt worden. Kynologen hätten kein Gespür für die Kunst.<sup>856</sup>

Schwerer für seine Entscheidung zum Rückzug wog jedoch der Wunsch der Züchter nach Darstellung idealtypischer Tiere durch den Maler. Im Jahr 1922 beschrieb Strebel in einem Artikel rückblickend seine Arbeit als kynologischer Kunstmaler in den 1890er Jahren:

*„Wenn Idealbilder geschaffen wurden, so geschah es nach dem Diktat der bedeutendsten Züchter, um der Allgemeinheit einen klaren Einblick über die Zuchtziele, die sie verfolgen, zu geben. Wenn es ein solches Problem zu lösen galt, dann sah man erst, wie unklar die Züchter untereinander waren, das hat mir manchmal unendlich viel Mühe gemacht, bis man nur das Bild eines Idealhundes, wie er sich in den Augen vor nur drei hervorragenden Züchtern widerspiegelte, zu Papier brachte.“<sup>857</sup>*

---

<sup>854</sup> Die drei Zitate bei Otto-Kreckwitz, *Die Kollektiv- Ausstellung Strebel'scher Gemälde im Kunstsalon Goldschmidt in Frankfurt a. M.*, 471.

<sup>855</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 16.7.1912.

<sup>856</sup> Ebd., 16.11.1912.

<sup>857</sup> Strebel, Richard, *Der glatthaarige Pinscher*, in: *Hundesport und Jagd*, 37, Heft 17, 1922, 302–303, hier 303.

Dieses züchterische Ansinnen, Schöpfer und Former eines ästhetischen „Meisterwerks“<sup>858</sup> in Form des Körpers eines Tieres zu sein, gab auch ein Artikel des Jahres 1903 wieder, der eine Fotografie der Schnauzerhündin „Kleo von Schwabing“ (Abb. 44) und ihre Abbildung auf einem Strebelschen Ölbild (Abb. 45) zeigte. Der Verfasser stellte fest, dass das Bild des Künstlers wohl nur angeblich Kleo darstelle, „in Wahrheit jedoch das ist, was ‚Kleo’s‘ Besitzerin als Ideal vorschweben mag, was sie zu erzüchten hofft. Dieser schmale, langgestreckte Kopf, diese für die Größe enormen Knochen, diese Läufe so gerade wie Säulen, besitzt ‚Kleo‘ laut der Naturaufnahme nicht. Auch nicht die winzigen Katzenpfoten.“ Der Verfasser schlug vor, diese mit einem „durchgezüchteten Rüden zu paaren“, so dass sich die Nachkommen dem Idealbild Strebels annäherten.<sup>859</sup>

Strebel's Einstellung zu Auslese und Zucht von Hunden änderte sich ab 1908 völlig. Er distanzierte sich von dem züchterischen Schöpferdrang, der kein „wirkliches sinniges Interesse“ mehr für die Zucht aufweise,<sup>860</sup> der „Zweck und den dazu passenden Körper“ nicht mehr begreife.<sup>861</sup> Er prangerte öffentlich an, dass das züchterische Primat der Nützlichkeit und Leistung in den Zuchtzielen, dem Strebel jahrelang selbst in der Formung des Körperbildes des Hundes durch seine Darstellung anhing, völlig die individuelle Schönheit des Tierkörpers vernachlässige und zu einer Deformation führe.<sup>862</sup>

1913 stellte er dann fest: „Und dann Idealtypen zu schaffen, wenn ich nur davon höre, wird mir schlecht. Ich schaffe nur noch meine [Hervorhebung im Original] Idealtypen, die Anderen sollen sich die ihrigen schaffen. Ich habe es wiederholt versucht – grässlich.“<sup>863</sup> Strebel war nur noch bereit, Hunde so darzustellen, wie sie

---

<sup>858</sup> o. V., *Pinscher*, in: *Hunde-Sport und Jagd*, 18, Heft 42, 1903, 1194–1196, hier 1196.

<sup>859</sup> Ebd.

<sup>860</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 3.11.1912.

<sup>861</sup> Strebel, *Der glatthaarige Pinscher*, 303.

<sup>862</sup> Vgl. dazu auch das vergleichbare Motto: „Durch Leistungsfähigkeit zum Typus“ bei Löns, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele*, 17.

<sup>863</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 16.11.1912.

wirklich aussahen. Er meinte, dass „ein frisieren (!)“ bei ihm nicht mehr möglich wäre, weil dies das Tier „nicht verschönt, sondern verschlechtert“.<sup>864</sup>

Damit hatte Strebel einen Entwicklungsprozess durchlaufen, der sich in einem veränderten Zugang zum Tier äußerte und die riskante Loslösung aus dem Kundenkreis der Kynologen und Züchter wegen Unvereinbarkeit der züchterischen Bestrebungen mit seiner Überzeugung nach sich zog. Ob sich Strebel des Risikos bewusst war und auf den freien Kunstmarkt vertraute, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Sein innerer Konflikt, gepaart mit der wirtschaftlichen Prosperität in seiner Ehe, machte es ihm möglich, sich zugunsten einer künstlerischen, tierfreundlichen Haltung abzuwenden.

Die jahrelange intensive Beschäftigung als Spezialist für die Darstellung des Rassehundes hatte zur Aufgabe der Distanz zwischen Maler und Modell und damit zu einer Neudefinition der Beziehung des menschlichen Daseins zum von ihm abhängigen tierischen geführt. Dieser neue, würdevolle Zugang zum Tier wurde vor allem durch das individuelle Hunde- und Rassegruppenporträt ab 1905/06 vermittelt.

Ein aufkeimendes Interesse an Tierseele und -psychologie wurde erstmalig in der mütterlichen Liebe von Jean-Baptiste Oudry - auf der Pariser Kunstausstellung 1753 begeistert aufgenommener - „Hündin mit Welpen“<sup>865</sup> visualisiert und fand im 19. Jahrhundert eine breite Nachfolge im anthropomorphistischen Hundebild. Bei Strebel wurde nun eine neue Form der Hundedarstellung begründet, die das Tier in seiner Einzigartigkeit als Individuum zeigte.

Die bereits 1819 von Arthur Schopenhauer angenommene Wesensgleichheit von Mensch und Tier und die daraus resultierende Verpflichtung des Menschen zum Schutz des Tieres<sup>866</sup> wurde durch die Darwinsche Veröffentlichung zur Entstehung der Arten im Jahr 1859 biologisch nachgewiesen<sup>867</sup> und führte – der engen Ver-

---

<sup>864</sup> Ebd., 10.3.1913.

<sup>865</sup> Vgl. Blühm u. Lippincott, *Tierschau*, 93 f.

<sup>866</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819, vor allem Band II.

<sup>867</sup> Vgl. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or Preservation of favoured races in the struggle of life*.

wandtschaft eingedenk - in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Umdenkprozess bezüglich der moralischen Verantwortung des Menschen gegenüber dem Tier.<sup>868</sup>

Strebels Botschaft seiner naturalistischen Bilder dieser Phase beinhaltete eine sichtbare Aufwertung des Hundes und damit eine Kritik an der moralischen Haltung der Gesellschaft gegenüber dem Tier.<sup>869</sup> In Heinrich von Zügel's Ochsenbildern „Schwere Arbeit“ schwingt diese Einschätzung des Tieres ebenso mit wie in dem offenen, analytischen Blick eines Strebelschen Schnauzerkopfes.<sup>870</sup> In einem Zeitalter der extremen Nutzbarmachung der Tiere wie zum Beispiel der Züchtung von besonders leistungsfähigen und damit für den Menschen als Milch- und Fleischreservoir nutzbaren Rinderrassen und der Errichtung von Schlachthöfen<sup>871</sup> auf der einen wie einer erstarkenden Tierschutzbewegung auf der anderen Seite war diese Botschaft zukunftsweisend.<sup>872</sup>

"Der Schöpfer eines Kunstwerks ist von seiner ‚Gesellschaft‘ so geprägt, daß er nur in Kategorien zu schöpfen imstande ist, die in dieser Gesellschaft vorhanden sind, aber oft zeitlich früher, wodurch er schlummernde Tendenzen dieser Gesellschaft bewußt macht. Da diese Tendenzen in der Gesellschaft existent sind (nur ‚schlummern‘), werden sie von ihr aufgenommen, das heißt sie ‚versteht‘ sie - seine Schöpfung wird zum manifesten Ausdruck dieser Gesellschaft in ihrer ‚kollektiven Wirklichkeit‘“, bemerkte der Soziologe Walter Nutz.<sup>873</sup> Dass Teile der Gesellschaft im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts diese schlummernde Botschaft in Strebels Hundebildern intuitiv bereits verstanden, zeigen Zeitungsartikel. Ein Kunstkritiker der „Halleschen Zeitung“, Oskar Horn, gestand nach Inaugenscheinnahme eines Strebelschen Bildes dem Tier Vernunft zu und hielt fest, dass „die Menschen selber

---

<sup>868</sup> Vgl. Zerbel, Miriam, *Tierschutz im Kaiserreich. Ein Beitrag zur Geschichte des Vereinswesens* (= Münchner Studien zur neueren und neuesten Geschichte, 4), Frankfurt am Main, New York 1993, 51 f.

<sup>869</sup> Vgl. Schmidt-Wulfen, Stephan, *Das wahre Schöne und die schöne Ware*, in: *Jahresring*, 36, 1989, 32–43, hier 41 f.

<sup>870</sup> Vgl. Bertuleit, *Heinrich von Zügel (1850 - 1941). Vom Realismus zum Impressionismus*, 104 ff.

<sup>871</sup> Vgl. Buchner, *Kultur mit Tieren*, 76 ff.

<sup>872</sup> Vgl. Zerbel, *Tierschutz im Kaiserreich*, 81 ff.

<sup>873</sup> Nutz, *Soziologie der trivialen Malerei*, 91 f.

in ihren so verschieden gearteten Exemplaren uns [lehren], in wie vielen Fällen und mit wie vielen Eigenschaften so manches Tier über so manchem Menschen steht“. Der Mensch erhebe sich in „Gottähnlichkeit“ über das Tier und spreche ihm nur deshalb eine Seele ab.<sup>874</sup> Der Autor H.E.W. der „Hamburger Nachrichten“ machte die „Vorherrschaft der Maschine“ dafür verantwortlich, dass sich der Mensch „gegen die treuesten vierbeinigen Freunde“ gekehrt hätte, die „Individualität mit ganz persönlichen Unterscheidungsmerkmalen“ besäßen.<sup>875</sup>

Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts erfuhr das Strebelsche Hundebild mit dieser Veränderung in der Darstellung des Tieres zum einzigartigen und würdigen Lebewesen eine Aufwertung, die im wirtschaftlichen Kontext der höchsten, bisher vernachlässigten Konzeptionsebene eines Produkts entspräche, dem „potentiellen Produkt“.<sup>876</sup> Darunter werden die Bemühungen eines Unternehmers verstanden, alle Produktverbesserungen und -neuerungen, die den Kunden in der Zukunft zufriedenstellen könnten, zu erahnen und vorauszunehmen. Die fortschrittliche Strebelsche Weiterentwicklung seines Produkts war eine Folge des sich eröffnenden künstlerischen Freiraums durch die weitgehende Loslösung aus der kynologischen Marktnische mit ihren strengen Vorgaben. Die naturalistische Wiedergabe des Tieres und seine Ausrichtung an der exakten Vorzeichnung jedoch blieben für ihn weiter die Voraussetzung für die Darstellung des Hundes.

Da weitere gravierende Veränderungen in seinem wirtschaftlichen Umfeld mit diesem Wandel einhergingen, lässt sich nicht mehr ermitteln, inwieweit das Produkt mit seiner inhaltlich veränderten Aussage Auslöser einer gewandelten Kundennachfrage auf dem freien Kunstmarkt hätte sein können.

Strebels geläuterte Einschätzung des Hundes zeigte er in einem sehr persönlichen Dokument in Form eines Hundeporträts, das eine Harlekindogge und einen Schnauzer (WK 7) darstellt. Durch das oben links im Bild auf einem textilen Hintergrund angebrachte Wappen der Familie Strebel weist er die Hunde als Richard und Helene

---

<sup>874</sup> Zitate bei Horn, Oskar, *Jagdliches*, in: *Deutsche Tageszeitung*, 19.1.1905.

<sup>875</sup> H. E. W., *Kunstkritik*.

<sup>876</sup> Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 672.

Strebel aus.<sup>877</sup> Strebel stellte sich selbst als Dogge in einem repräsentativen, aber für das Tier unbequemen Metallhalsband als Ausdruck seiner bürgerlichen und nationalen Verortung,<sup>878</sup> seine Ehefrau Helene als agilen, aufgeweckten Schnauzer mit einfachem, lockeren Halsband dar. Während die Strebelsche Dogge den Betrachter direkt fixiert und ihn auffordert, sich mit der Darstellung des Menschen und Künstlers als Tier auseinanderzusetzen, wird der Schnauzer in Profilansicht nach links wiedergegeben, distanziert sich dadurch und bedarf dieses Erkennens nicht.<sup>879</sup>

Strebel schrieb 1904 im ersten Band seines wissenschaftlichen Werkes, dass „in dieser Liebe [zum Hund, d. V.] auch ein großes Stück verlorener Liebe zum Menschen steckt“.<sup>880</sup> Der Wechsel vom anthropomorphen Tierbild zum zoomorphen Menschenbild macht dies offensichtlich und weist auf den hohen Stellenwert des Hundes in der Einschätzung des Künstlers hin, so dass er ihn zum „besseren Menschen“ erklären konnte.<sup>881</sup>

### 5.1.2 Substitutionsprodukt Fotografie

Die in den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts erfundene Fotografie stellte trotz ihrer exakten Wirklichkeitswiedergabe für das gemalte Bild zunächst keine Konkurrenz dar, denn durch lange Belichtungszeiten der Platten wirkten Lebewesen auf den Fotografien leblos und starr. Auch preislich war sie als Substitutionsprodukt uninteressant: Durch den hohen Zeitaufwand und die notwendigen Materialien war sie genauso teuer wie ein gemaltes Bild. Zeitgenössische Kunstkritiker bezeichneten sie als nützlich und wahrhaftig, doch „[d]ie Beobachtung der lebenden (!), und der

---

<sup>877</sup> Die Hochzeitsanzeige des Ehepaars Strebel zeigt ebenfalls eine Dogge und einen Schnauzer.

<sup>878</sup> Vgl. die Einschätzung des Charakters der Dogge als freundlich, liebevoll, „mutig und unbekümmert um erhaltene Verletzungen“ bei Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 1, 271.

<sup>879</sup> In der Wiedergabe des Schnauzers im Bild mit seiner bereits erwähnten „Herrennatur“ könnte sich auch der unbeugsame Charakter von Strebels Ehefrau Helene spiegeln, die der gesellschaftlichen Ächtung ihrer Liaison gelassener gegenüberstand. Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 22.11.1912.

<sup>880</sup> Strebel, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*, Band 1, 29.

<sup>881</sup> Zur menschlichen Selbsterkenntnis im Tier vgl. Dinzelbacher, Peter, *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*, Stuttgart 2000, 509.

Geist sie zu fassen, ist ihm [dem Daguerrotyp, d. V.] fremd“.<sup>882</sup> Das änderte sich allerdings im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit der Malerei des Biedermeier und dem Schwerpunkt auf der sachlichen Schilderung des Wahrnehmbaren wurde für das Bürgertum auch die gleich ausgerichtete Fotografie interessant und zunehmend als „künstlerisch“ empfunden. Die fortschreitende Technik, Praktikabilität und Vergünstigung der Abzüge steigerten die Nachfrage.<sup>883</sup> Obwohl die Fotografie ab Mitte des 19. Jahrhunderts einen breiten Siegeszug antrat, waren bis in die achtziger Jahre tiefgehende Kenntnisse in Chemie und Optik nötig, um diese erfolgreich herzustellen. Deshalb beschränkte sich das Anfertigen von Fotografien fast ausschließlich auf Berufsfotografen.<sup>884</sup>

Mit der Einführung von Trockenplatten und handlichen Apparaten war das flexible Anfertigen von Fotos für breite Bevölkerungsschichten ab den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts möglich. Im Jahr 1892 vermeldete die Zeitschrift „Hundesport und Jagd“, dass nun endlich die Fotografie nicht mehr ausschließlich Sache der Fachleute sei.<sup>885</sup> Strebel erwarb sich in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Zuge dieser Amateurbewegung eine Kamera, schoss und entwickelte Aufnahmen selbst. Er setzte die Fotografie als Dokumentationsinstrument von stimmungsvollen Luft- und Wettererscheinungen ein. Seinen Fotografien erkannte er allerdings keinen künstlerischen Wert zu. Kunden, die ihre Hunde nicht per Bahn zur Anfertigung eines Tierporträts zu ihm nach München schicken konnten, bat er um Anfertigung von aussagekräftigen Fotos. In seinen Briefen gab er genaue Anleitung, wie ein Hund vor die Kamera zu führen sei, damit er optimal ins Bild gesetzt werden konnte.<sup>886</sup>

Auch andere Künstler wie Franz von Lenbach setzten das Medium der Fotografie bewusst ein, um sich eine Arbeitserleichterung zu verschaffen, ihren Modellen die

---

<sup>882</sup> Zitiert aus dem „Kunstblatt“ vom 24.9.1839 bei Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland*, 23.

<sup>883</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 23.

<sup>884</sup> Vgl. Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland*, 25.

<sup>885</sup> Vgl. o. V., *Amateurphotographie im Dienste des Hundesports und der Jagd*, in: *Hundesport und Jagd*, 7, Heft 3, 1892, 55.

<sup>886</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 22.2.1907.

Last der zeitaufwändigen Sitzungen zu verkürzen oder sie als Mittel der Bildfindung zu nutzen.<sup>887</sup> Lenbach hielt seine Modelle in Bewegung fest, um ihre Persönlichkeit zu erfassen, aber auch um unter Zuhilfenahme der mechanischen Vergrößerung Körperhaltungen oder einen Gesichtsausdruck von der Fotografie direkt auf die Leinwand zu übertragen.<sup>888</sup> Selbst Wilhelm Leibl machte sich die Fotografie zu Nutze, um die malerische Wirkung eines Bildes zu beurteilen. Da Leibl sehr langsam arbeitete, konnte er die Modelle durch die fotografische Dokumentation entlasten. Allerdings waren seine Aufnahmen für den schöpferischen Prozess nicht von Belang, da sie keine Farbe wiedergaben.<sup>889</sup>

Die Ablichtung von Hunden auf Fotografien war lange Zeit nicht möglich, da die Tiere zu unruhig waren und wegen der langen Belichtungszeiten keine scharfe Wiedergabe gelang. Die für die Demonstration der Rassepoints wichtige exakte Profilstellung der Tiere über einen längeren Zeitraum stellte die Fotografen vor unlösbare Probleme.

In der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Der Hundesport“ im Jahr 1886 tauchten fotografische Aufnahmen von Rassehunden auf, doch ist die Qualität minderwertig, so dass man bis in die neunziger Jahre auf eine gehäufte Abbildung von Fotografien verzichtete. Eine Aufnahme von fünf Doggen aus der Zucht von Max Hartenstein in Plauen (Abb. 42) zeigt die Problematik einer älteren, retuschierten Fotografie. Die nachgearbeiteten Gesichter und Läufe der Tiere sind dunkel und konturbetont, die Mimik grimmig. Die fotografische Retusche wurde jedoch immer stärker perfektioniert und ermöglichte schließlich Fotografien, die die abgelichteten Tiere idealtypisch verändert zeigten (Abb. 43), ohne dass die Eingriffe offensichtlich hervorstachen.

Da die Anfertigung einer Fotografie nur einen Bruchteil einer Zeichnung kostete, wurden in den Hundezeitschriften in den späten neunziger Jahren des 19. Jahrhun-

---

<sup>887</sup> Vgl. Baranow, *Franz von Lenbach*, 62 f.

<sup>888</sup> Vgl. Schlittgen, *Erinnerungen*, 54.

<sup>889</sup> Vgl. Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, 54. Zum Einsatz der Fotografie bei Malern weiterführend Kaufhold, Enno, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986, 14 ff.

derts nach und nach die Illustrationen durch Fotografien ersetzt.<sup>890</sup> Zudem wurde ihre grafische Ausstattung mit Titelvignetten, Initialen und Zeichnungen immer geringer. In dieser preisbewussten Vorgehensweise spiegelte sich das große Angebot an Hundezeitschriften wider, das es mittlerweile auf dem Markt gab und die Abonnentenzahlen drückte. Ab 1897 fand sich nur noch gelegentlich ein Strebelsches Werk in den Jahressbänden von „Hundesport und Jagd“. Die letzten beiden Reproduktionen von Ölgemälden erschienen im Jahr 1903. (Abb. 45) In einem Artikel in der Zeitschrift aus dem Jahr 1911 verglich ein Autor die Vor- und Nachteile von Naturfotografien und Strebelschen Künstlerzeichnungen:

*„Das erste Prinzip der Kunst ist die Aufopferung alles Nebensächlichen; was der Photographie anhaftet und sie monoton macht, ist die lästige Treue, mit der sie alles Nebensächliche in denselben Tönen und Stärken wiedergibt wie das Charakteristische. Nur unter diesem Gesichtswinkel sollte man das Künstlerbild betrachten, das eben keine Photographie ist.“<sup>891</sup>*

Er kam abschließend zu der Überzeugung, dass das Eine mit dem Anderen nicht zu vergleichen, folglich in direkter Nachbarschaft in einer Hundezeitschrift überflüssig war.

Strebel konnte sich nur schwer damit abfinden, dass seine künstlerische Arbeit dem direkten Vergleich mit der Fotografie standhalten und zugunsten dieser zurückstehen musste. Vehement versuchte er bei verantwortlichen Redakteuren für seine Arbeit zu werben: Bei seinen Rasseporträts läge der Reiz darin, dass „die Anschauung des Künstlers von dem zu portraitierten Gegenstand“ vorrangig sei und der Wahrheitsgehalt seiner Arbeit sich in der Betonung der wesentlichen und hervorstechenden Körpermerkmale und Wesenszüge des Tieres ausdrücke. Es sei jedem Betrachter klar, dass er ein Tier so vorteilhaft wie möglich abzubilden versuche und

---

<sup>890</sup> Die fotografische Industrie wuchs im Zeitraum 1882 bis 1907 um das Zweieinhalbfache auf 400.000 Werktätige. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 99.

<sup>891</sup> o. V., *Oest. Champ. Ivo-Schwanthaler 1159*, in: *Hundesport und Jagd*, 26, 1911, 1097–1098, hier 1098.

sich deshalb Unterschiede zur Natur ergäben.<sup>892</sup> Die von den Kynologen bevorzugte Fotografie jedoch erhebe den Anspruch auf exakte Wiedergabe der Wirklichkeit und betrüge durch die unsichtbare Retusche.<sup>893</sup>

Im Jahr 1912 wurde im „Schweizer Centralblatt“ in einem Artikel, der anlässlich eines Besuches von Richard Strebel erschien, kräftig für seine Porträtkunst geworben. Die Leser wurden aufgefordert, sich ihre Hunde malen oder zeichnen zu lassen. Der Autor verwies geschickt auf den Artikel des Münchner Fotografen R. Kahl, der in „Hundesport und Jagd“ unter dem Titel „Warum ich als Photograph meinen Hunde zeichnen liess“ ausführlich zu einem Strebelschen Porträt seiner Airedale-Terrier-Hündin „Bessi Esch“ Stellung genommen hatte:

*„[E]r habe unter seinen vielen Aufnahmen aller Arten von Hunden nur selten gute bekommen, etwas fehle fast immer, was retouchiert werde, sei geradezu unglaublich, vom ernsthaften Künstler und Kenner erhalte man ein reales, geldwertes, den Hunde wie er sei, zeigendes Bild, während die Photographie, bewusst oder unbewusst, meistens lüge und betrüge.“<sup>894</sup>*

1912 erhielt Strebel ein Schreiben eines Hundeliebhhabers aus Merseburg, der sich nach dem Preis für ein Tierporträt erkundigte und ganz erstaunt war, dass dieses viel teurer als eine Fotografie wäre.<sup>895</sup> In dieser Anfrage spiegelte sich das eigentliche Problem wider, dem Strebel gegenüberstand: Fotografien kosteten nur einen Bruchteil eines Ölbildes. Die Repräsentationsfunktion eines kostspieligen Strebelschen Tierporträts oder Rassehundebildes war nicht mehr gefragt und modern. Wenn man sein Rassetier dokumentieren wollte, ließ man nun ein oder mehrere kolorierte Fotografien anfertigen.

Da nun beide Produkte, ein von einem Künstler angefertigtes Hundebild und eine Fotografie „ein und denselben Zweck erfüllen“, konnte das billigere das teure Pro-

---

<sup>892</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 10.12.1912.

<sup>893</sup> Vgl. ebd., 14.2.1912.

<sup>894</sup> o. V., *Kunstkritik*, in: *Schweizer Centralblatt*, 12.9.1912.

<sup>895</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 14.2.1912.

dukt substituieren.<sup>896</sup> Dem erhöhten Wettbewerbsdruck, der entstand, weil beide Produkte den gleichen Kundennutzen stifteten, konnte Strebel wenig entgegensetzen, da die kynologische Klientel nicht produkttreu war und die Vorteilhaftigkeit seiner Arbeit nicht mehr erkannte. Die Fotografie wurde fortan als adäquates Medium für die Wiedergabe von Rassehunden empfunden. Das Konsumentenverhalten hatte sich durch den technologischen Fortschritt gewandelt und zu einer Wertschätzung der Produktmerkmale der Fotografie geführt, die sich vor allem durch ein angemessenes Kosten-Nutzen-Verhältnis äußerte.<sup>897</sup>

1926 wurde in der Festschrift zum 20-jährigen Bestehen des „Deutschen Kartells für Hundewesen“ die Vorherrschaft der Fotografie nicht mehr in Frage gestellt. Dem Münchner Fotografen A. Dauer wurde sogar der Beiname eines „Kartellkünstlers“ verliehen. Was vormals dem Künstler zugeschrieben worden war, wurde nun auf den Fotografen übertragen: Er sei kein bloßer Vermittler von Form und Wirklichkeit mehr, sondern müsse als „Kamerakünstler [...] nicht nur mit allen inneren und äußeren Wesenseigentümlichkeiten der Rassen, ihrer Form, Haltung, Charakter, Ausdruck vertraut sein, sondern sich auch in die Individualität einfühlen können, um jeden einzelnen Vertreter in seinen Geltungswerten hervorzuheben und zu seinem Recht kommen zu lassen“.<sup>898</sup>

### 5.1.3 Wirtschaftskonjunktur in München

Die bayerische Wirtschaft war bis in die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts größtenteils unabhängig von den Konjunkturschwankungen im Deutschen Reich. Durch seinen Status als Agrarland mit landwirtschaftlicher Ausrichtung wurde Bayern weniger von außen- und wirtschaftspolitischen Problemen als von guten und schlechten Ernten tangiert und begründete damit einen eigenen Konjunkturzyklus innerhalb der Bundesstaaten. Größere Probleme machten die Landwirtschaftskrisen, die durch

---

<sup>896</sup> Wöhe u. Döring, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, 632.

<sup>897</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 600.

<sup>898</sup> Berta, Josef, *Das Lichtbild im Dienste des Hundesports. A. Dauer, der Kartellkünstler*, in: Franz Bazille (Hg.), *Geschichte des deutschen Kartells für Hundewesen D.K.H. 1906 - 1926*, Frankfurt a. M 1926, 105–106, hier 105.

die Abwicklung landwirtschaftlicher Betriebe, Zuwanderung der Landbevölkerung in die Städte und Arbeitslosigkeit negative Auswirkungen hatten.<sup>899</sup>

Ab 1890 veränderte sich dieser Umstand, da Bayern sich an Spekulationsgeschäften in der Geldwirtschaft beteiligte und Industrie Gründungen durchführte. Wirtschaftlicher Aufschwung und Krisen betrafen die bayerische Wirtschaft nun genauso unmittelbar wie das restliche Deutsche Reich. Der große Aufschwung ab 1895, der durch die zweite industrielle Revolution ausgelöst wurde, zeichnete sich ökonomisch ebenso ab, wie immer wieder dokumentierte konjunkturelle Einbrüche des Sozialprodukts durch politische oder wirtschaftliche Probleme des Kaiserreichs. Zwischen 1906 und 1908 sank das Wachstum des Nettoinlandsprodukts im Deutschen Reich und damit auch in Bayern um mehrere Prozent mit der Folge einer Preisinflation.<sup>900</sup> Tiefstand der Rezession war Ende des Jahres 1908. Die wirtschaftliche Konsolidierung in den Folgejahren setzte in Bayern langsamer ein als im Deutschen Reich.<sup>901</sup> Zwischen 1900 und 1908 verteuerten sich Konsumgüter um 10 Prozent, was für Künstler, deren Luxusprodukte extrem an die Konjunktur geknüpft waren, zu Absatzproblemen führte.<sup>902</sup> Nipperdey sieht die Bewertung konjunktureller Schwankungen für Zeitgenossen anders gelagert als heute, da sie in Unkenntnis der längerfristigen Trends die Rezessionen „subjektiv schärfer [empfanden]“.<sup>903</sup> Eine Rezession war damit für den Kunden zunächst mit einer sparsameren Lebensführung und dem Vermeiden von preisintensiven Sonderausgaben für Luxus verbunden - bis sich die wirtschaftliche Lage deutlich erholte.

---

<sup>899</sup> Vgl. Krauss, Marita, *Banken, Sparer, Spekulanten. München als Finanzplatz*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 26–34, hier 28.

<sup>900</sup> Vgl. Tabelle bei Feldenkirchen, Wilfried, *Die deutsche Wirtschaft im 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, 47), München 1998, 1.

<sup>901</sup> Vgl. Eckardt, Günther, *Industrie und Politik in Bayern. 1900-1919. Der Bayerische Industriellen-Verband als Modell des Einflusses von Wirtschaftsverbänden* (= Beiträge zu einer historischen Strukturanalyse Bayerns im Industriezeitalter, 15), Berlin 1976, 47.

<sup>902</sup> Vgl. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*, 286. Vgl. Tabelle A.11 bei Fischer, Hendrik K., *Konsum im Kaiserreich. Eine statistisch-analytische Untersuchung privater Haushalte im wilhelminischen Deutschland* (= Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte Beiheft, 15), Berlin 2011, 325.

<sup>903</sup> Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*, 287.

Robin Lenman zitiert den Bericht eines britischen Besuchers in München, der 1910 feststellte, dass München von einer Stadt, die billiger als alle anderen in Deutschland gewesen war, nun zu einem der teuersten Zentren im Deutschen Reich geworden sei.<sup>904</sup>

Bei Strebel fiel die Konjunkturkrise zwischen 1906 und 1908 mit dem Wegfall seiner kynologischen Klientel und einer veränderten familiären Situation zusammen. Am 23.09.1906 ließ er einen Berliner Bekannten wissen: „In kynologischen Kreisen ist nichts zu wollen, 250 M [Mark, d. V.] ist für ein Portrait den Leuten zu viel, davon soll man dann noch die Reise zahlen [...]“<sup>905</sup> Am 10.6.1907 musste er eine Auftragsvermittlung des Hamburger Kunstvereins für ein Tierporträt ablehnen, da die anfallenden Reisespesen nach Hamburg für ihn circa 150 Mark betragen und damit fast den ganzen Gewinn am Bild aufgezehrt hätten.<sup>906</sup>

## 5.2 Marktstrategien zur Bewältigung der Krise

Der Rückgang der Nachfrage nach Hundebildern des Künstlers aus den oben beschriebenen Gründen veranlasste ihn in den Jahren 1906 bis 1909 diverse, nachdrücklich vorangetriebene Marketingstrategien vor allem in der Absatzpolitik einzusetzen, um sein Produktsortiment wieder besser zu positionieren und den Absatz zu intensivieren. Gründe für dieses offensive Vorgehen lagen in der wirtschaftlichen Notwendigkeit. Der Künstler benötigte dringend Einnahmen.<sup>907</sup> Wichtige Kunden bat er in dieser Zeit um dringenden Rat, wie er seine Schwerpunktsetzung verändern solle, um Geld zu verdienen - „Raten Sie mir zu grösseren oder kleineren Formaten, mehr zu Genre- oder Jagdbildern?“<sup>908</sup> - oder um Förderung und Empfehlungen für

---

<sup>904</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 129.

<sup>905</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 23.9.1906.

<sup>906</sup> Vgl. ebd., 10.6.1907.

<sup>907</sup> Vgl. ebd., 17.9.1906.

<sup>908</sup> Schreiben an Hofrat Paulus, Berlin, ebd.

Aufträge.<sup>909</sup> Er war bereit, dem Kunden in jeder Hinsicht zu entsprechen und sein Werk hinsichtlich des Kundengeschmacks zu verändern.<sup>910</sup>

Ab 1908 war der Künstler durch die Unterstützung seines Schwiegervaters wirtschaftlich abgesichert und hätte nun auf den arbeitsaufwändigen Einsatz und die Lenkung von Marketingstrategien verzichten und sich in finanzieller Freiheit seiner künstlerischen Entfaltung widmen können. Allerdings fehlte ihm in seiner sozialen Isolation nun die Anerkennung eines Publikums für seine Kunst, die Strebel als Existenzbedürfnis betrachtete:

*„Wenn es Leute giebt (!), die behaupten, man müsse als Künstler nur und immer nur auf sich hören, Kritiker und dergleichen müssen völlig außerhalb des Empfindungslebens des Künstlers liegen, so muss ich das verneinen. Das geht eine grosse Zeitlang sehr gut, findet man aber keinerlei Resonanz (!) dabei, so erstirbt schliesslich der Elan. Ein paar Riesen, die es auch ohne die Anerkennung und ohne Verdienst fertig brachten, bestätigen nur die Regel. Es braucht durchaus keine große Gemeinde zu sein, nur ein ganz kleiner Kreis ist nötig, der aber wirkliches Verständnis mit aufrichtiger Bewunderung entgegenbringt. Das ist der Resonanzboden der die künstlerische Seele erst nach aussen laut und klar erklingen lässt. Der giebt nicht nur die Schwingungen richtig wieder sondern verleiht ihnen dabei Reinheit, welche sie dann in ihrer harmonischen Gesamtwirkung auch für die Allgemeinheit verständlich macht.“<sup>911</sup>*

In dieser Phase rückte Strebel nach und nach von den bisher eingesetzten Marketingstrategien ab, veränderte seine Geschäftsfelder und vergrößerte sein Produktsortiment. Aufschluss darüber gibt Strebels zwischen 1905 und 1913 geführtes „Copir-Buch Kunst“, in dem sich auf 500 Seiten seine eigene mittels Durschlagpa-

---

<sup>909</sup> Bitte um Unterstützung durch Alfred Lichtwark, vgl. ebd., 29.5.1907 oder E. Prössler, dem Herausgeber des „Sportblatts für Züchter und Liebhaber von Rassehunden“, ebd., 3.12.1907.

<sup>910</sup> Vgl. ebd., 5.1.1907.

<sup>911</sup> Ebd., 2.2.1913.

pier kodierte Geschäftskorrespondenz befindet. In einem am Ende angefügten alphabetischen Register führte Strebel penibel jeden Brief an die jeweiligen Adressanten auf, um die Geschäftsbeziehungen in ihrer Vollständigkeit überblicken zu können. Neben den Briefen an Auftraggebern, in denen er Preisverhandlungen führte und gelegentlich auch Kundenwünsche anmerkte, und denen an Kunstmittler wie Kunstvereine, Galerien, Kunstsalons inklusive der Lieferscheine seiner Bilder für Ausstellungen, finden sich auch Briefe an Kynologen, mit denen er eine engere Beziehung pflegte und sich dementsprechend auch über seine persönliche Situation äußerte. Das Ausscheiden als Mitglied der „Luitpold-Gruppe“ und damit aus der Münchner Künstlergenossenschaft, mit dem der Verlust an der Teilnahme an deren Ausstellungsaktivitäten verbunden war, machte die private Vermarktung seiner Kunstwerke nötig. Für die Auswertung von ökonomischen Aktivitäten eines hochspezialisierten Künstlers auf dem Kunstmarkt ist dieses Dokument von einzigartiger Bedeutung, da es die Organisation und den Aufwand seiner Geschäftstätigkeit und darüber die jeweiligen ökonomischen Strategien wiedergibt, die der Künstler einsetzte, um sich erfolgreich zu vermarkten.

### **5.2.1 Veränderung der Absatzpolitik**

Strebel engagierte sich ab 1897 intensiv in der „Luitpold-Gruppe“, beklagte sich aber bereits ab 1898 über die schlechte Hängung, die seine Bilder erfuhren.<sup>912</sup> Diese Tatsache konnte er zu diesem frühen Zeitpunkt verschmerzen, da seine Hauptabnehmer aus dem kynologischen Umfeld kamen, mit dem er direkten Kontakt hielt. Außerhalb der gemeinsam mit seiner Künstlergruppe bestückten Ausstellungen gab es von ihm keine eigenen Initiativen zur Präsentation seiner Bilder in Galerien oder Kunstsalons im Deutschen Reich und den angrenzenden deutschsprachigen Ländern.

Durch den Rückzug der kynologischen Kundschaft 1905 musste sich Strebel auf die ihm in München zur Verfügung stehenden Absatzwege und Ausstellungsmöglich-

---

<sup>912</sup> Vgl. Strebel, *Tagebuch des Künstlers*, 30.5.1898.

keiten für seine Hundebilder konzentrieren. Seine Spezialisierung auf die „Sportmalerei“ schränkte jedoch seine Akzeptanz in der „Luitpold-Gruppe“ maßgeblich ein. Seine Bilder wurden nach Meinung des Künstlers „beleidigend[]“ in den Ausstellungen gehängt oder zurückgewiesen.<sup>913</sup> Er sah sich als „Maler, der als Lückenbüsser und Mitläufer auf den grösseren Ausstellungen, wo Platz genug vorhanden, der Gruppe nicht weiter weh tut, sonst aber wo es heisst die Gr. [Gruppe, d. V.] nach aussen künstlerisch zu vertreten nicht in Betracht kommen kann“.<sup>914</sup> In der Gruppe herrsche kein Gleichbehandlungsprinzip für alle Mitglieder, da einige mehr Bilder ausstellen könnten als andere, und sie durchsetzt sei von Klüngelei. Den Rat einiger Gruppenmitglieder, sich mehr nach der Mode zu orientieren, wollte er nicht befolgen und sah „ohne Drangabe seiner ganzen künstlerischen Überzeugung keinen modus vivendi“ mehr.<sup>915</sup> Im Mai 1908 entschloss er sich, aus der „Luitpold-Gruppe“ und damit aus der Künstlergenossenschaft auszutreten.<sup>916</sup>

Strebel nutzte seit Anfang des 20. Jahrhunderts auch den Absatzweg über die renommierte Münchner „Kunstgalerie Heinemann“ am Lenbachplatz in München, die einige Künstler der „Luitpold-Gruppe“ ausstellte.<sup>917</sup> Die Galerie war international tätig und veranstaltete in anderen Kunstsalons im Deutschen Reich große Ausstellungen in ihrem Spezialgebiet, der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts.<sup>918</sup> Heinemann zählte reiche Kunden aus Industrie und Handel zu seinen Kunden.<sup>919</sup> Um dort als Künstler aufgenommen zu werden, unterlag man jedoch ebenfalls einer Vorauswahl durch den Galeristen. Strebel konnte bis 1905 nur ein bis höchstens zwei Bilder zum Verkauf über die Galerie anbieten, steigerte dies jedoch ab 1906 bis 1909 auf fünf Bilder im Jahr.<sup>920</sup>

---

<sup>913</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, o. D. (Dez. 1906).

<sup>914</sup> Ebd., 14.1.1907.

<sup>915</sup> Ebd., 24.5.1908.

<sup>916</sup> Vgl. Ebd.

<sup>917</sup> Vgl. Meissner, *Der Handel mit Kunst in München 1500 - 1945*, 27 f. Der heutige Lenbachplatz hieß damals Maximiliansplatz.

<sup>918</sup> Vgl. ebd., 29.

<sup>919</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 90.

<sup>920</sup> Vgl. Galerie Heinemann online, Stichwort Richard Strebel.

Keines der 13 von insgesamt 20 Bildern, die zwischen 1901 und 1925 von der Galerie als Kommissionsware angenommen wurden, wurde verkauft. Alle gingen an Strebel zurück. Lediglich sieben Bilder kaufte die Galerie für den Eigenhandel an und setzte sie dann auch ab. Der Vertragszweck der Kommission beinhaltete den Verkauf des Gutes durch den Galeristen, überlässt dem Künstler jedoch das vollständige Risiko des Kapitaleinsatzes.<sup>921</sup> Als Kommissionsware wurden hauptsächlich solche Bilder angenommen, deren Absatz ungewiss war.<sup>922</sup> Möglich machte dieses selektierende Vorgehen das ausufernde Angebot an Kunstwerken in München.<sup>923</sup> Der Kunsthändler berechnete für seine Ausstellungstätigkeit einen Aufschlag auf den Preis. Am 5.6.1907 lieferte der Künstler an die Galerie die drei Bilder „Vor Junghühnern“ zum Preis 300 bis 400 Mark, „Aschermittwoch“ von 500 bis 600 Mark und „Um den Besitz“ von 800 bis 900 Mark. Die Galerie behielt die Bilder zwischen fünf und sieben Monate in der Ausstellung und bot sie für jeweils 450, 650 und 1200 Mark, also mit einer Gewinnspanne auf den unteren Preis von 30 Prozent an. Dieser Absatzweg war für Strebel wirtschaftlich langfristig nicht aussichtsreich, deshalb vernachlässigte er ihn ab 1909.

Ab Ende des Jahres 1906 bemühte sich Strebel, den Absatz seiner Bilder selbst zu organisieren. Er begann, sich nach neuen Zielmärkten umzusehen und zu recherchieren, welche Absatzmittler des Kunsthandels ihm in den jeweiligen Städten zur Verfügung standen. Neben den Kunstsalons und –galerien waren die Kunstvereine in den großen deutschen Städten eine zweite Chance des Bildabsatzes. Quantitativ wurde bei deren Ausstellungen mehr abgesetzt als im Handel.<sup>924</sup> Zudem fand sich in den Kunstvereinen ein Publikum für preiswertere Ware - ein Umstand, der für den finanziell angeschlagenen Strebel wirtschaftlich interessant war.<sup>925</sup>

---

<sup>921</sup> Vgl. Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, 60.

<sup>922</sup> Vgl. ebd., 150.

<sup>923</sup> Ebd., 144.

<sup>924</sup> Vgl. ebd., 124.

<sup>925</sup> Lenman zählt als Mitglieder der Kunstvereine Beamte und Lehrer, Offiziere, Händler und Rentiers auf. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 90.

Strebel nahm die Distribution seiner Kunstwerke selbst in die Hand, was angesichts der Lawine von Bildern, die jährlich „waggonweise durch die Ausstellungstätten der Provinz“ rollte, ein unwägbares Risiko darstellte.<sup>926</sup> Denn Fracht-, Verpackungs- und Reparaturkosten verteuerten die Bilder für den Künstler immer mehr.<sup>927</sup> Strebels „Copir-Buch Kunst“, das Aufschluss über seine diesbezüglichen Aktivitäten gibt, weist für die folgenden Jahre eine intensive Korrespondenz auf.<sup>928</sup> Er kommunizierte nun selbst mit den jeweiligen Galeristen, Eigentümern von Kunstsalons und zuständigen Vorsitzenden und warb um Aufnahme in die Ausstellungen. Er kümmerte sich um Verpackung und die kostspielige Fracht und verfolgte die korrekte Anlieferung und Absendung seiner Bilder. Bei Beschädigungen durch unsachgemäße Behandlung oder Verpackung musste er Schadensersatz einklagen oder die Bilder vor Ort reparieren lassen.<sup>929</sup> Inwieweit Strebel die Kunstsalons und –vereine bereits über Ausstellungen der „Luitpold-Gruppe“ kannte und persönliche Kontakte nutzte, konnte nicht ermittelt werden. Jedoch erstellten Zeitschriften wie das „Jahrbuch der bildenden Kunst“ jährlich eine Übersicht über Ausstellungen und Kunstsalons mit Schwerpunkten und Adressen, die diesbezüglich genutzt werden konnten.<sup>930</sup>

Strebel stellte ab Anfang 1907 nacheinander zwei Kollektionen von Bildern zusammen, die er jeweils als „Paket“ bis Ende 1909 anbot.<sup>931</sup> Kollektion I, die er mit aktueller Bildproduktion ausstattete, bestand aus vierzehn Bildern: ein Rassegruppenporträt („Porträt der Frau des Künstlers mit ihren Hunden“, WK 16), zwei Bildern mit Kuhmotiv („Kuh mit Kalb“, WK 40), ein Jagdhundporträt, ein exotisches Motiv („Löwe von Transvaal“, WK 50), ein individuelles Tierporträt („Don Diego“, WK 5), eine Landschaft, zwei Rasseporträts und fünf Bilder mit genrenahem Bildti-

---

<sup>926</sup> Ebd., 134.

<sup>927</sup> Vgl. Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. Inaugural-Dissertation*, 124.

<sup>928</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*.

<sup>929</sup> Vgl. ebd., 16.1.1909. Der von Strebel selbst entworfene Rahmen des Bildes „Um den Besitz“ (WK 34) war zerbrochen und musste neu verleimt und vergoldet werden.

<sup>930</sup> Vgl. z. B. o. V., *IV. Ausstellungen und Kunstsalons*, in: *Jahrbuch der bildenden Kunst*, 8, 1909, 159–161.

<sup>931</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 22.7.1908.

tel (wie zum Beispiel „Ehelicher Friede“, WK 31, „Ehelicher Zwist“, WK 32, oder „In Erwartung“).

Kollektion II, die er parallel in Umlauf brachte, bestand aus neun Bildern, darunter ein Rasseporträt („Collie Romeo“, WK 11), drei Jagdhundporträts und fünf Bilder mit genrenahem Bildtitel (z. B. „Um den Besitz“, WK 34, und „Eine Herausforderung“, WK 35).

Bei Kollektion I nahm Strebel eine Sortimentsausweitung vor. Neben den herkömmlichen Produkttypen bot er drei neue Motive an. Kleinere Bilder mit Kuhmotiv (WK 42) wurden immer wieder einmal in den Kritiken erwähnt und sind im Kontext der Treue zum Motivschwerpunkt seiner Akademiezeit zu verstehen. Unüblich war jedoch die Größe des neu angefertigten Bildes (WK 40) mit 136 x 92 cm, das Zügelsche Ausmaße besaß und damit punkten wollte.<sup>932</sup>

Die Aufnahme eines exotischen Motivs war außergewöhnlich. Strebel gibt im „Löwen von Transvaal“ (WK 50) großformatig eine männliche Raubkatze wieder, die sich am schattigen Ufer einer Wasserstelle mit afrikanischer Vegetation zum Trinken niederkauert und, dort entdeckt, den Betrachter mit beobachtendem Blick fixiert. Die Skizzenbücher des Künstlers zeigen bereits ab 1883 vereinzelt Studien exotischer Tiere vor allem aus „Hagenbeck´s Thierpark“ in Hamburg. Nach 1906 nahm Strebel diese, wohl animiert durch das allgemeine Interesse der Deutschen an der Tierwelt der afrikanischen Kolonien, wieder auf.<sup>933</sup> Der Künstler schloss sich hier dem Trend zum fremdartigen und spektakulären Bildmotiv an, das er für absatztauglich hielt.<sup>934</sup> Die Auswahl des Motivs des Löwen, der „Spitze der tierischen Favoriten“ war nur konsequent und versprach am meisten Aufmerksamkeit.<sup>935</sup> Wie der unter Kaiser Wilhelm II. hochdekorierte Tiermaler exotischer Tiere, Richard

---

<sup>932</sup> Heinrich von Zügels „Kühe im Moor“ von 1908 sind 119 x 191 cm groß und „Kühe am Gatter“ von 1909 90 x 130 cm. Vgl. Bertuleit, *Heinrich von Zügel (1850 - 1941). Vom Realismus zum Impressionismus*, 112 und 117.

<sup>933</sup> Transvaal war zu diesem Zeitpunkt eine britische Kolonie.

<sup>934</sup> Vgl. Wartenberg, Susanne, *Faszination Fremde als Trend: Marktorientierung und Spezialisierung*, in: Katrin Schwarz (Hg.), *Faszination Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der Neuen Welt*. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M, Petersberg, Frankfurt am Main 2013, 179–185, hier 179.

<sup>935</sup> Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 101.

Friese, wählte er für sein Bild das große Format und die intime Nahsicht, die dem Betrachter erlaubte, sich dem gefährlichen Raubtier sehr dicht zu nähern, um es intensiv zu studieren.<sup>936</sup> Strebel hoffte wohl auf einen Ankauf durch einen deutschen Großwildjäger, da für diese ein erlegter Löwe das „absolute Muß“ war.<sup>937</sup> Die Landschaft, ein intimer Blick in ein Waldinneres, rundete die Palette der neu aufgenommenen Motive ab.

Die zweite Kollektion setzte sich aus im Atelier verfügbaren Bildern zusammen und zeigt die für Strebel bekannten Bildtypen. Aus dem Strebelschen „Copir-Buch Kunst“ ist nicht zu entnehmen, ob die Auswahl der Ausstellungsorte und die jeweilige Kollektion aufeinander abgestimmt waren. Kollektion I wurde ab 1908 im Kunstverein Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe ausgestellt, dann ging sie nach Frankfurt, von dort im November an den Württembergischen und Augsburger Kunstverein. Es folgte der „Kunstsalon Eduard Schulte“ in Berlin, dann der von „Hermes & Co.“ in Frankfurt am Main. Zu gleichen Zeit wanderte Kollektion II vom „Kunstsalon Lenobel G.m.b.H.“ in Köln zu „Eduard Schulte“ nach Düsseldorf, in den „Kunstsalon Dörbrandt“ nach Braunschweig und zu „Louis Bock & Sohn“ nach Hamburg. Die letzte Station war der Sächsische Kunstverein in Leipzig. Zwi- schendurch wurden vereinzelt kleinere Bilder verkauft und durch andere ersetzt.

In den ersten sechs Monaten des Jahres 1910 schickte Strebel nochmals eine dritte, kleine Kollektion aus drei Jagdhundporträts und zwei Genrebildern in Umlauf an den Kunstverein Frankfurt, den „Kunstsalon Eduard Schulte“ in Köln, den Museumsverein Elberfeld, den Kunstverein Hamburg und den „Kunstsalon Bernhard Nöhring“ in Lübeck.

Ab Oktober 1910 gestaltete sich die Unterbringung der Bilder aufgrund der geringen Nachfrage schwierig. Das „Copir-Buch Kunst“ weist in dieser Zeit eine Reihe von Schreiben an diverse Kunstvereine und Kunstsalons auf, die wohl meist abschlägig beantwortet wurden, da kein weiterer Kontakt mehr nachzuweisen ist. Bis

---

<sup>936</sup> Vgl. ebd., 175. Richard Friese (1854 – 1918), deutscher Tiermaler.

<sup>937</sup> Ebd., 179.

November 1911 wurden von Strebel vereinzelt Bilder in Ausstellungen verschickt, allerdings ohne große finanzielle Erfolge.

Im November 1911 beschloss der Künstler einen Rückzug vom Ausstellungsbetrieb.<sup>938</sup> Für die folgende Zeit gibt es keine geschäftlichen Einträge im „Copir-Buch Kunst“. Diese Pause dauerte ein Jahr bis zum November 1912. Zu diesem Zeitpunkt erging vom „Kunstsalon Goldschmidt & Sohn“ in Frankfurt eine Einladung zu einer Sonderausstellung seines Werks. Eventuell kam diese Einladung auf Betreiben und über die Kontakte von Strebels Schwiegervater, einem Frankfurter Kunstsammler, zustande. Er erhielt 42,5 m Ausstellungsfläche, die er mit sechzig Bildern und Radierungen bestückte, die seine gesamte Entwicklung zeigen sollten.<sup>939</sup> Strebel stellte zum ersten Mal auch 18 seiner Landschaften aus, da er Probleme hatte, so viele Bilder bereit zu stellen. Sich als Landschaftsmaler zu präsentieren, fiel ihm schwer, denn „ich finde dass es sehr viel unserer Landschaftsmaler giebt, aber sehr wenig wirklich gute [Hervorhebung im Original] Hundemaler“, äußerte er gegenüber einem Freund rückblickend im März 1913.<sup>940</sup> Desweiteren zeigte er zwölf Rasseporträts, sechs Tierstudien und zwölf Hundebilder mit Genretiteln. Die restlichen Exponate machten Radierungen aus, vor allem die Doppelporträts (WK 14), die er sich als potentielle Vereinsgaben dachte. Mit dieser Ausstellung endet im Mai 1913 das „Copir-Buch Kunst“.

Auffällig ist der hohe Kommunikations- und Koordinationsbedarf zwischen Strebel und den Ausstellungsbetreibern, der sich im „Copir-Buch Kunst“ widerspiegelt. Die Verschickung der Bilder musste lücken- und reibungslos von München aus geplant werden. Etwaige Verzögerungen führten zu Beschwerden oder preisintensiven Rücksendungen der Bilder an den Künstler, der sie dann wieder anderweitig unterbringen musste.

Die Verkäufe im Zeitraum März 1908 bis Dezember 1912 hielten sich auf geringem Niveau. Im Dezember 1909 - am Ende der ersten Ausstellungsrunde - war ein Groß-

---

<sup>938</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, o. D. (Dez. 1912).

<sup>939</sup> Vgl. ebd., 17.11.1912.

<sup>940</sup> Ebd., o. D. (zw. 14.3. und 25.3.1913).

teil der Bilder immer noch in den Lieferscheinen aufgeführt und blieb auch im Besitz des Künstlers bis zur Sonderausstellung in Frankfurt im Jahr 1912.<sup>941</sup> Eine beträchtliche Anzahl dieser Bilder ist noch heute in Familienbesitz. Als im Oktober 1908 zwei kleinere Jagdhundporträts statt für 800 für einen Gesamtpreis von 600 Mark bei „Lenobel“ in Köln verkauft wurden, war Strebel hochofreut.<sup>942</sup>

Strebel's Preispolitik seiner Bilder war auf den jeweiligen Ausstellungsort abgestimmt. In Ausstellungsstädten wie Hamburg oder Elberfeld, wo wichtige frühere Kunden wie der Industrielle Hugo-Ernst Toelle oder seine Familie ansässig waren, wurden die Bilder höher ausgepreist als in Berlin oder Dresden. Das Bild „Die Frau des Künstlers mit ihren Hunden“ (WK 16) kostete in Hamburg und Elberfeld 3000<sup>943</sup>, in Berlin und Dresden dagegen nur 2000 Mark<sup>944</sup>. Der „Löwe von Transvaal“ (WK 50) wurde in Hamburg mit 1500<sup>945</sup> ausgepreist, in Berlin lediglich für 800 Mark<sup>946</sup>. Diese Differenzierung der Preise ist bei allen im „Copir-Buch Kunst“ aufgeführten Bildern anzutreffen. Bereits 1910 bemerkte Paul Drey, dass Künstler laut seiner Recherche bereit wären, bis zu einem Viertel des ursprünglich veranlagten Preises zu akzeptieren, da Stolz und Hoffnung an der „Magenfrage“ scheiterten.<sup>947</sup>

Von der Sonderausstellung in Frankfurt erhoffte sich Strebel einen regen Bildabsatz und nahm dafür die 500 Mark Frachtkosten, die ihm die Beförderung der Bilder kostete, in Kauf. Allerdings kam es zu wenigen Verkäufen. Am 22.12.1912 schrieb er an den Galeristen: „Es ist ein Glück, dass mein Schwiegervater so liebenswürdig war einzuspringen, ohne seine Beihilfe wäre das Resultat erschütternd gewesen.“<sup>948</sup>

---

<sup>941</sup> Vgl. ebd., 22.12.1909.

<sup>942</sup> Vgl. ebd., 22.10.1908. Zu den Salon-Listenpreisen in München vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 117 f.

<sup>943</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 10.3.1907 und 21.10.1907.

<sup>944</sup> Vgl. ebd., 1.7.1907 und 28.8.1907.

<sup>945</sup> Vgl. ebd., 10.3.1907.

<sup>946</sup> Vgl. ebd., 1.7.1907.

<sup>947</sup> Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, 41. Vgl. dazu auch Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 116.

<sup>948</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 22.12.1912.

Durch das Kunstschutzgesetz war es Strebel ab dem Jahr 1907 möglich, sein Werk „gewerbsmäßig mittels mechanischer und optischer Einrichtungen vorzuführen“.<sup>949</sup> Das bedeutete, er durfte Fotografien seiner Bilder zu Reklamezwecken verwenden, was sich in der Herstellung einer Postkartenserie (WK 38) seiner Werke niederschlug. Diese ließ er in größerem Umfang drucken und versandte sie an für ihn wichtige Ansprechpartner zur Verteilung „für meine Reklame“.<sup>950</sup> Eine weitere Postkartenserie mit Rassehundeköpfen (WK 60) wurde ähnlich genutzt.

Fotos und Postkarten seiner Werke setzte Strebel auch ein, um Kunden über seine Produkttypen zu informieren. Carl Heinrich Knorr aus Heilbronn interessierte sich 1906 für die Anfertigung eines Hundebildes zu Reklamezwecken für seine Fertigsuppenproduktion. Der Einsatz von Künstlern für Produktgestaltung und Werbung war im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bereits üblich.<sup>951</sup> Strebel fertigte eine Zeichnung für ihn an und schickte zahlreiche Fotos, die er nach einem Monat zurückgab, da kein weiteres Interesse bestand.<sup>952</sup> Eine von Strebel angefertigte Zeichnung für ein Werbeplakat für das „Bayrische Qualitätsei“ (WK59) ist im Nachlass erhalten. An Ausschreibungen, wie zum Beispiel einer Medaille für einen Hundeklub in der Schweiz, beteiligte er sich „billigst“, um den Zuschlag zu bekommen, da diese auch ins Ausland wie Amerika oder England vergeben wurden und ihn bekannt machen konnten.<sup>953</sup>

Die größte Reklame für Strebel war allerdings, dass die Hamburger Kunsthalle im Jahr 1907 ein Bild von ihm angekauft hatte. Strebel wandte sich im Mai 1907 an Alfred Lichtwark, den seiner Familie bekannten dortigen Direktor, und bat ihn, sich

---

<sup>949</sup> Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. Inaugural-Dissertation*, 70.

<sup>950</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 15.11.1912. Der Begriff „Reklame“ wurde bis in die 1930er Jahre als Synonym für Werbung verwendet. Vgl. Koschnick, Wolfgang J., *Standard-Lexikon Werbung, Verkaufsförderung, Öffentlichkeitsarbeit*. 2 Bände, München 1996, Band II, 861.

<sup>951</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 91. Vgl. auch Heinrich von Zügel's Werbeplakat für die Löwenbräu-Brauerei mit einem Geißbock bei Bertuleit, *Heinrich von Zügel (1850 - 1941). Vom Realismus zum Impressionismus*, 20.

<sup>952</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 4.4.1906.

<sup>953</sup> Medaille für den Schweizer St. Bernhardsklub bei ebd., 17.12.1912.

für ihn in Hamburg einzusetzen und ihn zu fördern.<sup>954</sup> Er hatte zur gleichen Zeit im Hamburger Kunstverein einige Werke ausgestellt. Lichtwark, dem die Unterstützung Hamburger Künstler ein Anliegen war, entschied sich im Juni 1907, das Jagdhundporträt „Zwei Rauhbärte“ anzukaufen.<sup>955</sup> Der Ankauf eines Bildes durch ein Museum war für einen Künstler eine Auszeichnung, wie der Tübinger Professor Konrad Lange in seinen Artikel über Bildpreise 1902 feststellte, da damit sein Renommee nachhaltig stieg und die Preisgestaltung seiner Bilder beeinflusste.<sup>956</sup> Strebel warb in seinen Briefen an potentielle Kunden mit diesem Ankauf, um den künstlerischen Wert und die Qualität seiner Bilder zu betonen und ließ diese für ihn wichtige Tatsache auch in Bruno Volgers „Deutschlands Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Gelehrte, Künstler und Schriftsteller in Wort und Bild“ festhalten.<sup>957</sup>

Strebel's intensive Absatzpolitik in Form einer geographischen Distribution über das ganze Deutsche Reich, einer intensiven Kommunikation und Netzwerken mit wichtigen Ansprechpartnern und Multiplikatoren für seine Kunst, einer auf die jeweilige Kundschaft zugeschnittenen Preispolitik seiner Werke sowie werbetechnischer Maßnahmen bildeten die Marktstrategien, die er anwandte, um sich auf dem Markt ohne das für seine Spezialisierung wichtige Nischenpublikum zu halten.

Da diese Maßnahmen wenig Erfolg über den Parameter Umsatz zeigten, entschloss sich Strebel im Jahr 1911 zu einer Suche nach neuen Geschäftsfeldern und einer Ausweitung seines Produktsortiments, um wieder enger mit dem Markt in Berührung zu kommen.

### 5.2.2 Neue Geschäftsfelder

*„Wenn ich mich an eine solche Aufgabe [Farblithographien, d. V.] mache, so liegt mir in allererster Reihe daran auch auf diesem Wege in die*

---

<sup>954</sup> Vgl. ebd., 29.5.1907.

<sup>955</sup> Das Bild mit der Inv. Nr. E-3060 „Zwei Rauhbärte“ (Vorstehhunde auf Witterung. Herbstlandschaft) wurde 1968 aus dem Bestand der Kunsthalle Hamburg weiterverkauft.

<sup>956</sup> Vgl. Lange, Konrad von, *Ueber Bildpreise*, in: *Kunst für alle*, 18, Heft 1, 1902-1903, 13–18, hier 15.

<sup>957</sup> Vgl. Volger, *Deutschlands Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Gelehrte, Künstler und Schriftsteller in Wort und Bild*, 500.

*breiteren Schichten der Liebhaber im Volke einzudringen, dass ich diese bereits in grossem Masse besitze beweisen der Zudrang zu meinen s.Z. veranstalteten Sammelausstellung (!) in den größeren Städten, hier aber sind die Leute, welche sich für meine Bilder interessieren in der minder-begüterten Klasse zu suchen.*<sup>958</sup>

Das Schreiben, aus dem obige Zeilen entnommen sind, richtete Strebel 1911 an den „B. G. Teubner Verlag“ in Leipzig, der ihn wegen der Anfertigung mehrerer Farblithographien zur Veröffentlichung in einer farbig illustrierten Verlagspublikation angefragt hatte. Die konkrete Bestellung würde allerdings erst ausgesprochen, wenn die Entwürfe zur Zufriedenheit des Auftraggebers ausfielen, ließ der Verlag verlauten. Obwohl sich Strebel des finanziellen Risikos bewusst war und zunächst auf eine Entschädigung für seinen Zeitaufwand bei Nichtannahme drängte, ging er schließlich darauf ein.<sup>959</sup> Er sandte mehrere Skizzen nach Leipzig, die akzeptiert wurden, und sollte nun bei diesem für ihn „zweifelhafte[n] Geschäftsunternehmen“ die Platten zeichnen und in München drucken lassen.<sup>960</sup> Da Strebel als Lithograph wenig Übung und noch nie mit fünf Farbplatten gleichzeitig gearbeitet hatte, fanden die beim Verlag eingereichten ersten Drucke keine Zustimmung. Die Zeichnungen sollten in einem zweiten Versuch an einen versierten Lithographen weitergegeben und die Übertragung somit ausgegliedert werden. Strebel wollte dies nicht akzeptieren, da er der Meinung war, dass eine originale Farblithographie auch Authentizität beinhaltete, nämlich das eigenhändige Anfertigen der Platten durch den Künstler und nicht durch einen Berufslithographen. Er bestand auf der Bezahlung der ihm angefallenen Spesen beziehungsweise der Möglichkeit eines zweiten Versuchs.<sup>961</sup> Da der Verlag keine Zugeständnisse machte, ließ er nach Einholung von Sachverständigengutachten die Angelegenheit über einen Rechtsanwalt in Berlin juristisch klären.<sup>962</sup>

---

<sup>958</sup> Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 23.2.1911.

<sup>959</sup> Vgl. ebd., 20.3.1911.

<sup>960</sup> Ebd., 24.4.1911.

<sup>961</sup> Vgl. ebd., 7.8.1911.

<sup>962</sup> Vgl. Brief an Dr. F. Rothe, Berlin bei ebd., 22.11.1911.

Strebel erhoffte sich durch eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Verlag die Möglichkeit, in den Bereich der Farbproduktionen für ein breites, sozial schwächeres Publikum<sup>963</sup> vorzudringen. Auf diesen Markt hatte er bislang nur eingeschränkt Zugriff,<sup>964</sup> obwohl dieser seit Ende des 19. Jahrhunderts durch den technischen Fortschritt auf dem Gebiet der reprographischen Industrie Hochkonjunktur hatte.<sup>965</sup> München stellte sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als Medienhauptstadt dar: Im Jahr 1909 erschienen 231 Zeitungen und Zeitschriften und 141 Verlage waren vor Ort ansässig.<sup>966</sup> Das Geschäft mit Bildproduktionen versprach über Tantiemen gute Einnahmen und hatte Reklamefunktion, so dass sich immer wieder Künstler durch ihren Bekanntheitsgrad über Zeitschriften- und Verlagsillustrationen auf dem Markt gut positionieren konnten.<sup>967</sup> Die Strebelschen Arbeiten für Hundezeitschriften waren vor allem auf den engen Adressatenkreis der Kynologen beschränkt gewesen und nur mäßig lukrativ.

Die Vehemenz, mit der der Künstler auf die Forderungen und Missachtung seiner künstlerischen Tätigkeit durch den Verlag reagierte, zeigt, wie sehr ihm an dem Auftrag gelegen und wie groß der Wunsch nach künstlerischer Anerkennung war. 1911/12 sind in seinem „Copir-Buch Kunst“ nur mehr wenige kleinere Arbeiten für Hundeklubs in Form von Vignetten, Urkunden, Zeichnungen für Drucke in kleinen Auflagen oder Initialen aufgeführt.<sup>968</sup> Das selbstbewusste Vorgehen des Leipziger Verlages als Auftraggeber macht aber auch die starke Konkurrenz und den Überschuss an Künstlern deutlich, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts bereit erklärten,

---

<sup>963</sup> Zum Kunstbedürfnis der Masse des Volkes vgl. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 19. Das Kleinbürgertum machte 8 Prozent der Bevölkerung aus. Vgl. Wehler, *Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, 713.

<sup>964</sup> Einige Arbeiten für die Zeitschrift „Die Gartenlaube – Illustriertes Familienblatt“ sind als Holzstiche in den Jahren 1895 nachzuweisen. Siehe WK 31 und 32. Die Gartenlaube hatte in den siebziger Jahren eine Auflage von 400.000, zum Ende des Jahrhunderts immer noch von 100.000 Stück. Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 21.

<sup>965</sup> Vgl. ebd., 20.

<sup>966</sup> Vgl. Wittmann, Reinhard, *Verlage in Schwabing (1892 - 1914)*, in: Helmut Bauer und Elisabeth Tworek-Müller (Hg.), *Schwabing. Kunst und Leben um 1900. Essays*, München, Zürich 1998, 159–173, hier 159.

<sup>967</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 119 f. Zu diesen Künstlern zählte durch seine Arbeiten für die „Fliegenden Blätter“ z. B. Wilhelm Busch.

<sup>968</sup> Vgl. Strebel, *Copir-Buch Kunst*, 26.1.1912, 27.1.1912, 26.5.1912. Bei dem aufgeführten Schreiben handelte es sich um eine Vignette für den Doggenklub Wien, eine Schäferhundkopfvignette und eine Zeichnung mit der Anfertigung eines Clichés.

mit unentgeltlicher Arbeit bei einem Verlag Fuß zu fassen, um dann wirtschaftlich zu reüssieren.<sup>969</sup>

Strebel erhoffte sich mit der Aufnahme des starken Trends zum Reproduktionsgeschäft einen Zuwachs an Kunden, die ihn bisher nicht nachgefragt hatten und von konkurrierenden Künstlern bedient worden waren.<sup>970</sup> Die Erschließung des neuen Marktsegmentes setzte an einer anders ausgerichteten Verwendung des Hundebildes an. Waren bisher vor allem einzelne Kunden in den Genuss des Schauwerts Strebelscher preisintensiver Hundebilder gelangt, so wurde dieser nun auf den Massengebrauch ausgedehnt.<sup>971</sup> Dass diese Strategie mit großen Risiken verbunden war, führt Lenman an. Er stellte fest, dass reife Künstler ohne Ausbildung nur sehr schwer in diesem Bereich Fuß fassen konnten, da auch hier eine frühzeitige Spezialisierung zu den besten Ergebnissen führte.<sup>972</sup>

Die Neuorientierung machte über die Nutzung neuer Techniken hinaus auch eine Ausweitung seiner Produkttypen für ein breiteres Publikum nötig. Im Zeitraum 1912 bis 1936 erschienen in der Zeitschrift „Jugend“ zwölf Farbdrucke von Ölgemälden teilweise auf Titelblättern (WK 17, 39, 43, 44, 46).<sup>973</sup> Die „Jugend“ zahlte mit 200 bis 300 Mark für eine Titelseite sehr gut und steigerte das Ansehen eines Künstlers, der für eine Gestaltung herangezogen wurde.<sup>974</sup>

Strebels Ölbilder zeigen publikumswirksame Sujets wie „Der Sanitätshund im Felde“, der auf den mutigen Einsatz von Hunderassen, vorzugsweise Schäferhunden

---

<sup>969</sup> Vgl. Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, 82, und Jozsa, Carl, *Illustratoren-Elend*, in: Die Werkstatt der Kunst, III. Jg. Heft 32, 9.5.1904, S. 501 - 502.

<sup>970</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 264.

<sup>971</sup> Vgl. Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, 15.

<sup>972</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 136.

<sup>973</sup> Vgl. Jugend, Stichwort Richard Strebel; Pointer vor Hühnern Jg. 17, 1912, Heft 37, S. 1073; Familientag derer von Pinsch (WK 17) Jg. 18, 1913, Heft 32, S. 931; Sehnsucht, Jg. 19, 1914, Heft 36, S. 1125; Der Sanitätshund im Felde (WK 43), Jg. 20, 1915, Heft 11, S. 187; Kameraden, Jg. 20, 1915, Heft 27, S. 511; Gefunden, Jg. 20, 1915, Heft 46, S. 886; Treue für Treue (WK 44), Jg. 21, 1916, Heft 34, S. 697; Ein Hummelbock (WK 39), Jg. 22, 1917, Heft 36, S. 709; Deutscher Schäferhund (Titelbild), Jg. 23, 1918, Heft 16, S. 277; Einsames Land, Jg. 24, 1919, Heft 23, S. 480; Mein Hund (Titelbild, WK 46), Jg. 37, 1932, Heft 33, S. 513 und Jg. 41, 1936, Heft 41, S. 641. Allgemeine Informationen zur Zeitschrift bei Segieth, *Zwischen Historismus, "Secession" und "Jugend". Georg Hirth, ein Kunstagitator der Jahrhundertwende*, 253 ff.

<sup>974</sup> Vgl. Lenman, *Die Kunst, die Macht und das Geld*, 120. Zu den Reproduktionsrechten bei Zeitschriften im Jahr 1910 weiterführend Drey, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. Inaugural-Dissertation*, 85 ff.

als Posten-, Melde-, Zughund oder Munitionsträger im Ersten Weltkrieg anspielte. Dem Sanitätshund kam dabei größte Anerkennung zu, da er verletzte Soldaten rettete.<sup>975</sup> „Treue für Treue“ (WK 44) gibt einen Schnauzer wieder, der am Grab eines gefallenen Soldaten ausharrt, welches mit einer Pickelhaube der preußischen Artillerie geschmückt ist. Dieser Topos des seinem Herrn über den Tod hinaus treuen Hundes wurde bereits seit dem Mittelalter gepflegt und findet hier am Soldatengrab nochmals eine Überhöhung.<sup>976</sup> Dieses Bild wurde nachgefragt und entstand in mehreren Ausführungen. Beide Motive wurden auch über Postkarten vertrieben (WK 45). Strebels „Kriegshundebilder“ entstanden unter dem Eindruck der Ereignisse des Ersten Weltkrieges und spiegeln diese Krisenerfahrung im Bild des Hundes wider. Sowohl der Künstler als auch seine Kunden konnten sich damit identifizieren.

### 5.3 Marktrückzug und Produktelimination

Ab 1910 setzte ein Rückgang des Publikumsinteresses an Tiermalerei an sich ein. In den letzten Jahren der Lehrtätigkeit Heinrich von Zügel an der Münchner Akademie verminderten sich wegen der sinkenden Nachfrage die Studentenzahlen für das Tierfach maßgeblich.<sup>977</sup> Die Galerie Heinemann in München, die Werke des äußerst beliebten Katzenmalers Julius Adam vertrieb, verzeichnete für die Zeit nach 1907 nur noch wenige Ein- und Ausgänge seiner Bilder.<sup>978</sup> Mit dem Ende des Deutschen Kaiserreichs schließlich brach die Nachfrage nach der Münchner Tiermalerei komplett ein. Selbst die fortschrittlichen, mythischen Tierbilder Franz Marcs und August Mackes, die in einem engen Zeitraum ab 1910 entstanden, konnten diese als antimodernistisch eingestufte Gattung nicht mehr vor dem Niedergang retten.<sup>979</sup>

---

<sup>975</sup> Vgl. Glättli, *Kynologie von 1863 bis zur Gegenwart*, 40 ff.

<sup>976</sup> Vgl. Walker-Meikle, Kathleen, *Medieval Dogs*, London 2013, 10. Walker-Meikle zeigt eine Abbildung eines trauernden Hundes vor dem Körper seines toten Herrn aus einem theologischen Sammelband nach 1236 datiert aus der British Library (BL Harley 3244 F. 45 R), London.

<sup>977</sup> Vgl. Feilen, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, 47.

<sup>978</sup> Vgl. die Datenbank der Galerie Heinemann online unter dem Künstlernamen Julius Adam, <http://heinemann.gnm.de/de/recherche.html>, zuletzt geprüft am 4.12.2013; intensiver wurde der Verkauf erst wieder im Nationalsozialismus.

<sup>979</sup> Vgl. Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde*, 241.

Das bürgerliche Kunstpublikum wie auch die kauflustigen Touristen, die sich jahrzehntelang mit dieser Gattung identifiziert und großen Gefallen daran gefunden hatten, ihre Sehnsuchtsorte und Gegenbilder der Realität in Form von naturalistischen Tierbildern in die gründerzeitlichen Wohnzimmer zu transferieren und sich gleichzeitig als Kunstsammler und –besitzer zu repräsentieren, wandten sich von der Tiermalerei ab. Die Gattung Tierbild verlor ihre gesellschaftliche Akzeptanz und musste fortan „gegen das Image des ewig Gestrigen, Natursentimentalen, Anachronistischen“ ankämpfen.<sup>980</sup>

Strebels private und künstlerische Bilanz der Jahre ab 1910 ist unmittelbar mit dem Niedergang des Spezialprodukts Hundebild verbunden. Obwohl zwischen 1913 und 1919 keine Geschäftskorrespondenz von Strebel erhalten ist, geben private Briefe an seinen Bruder Otto ab 1916 Auskunft über seine wirtschaftliche und persönliche Lage. Strebels Bruder Otto, ein promovierter Jurist, der erfolgreich ein Zementwerk in Hemmoor leitete, unterstützte den älteren Bruder finanziell und vermittelte gelegentlich Bildverkäufe. Ihm schilderte Strebel seine wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die Bedingungen, unter denen er und seine Familie lebten sowie seinen Krankheitsverlauf.

Durch den Kriegsbeginn mit Geldentwertung und sukzessiver Warenknappheit geriet die Familie ab 1916 in finanzielle Bedrängnis. Am 7. März 1916 schrieb Strebel an seinen Bruder Otto, dass die Familie „den höher gehängten Brodkorb (!) zu spüren“ begänne.<sup>981</sup> Am 12. April 1918 informierte er den Bruder, dass er und seine Frau einen „landwirtschaftlichen Betrieb“ aus dem Gautinger Grundstück gemacht hätten. Es gäbe Bienen, einen Esel, und eine Kuh werde er auch noch anschaffen.<sup>982</sup> Am 21. April 1918 ergänzte er, dass er über Land gereist wäre, um diese Kuh zu erwerben, da die Ziegen keine Milch mehr gäben und auf Milchmarken nichts zu bekommen sei. Er stellte in Aussicht, dass er „sich nach einem Betriebe umsehen

---

<sup>980</sup> Ebd., 239. Vgl. auch Hering, Michael, *Der Kreislauf der Tiere - Bemerkungen zum Verhältnis von Mensch und Tier*. Franz Marc, Ewald Mataré, Joseph Beuys und Anri Sala, in: Steffen Eigl u.a. (Hg.), *Weisse Federn, schwarzes Fell. Tiere in Darstellungen des 20. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Hannover, Hannover 2012, 65–83, hier 65 ff.

<sup>981</sup> Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 7.3.1916.

<sup>982</sup> Ebd., 2.

muss, der einen selbst ernährt“. „Von der Malerei erhoffe ich nach dem Kriege nicht mehr viel, weil die Vermögen so enorm zur Steuerleistung herangezogen werden, dass für Luxus [Hundemalerei, d. V] nicht mehr viel übrig sein wird.“<sup>983</sup> Im Laufe des Jahres 1919 entschloss sich das Ehepaar, die Villa in Gauting zu verkaufen und ein landwirtschaftliches Gut in der Nähe von Burghausen an der Salzach zu erwerben.

Nahe dem kleinen Ort Raitenhaslach kaufte Helene Strebel die direkt am Fluss gelegene Papiermühle eines ehemaligen Zisterzienser-Klosters. Dazu kamen Scheune sowie Ackerland und Wald mit circa zwölf Tagwerk. Hier sollte mit Unterstützung eines Verwalterehepaars der Lebensunterhalt gesichert werden.

Die Stadt Burghausen, die sich circa sechs Kilometer vom Wohnort des Künstlers entfernt befand, war in der Münchner Künstlerszene nicht unbekannt. Vermutlich hatte das Ehepaar Strebel in München über in der Kleinstadt ansässige Künstler erfahren. Die Maler Emil Reynier und Walter Ziegler hatten sich bereits in den Jahren 1892 und 1893 hier angesiedelt.<sup>984</sup> Dazu kam im Jahr 1900 der bei Heinrich von Zügel in München ausgebildete Maximilian Liebenwein, der im Ort eine Malschule einrichtete.<sup>985</sup> Burghausen war als ländliches Refugium nicht unattraktiv, da die Aussicht bestand, mit der ab 1896 in Restaurierung befindlichen Burganlage den Tourismus zu fördern. Die idyllische Lage an der Salzach zog viele Künstler zu Studienaufenthalten in die Kleinstadt.<sup>986</sup> Besonders Maximilian Liebenwein wurde Strebel in den folgenden Jahren zum Malerfreund.<sup>987</sup>

---

<sup>983</sup> Ebd.

<sup>984</sup> Walter Ziegler (1859 – 1932), Maler und Grafiker, vgl. Thieme u. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 36, 491, 1947; Emil Reynier (1836 – 1927), Bildnis-, Historien- und Landschaftsmaler, vgl. ebd., Band 28, 216 1934.

<sup>985</sup> Maximilian Liebenwein (1869 – 1926), vgl. Schultes, Lothar (Hg.), *Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil*, Linz 2006. Zu Liebenweins Ausbildung bei Heinrich von Zügel vgl. Feilen, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, 44 f.

<sup>986</sup> Vgl. Schneider, Josef, *Liebenwein und Burghausen*, in: Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil. Ausst.-Kat. Linz, Steyregg und Burghausen, Hg. v. Lothar Schultes, Weitra 2006, 124–129, hier 124 f.

<sup>987</sup> Boeckl, Matthias, *Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil*. Ausst.-Kat. Linz, Steyregg und Burghausen, Hg. v. Lothar Schultes, Linz 2006, S.31 und 109. Strebel unterstützte Liebenwein gelegentlich bei Hundedarstellungen.

Die Hoffnungen, auf dem Land den täglichen Unterhalt selbst zu erwirtschaften, erfüllten sich nicht. Misswirtschaft und Missernten erschwerten das Leben. Richard Strebel stellte nun auch vereinzelt andere Tierarten wie Ziegen, Pferde und Esel und veräußerte auch gelegentlich Bilder. Viele dieser Verkäufe waren jedoch „illusorisch [...], weil das Geld erst eintraf, wenn es bereits nichts mehr war“.<sup>988</sup>

Ab 1925 musste der Künstler landwirtschaftliche Arbeiten selbst verrichten, da die finanzielle Situation der Familie immer drückender wurde. Zudem brach bei ihm die Parkinsonsche Krankheit aus. 1930 merkte er an, dass er nicht mehr verständlich sprechen könne.<sup>989</sup> Auch das künstlerische Arbeiten im Atelier wurde ihm zunehmend mühevoll, da er den Zeichenstift nicht mehr führen konnte.<sup>990</sup>

Mitte der dreißiger Jahre berichtete er dem Bruder, dass sein Werk nun „immer mehr Schätzung findet nicht nur von kynologischer, sondern auch von streng wissenschaftlicher Seite“.<sup>991</sup> Diese Anerkennung war eine Folge der Reklamation gründerzeitlicher Tiermalerei als künstlerisches Erbe im Faschismus und einer daraus resultierenden neuen und bescheidenen Wertschätzung von Strebels Person und seines Werks (WK 46).<sup>992</sup>

Ab dem Jahr 1935 war ein künstlerisches Arbeiten durch das Zittern und die eingeschränkte Lenkbarkeit der Arme und Hände nicht mehr möglich. Richard Strebel starb am 3. April 1940 an den Folgen der Parkinsonschen Krankheit.

Strebel's Festhalten an seiner hohen Spezialisierung der Münchner Phase ab 1905 und auch in der Folgezeit im oberbayerischen Burghausen zog ein kräftezehrendes Ringen um Marktakzeptanz als „Hundemaler“ nach sich. Trotzdem äußerte der Künstler öffentlich, dass er den Hund als seine „Lebensaufgabe“ betrachte.<sup>993</sup> Die Giebelseite der Fassade seines Wohnhauses in Raitenhaslach, das er „Trutzhof“

---

<sup>988</sup> Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 22.6.1924.

<sup>989</sup> Vgl. Strebel, *Brief an Otto Strebel*, 12.12.1930.

<sup>990</sup> Vgl. Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 1.8.1931.

<sup>991</sup> Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 1933 oder 1935.

<sup>992</sup> Zur Vereinnahmung des Tiermalers Heinrich von Zügels durch die Kulturpolitik der NSDAP vgl. Feilen, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, 23 f.

<sup>993</sup> Schäme, R., *Neujahrswunsch*, in: *Der Hundesport*, 4, 1929, 493.

(WK 48) nannte, verzierte als Zeichen seiner Zuneigung zu Tieren mit Wandmalerei, die Franz von Assisi mit einer Tierschar um sich zeigte. Der Heilige wurde von den zeitgenössischen Tierschutzvereinen als Gründer der Tierschutzidee beansprucht, weil er die Gleichheit aller Kreaturen predigte.<sup>994</sup> Die hohe Identifikation mit dem Alter Ego des Hundes über das erwählte und zunehmend menschlich verpflichtende Motiv machte ihm eine Anpassung an marktgängigere Sujets nicht mehr möglich.

Der Markt für Tiermalerei und speziell das Motiv Hund unterlagen nach 1905 einem zunehmenden Sättigungsprozess. Die Enge der Marktnische Hundebild, das Substitutionsprodukt Fotografie und die schlechte Wirtschaftskonjunktur hatten zu einer Erschöpfung der potentiellen Käufer geführt.<sup>995</sup> Neue Präferenzen und Moden zogen einen sich verändernden Publikumsgeschmack nach sich. Trotz geschicktem Management war es Richard Strebel nicht gelungen, seine Produkte im Markt zu halten und sie wieder attraktiv zu machen. Die Produktelimination, hier das Verschwinden Strebelscher Hundebilder, mag als Selbstreinigungsprozess des Marktes zu verstehen sein. Für den Künstler allerdings bedeutete dies das Ende seiner öffentlich registrierten schöpferischen Tätigkeit.<sup>996</sup>

---

<sup>994</sup> Vgl. Zerbel, *Tierschutz im Kaiserreich*, 50.

<sup>995</sup> Vgl. Kotler u. Bliemel, *Marketing-Management*, 571.

<sup>996</sup> Vgl. Diller u.a., *Grundprinzipien des Marketing*, 288.

## **6 Ergebnis: Kunst, Spezialisierung und Markt – eine symbiotische Beziehung**

Die vorliegende Arbeit analysiert im Rahmen von Leben und Werk des Hundemalers Richard Strebel Spezialisierung als Marktstrategie auf dem Münchner Kunstmarkt in der Prinzregentenzeit. Eine Untersuchung der lebensgeschichtlichen Fallstudie des Künstlers und seines Werks erbrachte Erkenntnisse zu seinem unternehmerischen Handeln, die über eine wirtschaftswissenschaftliche Analyse zu einem Kriterienkatalog der künstlerischen Spezialisierung führten. Über dieses Kriteriensystem konnte Strebels Verhalten im Markt, seine künstlerische Entwicklung und seine Bildproduktion erklärt und interpretiert werden. Das gewonnene Modell kann auch auf andere Künstler, die in engen Marktsegmenten arbeiten, übertragen werden.

Der Künstler entschloss sich 1886 nach seiner Ausbildung als Tiermaler an der Kunstakademie in Karlsruhe im Zuge einer Chancenwanderung in die Kunststadt München zu übersiedeln, wo die Gattung Tiermalerei traditionell gepflegt wurde, durch den internationalen Kunsttourismus ein großes Marktsegment für sich reklamieren konnte und Entwicklungspotential versprach. In München als *dem* Kunststandort im Deutschen Reich schienen alle Standortfaktoren zum Gelingen eines künstlerischen Aufbruchs vorhanden, vor allem machten Angebot und Nachfrage den Eindruck eines ausgewogenen Gleichgewichts.

Der wettbewerbsintensive Münchner Kunstmarkt gestaltete jedoch eine erfolgreiche Einführung des jungen Künstlers im Marktsegment Tiermalerei mit Schwerpunkt auf Nutztiere als schwierig, weil hier bereits eine große Anzahl von Tiermalern arbeitete. Strebel verfügte als Kaufmannsohn über einen guten Marktinstinkt und eine positive Grundeinstellung zu ökonomischem Verhalten. Er entschloss sich nach einer Phase der künstlerischen Orientierung, Chancenauslotung und Markterprobung zu einer inneren Spezialisierung in der Tiermalerei auf das Sujet Hund. Die sich entwickelnde deutsche Rassehundezucht mit einer deutlichen Nachfrage auf dem Kunstmarkt nach Hundebildern, wissenschaftlichen Illustrationen und Gebrauchs-

grafik für die Organe der Rassehundevereine hatte zur Bildung einer offenen Marktnische geführt. Strebels persönliches Interesse, sein intuitiver Zugang zu der Tierart sowie seine Einschätzung der Rentabilität und des Wachstumspotentials in der Nische führten sukzessive zu einer Ausrichtung auf die Kundengruppe der Kynologen und Hundeliebhaber, die Gefallen an seinen Bildern fand. Mit deren nationalem Projekt der Entwicklung deutscher Hunderassen konnte er sich identifizieren und seine künstlerische Arbeit als unterstützenden Beitrag zur Visualisierung der angestrebten Ziele einbringen und interpretieren. Künstlerische Einschränkungen nahm er zugunsten des Verbleibs in wirtschaftlicher Sicherheit in der Marktnische hin. Für die von den Kynologen als höchste künstlerische Kompetenz nachgefragte Wiedergabe der idealen Rassehundetypologie eignete sich Strebels künstlerische Ressource, nämlich seine hohe zeichnerische Qualität in besonderer Weise. Strebel verstand es, sich mit seiner Verortung im bürgerlichen Stand auf seine Kundschaft im unmittelbaren Kontakt einzustellen, sie zu gewinnen und sich in seiner Nische als Künstler in einer honorierten Sonderstellung zu positionieren. Er bediente sich eines gemäßigten, von der bürgerlichen Gesellschaft erwarteten äußerlichen Künstler-Habitus, den er öffentlichkeitswirksam einsetzte.

Strebel erkannte die Bedürfnisse und Erwartungen seiner Kunden, welche die Darstellung ihrer rassereinen Hunde in kostspieligen Tierporträts immer mit einer Repräsentation ihrer Person verband. Er optimierte seine Hundedarstellungen qualitativ und kontinuierlich und erhöhte seine Kundeneffizienz durch zahlreiche persönliche Qualifizierungsmaßnahmen, die auf den Hund zugeschnitten waren. Dazu gehörte auch ein kundenorientierter Service. Wichtig war dabei seine wissenschaftliche Arbeit zur Erforschung der Abstammung der deutschen Hunde, die er in zwei Bänden veröffentlichte. In Anlehnung an die in England gängigen Produktkategorien entwickelte Strebel ein Sortiment aus fünf verschiedenen Typen, die er zwischen 1890 und 1905 auf dem Markt anbot. Diese schnitt er auf den deutschen Kunden zu und verbesserte sie. Dabei blieb er in engem Kontakt sowohl mit den Kundenerwartungen als auch mit der Kunstkritik und griff Stilentwicklungen und -merkmale in seiner Kunst in einer von ihm vertretbaren Art und Weise auf, um seine Marktakzeptanz zu erhalten und modern zu bleiben. Als eigene Produktinnovati-

on kann besonders das individuelle Hundeporträt gelten, in dem er sich als Alleinstellungsmerkmal unter den Hundemalern intensiv mit der Psyche der ihm vertrauten Tierart auseinandersetzte und diese im Bild wiedergab.

Strebels Markteintrittszeitpunkt in die Nische Hundebild war in deren Reifephase erfolgt. Ab 1905/06 begann sich die Nische zu verengen. Der Künstler wurde durch die geringere Produktnachfrage in die Defensive getrieben und musste auf den stagnierenden Absatz reagieren. Wirtschaftliche Rezession und das günstige Substitutionsprodukt Fotografie veränderten den Markt und senkten die Nachfrage nach Kunstwerken. Dazu kamen persönliche Gründe, die die Anerkennung des Künstlers in der Nische einschränkten. Unter anderem wollte der Künstler aus tierethischen Gründen seine Kunst nicht mehr in der gewünschten Art und Weise in den Dienst züchterischer Bestrebungen der Kynologen stellen. Die Entscheidung, sich auf den freien Kunstmarkt als Absatzort zu konzentrieren, schien Strebel konsequent. Der Einsatz von Marketingstrategien wie eine auf das ganze Deutsche Reich ausgedehnte Absatz- und gelenkte Preispolitik sowie eine Erschließung neuer Geschäftsfelder und Kundengruppen durch die Marktausdehnung in den Bereich des Massenbilddrucks sollten die fehlende Nachfrage der Marktnische ausgleichen. Allerdings konnte Strebel trotz dieser Maßnahmen den sinkenden Absatz seiner Hundebilder nur mehr bis zum Beginn des ersten Weltkrieges kompensieren. Nach 1918 war das Produkt vom Markt eliminiert, wiewohl der Künstler bis zu seinem Lebensende an der Spezialisierung festhielt.

Die Einzelfalluntersuchung von Leben und Werk eines Münchner Künstlers in der Prinzregentenzeit unter dem Aspekt eines vom wettbewerbsintensiven Kunstmarkt herausgeforderten ökonomischen Verhaltens ermöglicht einen neuen, erhellenden Zugang zur Künstlerschaft und ihrer Kunstaübung. Die durch die wirtschaftliche Schwerpunktsetzung herbeigeführte Demontage der glorifizierenden Aura der Kunststadt um 1900 lässt einen direkten Blick auf die Lebenswirklichkeit der Künstlerexistenz zu und zeichnet ein realitätsnahes und nüchternes Bild. Entgegen der gerne gepflegten sozialromantischen Vorstellung des Künstlers als unabhängiger, marktferner und nur einer authentischen Kunst verpflichteter Außenseiter war

er bereits um 1900 als Mitglied einer bürgerlichen erwerbsorientierten Leistungsgesellschaft herausgefordert, sich der Möglichkeiten wirtschaftlichen Verhaltens in allen Intensitätsstufen von der bloßen Sicherung des Lebensunterhalts bis zur gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Anerkennung zu bedienen. Mit dem Warencharakter seines Kunstwerks war der Künstler mitten im Markt angesiedelt und diesem wie jeder andere Akteur unterworfen. Er konnte sich der ökonomischen Abhängigkeit nur im Einzelfall entziehen, da er und seine Kunst vom Markt getragen wurden. Dass dieser Tatbestand Folgen für die Münchner Künstler und ihre Kunstproduktion hatte, ist an Richard Strebels Fallstudie deutlich geworden. Das Spektrum künstlerischer Positionierung reichte dabei von bewusster Marktferne bis zur völligen Marktkonformität. Die genaue Kenntnis individueller und kollektiver Abhängigkeit vom Markt als Restriktion menschlicher und künstlerischer Existenz ermöglicht über den interdisziplinären, sozialgeschichtlich-wirtschaftswissenschaftlichen Untersuchungsansatz und seine Ergebnisse eine umfassendere Beurteilung von Kunstwerken in ihrem Entstehungskontext.

---

# Literaturverzeichnis

## 1 Quellen

### 1.1 Ungedruckte Quellen

Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 7.3.1916, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 22.6.1924, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 13.8.1927, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 1.12.1929, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 12.12.1930, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 1.8.1931, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Brief an Otto Strebel*, 1933 oder 1935, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Copir-Buch Kunst*, 29.1.1905 bis 16.3.1913, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Ein Rückblick auf das Jahr "1889" dem Vater gewidmet von seinem Sohne Richard Strebel*, Januar 1890, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Lebenserinnerungen*, 1930, Fragment, Privatbesitz.

Strebel, Richard, *Tagebuch des Künstlers*, 1.1.1897 bis 31.12.1899, Privatbesitz.

---

## 1.2 Gedruckte Quellen

- Beckmann, Ludwig, *Geschichte und Beschreibung der Rassen des Hundes*, 2 Bände, Braunschweig 1894.
- Berlepsch, Hans Eduard von, *Ein Wort über die Münchener Jahresausstellungen*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, III., Heft 13, 1891/92, 226–232.
- Berta, Josef, *Richard Strebel bei der Arbeit*, in: *Der Hundesport*, 1932, 361.
- Berta, Josef, *Richard Strebel*. Sonderheft, in: *Hundesport und Jagd*, 28, Heft 16, 1913.
- Berta, Josef, *Das Lichtbild im Dienste des Hundesports. A. Dauer, der Kartellkünstler*, in: Franz Bazille (Hg.), *Geschichte des deutschen Kartells für Hundewesen D.K.H. 1906 - 1926*, Frankfurt a. M 1926, 105–106.
- Berta, Josef, *Der Glatthaarpinscher*, in: *Der Hundesport*, 33, Heft 17, 1932.
- Bülow, Joachim von, *Künstler-Elend und Proletariat. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Abhilfe*, Berlin 1911.
- Bungartz, Jean, *Kynos. Handbuch zur Beurtheilung der Racen-Reinheit des Hundes*, Stuttgart 1884.
- Corinth, Lovis, *Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch*, Hildesheim 1979.
- Drey, Paul, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. Inaugural-Dissertation*, Stuttgart 1910.
- Drey, Paul, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie*, Stuttgart u.a. 1910.
- Engels, Eduard, *Lenbach´s Sturz*, in: *Die Gegenwart*, 30, Heft 2, 1901.
- Engels, Eduard, *Münchens "Niedergang als Kunststadt"*, München 1902.
- Fred, W., *Die Wohnung und ihre Ausstattung* (= Sammlung illustrierter Monographien, 11), Bielefeld 1903.
- H. E. W., *Kunstkritik*, in: *Hamburger Nachrichten*, 7.5.1905.
- H. T., *Kunstkritik*, in: *Neues Tagblatt Stuttgart*, 5.11.1908.
- Hegewald, Carl Leon, *Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kynologie. Mit Rücksicht auf Vorsteh- resp. Gebrauchshunde geschrieben und durch Illustrationen erläutert*, Neudamm 1889.

- 
- Hirth, Georg, *Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock, Rococo- und Zopfstils*, München, Leipzig 1899.
- Horn, Oskar, *Jagdliches*, in: *Deutsche Tageszeitung*, 19.1.1905.
- Ilgner, Emil, *Der Hundesport* (= Band I), Leipzig 1904.
- Jaquet, Edward William, *The Kennel Club: A History and Record of Its Work*, London 1905.
- Jozsa, Carl, *Illustratoren-Elend*, in: *Die Werkstatt der Kunst*, III. Jg. Heft 32, 9.5.1904, S. 501 - 502.
- Kutter, Paul, *Das materielle Elend der jungen Münchner Maler*, München 1912.
- Lange, Konrad von, *Ueber Bildpreise*, in: *Kunst für alle*, 18, Heft 1, 1902-1903, 13–18.
- Lichtwark, Alfred, *Die Seele und das Kunstwerk*, Berlin 1901.
- Löns, Rudolf, *Der deutsche Hundesport, sein Wesen und seine Ziele. Eine kritische Studie vom Zuchtstandpunkt aus betrachtet*, Berlin 1913.
- Märten, Lu, *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*, München 1914.
- Meyer, Alfred Gotthold, *Die dritte Münchener Jahresausstellung*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N. F. III. Jg., Heft 3, 1891/92, 33–39.
- o. V., *Die neue Galerie Heinemann in München*, in: *Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler*, III. Jg., Heft 15, 11. Januar 1904, 233 - 234.
- o. V., *Kunstchronik*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 16.9.1889.
- o. V., *Amateurphotographie im Dienste des Hundesports und der Jagd*, in: *Hundesport und Jagd*, 7, Heft 3, 1892, 55.
- o. V., *Kunstchronik*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 18.10.1893.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Bayrisches Vaterland*, 21.5.1895.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 22.5.1895.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Neue Züricher Zeitung*, 15.5.1901.
- o. V., *Pinscher*, in: *Hunde-Sport und Jagd*, 18, Heft 42, 1903, 1194–1196.
- o. V., *Schnauzerhündin "Flora v. d. Nagold-Schwabing"*, in: *Hunde-Sport und Jagd*, 18, 1903, 968.

- 
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Augsburger Abendzeitung*, 5.1.1906.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Kölner Tagblatt*, 23.1.1908.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *General-Anzeiger für Düsseldorf*, 1. 3.1908.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Staats-Anzeiger für Württemberg*, 6.11.1908.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Landeszeitung, Braunschweig*, 7.5.1909.
- o. V., *IV. Ausstellungen und Kunstsalons*, in: *Jahrbuch der bildenden Kunst*, 8, 1909, 159–161.
- o. V., *Oest. Champ. Ivo-Schwanthaler 1159*, in: *Hundesport und Jagd*, 26, 1911, 1097–1098.
- o. V., *Kunstkritik*, in: *Schweizer Centralblatt*, 12.9.1912.
- Ostini, Fritz von, *Heinrich von Zügel*, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 22, Heft 5, 1911, 91–100.
- Otto-Kreckwitz, Ernst von, *ohne Titel*, in: *Der Hund-Sport. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen*, I, Heft 13, 1886, 65.
- Otto-Kreckwitz, Ernst von, *ohne Titel*, in: *Der Hund-Sport. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen*, I, Heft 34, 1886, 169 - 170.
- Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Zu unserer Illustration. Bulldoggenhündin "Bohemia"*, in: *Der Hund-Sport. Organ für Züchter und Liebhaber reiner Rassen*, V, Heft 33, 1890, 264.
- Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Kritischer Birschgang durch die Kunst-Ausstellung in München*, in: *Hundesport und Jagd*, VII., Heft 42, 1892, 839 ff.
- Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Der Kriegshund, dessen Dressur und Verwendung*, München 1894.
- Otto-Kreckwitz, Ernst von, *Die Kollektiv-Ausstellung Strebel'scher Gemälde im Kunstsalon Goldschmidt in Frankfurt a. M.*, in: *Sportblatt - Hundesport*, 14, Heft 18, 1912, 471–472.
- Pastor, Willy (Hg.), *Jahrbuch der bildenden Kunst 1909/10*, Berlin 1909.
- Pecht, Friedrich, *Die Tiermalerei in der Münchener Kunst*, in: *Die Kunst für Alle*, 2, Heft 18, 1887, 272–279.
- Pecht, Friedrich, *Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung*, in: *Die Kunst für Alle*, 5, Heft 22, 1890, 337–342.

- 
- Riegl, Alois, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, in: *Die graphischen Künste*, 22, 1899, 47–56.
- Rosenhagen, Hans, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, in: *Der Tag*, 13.4. und 14.4.1901, 134 und 145.
- Sc. (Carl Conte Scapinelli), *Im Heim des Malers*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 6.2.1914.
- Schäme, R., *Neujahrswunsch*, in: *Der Hundesport*, 4, 1929, 493.
- Schäme, R., *Wie ich R. Strebel vor 44 Jahren entdeckte, eine Reminiszenz*, in: *Der Hundesport*, Heft 5, 1935, 95.
- Schlittgen, Hermann, *Erinnerungen*, Hamburg-Bergedorf 1947.
- Schultze-Naumburg, Paul, *Das Tierbild*, in: *Die Kunst für Alle*, 13, Heft 15, 1898, 225–229.
- Siber, Max, *Die Hunde Afrikas. Nach dessen Ableben von seinen Hinterbliebenen herausgegeben*, St. Gallen 1899.
- Strebel, Helene, *Affenpinscher oder Klein-Rauhhaar?*, in: *Hundesport und Jagd*, 28, Heft 16, 1913, 291–292.
- Strebel, Hermann, *Lebenserinnerungen. Privatbesitz*, Hamburg 1930.
- Strebel, Richard, *Seesen a. Harz, 22., 23. und 24. Juni 1895*. Richterbericht über die Luxushunde, in: *Wild und Hund*, Heft 22, 1895, 485–490.
- Strebel, Richard, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung mit Hinzuziehung und Besprechung sämtlicher Hunderassen*. 2 Bände, München o. J. (1904 und 1905).
- Strebel, Richard, *Lord II - Schwabing*, in: *Hundesport und Jagd*, 31, 15/16, 1916, 124–125.
- Strebel, Richard, *Der glatthaarige Pinscher*, in: *Hundesport und Jagd*, 37, Heft 17, 1922, 302–303.
- Tschudi, Hugo von, *Kunst und Publikum. Rede*, Berlin 1899.
- U. K., *Unsere Hundebilder*, in: *Wild und Hund*, Heft 22, 1895, 490.
- Uphoff-Hagen, C. E., *Die soziale Stellung von Kunst und Künstler*, in: *Das Freie Wort*, 10, Heft 13, 1910, 611–615.
- Veblen, Thorstein, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, Frankfurt am Main 1993.
- Vinnen, Carl, *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911.

---

Volger, Bruno, *Deutschlands Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Gelehrte, Künstler und Schriftsteller in Wort und Bild*, Leipzig, Gohlis 1908.

Wackernagel, Martin, *Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens* (= Lebensräume der Kunst, 1), Wattenscheid 1936.

Waetzoldt, Wilhelm, *Kunstkritik*, in: *Hamburger Correspondent*, 2.6.1910.

Waetzoldt, Wilhelm, *Deutsche Malerei seit 1870*, Leipzig 1918.

Weese, Artur, *Berühmte Kunststätten*, München 1906.

Wörz, E., *Der Luxushund*, Frankfurt 1909.

Zils, Wilhelm (Hg.), *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, München 1913.

---

## 2 Sekundärliteratur

*175 Jahre Kasseler Akademie*. Ausst.-Kat. Kassel, Kassel 1952.

Abret, Helga, *Kunst und Kommerz zwischen Schwabing und Paris*. Der Verleger Albert Langen (1869 - 1909), in: Helmut Bauer und Elisabeth Tworek-Müller (Hg.), *Schwabing. Kunst und Leben um 1900. Essays*, München, Zürich 1998, 139–157.

Albrecht, Dieter, *Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912/13*, in: Alois Schmid (Hg.), *Das neue Bayern, von 1800 bis zur Gegenwart; Teilband 1, Staat und Politik*, München 2003, 394–413.

Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, *Conversations-Lexicon in zehn Bänden* (= 6), Leipzig 1824.

Alpers, Svetlana, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989.

Althaus, Karin, *Franz von Lenbach - "einer der größten Künstler seiner Zeit"*, in: Anke Daemgen (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009, 35–44.

Angermair, Elisabeth, *Münchner Kommunalpolitik. Die Residenzstadt als expansive Metropole*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 36–43.

Artinger, Kai, *Von der Tierbude zum Turm der blauen Pferde. Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der zoologischen Gärten*, Berlin 1995.

Aust, Günter, *Das Von der Heydt Museum in Wuppertal*, Recklinghausen 1977.

Baranow, Sonja von, *Franz von Lenbach. Leben und Werk*, Köln 1986.

Baxandall, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1984.

Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

Becker, Felix, *Die Hansestädte und Mexiko 1825 - 1867. Ein Kapitel hanseatischer Vertragsdiplomatie und Handelsgeschichte*, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, 69, 1983, 83–102.

Bendixen, Peter, *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, Wiesbaden 2002.

- 
- Benker, Gertrud und Schmidt-Glassner, Helga, *Bürgerliches Wohnen. Städtische Wohnkultur in Mitteleuropa von der Gotik bis zum Jugendstil*, München 1984.
- Bergmann, Gustav, *Systemisches Marketing*, in: Bergmann, Gustav (Hg.), *Arbeitspapiere zum Systemischen Marketing*, Siegen 2/2002, [http://www.econbiz.de/archiv/si/usi/marketing/systemisches\\_marketing.pdf](http://www.econbiz.de/archiv/si/usi/marketing/systemisches_marketing.pdf), zuletzt geprüft am 30.5.2014.
- Bergmann, Gustav und Daub, Jürgen, *Systemisches Innovations- und Kompetenzmanagement*, Wiesbaden 2006.
- Bergmann, Klaus, *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Meisenheim am Glan, Münster 1970.
- Bertuleit, Sigrid (Hg.), *Heinrich von Zügel (1850 - 1941). Vom Realismus zum Impressionismus*. Ausst.-Kat. Schweinfurt, Schweinfurt 2012.
- Beschorner, Dieter und Peemöller, Volker H., *Allgemeine Betriebswirtschaftslehre. Grundlagen und Konzepte - eine Einführung in die allgemeine Betriebswirtschaftslehre unter Berücksichtigung von Ökologie und EDV (= NWB-Betriebswirtschaft)*, Herne, Berlin 1995.
- Best, Bettina, *Die Geschichte der Münchener Secession bis 1938. Eine Chronologie*, in: Jochen Meister (Hg.), *Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart*, München, Berlin, London, New York 2007, 8–27.
- Bevers, Ton, *Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Soziologie*, in: Halbertsma, Marlite und Zijlmans, Kitty (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 197 – 218
- Binder, Ruth, *Der Maler und Graphiker Carl Reichert (1836 - 1918) unter besonderer Berücksichtigung seines topographischen Werkes*, Graz 1982.
- Blühm, Andreas und Lippincott, Louise, *Tierschau. Wie unser Bild vom Tier entstand*, Köln 2007.
- Boeckl, Matthias, *Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil*. Ausst.-Kat. Linz, Steyregg und Burghausen, hg. v. Lothar Schultes, Weitra 2006.
- Boetticher, Friedrich von, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*. 2 Bände, Dresden 1898.
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 2011.
- Braith, Anton und Degreif, Uwe, *Anton Braith. Tiermaler in München*, Lindenberg im Allgäu 2005.

- 
- Bredt, Ernst Wilhelm, *Neun Jahrzehnte bayerischer Kunstpolitik. Prinzregent Luitpold als Freund der Künstler*, in: *Kunst und Handwerk*, 63, Heft 4, 1912, 101–111.
- Bringmann, Michael, *Das Gemälde "Cäsar am Rubikon" von Wilhelm Trübner - oder: Wie die Historienmalerei auf den Hund kam*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 28, 1991, 105–129.
- Brönner, Wolfgang, *Schichtenspezifische Wohnkultur - die bürgerliche Wohnung des Historismus*, in: Ekkehard Mai u.a. (Hg.), *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* (= *Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich*, Bd. 2), Berlin 1982, 361–378.
- Brönner, Wolfgang, *Die bürgerliche Villa in Deutschland*, Worms 2009.
- Bruch, Natalie, *Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion: eine Typologie*, Frankfurt am Main 2005.
- Büchner, Dieter, *Zwei Münchner Malerfürsten in Biberach. Die Künstlerateliers von Anton Braith und Christian Mali*, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 34, Heft 4, 2005, 231–233.
- Buchner, Jutta, *Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tierverständnisses im 19. Jahrhundert*, Münster, New York 1996.
- Budde, Gunilla, *Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2009.
- Buffon, Georges-Louis Lerclerc, *Histoire naturelle générale et particulière. Band V, Quadrupèdes*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23002520/f31/>, zuletzt geprüft am 4.12.2013.
- Büttner, Frank, *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, in: *zeitenblicke*, 5, Heft 2, 2006.
- Büttner, Frank, *Die Kunst*, in: Schmid, Alois (Hg.), *Das neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart*. Teilband 2, Die innere und kulturelle Entwicklung, München 2007, 617 – 685.
- Daemgen, Anke (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009.
- Darwin, Charles Robert, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or Preservation of favoured races in the struggle of life*, London 1859.
- Deinhard, Hanna, *Das Verhältnis zwischen Publikum und Künstler* (= Soziologische Essays) o. O. 1967.

- 
- Delieuvin, Vincent, *Des "Tableau des Chiens" ou l'essor de la peinture animalière à Venise au XVIe siècle*, in: Alain Vircondelet (Hg.), *Rivalités à Venise. Titien, Tintoret, Véronèse: 1540-1600: l'âge d'or de la cité des doges. Ausst.-Kat.Paris* (= Beaux arts magazine. Hors série), Paris 2009, 282–293.
- Diaz-Bone, Rainer, *Einführung in die Soziologie der Konventionen*, in: Diaz-Bohne, Rainer (Hg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*, Frankfurt/New York 2011, 9 – 41.
- Diaz-Bone, Rainer, *Konvention, Organisation und Institution: der institutionentheoretische Beitrag der "Économie des conventions"*, in: *Historical Social Research* 34, 2009, 2, 235-264.
- Diller, Hermann u.a., *Grundprinzipien des Marketing*, Nürnberg<sup>3</sup>2011.
- Dinzelbacher, Peter, *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*, Stuttgart 2000.
- Eckardt, Günther, *Industrie und Politik in Bayern. 1900-1919. Der Bayerische Industriellen-Verband als Modell des Einflusses von Wirtschaftsverbänden* (= Beiträge zu einer historischen Strukturanalyse Bayerns im Industriezeitalter, 15), Berlin 1976.
- Eckardt, Uwe, *Anmerkungen zur Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur in Wuppertal*, in: o. V. (Hg.), *Der westdeutsche Impuls 1900 - 1914 - Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*, Düsseldorf 1984, 12–20.
- Feilen, Elisabeth, *Heinrich von Zügel und das Malerdorf Wörth am Rhein (1894 - 1920)*, Saarbrücken 1993.
- Feldenkirchen, Wilfried, *Die deutsche Wirtschaft im 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, 47), München 1998.
- Feldenkirchen, Winfried, *Staatliche Kunstfinanzierung im 19. Jahrhundert*, in: Ekkehard Mai u.a. (Hg.), *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 2), Berlin 1982, 35–54.
- Fiedler, Gudrun und Ludewig, Hans-Ulrich, *Zwangsarbeit und Kriegswirtschaft im Lande Braunschweig 1939-1945* (= Quellen und Forschungen zur braunschweigischen Geschichte, 39), Braunschweig 2003.
- Fischer, Hendrik K., *Konsum im Kaiserreich. Eine statistisch-analytische Untersuchung privater Haushalte im wilhelminischen Deutschland* (= Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte Beiheft, 15), Berlin 2011.
- Fischer, Jens Malte, *Bürgerliche Möblierung und künstlerische Selbstinszenierung*, in: Hans Ulrich Gumbrecht u.a. (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (= Bd. 633), Frankfurt am Main 1986, 371–393.

- 
- Franke, Ernst A., *Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus*, Emsdetten, Heidelberg 1934.
- Fuchs, Georg, *Sturm und Drang in Muenchen um die Jahrhundertwende*, München 1936.
- Galerie Heinemann online, <http://heinemann.gnm.de/de/recherche.html>, zuletzt geprüft am 4.12.2013.
- Gasser, Manuel, *Die Münchner Graphik um die Jahrhundertwende*, in: Manuel Gasser (Hg.), *München um 1900*, Bern, Stuttgart 1977, 71–101.
- Gemar-Koeltzsch, Erika, *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen 1995.
- Gimmel, Jürgen, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der "Kampfbund für deutsche Kultur" und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster 2001.
- Girtler, Roland, *Die feinen Leute. Von der vornehmen Art, durchs Leben zu gehen*, Linz 1989.
- Glättli, Walter, *Kynologie von 1863 bis zur Gegenwart. Eine Chronik über Menschen und ihre Hunde*, Kilchberg 1996.
- Götschmann, Dirk, *Wirtschaftsgeschichte Bayerns. 19. und 20. Jahrhundert*, Regensburg 2010.
- Götz, Norbert u.a. (Hg.), *Die Prinzregentzeit*. Ausst.-Kat. München, München 1988.
- Götz, Norbert, *Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentzeit 1886 - 1912*, München 1988, 236 – 239.
- Granovetter, Mark, *Ökonomisches Handeln und soziale Struktur: Das Problem der Einbettung*, in: Müller, Hans-Peter/Steffen, Sigmund (Hg.), *Zeitgenössische amerikanische Soziologie*, Opladen 2000, 175 – 207.
- Grebe, Anja, *Dürer - Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg, Kr. Fulda 2013.
- Grettmann-Werner, Angelika, *Wilhelm Kuhnert*, Hamburg 1979.
- Halbertsma, Marlite und Zijlmans, Kitty (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995.
- Hardtwig, Wolfgang, *Strukturmerkmale und Entwicklungstendenzen des Vereinswesens in Deutschland 1789 - 1848*, in: Otto Dann (Hg.), *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*, München 1984, 11–50.

- 
- Heine, Barbara, *Max Joseph Wagenbauer* (= Oberbayerisches Archiv, 95), München 1972.
- Heinen, Edmund, *Grundfragen der entscheidungsorientierten Betriebswirtschaftslehre*, München 1976.
- Hellwag, Fritz, *Das neue Kunstschutzgesetz mit Erläuterungen zum Gebrauche für Künstler: Architekten, Maler, Bildhauer, Photographen und Kunstgewerber: das Reichsgesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907, in Kraft getreten am 1. Juli 1907*, Stuttgart 1907.
- Hentschel, Volker, *Wirtschaft und Wirtschaftspolitik im wilhelminischen Deutschland. Organisierter Kapitalismus u. Interventionsstaat?*, Stuttgart 1978.
- Herders Conversations-Lexikon, Freiburg im Breisgau 1855.
- Hering, Michael, *Der Kreislauf der Tiere - Bemerkungen zum Verhältnis von Mensch und Tier*. Franz Marc, Ewald Mataré, Joseph Beuys und Anri Sala, in: Steffen Eigl u.a. (Hg.), *Weisse Federn, schwarzes Fell. Tiere in Darstellungen des 20. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Hannover, Hannover 2012, 65–83.
- Herzogenrath, Wulf, "Marceting". *Frühe Erfolgsstrategien*, in: *Jahresring*, 36, 1989, 16–31.
- Hohenzollern, Johann Georg und Schuster, Peter-Klaus, *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München, New York 1996.
- Hülsewig-Johnen, Jutta/Kellein, Thomas (Hg.), *Der deutsche Impressionismus*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2009.
- Jacob-Friesen, Holger, *Tierstillleben - Definition, Geschichte, Rezeption. Zur Einführung in Ausstellung und Katalog*, in: Holger Jacob-Friesen (Hg.), *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Karlsruhe, Heidelberg 2011, 15–37.
- Jeddeloh-Sayk, Almuth zu, *Studien zu Leben und Werk von Carl Vinnen (1863 – 1922) unter besonderer Berücksichtigung des „Protestes deutscher Künstler“ von 1911*, Bonn 1986.
- Jensen, Jens Christian, *Der röhrende Hirsch - Symbol der Männlichkeit*. Ausst.-Kat. Kiel und Wuppertal, Kiel 1973.
- Jooss, Birgit, *Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers*, in: Anke Daemgen (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009, 57–65.

- 
- Jooss, Birgit, *München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus*, in: Hülsewig-Johnen, Jutta und Kellein, Thomas (Hg.), *Der deutsche Impressionismus, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld*, Bielefeld 2009, 51 - 60.
- Jugend 1886 - 1940, <http://www.jugend-wochenschrift.de/>, zuletzt geprüft am 4.12.2013.
- Junge-Gent, Henrike, *Alfred Lichtwark (= Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, III)*, München 2012.
- Kaelble, Hartmut, *Sozialer Aufstieg in Deutschland 1850 - 1914*, in: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 60, 1973, 41–71.
- Karlinger, Hans, *München und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1933.
- Kase, Oliver, *"Make the Knife go with the Pencil" - Wissenschaft und Kunst in George Stubbs' "Anatomy of the Horse"*, in: Herbert W. Rott (Hg.), *George Stubbs (1924 - 1806). Die Schönheit der Tiere. Ausst.-Kat. München*, München 2012, 43–59.
- Kaufhold, Enno, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986.
- Kehr, Wolfgang, *Aus der Chronik der Münchner Akademie der Bildenden Künste: Direktoren bzw. Präsidenten, ordentliche Professoren, Ereignisse*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 317–326.
- Keil, Hermann, *Zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe*, Karlsruhe 1954.
- Kern, Josef, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Würzburg 1989.
- Kirschbaum, Engelbert u.a., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom 1970.
- Knopp, Norbert, *Kommentare zur Malerei an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 223–240.
- Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1987.
- Koschnick, Wolfgang J., *Standard-Lexikon Werbung, Verkaufsförderung, Öffentlichkeitsarbeit*. 2 Bände, München 1996.
- Kotler, Philip und Bliemel, Friedhelm, *Marketing-Management*, Stuttgart<sup>9</sup>1999.

- 
- Krauss, Marita, *Banken, Sparer, Spekulanten. München als Finanzplatz*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 26–34.
- Krieger, Verena, *Was ist ein Künstler? Genie - Heilsbringer - Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007.
- Kris, Ernst und Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (= Wolfsburger Beiträge zur Stadtgeschichte und Stadtentwicklung, 1202), Frankfurt am Main 1995.
- Küster, Bernd, "... diese irdischen Paradiese". *Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert*, in: Claus Pese (Hg.), *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Ausst.-Kat. Nürnberg, Nürnberg 2001, 103–119.
- Lenman, Robin, *Art and tourism in Southern Germany, 1850 - 1930*, in: Arthur Marwick (Hg.), *The Arts, literature, and society*, London, New York 1990, 163–180.
- Lenman, Robin, *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871 - 1918*, Frankfurt am Main 1994.
- Leypoldt, Winfried, *Münchens Niedergang als Kunststadt*, München 1987.
- Linnemann, Manuela, *Brüder, Bestien, Automaten. Das Tier im abendländischen Denken* (= Tierrechte, Menschenpflichten, 3), Erlangen 2000.
- List, Claudia, *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, Stuttgart u.a. 1993.
- Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Adam - Gaupp* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 1), München 1981.
- Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Gebhardt - Küstner* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 2), München 1982.
- Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Lacher - Ruprecht* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 3), München 1982.
- Ludwig, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Saffer - Zwengauer* (= Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 4), München 1983.
- Ludwig, Horst, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886 - 1912)* (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 8), Berlin 1986.
- Luhmann, Niklas, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994.
- MacDonogh, Catherine, *Reigning Cats and Dogs*, London 1999.

- 
- Mai, Ekkehard, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München*, in: Hans Maria Wingler (Hg.), *Kunstschulreform 1900-1933*, Berlin 1977, 22–43.
- Mai, Ekkehard, *Akademie, Sezession und Avantgarde - München um 1900*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 145–177.
- Mai, Ekkehard, *Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre*, in: Thomas Zacharias und Gerhard Finckh (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 103–144.
- Mann, Thomas, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Frühe Erzählungen*, Frankfurt a. Main 1981.
- Marr, Thorsten, *Münchener Künstlervereinigungen zwischen 1892 und 1914. Leo Putz und Julius Exter zwischen Münchener Künstlergenossenschaft, Secession, Luitpold-Gruppe und Scholle*, in: *Oberbayerisches Archiv*, 131, 2007.
- Meffert, Heribert, *Marketing. Grundlagen marktorientierter Unternehmensführung; Konzepte, Instrumente, Praxisbeispiele*, Wiesbaden 1998.
- Meißner, Günter und Beyer, Andreas (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, München, Berlin, Boston, Mass.
- Meissner, Karl-Heinz, *Der Handel mit Kunst in München 1500 - 1945*, in: Hilmar Hoffmann und Rupert Walser (Hg.), *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, München 1989, 13–103.
- Melichar, Peter, *Der Wiener Kunstmarkt der Zwischenkriegszeit*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 17, 2 & 3, 2006, 244–271.
- Mettele, Gisela, *Der private Raum als öffentlicher Raum. Geselligkeit im bürgerlichen Haus*, in: Dieter Hein und Andreas Schulz (Hg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996, 155–169.
- Meyer, Peter, *Die Kunst und ihr Publikum. Anmerkungen zum Problem der Kunstentfremdung*, in: Gottfried Eisermann (Hg.), *Wirtschaft und Kultursystem*, Erlench-Zürich u.a. 1955, 255–266.
- Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, Leipzig 1908.
- Möckl, Karl, *Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern*, München 1972.
- Möller, Susanne von, *Kunsthandel und Kunstexport. Ein Markt für gehobenen Schichten*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 248 – 252.

- 
- Mülfarth, Leo, *Kleines Lexikon Karlsruher Maler*, Karlsruhe 1987.
- Mullan, Bob und Marvin, Garry, *Zoo culture*, Urbana Ill. u.a 1998.
- Neumeier, Gerhard, *München um 1900. Wohnen und Arbeiten, Familie und Haushalt, Stadtteile und Sozialstrukturen, Hausbesitzer und Fabrikarbeiter. Demographie und Mobilität – Studien zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte einer deutschen Großstadt vor dem Ersten Weltkrieg*, Frankfurt am Main 1995.
- Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte 1866 - 1918. 1. Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1998.
- Nutz, Walter, *Soziologie der trivialen Malerei*, Stuttgart 1975.
- Ormond, Richard u. a., *Sir Edwin Landseer*, New York 1981.
- Paul, Barbara und Tschudi, Hugo von, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich* (= Berliner Schriften zur Kunst, 4), Mainz 1993.
- Peters, Ursula, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland. 1839-1909*, Köln 1979.
- Pickeral, Tam, *The dog. 5000 years of the dog in art*, London 2008.
- Piper, Reinhard, *Das Tier in der Kunst*, München 1910.
- Pixis, Erwin, *Verzeichnis der von weiland Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzregenten Luitpold von Bayern aus privaten Mitteln erworbenen Werken der bildenden Kunst*, München 1913.
- Plinius der Ältere, *Plinius Naturgeschichte. Zweyter Band. übersetzt von Johann Daniel Denso*,  
<http://books.google.de/books?id=Sp9AAAAAcAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>, zuletzt geprüft am 4.12.2013.
- Prinz, Friedrich und Krauss, Marita (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988.
- Räber, Hans, *Enzyklopädie der Rassehunde. Ursprung, Geschichte, Zuchtziele, Eignung und Verwendung*, Stuttgart 1993.
- Rech, Peter, *Engagement und Professionalisierung des Künstlers*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Heft 24, 1972, 509–522.
- Richthofen, Felicitas von, *Hinaus in die Natur*, in: Hülsewig-Johnen, Jutta und Kellein, Thomas (Hg.), *Der deutsche Impressionismus*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2009, 143 – 153.
- Ritzenthaler, Cécile, *Les animaliers*, Paris 1989.

- 
- Rösener, Werner, *Die Geschichte der Jagd*, Düsseldorf 2004.
- Rott, Herbert Wilhelm u.a., *Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands*. Ausst.-Kat. München, Ostfildern 2007.
- Rudloff, Wilfried, *Die Wohlfahrtsstadt. Kommunale Ernährungs-, Fürsorge- und Wohnungspolitik am Beispiel Münchens 1910-1933* (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 63), Göttingen 1998.
- Ruhmer, Eberhard, *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, Rosenheim 1984.
- Ruhmor, Henning von, *Schlösser und Herrenhäuser in Ostholstein*, Frankfurt am Main 1973.
- Rump, Gerhard Charles, *Sir Edwin Landseer - der Malerfürst des viktorianischen England. Hunde, Hirsche, Highlife*, in: *Weltkunst: Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, Heft 9, 1991, 1363–1365.
- Ruppert, Wolfgang, *Der Blick der bürgerlichen Künstler auf die ländliche Lebenswelt im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Jacobeit u.a. (Hg.), *Idylle oder Aufbruch? Das Dorf im bürgerlichen 19. Jahrhundert: ein europäischer Vergleich*, Berlin 1990, 139–154.
- Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2000.
- Schack-Simitzis, Clementine, *Der Anbruch der neuen angewandten Kunst*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 240 - 243.
- Schäfer, Wilhelm, *Das wissenschaftliche Tierbild*, Frankfurt am Main 1949.
- Schattenhofer, Michael, *Wirtschaftsgeschichte Münchens*, München 2011.
- Schenda, Rudolf, *"Populärer" Wandschmuck und Kommunikationsprozeß*, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 66, I/II, 1970, 99–109.
- Schmidt, Hartmut, *Johannes (1822-1895) und Carl Friedrich (1836-1892) Deiker. Ein Beitrag zur Jagd- und Tiermalerei im 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Wetzlar, Wetzlar 1986.
- Schmidt, Peter, *Wieso Holzschnitt? Dürer auf der Medien- und Rollensuche*, in: Daniel Hess u.a. (Hg.), *Der frühe Dürer*. Ausst.-Kat. Nürnberg, Nürnberg 2012, 146–159.
- Schmidt-Wulfen, Stephan, *Das wahre Schöne und die schöne Ware*, in: *Jahresring*, 36, 1989, 32–43.

- 
- Schneider, Arthur von, *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, 2 Bände, Berlin 1935.
- Schneider, Josef, *Liebenwein und Burghausen*, in: Lothar Schultes (Hg.), *Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil*. Ausst.-Kat. Linz, Steyregg und Burghausen, Linz 2006, 124–129.
- Schneider, Ludwig M., *Die populäre Kritik an Staat und Gesellschaft in München (1886-1914). Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Münchner Revolution von 1918/19* (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 81), München 1975.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819.
- Schopenhauer, Arthur und Fromm, Eberhard, *Über den Willen in der Natur. Eine Erörterung der Bestätigungen, welche die Philosophie des Verfassers seit ihrem Auftreten durch die empirischen Wissenschaften erhalten hat*, Berlin 1991.
- Schrack, Kirsten Gabriele, *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945* (= Literarhistorische Studien, 6), Wien 1994.
- Schultes, Lothar (Hg.), *Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil*, Linz 2006.
- Schultze-Naumburg, Paul, *Das bürgerliche Haus*, Frankfurt a. Main 1926.
- Schulz, Andreas, *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, 75), München 2005.
- Schürzinger, Angela, *Gabriel von Max' Affenbilder. Zum Einfluss der durch Charles Darwin und Ernst Haeckel vermittelten Evolutionstheorie*, München 2012.
- Schuster, Peter-Klaus, *München – die Kunststadt*, in: Prinz, Friedrich und Krauss, Marita (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 226 - 235.
- Schuster, Peter-Klaus, *"Künstlerfürsten". Zu Genese und Idee einer Ausstellung*, in: Anke Daemgen (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck*. Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 2009, 9–12.
- Secord, William, *Dog painting, 1840 - 1940. A social history of the dog in art; including an important historical overview from earliest times to 1840 when pure-bred dogs became popular*, Woodbridge 1995.
- Secord, William, *Dog painting. The European Breeds*, Woodbridge 2000.
- Segieth, Clelia, *Zwischen Historismus, "Secession" und "Jugend". Georg Hirth, ein Kunstagitator der Jahrhundertwende*, in: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.), *München, Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886 - 1912*, München 1988, 253–256.

- 
- Strebel, Richard, *Die deutschen Hunde und ihre Abstammung m. Hinzuziehung u. Besprechung sämtlicher Hunderassen*. Jubiläumsausgabe zum 125. Geburtstag von Richard Strebel. 2 Bände, Frankfurt a. M. 1986.
- Sullivan, Scott A., *The Dutch Gamepiece*, Monclair 1984.
- Tenfelde, Klaus, *Die Entfaltung des Vereinswesens während der industriellen Revolution in Deutschland 1850 - 1878*, in: Otto Dann (Hg.), *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*, München 1984, 55–114.
- Thieme, Ulrich und Vollmer, Hans (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig.
- Thoré, Théophile, *W. Bürgers Kunstkritik*. 3 Bände, Leipzig 1909.
- Valter, Claudia, *Wilhelm von Kobell (1766-1853). Meister des Aquarells*. Ausst.-Kat. Schweinfurt, München 2006.
- Verband für das Deutsche Hundewesen e. V. (VDH), *Kleine Chronik des Hundewesens. Eckdaten zur Geschichte des VDH*,  
[http://www.vdh.de/tl\\_files/media/pdf/vdh\\_chronik.pdf](http://www.vdh.de/tl_files/media/pdf/vdh_chronik.pdf), zuletzt geprüft am 4.12.2013.
- Vorstand der Deutschen Jahrtausendausstellung (Hg.), *Katalog zur "Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der Königlichen Nationalgalerie"*, Berlin 1906.
- Walker-Meikle, Kathleen, *Medieval Dogs*, London 2013.
- Walsh, Amy L., *Paulus Potter. His works and their meaning*, New York 1985.
- Walsh, John Henry, *Dogs of the british islands - being a series of articles on the points of*, o. O. 2009.
- Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- Warnke, Martin, *Das Bild als Bestätigung*, in: Werner Busch (Hg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München, Zürich 1987, 483–506.
- Wartenberg, Susanne, *Faszination Fremde als Trend: Marktorientierung und Spezialisierung*, in: Katrin Schwarz (Hg.), *Faszination Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der Neuen Welt*. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Petersberg, Frankfurt am Main 2013, 179–185.
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1985.

- 
- Wehler, Hans-Ulrich, *Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849-1914* (= Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3), München 1995.
- Weigand, Katharina, *Prinzregent Luitpold. Die Inszenierung der Volkstümlichkeit?*, in: Alois Schmid (Hg.), *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III.*, München 2001, 359–375.
- Werner, Norbert, *Zur Natur- und Symbolbedeutung von Tierdarstellungen in der bildenden Kunst*, in: *Studium generale. 5. Wintersemester 1986/87*, Hannover 1987.
- With, Christopher B., *The Prussian Landeskunstkommission, 1862-1911. A study in state subvention of the arts* (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 6), Berlin 1986.
- Wittmann, Reinhard, *Verlage in Schwabing (1892 - 1914)*, in: Helmut Bauer und Elisabeth Tworek-Müller (Hg.), *Schwabing. Kunst und Leben um 1900. Essays*, München, Zürich 1998, 159–173.
- Woermann, Karl, *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie*, Düsseldorf 1880.
- Wöhe, Günter und Döring, Ulrich, *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, München<sup>19</sup> 1996 und München<sup>24</sup> 2010.
- Wolff-Thomsen, Ulrike, *Einführung*, in: Ulrike Wolff-Thomsen (Hg.), *Ich muss ja ... sammeln! Die Kunstsammlung des Malerfreundes, Wagnerianers und Arztes Dr. Paul Wassily (1868 - 1951) in Kiel. Ausst.-Kat. Kiel und Schloß vor Husum* (= Sonderveröffentlichungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte, Bd. 54), Kiel 2006, 9–42.
- Wolf, Georg Jacob, *Sechzig Jahre Münchner Künstlergenossenschaft*, in: *Das Bayernland*, 39, 1928, 291–304.
- Zerbel, Miriam, *Tierschutz im Kaiserreich. Ein Beitrag zur Geschichte des Vereinswesens* (= Münchner Studien zur neueren und neuesten Geschichte, 4), Frankfurt am Main, New York 1993.
- Zijlmans, Kitty, *Kunstgeschichte als Systemtheorie*, in: Halbertsma, Marlite und Zijlmans, Kitty (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 197 – 218.

**Spezialisierung als Marktstrategie.  
Die Hundebilder des  
Münchener Tiermalers  
Richard Strebel  
(1861 – 1940)**

Vorgelegt von Ines Pelzl

aus Nürnberg

Band II

Ausgewählter Werkkatalog und Abbildungen

## **Inhaltsverzeichnis**

- 1. Ausgewählter Werkkatalog .....S. 5**
- 2. Abbildungen ..... S. 68**

# 1. Ausgewählter Werkkatalog

- WK 1** Ein Boxer
- WK 2** Studienblatt Boxer
- WK 3** Schnauzerkopf
- WK 4** Sechs Schnauzerköpfe
- WK 5** Don Diego
- WK 6** Thur Pram Bes. Max Feer
- WK 7** Harlekindogge und Schnauzer
- WK 8** Bohemia (Holzstich)
- WK 9** Bohemia
- WK 10** Vorstehhund Deutsch-Kurzhaar
- WK 11** Collie Romeo
- WK 12** Flora und Kleo – Schwabing
- WK 13** Deutsche kurzhaarige Vorstehhunde
- WK 14** Zwei Schäferhündköpfe
- WK 15** Schnauzergruppenporträt
- WK 16** Die Frau des Künstlers mit ihren Hunden
- WK 17** Familie Derer von Pinsch
- WK 18** Ein Entarteter?
- WK 19** Pinschers Geburtstag
- WK 20** Entwurfszeichnung zu Pinschers Geburtstag
- WK 21** Zwei Vorstehhunde Deutsch Kurzhaar in freier Landschaft
- WK 22** Zwei englische Pointer in freier Landschaft
- WK 23** Englischer Pointer auf einer Blumenwiese
- WK 24** Pointer im Mohnfeld
- WK 25** Tot verbellt
- WK 26** Zwei Vorstehhunde Deutsch Kurzhaar
- WK 27** Zwei englische Pointer (Farblithographie)
- WK 28** Pointer schweren Schlags
- WK 29** Im Herbst
- WK 30** Felix vulgo catus – ein Katz!
- WK 31** Ehelicher Frieden
- WK 32 a und b** Ehelicher Zwist
- WK 33** Auf der Jagd
- WK 34** Um den Besitz
- WK 35** Eine Herausforderung
- WK 36** Collies: „Blue Girl“ und „Thur Favorit“
- WK 37** Zwei spielende Schnauzerwelpen
- WK 38** Gestörte Ruhe (Postkarte)
- WK 39** Geißbock Fritz
- WK 40** Kuh mit Kalb
- WK 41** Studienblatt Kühe
- WK 42** Trinkende Kühe
- WK 43** Der Sanitätshund im Felde
- WK 44** Treue für Treue
- WK 45** Treue um Treue (Postkarte)
- WK 46** Mein Hund
- WK 47** Landschaft mit Baum und Blumenwiese
- WK 48** Trutzhof
- WK 49** Sonnenuntergang
- WK 50** Löwe von Transvaal
- WK 51** Richard Strebel an der Staffelei
- WK 52** Selbstbildnis Richard Strebel
- WK 53** 1.4.1895

**WK 54** Titelblatt „Schweizer Zentralblatt für Jagd und Hunde-Liebhaber“

**WK 55** Diplom Collies

**WK 56** Entwürfe für den „Deutschen Foxterrier-Club“

**WK 57** „Juno“

**WK 58 a, b und c** Vignette, Kopf- und Pfotenstudien aus „Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung“

**WK 59** „Der Köhner isst Bayr. Qualitäts Ei!“ (Werbeplakat)

**WK 60** Setter und Bracke (Postkarte)



### WK 1

Ein Boxer (inschriftlich verso)

1885

Öl auf Leinwand

55 x 68 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel 1885

Nummer im Werkverzeichnis von Strebel (inschriftlich verso): 26 A

Privatbesitz

Das älteste erhaltene, noch während seiner Akademiezeit in Karlsruhe entstandene Ölbild gibt Richard Strebels ersten eigenen Hund, den Boxer „Boby“ als Jungtier wieder. Die seitlich nach links gedrehte Ganzfigur zeigt das aufgeweckte Tier in aufrechter Sitzhaltung. Der Kopf ist dem Betrachter aufmerksam zugewendet, die Ohren sind gespitzt. Es trägt ein rotes Halsband mit Metallplakette. Dem Porträt ist eine kleine Anekdote unterlegt: Der Betrachter hat den Hund augenscheinlich beim Zerbeißen einer Puppe ertappt, die zerstört vor ihm liegt. Aus der Hundeschnauze hängt, vom ihm unbemerkt, ein langer hautfarbener Stofffetzen. Das Tierfell ist in seiner Stofflichkeit präzise wiedergegeben. Besonders sticht das helle Brustfell ins Auge, dessen gegenläufige Wuchsrichtung in der Mitte des Brustkorbs einen T-förmigen Grat ausbildet. Der in dunklem Rot gehaltene Hintergrund entfaltet durch eine vom Tierkörper verschattete Partie Tiefenraum. Auf der linken Seite erscheint der Schatten eines dunklen samtigen Vorhangs, der im linken unteren Bildbereich Hund und Puppe als faltige Unterlage dient. Das Frühwerk zählt zu Strebels individuellen Hundeporträts, die den Schwerpunkt auf die Charakterisierung des Tieres legen: Der Künstler zeigt das aufgeschreckte Jungtier mit fragendem offenen Blick. Ihm fehlt die Erkenntnis für das durch sein ungestümes Spiel entstandene Zerstörungswerk. Strebel fordert den Betrachter zu einer Reaktion auf, die bereits die Erziehungsaufgabe für das mit dem Menschen im häuslichen Verbund lebende Tier beinhaltet.



## WK 2

Studienblatt Boxer  
1885  
Bleistift, Tusche auf Papier  
28 x 48 cm  
Privatbesitz

Das Blatt, das aus einem Skizzenbuch herausgelöst wurde, zeigt vier Vorstudien zu WK 1. Die obere Blatthälfte, auf der ein seitlich sitzender Boxer, der dem Betrachter den Kopf zuwendet, dargestellt ist, diente augenscheinlich als direkte Vorlage für das Gemälde „Ein Boxer“. Die Studie ist im Kopf- und Schulterbereich des Tieres detailliert ausgearbeitet und mit Tusche abschattiert. Die untere Blatthälfte zeigt weitere Studien des sitzenden Hundes.



**WK 3**

Schnauzerkopf

1908

Öl auf Holz

Durchmesser 24 cm

Bez. rechts mittig: Richard Strebel 1908

Nummer im Werkverzeichnis von Strebel (inschriftlich verso): 356

Privatbesitz

Der den Betrachter fixierende Salz-Pfeffer-Schnauzer, der vermutlich aus dem Zwinger Schwabing von Richard Strebels Ehefrau Helene stammte, ist als Kopfbild wiedergegeben. Das als wichtiges Rassekennzeichen geltende Fell des Tieres mit Wirbeln und unterschiedlich gefärbten und langen Haaren ist naturnah dargestellt. Das individuelle Hundeporträt psychologisiert das Tier. Es wird über seinen aufmerksamen Blick aus einer dem Menschen untergeordneten Rolle gelöst und als verständiges, aber distanzierteres Gegenüber aufgewertet.



#### WK 4

Esther (inschriftlich rechts oben)/Boby/Lord II /Draga von Pillersruh (inschriftlich rechts oben)/Doll 1911 (inschriftlich links oben)/Edda (inschriftlich rechts oben)

1911

Öl auf isoliertem Kreidegrund, dünnes Leinen/angeschabter Grund, Öl/Wachsenkaustik/ Öl, isolierter Kreidegrund, grobes Leinen/isolierter Kreidegrund, Gradl (Drell)/Tempera auf Pappe, Kreidegrund, gewachst

183 x 50 cm, Einzelbild: 26 x 37 cm

Bez. links unten: Richard Strebel 1911/bez. rechts oben: Richard Strebel./bez. links oben: Richard Strebel 1910/bez. links unten: Richard Strebel 1911/bez. rechts unten: Richard Strebel/ohne Bez.

Privatbesitz

Die Hundeporträtreihe zeigt sechs Salz-Pfeffer-Schnauzer aus der Zucht von Helene Strebel. Jede der Einzeltafeln, die in einem längsrechteckigen Holzrahmen zusammengefasst wurden und mit goldenen Zierleisten getrennt sind, ist vom Künstler in differierender Technik, Untergrundbehandlung und Material angefertigt worden. Die Schulterstücke der individuellen Hundeporträts zeigen die Tiere in unterschiedlichen Kopfhaltungen vor verschieden gestalteten Hintergründen. Strebel gibt einen Überblick über seine technischen Möglichkeiten und demonstriert deren unterschiedliche optische Wirkung.



### **WK 5**

Don Diego (inschriftlich verso)

1906

Tempera, Öl auf Leinwand

52,5 x 71 cm

Bez. links unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Strebel präsentiert das sitzende Tier, einen Salz-Pfeffer-Schnauzer, als Ganzfigur auf einem einfachen Hocker aus Holz. Es blickt den Betrachter mit leicht gesenktem Kopf direkt an. Durch den von unten nach oben geführten Blick, den tief zwischen die Schultern gezogenen Kopf und die dicke Fellfalte am Hals entsteht beim Betrachter der Eindruck von Schuldbewusstsein des Tieres. Der Künstler stellte den als Ausreißer bekannten Hund, der unter dem strafenden Blick seines Herrn auf dem unbequemen Hocker verharrt, vermutlich nach seiner Rückkehr nach Hause dar. Der Bildtitel könnte auf einen, dem Künstler bekannten Schelmenroman des spanischen Dichters Diego Hurtado de Mendoza (1503/1504 – 1575) verweisen, mit dessen Protagonisten der Charakter des Tieres in Verbindung gebracht werden soll.



**WK 6**

Thur Pram Bes. Max Feer (inschriftlich verso)

1898

Öl auf Leinwand

28,5 x 43,5 cm

Privatbesitz

Das Bruststück eines Collies des Züchters Max Feer aus Frauenfeld in der Schweiz zeigt das Tier in Frontalansicht mit leicht nach links gewendetem Kopf vor braunem Hintergrund. Strebel legt besonderen Wert auf die Wiedergabe des unterschiedlich gefärbten Fells, insbesondere des weißen seidigen Brustfells, das den gesamten rechten unteren Quadranten des gestreckten Hochformats einnimmt.

Die Einstufung der Collies wandelte sich in der Rassehundezucht Ende des 19. Jahrhunderts vom Hüte- zum Luxushund, der vor allem wegen seines zartgliedrigen Körperbaus und seines prächtigen Fells geschätzt wurde. Strebel setzt dieses wichtige Rassekennzeichen dementsprechend in Szene. Die grazile Kopfhaltung des überzüchteten Tieres verbunden mit der Betonung des edlen Haarkleides in der unteren Bildhälfte erinnert an Damenporträts des englischen Malers Thomas Gainsborough.



### **WK 7**

Harlekindogge und Schnauzer

1926

Öl auf Leinwand

43,5 x 52,5 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Durch das oben links im Bild auf einem textilen, ornamental verzierten Hintergrund angebrachte Wappen weist der Künstler die beiden Hunde – wie bereits in der Hochzeitsanzeige des Ehepaars - als Richard und Helene Strebel aus. Strebel stellte sich selbst als Dogge mit einem repräsentativen, mit braunem Leder gefütterten Metall-, seine Ehefrau Helene als agilen, aufgeweckten Schnauzer mit einfachem Lederhalsband dar. Während die Strebelsche Dogge im Bruststück den Betrachter in frontaler Kopfhaltung direkt fixiert, ist der kleinere, rechts von ihm befindliche Salz-Pfeffer-Schnauzer seitlich in annähernder Profilstellung dargestellt. Er ist als Halbfigur wiedergegeben, die ihre beiden Vorderläufe auf einer spiegelnden Fläche, vermutlich poliertem Marmor, im Bildvordergrund abstützt. Das Bild steht in der Tradition von Doppelbildnissen des späten 15. Jahrhunderts.

Das zoomorphe Porträt des Ehepaars demonstriert Strebels gewandeltes Verhältnis zum Hund. Bis zum Jahr 1905/06 stellte Strebel seine Kunst in den Dienst der Hundezucht und wirkte durch Visualisierung und Beratung mit, das Körperbild der einzelnen Rassen zu gestalten. Später stand er der seiner Meinung nach den Hundekörper deformierenden Zucht kritisch gegenüber und identifizierte sich zunehmend mit dem Tier, dessen Charakter er dann als höherrangig als den des Menschen einstufte.



## WK 8

Englische Bulldogge „Bohemia“

1890

Holzstich

Bez. rechts unten: Richard Strebel 90

Privatbesitz

Der Holzstich von „Bohemia“ (vgl. WK 9), ist die erste Illustration, die Strebel in der in München verlegten Zeitschrift „Hunde-Sport“ veröffentlichen konnte. Strebel hatte zufällig bei einem Spaziergang mit der Hündin in der Innenstadt Münchens einen Schweizer Kynologen, der mit dem Herausgeber in engem Kontakt stand, kennengelernt. Der Holzstich fand positive Resonanz in der Leserschaft, so dass Strebel ab 1890 für Illustrationen verpflichtet wurde. Der Künstler stellt das detailliert ausgearbeitete Tier auf einem mit wenigen schraffierenden Strichen angedeuteten Untergrund in leicht nach links zum Betrachter gedrehter Seitenansicht dar. Diese Körperstellung, die eine leichte Abwandlung der traditionellen Präsentationsform von Rassehunden in Seitenansicht darstellt, ermöglicht Strebel, den gedrungenen Körperbau, den breiten Brustkorb und die lange Rückenpartie als wichtige Rassekennzeichen des Tieres zu zeigen. Der Kopf mit faltigem Vorgesicht ist fast in Frontalansicht wiedergegeben. Um die kurze Nase und den Vorbiss nochmals aufzuzeigen, setzt Strebel in die rechte obere Ecke eine Profilansicht der Bulldogge.



### **WK 9**

Bohemia

1891

Öl auf Leinwand

99 x 76 cm

Privatbesitz

Das Gemälde gibt Strebels Boxerhündin Bohemia als Ganzfigur wieder. Der Hund wendet dem Betrachter den Kopf zu und fixiert ihn. Der repräsentative weinrote, weiß geäderte Marmorboden, auf dem der Boxer steht, und der in schweren Falten drapierte grün-gelbe Brokatvorhang vor einer Steinmauer mit Ausblick in eine waldlose Landschaft betonen die edle Abstammung des englischen Rassetieres. Das aggressive Verhalten der Rasse führte zu einer Distanz betonenden, zurückversetzten Positionierung des Tieres im Bild. Zum Entstehungszeitpunkt gab es in München lediglich zwei Tiere dieser Rasse. Strebel konnte damit rechnen, dass das Bild, das er auf der Münchner Jahresausstellung präsentierte, bei Hundeliebhabern und Kynologen Aufmerksamkeit erregte.



**WK 10**

Vorstehhund Deutsch Kurzhaar

Um 1910

Öl auf Leinwand

72 x 58,5 cm

Privatbesitz

Der Vorstehhund Deutsch Kurzhaar steht als Ganzfigur in annähernder Seitenansicht von rechts in einem gelb blühenden Rapsfeld, das sich bis knapp unter den oberen Bildrand erstreckt. Strebel gibt das Tier in der Präsentationform von Rassehunden und zugleich in Vorstehpose in freier Natur wieder. Mit dieser Kombination verschmolz er den Typ des Rasse mit dem Jagdhundporträt und erreichte damit ein breiteres Käuferpublikum.



**WK 11**

Collie Romeo

1908

Öl auf Leinwand

104 x 133 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Der Collierüde wird in der traditionellen Präsentationsform von Rassehunden in annähernder Seitenansicht gezeigt, so dass der dichte weiße Fellbehang im Brustbereich deutlich sichtbar wird. Das Tier steht auf einer Wiese direkt unter dem herbstlich gefärbten Laub eines Baumes, dessen Stamm und Geäst am rechten Bildrand in Teilen sichtbar wird. Strebel bemühte sich durch das Spiel von Licht und Schatten auf Tierkörper und Untergrund, eine Folge des durch das Blattwerk vereinzelt durchdringenden Sonnenlichts, impressionistische Lichteffekte ins Bild aufzunehmen. Unabhängig davon erinnert die Platzierung des Tieres unter der Baumstaffage an englische Porträts des späten 18. Jahrhunderts, insbesondere von Thomas Gainsborough.



**WK 12**

Flora u Kleo – Schwabing 1904 (inschriftlich links oben)

Öl auf Holz

32,5 x 24 cm

Bez. links unten: Richard Strebel

Nr. im Werkverzeichnis von Strebel (inschriftlich verso): 169 a

Privatbesitz

Das Rasseporträt zweier Salz-Pfeffer-Schnauzer aus dem Zwinger Schwabing von Strebels Ehefrau Helene zeigt die Tiere in unterschiedlichen Körperhaltungen. Während die im zentralen Vordergrund in der Seitenansicht gezeigte größere Hündin das Bild dominiert, ermöglicht das dahinter stehende, mit dem Vorderkörper zum Betrachter gedrehte Tier die Ansicht des Hundekopfes in Frontalstellung. Die räumliche Nähe beider Hundeköpfe erlaubt einen Überblick über die Form der Schnauzerschädel mit Stirnlinie und Wangenpartie sowie deren Fellzeichnung. Die edle Abstammung der beiden Rassetiere wird durch den polierten roten Marmorboden und die Vorhangdraperie betont.



### WK 13

Deutsche kurzhaarige Vorstehhunde

1904

Farbdruck auf Papier

21,5 x 14 cm

Bez. unten rechts: Richard Strebel 1904

Privatbesitz

Die Farbtafel, die in Strebels „Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung“ (Band 2, S. 268) erschien, zeigt eine Gruppe von drei unterschiedlich gemusterten Deutschen kurzhaarigen Vorstehhunden. Die Rasse wurde aus dem Urtyp des deutschen Jagdhundes herausgezüchtet und war unter Jägern besonders beliebt, da sie auf der Jagd vielseitig einsetzbar war.

Strebel zeigt die Tiere in unterschiedlichen Ansichten, um dem Betrachter eine komplette Übersicht über deren Rassekennzeichen zu ermöglichen. Lediglich Schlagschatten verorten die Tiere im Raum, der ansonsten nicht näher bestimmt wird. Damit ist eine ausschließliche Fokussierung des Betrachters auf die Hunde gewährleistet.



**WK 14**  
Schäferhündköpfe  
Um 1900  
Radierung  
32 x 25 cm  
Privatbesitz

Die Radierung gehört zu einer Serie von Rassehundeköpfen, die ab den späten neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts sukzessive entstanden. Strebel konnte mit Druckgrafik eine breitere Käuferschicht erreichen und zugleich deren Sammlungstätigkeit initiieren. Alle Radierungen der Porträtserie zeigen zwei Hundeköpfe in Profil- und Frontalansicht. Die Fellzeichnung und -wuchsrichtung der Tiere ist exakt wiedergegeben, der Hintergrund bleibt neutral.



#### **WK 15**

Schnauzergruppenporträt

1898/1899

Schwarz-Weiß-Druck

Der Schwarz-Weiß-Druck eines Rassegruppenporträts der Schnauzer aus Max Hartensteins Zwinger Plavia in Plauen erschien in Strebels, „Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung“ (Band 1, S. 73). Der Künstler erhielt im Herbst 1898 den Auftrag des Züchters und stellte es im Frühjahr 1899 fertig, nachdem alle Hunde in Zweierpärchen als Lebendfracht per Bahn zu ihm nach München zum Porträtieren geschickt worden waren. Das Gruppenporträt diente Hartenstein vermutlich als Repräsentationsbild seiner prämierten Zuchthunde für interessierte Kunden.

Das Bild dürfte relativ groß gewesen sein und besaß ein gestrecktes Längsformat. Auf einem als Hoffläche interpretierbaren Hintergrund sind acht Schnauzer in unterschiedlichen Körperhaltungen aufgereiht, so dass jedes Tier mit seinen individuellen Rassekennzeichen deutlich sichtbar wird. Zugleich ordnete Strebel die Tiere so an, dass körperliche Schwächen verborgen blieben und Stärken zur Geltung kamen.



**WK 16**

Die Frau des Künstlers mit ihren Hunden

1905

Öl auf Leinwand

150 x 112 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel 1905

Privatbesitz

Das Rassegruppenporträt zeigt Helene Strebel, die Ehefrau des Künstlers, im Kreis der Schnauzer ihres Zwingers Schwabing.

Das Bild erfährt durch die Hintergrundgestaltung eine Zweiteilung. Die untere Bildhälfte wird von dem detailliert wiedergegebenen grünen Gras des Vordergrundes beherrscht, auf dem mittig im Bild die Frau des Malers sitzt. Ihr Profil steht scharf vor dem mit einer dunklen Wolkenschicht überzogenen Himmel der oberen Bildhälfte. Sie ist vornehm gekleidet, trägt über einem dunkelroten Kleid einen dunklen Pelz und einen mit Federn geschmücktem Hut. Um sie herum sind sechs Schnauzer in unterschiedlichen Körperhaltungen gruppiert. Besonders betont wird der angeleuchtete, rechts vor der Frau platzierte Zuchthund, der seine Rassekennzeichen deutlich präsentiert. Strebels gedämpfte Farbigkeit, die seine von der Akademiezeit geprägte Vorliebe für eine tonige Farbharmonie zeigt, führte zu einer negativen Bewertung des Bildes in der Kunstkritik.



## WK 17

Familietag derer von Pinsch

1912

Farbdruck

Bez. links unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Pinscher und Schnauzer wurden zur Entstehungszeit des Bildes unter einer Rasse, den Pinschern, zusammengefasst. Heute werden die abgebildeten Tiere aufgrund ihres kräftigen Schnauzbartes als Schnauzer bezeichnet. Der Bildtitel gibt die altertümliche Bezeichnung wieder.

Ein heute verlorenes Ölgemälde von Strebel diente als Vorlage für diesen Farbdruck, der 1913 (Jg. 18, Heft 32, S. 931) in der Zeitschrift „Jugend“ erschien. Das Rassegruppenporträt vereinigt alle Unterarten von Schnauzern in einem Bild. Sieben Hunde vom Riesen- bis zum Zwergschnauzer sind in unterschiedlichen Körperhaltungen um und auf einem Polsterstuhl gruppiert, um die wichtigen Kennzeichen der Rasse zu verdeutlichen. Strebel bemühte sich, allen Tieren eine individuelle Physiognomie zu geben, um auch die typischen Charaktereigenschaften der Rasse zu transportieren. Die Tiere befinden sich in einem häuslichen, repräsentativen Umfeld, das ihren edlen Stammbaum dokumentiert und zugleich ihren Lebensraum darstellt.



### **WK 18**

Ein Entarteter?

1914

Öl auf Leinwand

130 x 80 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel 1914

Nr. im Werkverzeichnis von Strebel (inschriftlich verso): 320

Privatbesitz

Acht verschiedenfarbige englische Bulldoggen reiner Abstammung haben sich auf engem Raum vor und auf einem Podest versammelt. Die Hunde demonstrieren die Vielfalt des Aussehens der Rasse und werden in unterschiedlichen Ansichten wiedergegeben.

Die Nationalhunde der Engländer strahlen auf dem Bild die unerschütterliche Selbstsicherheit aus, die dieser Rasse eigen ist. In der Mitte des Bildvordergrunds liegt das Stammbuch der „Bulldogs“, auf das eines der Tiere demonstrativ die Pfote legt. Der mit dieser Geste aus dem Kreis der edlen Tiere Ausgeschlossene ist der geduckte Boxer, der in der rechten unteren Bildecke dem Betrachter zugewandt sitzt. Um seinen Hals liegt eine dicke Fellfalte, da er den Kopf tief zwischen die Schultern zieht.

Die Rasse Deutscher Boxer ist mit den englischen Bulldoggen verwandt, aber nicht in ihrem Stammbuch akzeptiert. Strebels Betitelung des anekdotischen Rassegruppenporträts als „Ein Entarteter?“ spielt auf diese Beziehung aus der Sicht der englischen Hunde an und setzt gleichzeitig mit dem Fragezeichen deren Vorrangstellung vor dem deutschen Rassetier in Frage.



## **WK 19**

Pinschers Geburtstag  
Zwischen 1912 und 1919  
Öl auf Leinwand  
100 x 123 cm  
Privatbesitz

Die sechs Schnauzer konzentrieren sich in einem großbürgerlichen Interieur vor einem Tisch mit roter Decke auf der rechten Bildseite. Auf diesem steht eine blaue Vase mit einem Blumenstrauß, die die ganze Aufmerksamkeit der Tiere auf sich zieht. Die drei Riesen- und drei Zwergschnauzer sind in unterschiedlichen Körperhaltungen, meist sitzend, wiedergegeben. Eines der Tiere fällt aus dem Rahmen: Es ist der Zwergschnauzer, der in Rassehundpose hochaufgerichtet auf der Bank direkt vor der Vase steht und diese mit weit geöffneten Augen gebannt fixiert. Der Titel des Bildes „Pinschers Geburtstag“ gibt die entscheidende Hilfestellung zur Entschlüsselung des Bildinhalts: Der Strauß wurde anlässlich des Geburtstages des kleinen Schnauzers aufgestellt.

Strebels Ehefrau Helene züchtete seit 1909 die Rasse „Klein-Rauhhaar“, deren Mortalität sehr hoch war. Das Bild feiert den ersten Geburtstag eines dieser kleinen sensiblen Hunde.

## **WK 20**

Entwurfszeichnung zu Pinschers Geburtstag  
Zwischen 1912 und 1919  
Bleistift auf Papier  
100 x 123 cm  
Privatbesitz

Die Entwurfszeichnung entstand als Vorlage für WK 19. Strebels veränderte bei der Umsetzung in Öl einige Details, u. a. wählte er einen größeren Bildausschnitt. Auffällig ist, dass die Physiognomien der einzelnen Hunde bereits exakt ausgearbeitet sind. Es handelte sich vermutlich um Porträts der Zuchthunde des Zwingers seiner Frau.





### **WK 21**

Zwei Vorstehhunde Deutsch Kurzhaar in freier Landschaft

Um 1900

Öl auf Leinwand

117 x 147 cm

Privatbesitz

Das Gemälde zeigt zwei Hunde der Rasse Deutsch Kurzhaar, die auf einem Wiesenabhang stehen, der sich vor der hell erleuchteten Hintergrundlandschaft der linken Bildecke befindet. Sie sind von der Seite wiedergegeben, so dass sich ihre Silhouetten scharf gegen den Himmel abzeichnen. Beide Hunde haben Witterung aufgenommen und zeigen dies an. Die ganze obere Bildhälfte nimmt ein mit hochaufgetürmten, dunklen Wolkenbergen verhangener Himmel ein.

Die Vorstehpose, die die beiden Tiere als typisches Jagdverhalten der Rasse einnehmen, gehört zu den bevorzugten Motiven der Strebel'schen Jagdhundporträts. Vor allem Berufs- und Hobbyjäger fragten diesen Bildtyp nach. Neben der korrekten Wiedergabe des jagdlichen Verhaltens der Tiere legte Strebel Wert auf einen stimmungsvollen malerischen Landschaftshintergrund, insbesondere eines wolkenverhangenen Gewitterhimmels, durch den einzelne Sonnenstrahlen brechen. Strebel versuchte in seinen Jagdbildern die Verschmelzung von Tier und Natur beim Vorgang der Jagd einzufangen.



**WK 22**

Zwei englische Pointer in freier Landschaft

Um 1915

Öl auf Holz

68 x 39 cm

Privatbesitz

Das durch einen breiten, lockeren Pinselduktus ausgezeichnete Jagdhundporträt zeigt zwei englische Pointer, die in freier Landschaft vorstehen. Die Lichtsituation einer tief stehenden Abendsonne mit ihren Auswirkungen auf Landschaft und Tierkörper ist gekonnt wiedergeben.



### **WK 23**

Englischer Pointer auf einer Blumenwiese

Um 1910

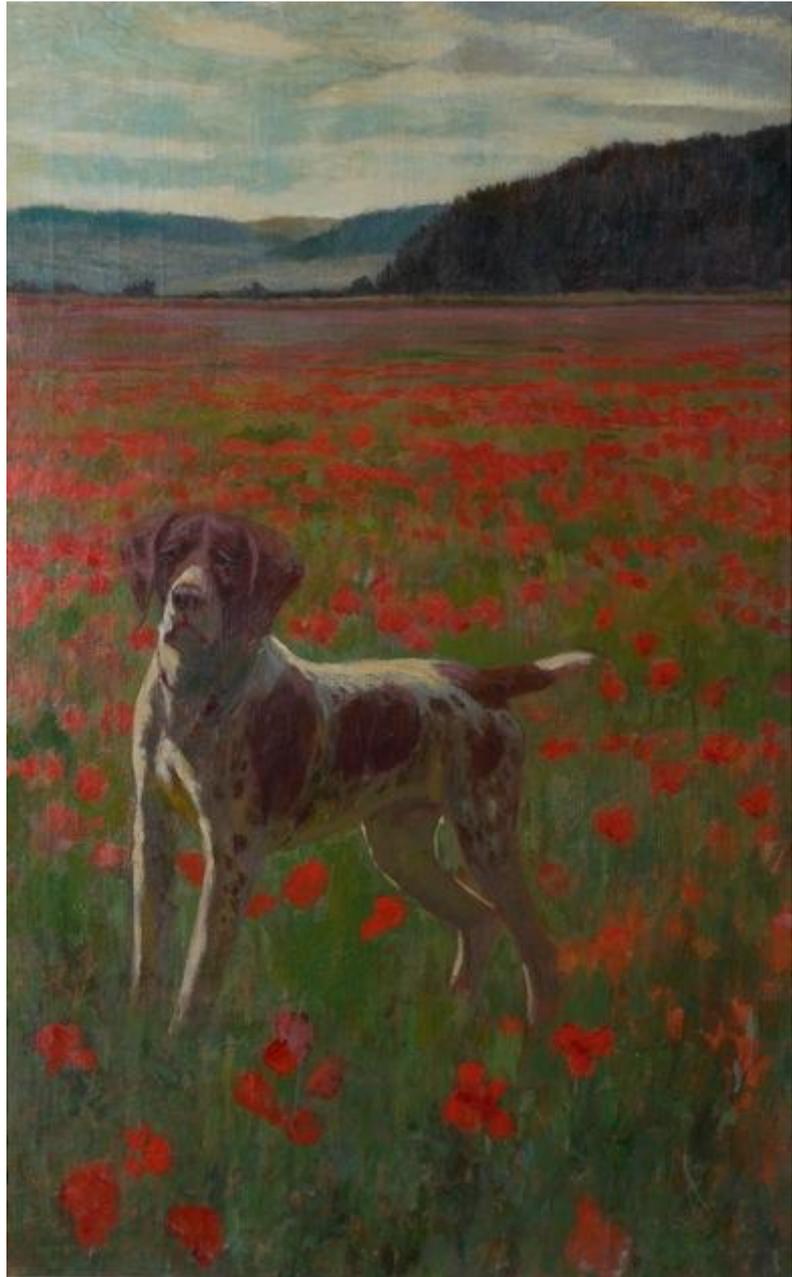
Öl auf Leinwand

53 x 40 cm

Bez. rechts unten: R. Strebel

Privatbesitz

Das Jagdhundporträt stellt einen vorstehenden englischen Pointer in einer Blumenwiese dar. Der Hintergrund ist ohne perspektivische Anhaltspunkte in bunte kleine Farbpunkte aufgelöst, die erst aus der räumlichen Distanz in der optischen Farbmischung zusammenfließen und eine sommerliche Blumenwiese assoziieren. In dieser steht scharf konturiert der naturalistisch wiedergegebene, plastisch herausgearbeitete Rassehund. Strebel versuchte in diesem Bild die Hintergrundgestaltung aufgrund der anhaltenden öffentlichen Kritik an seiner matten Farbigkeit durch einen Farbakzent zu beleben. Dafür wählte er eine blühende Wiese, die jedoch dem Jagdraum eines Hundes nicht entspricht. Die angewendete impressionistische Technik der Farbzerlegung führt zu einer flächenhaft wirkenden Hintergrundfolie, die mit dem zeichnerisch exakt erfassten Tierkörper keine organische Einheit bildet.



**WK 24**

Pointer im Mohnfeld

Um 1910

Öl auf Leinwand

63 x 101 cm

Europäisches Hundemuseum, Kloster Marienberg, Mannersdorf, Österreich

Ähnlich wie in WK 23 zeigt Strebel hier einen Pointer in einer sich tief in den Hintergrund ziehenden rot blühenden Wiese, die am oberen Bildrand des lang gestreckten Hochformats durch eine hügelige Waldlandschaft begrenzt wird. Auch dieses Bild wurde von Jägern und Kunstkritikern aufgrund des einem Jagdhundporträt nicht angemessenen Landschaftsraums negativ beurteilt.



**WK 25**

Tot verbellt  
Um 1895  
Radierung  
33 x 25 cm  
Privatbesitz

Die Radierung gehört zu einer Serie von Jagdhundporträts (siehe auch WK 26), die das jeweils spezifische jagdliche Verhalten der einzelnen Rassen wiedergeben.

Der auf einer Anhöhe vor einer weiten Landschaft stehende Vorstehhund gibt dem Jäger durch Anbellen der toten Beute deren Lageort zur Kenntnis. Die Darstellung von erlegtem Wild ist bei Strebel die Ausnahme, da es ihm auf die Wiedergabe des agierenden Hundes ankam. Hier jedoch beinhaltet das korrekte jagdliche Verhalten des Hundes diese Darstellung. Wie bei WK 14 werden die als Serie angelegten Radierungen, die auf niedrigerem Preisniveau als die Ölbilder rangierten, von einer breiteren Käuferschicht nachgefragt.

Auf dem Abzug befindet sich am linken unteren Rand ein Remarque, das einen am Boden schnüffelnden Hund darstellt.



**WK 26**

Zwei Vorstehhunde Deutsch Kurzhaar

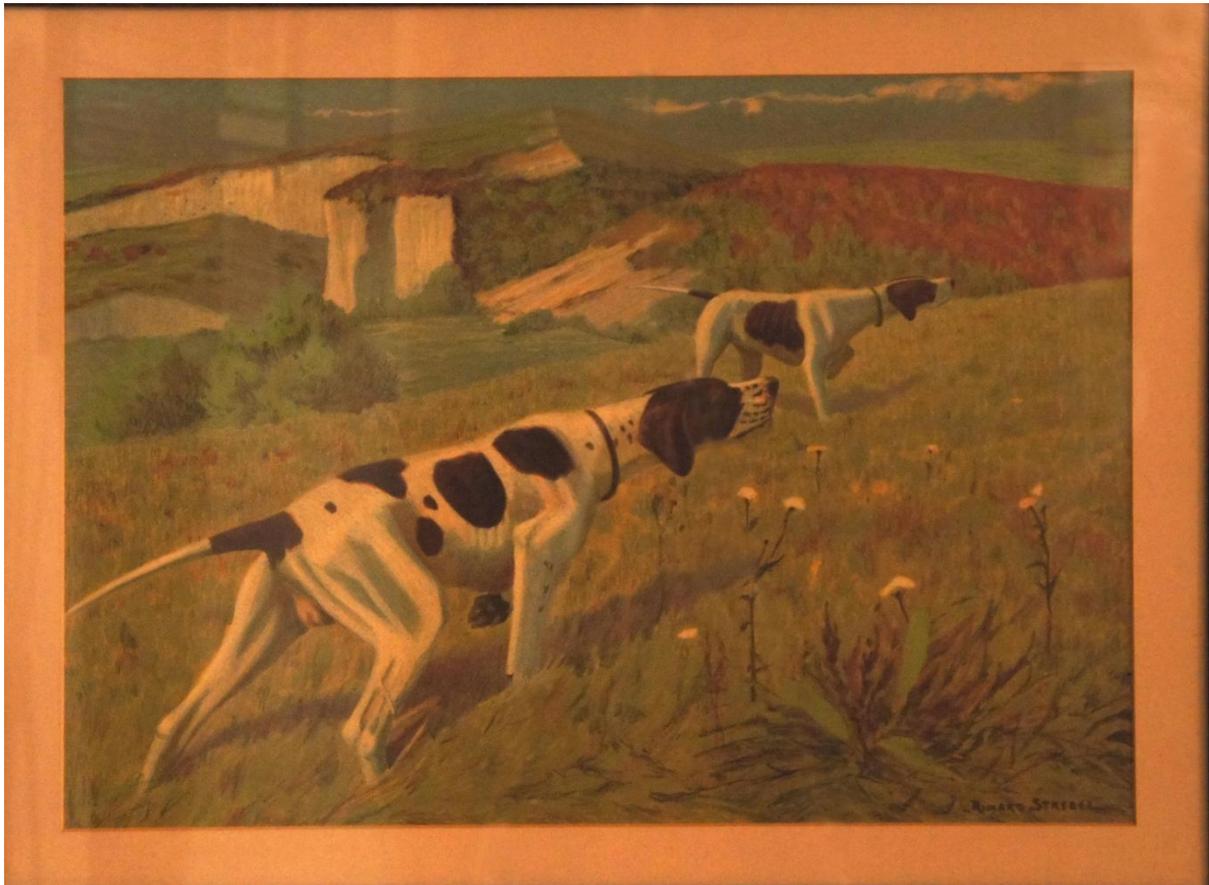
Um 1895

Radierung

51,5 x 37 cm

Privatbesitz

Wie WK 25 gehört die Radierung zu einer Serie von Jagdhundporträts. Die beiden unterschiedlich gemusterten Vorstehhunde Deutsch Kurzhaar werden in Vorstehpose mit angewinkeltem Vorderlauf und hochgestreckter Rute in einer Wiese stehend wiedergegeben. Am rechten unteren Rand ist ein laufender Hase als Remarque dargestellt.



**WK 27**

Zwei englische Pointer

1911

Farblithographie

55 x 42 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Die von Strebel im Jahr 1911 angefertigte Farblithographie „Vor Hühnern“ gibt zwei Pointer in freier Landschaft wieder. Trotz der Erwähnung im Bildtitel ist das Federvieh nicht zu sehen, sondern nur durch die Reaktion der vorstehenden Pointer zu erschließen.

Strebel fertigte die Farblithographie für eine Verlagspublikation. Allerdings wurde sie vom Verlag nicht akzeptiert. Bei einem Vergleich mit dem englischen Jagdhundporträt von Maud Earl (Abb. 32) wird deutlich, wie stark sich beide Bilder in Komposition und wichtigen Bildelementen gleichen.



### **WK 28**

Pointer schweren Schlags

Vor 1904

Farbdruck

28,5 x 19,5 cm

Bez. links unten: R. Strebel München

Privatbesitz

Die beiden hintereinander in Seitenansicht angeordneten Tiere sind in unterschiedlichem jagdlichen Verhalten dargestellt. Der zentrale Pointer im Bildvordergrund zeigt die Vorstepose in Seitenansicht, der dahinter stehende nimmt gerade Witterung auf. Einen Farbakzent setzt das an die sattgrüne Wiese des Vordergrunds anschließende rot blühende Feld mit einem Baumsolitär.

Die Farbtafel stammt aus „Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung“ (2. Band, S. 252) und zeigt ein heute verlorenes Jagdhundporträt von Strebel. In sein kynologisches Werk sind in regelmäßigen Abständen Farbdrucke von seinen Ölbildern eingestellt.



**WK 29**

Im Herbst

1912

Öl auf Leinwand

136 x 93 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Nr. im Werkverzeichnis von Strebel (inschriftlich verso): 270

Privatbesitz

Das großformatige Gemälde zeigt einen vorstehenden Pointer in Seitenansicht, der sich in einer malerisch behandelten, stimmungsvollen Herbstlandschaft befindet. Die verschattete Graspartie im Bildvordergrund, auf dem das Tier steht, wird von einem von der Sonne beschienenen Landschaftsausschnitt im Bildmittelgrund abgelöst. Darüber wölbt sich ein wolkenverhangener Himmel.

Jagdhundporträts – auch großen Formats (vgl. WK 50) - gehören zu den bevorzugten Motiven in Strebels Werk. Vermutlich wurden sie häufig nachgefragt.



**WK 30**

Felis vulgo catus – ein Katz

1890

Öl auf Leinwand

Privatbesitz

Strebels frühes Tierporträt, das einen sitzenden Boxer mit Vaternörderkragen und Brille vor einem aufgeschlagenen Buch zeigt, fällt unter das anthropomorphe Hundegenre. Mit diesem Bild versuchte der junge Künstler in der Münchner Jahresausstellung erstmalig das Publikum der Kynologen und Hundeliehaber zu erreichen. Der reinrassige Boxer wird von Strebels als Gelehrter dargestellt, der sich auf wissenschaftlicher Basis mit seinem Todfeind „Katz“ beschäftigt. Die aufgeschlagene Buchseite stammt aus der „Historia Animalium“ des Schweizer Natur- und Tierforschers Conrad Gesner, die 1565 veröffentlicht wurde.



**WK 31**

Ehelicher Frieden

1894

Holzstich

21 x 16 cm

Bez. unten links: Richard Strebel München 94

Privatbesitz

Dargestellt ist ein eng aneinander geschmiegt, liegendes Bulldoggenpärchen unterschiedlichen Aussehens. Die beiden Rassetiere sind in ihrem natürlichen Verhalten gezeigt, das jedoch durch den Bildtitel eine anthropomorphe Interpretation erfährt und damit dem Hundegenre zuzurechnen ist. Der Holzstich, der 1895 in der Gartenlaube (S. 213) erschien, wurde nach einer Zeichnung von Strebel angefertigt. Unter demselben Bildtitel lässt sich auch ein Gemälde nachweisen.

WK 32 a



WK 32 b



### WK 32

Ehelicher Zwist

1906/1894

Öl auf Leinwand/Holzstich

WK 31 b: 21 x 16 cm

WK 31 b: Bez. links unten: Richard Strebel München 1894

Privatbesitz

Beide Bilder gehören wie WK 31 zum anthropomorphen Hundegenre aus der Frühphase von Strebels Münchner Zeit. Zwei reinrassige Bulldoggen sind nebeneinander platziert und blicken mit mürrischen Minen dem Betrachter entgegen. Wie WK 32 a entstand das 12 Jahre jüngere Ölbild nach der Vorlage einer Zeichnung, nach der bereits 1895 ein Holzstich in der Gartenlaube (S. 212) erschien.



**WK 33**

Auf der Jagd

Um 1910

Radierung

53,5 x 43 cm

Privatbesitz

Die Radierung gibt das im Tiergenre populäre Motiv eines Berberaffen wieder, der einen Kurzhaardackel laust. Strebel ging es bei der Darstellung vor allem um das wohlige Hingegebenensein des Hundes, der durch die Tätigkeit des Affens Erleichterung erfährt. Die Darstellung eines anthropomorph zu deutenden Verhaltens des Affen zur Thematisierung der Abstammung und Nähe von Affen und Menschen lag Strebel bei diesem Motiv fern.



#### **WK 34**

Um den Besitz

1907

Ei-Tempera auf Leinwand bzw. Holz (kleine Bilder)

Hauptbild: 73 x 83,5 cm

Nr. im Werkverzeichnis von Strebel (inschriftlich verso): 183

Nissenhaus Husum

Der aufwändig geschnitzte von Strebel selbst entworfene Rahmen des Bildes enthält vier Füllungen. Im unteren Teil befinden sich zwei kleinere Hundebilder, die durch ein reiches Schnitzornament getrennt sind. Darüber ist ein großformatiges Bild, als oberer Abschluss ein kleines Rundbild in floralem Schnitzwerk eingefügt. Das vierteilige Ensemble wird von oben nach unten erzählend gelesen. Das Medaillon zeigt den Kopf eines weiblichen Schnauzers, um den die zwei männlichen aggressiven Schnauzer darunter konkurrieren. Im untersten Bereich werden der Kampf der beiden Tiere und schließlich die Kapitulation des Unterlegenen vorgeführt. Strebel verweist mit der Darstellung auf ein antikes Lehrgedicht, das den Kampf zweier Stiere um eine schöne Kuh erzählt.

Der Entstehungszeitpunkt und der Bildtitel lassen vermuten, dass Strebel hier im Medium des Bildes die persönliche Erfahrung der Eroberung seiner zweiten Frau Helene verarbeitet hat und dies durch einen altarähnlich aufgebauten Holzrahmen als Ort der Weihe vor Augen führen wollte.



### **WK 35**

Eine Herausforderung

1905

Öl auf Leinwand

62 x 47 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Nr. im Werkverzeichnis von Strebel (inschriftlich verso): 117

Privatbesitz

Zwei Collies stehen auf einer Wiese dicht beieinander. Während das im Vordergrund platzierte, seitlich gestellte Tier die Rassehundepäsentationform mit zurück gewendetem Kopf aufweist, zeigt das hintere, dunklere Tier dem Betrachter Brust und Kopf bei geöffnetem Fang. Beide Hunde besitzen den feinen Kopf und sowohl im Brustbereich als auch an den Flanken den ausgeprägten Behang der Rasse.

Der Titel des Bildes verweist auf das Hundegenre. Da die Tiere jedoch keine Interaktion aufweisen, die den vom Künstler vergebenen Titel rechtfertigen, gehört das Bild eigentlich zu den Rasseporträts. Über den Bildtitel strebte der Künstler eine anthropomorphe Interpretation des tierischen Verhaltens an, was dem nicht kynologisch gebildeten Betrachter den Zugang zum Bild erleichtern und einen Kaufanreiz geben sollte. Diese hinter genrenahen Bildtiteln „versteckten“ Rasseporträts sind für Strebel verstärkt ab 1905 nachweisbar.



**WK 36**

Collies: „Blue Girl“ und „Thur Favorit“

1905

Farbdruck

21,5 x 14,5 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Fällt WK 35 aufgrund des Bildtitels unter die Rubrik Hundegenre in Strebels Werk, so zählt WK 36, das sich nur in Details unterscheidet, zu den Rasseporträts, da es zwei morphologisch exakt dargestellte, mit Namen bezeichnete Rassehunde aus der Zucht von Max Feer zeigt. Der Farbdruck nach einem Ölbild erschien 1904 in „Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung“ (Bd 2, S. 82/83).



**WK 37**

Zwei spielende Schnauzerwelpen

1913

Öl auf Holz

Bez. links unten: Richard Strebel 1913

Eigentümer unbekannt

Die kleine Tafel zeigt zwei spielende Schnauzerwelpen. Strebels Interesse lag in der Darstellung des ungestümen, unbedarften Spiels der beiden Jungtiere, die auf diese Weise ihr Jagdverhalten trainierten. Auffällig ist der lockere Pinselduktus des Malers, der sich insbesondere in der Darstellung des Vorhangs im Hintergrund äußert. Strebel versuchte verstärkt ab 1910, seine zeichnerisch präzise zugunsten einer verstärkt malerischen Herangehensweise in der Hintergrundgestaltung seiner Bilder zu ersetzen, auch um seine Marktakzeptanz zu erhöhen.



**WK 38**

Gestörte Ruhe

Nach 1907

Postkarte, Farbdruck auf dünnem Karton

14 x 9 cm

Privatbesitz

Das Kunstschutzgesetz ermöglichte es Strebel 1907 zu Reklamezwecken eine Postkartenserie nach seinen Ölbildern drucken zu lassen, die er an interessierte Kunden weitergeben konnte.

Der Verbleib des Ölbildes, nach dem die Postkarte angefertigt wurde, ist nicht bekannt. Dargestellt sind ein sitzender Salz-Pfeffer-Schnauzer und ein Boxer, die durch eine Stubenfliege, die sich zwischen ihnen auf dem Boden niedergelassen hat, aus ihrer kontemplativen Ruhe gerissen wurden.



**WK 39**

Geißbock Fritz

Um 1917

Öl auf Leinwand

47 x 58 cm

Bez. mittig unten: R. Strebel

Privatbesitz

Das Bruststück eines dunkelbraunen Geißbockkopfes mit Halsband und Glocke wurde vermutlich im Jahr 1916/17 zur Veröffentlichung in Heft 36 der Zeitschrift „Jugend“ (Jg. 22, S. 709) angefertigt. Das bewusste Ausscheiden aus der Marktnische der Kynologen und Hundeliebhaber nötigte Strebel, auch neue Sujets in sein Repertoire aufzunehmen. Auch hier gelang ihm eine Charakterisierung des aufmerksamen, aber eigenwilligen Tieres.



**WK 40**

Kuh und Kalb

1907

Öl auf Leinwand

136 x 92 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Die Darstellung von einer Kuh und deren Kalb entstand für eine Bilderkollektion, die Strebel zwischen 1907 und 1910 innerhalb des Deutschen Reiches in Kunstsalons und Galerien zum Verkauf anbot. Sein Ausscheiden aus der Münchner Künstlergenossenschaft machte die eigene Organisation seiner Ausstellungstätigkeit notwendig.

Das in München beliebte Sujet, das insbesondere durch Heinrich von Zügel und seine Schüler bedient wurde, versprach eine verstärkte Nachfrage auf dem Kunstmarkt. Das für Strebel große Format lehnte sich an die Abmessungen Zügelscher Bilder an.



#### **WK 41**

Studienblatt Kühe (Ausschnitt)

1886

Bleistift auf Papier

Inschrift rechts unten: Feldwies 14. Sept. 86.

Privatbesitz

Auf dem Blatt aus einem Skizzenbuch von 1886, das vom Ende Strebels akademischer Ausbildung in Karlsruhe datiert, befinden sich mehrere Ansichten und Detailstudien einer liegenden Kuh, die er in freier Natur angefertigt hat.

Die Rückenansicht im oberen Bereich des Blattes ist stark nach Licht und Schatten modelliert. Die Konturen sind exakt gesetzt und fest umrissen, das kurzhaarige, harte Fell ist mit kurzen Strichen erfasst. Durch den Hell-Dunkel-Kontrast der beleuchteten und verschatteten Körperseite des Tieres entsteht Plastizität. Der Schlagschatten erhöht die räumliche Präsenz des Tieres. Deutlich wird, wie zeichnerisch exakt Strebel arbeitete. Diese Schwerpunktsetzung in der Tierdarstellung brachte ihm die Anerkennung des zoologisch interessierten, kynologischen Publikums ein.



**WK 42**

Trinkende Kühe  
Um 1910  
Öl auf Leinwand  
Privatbesitz

Das Motiv der in einem Weiher trinkenden Kühe, das die Wiedergabe vielfältiger Spiegelungen im Wasser ermöglicht, ist auch aus dem Werk des führenden Münchner Tiermalers Heinrich von Zügel bekannt. Ströbel, der an der Akademie in Karlsruhe unter seinem Lehrer Hermann Baisch vor allem Kühe malte, übernahm dieses Motiv in sein Repertoire.

Das Bild entstand in einer mehr malerisch ausgelegten Phase von Ströbels Werk, in der er versuchte, impressionistische Gestaltungselemente wie den groben Pinselduktus oder die Wiedergabe von Lichtreflexen in seinen Bildern aufzunehmen.



**WK 43**

Der Sanitätshund im Felde

1915

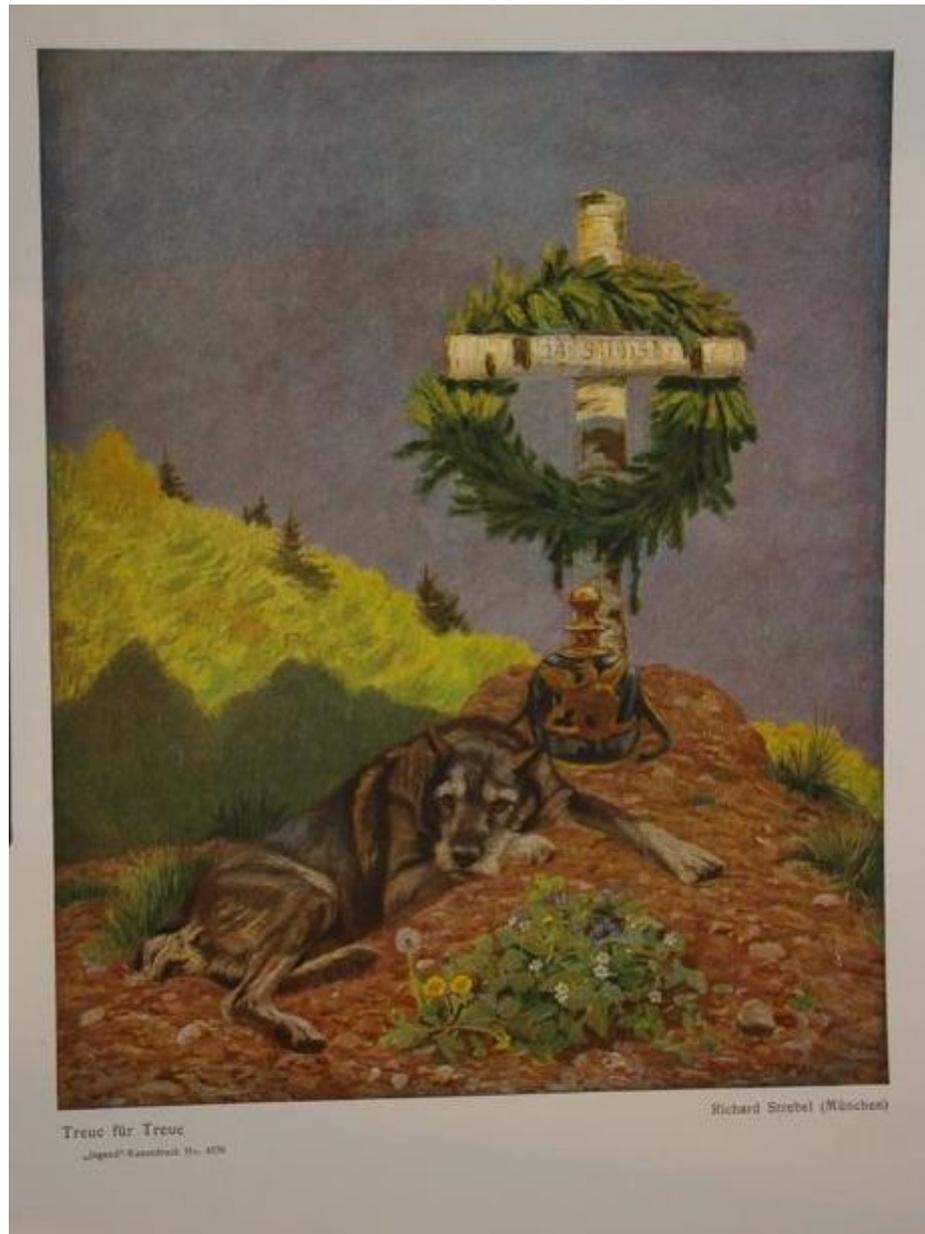
Farbdruck

10 x 14 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Der Farbdruck eines heute verschollenen Ölbilds von Strebel erschien im Jahr 1915 (Jg. 20, Heft 11, S. 187) in der Zeitschrift „Jugend“. Das Sujet eines Sanitäts-Schäferhundes, der einen verletzten Soldaten aufgespürt hat und dies durch Verbellen anzeigt, wurde im Ersten Weltkrieg von der Leserschaft hoch geschätzt. Strebel fertigte für Auftraggeber mehrere Ölbilder mit diesem Motiv und vertrieb es auch als Farbdruck.



**WK 44**

Treue für Treue

1916

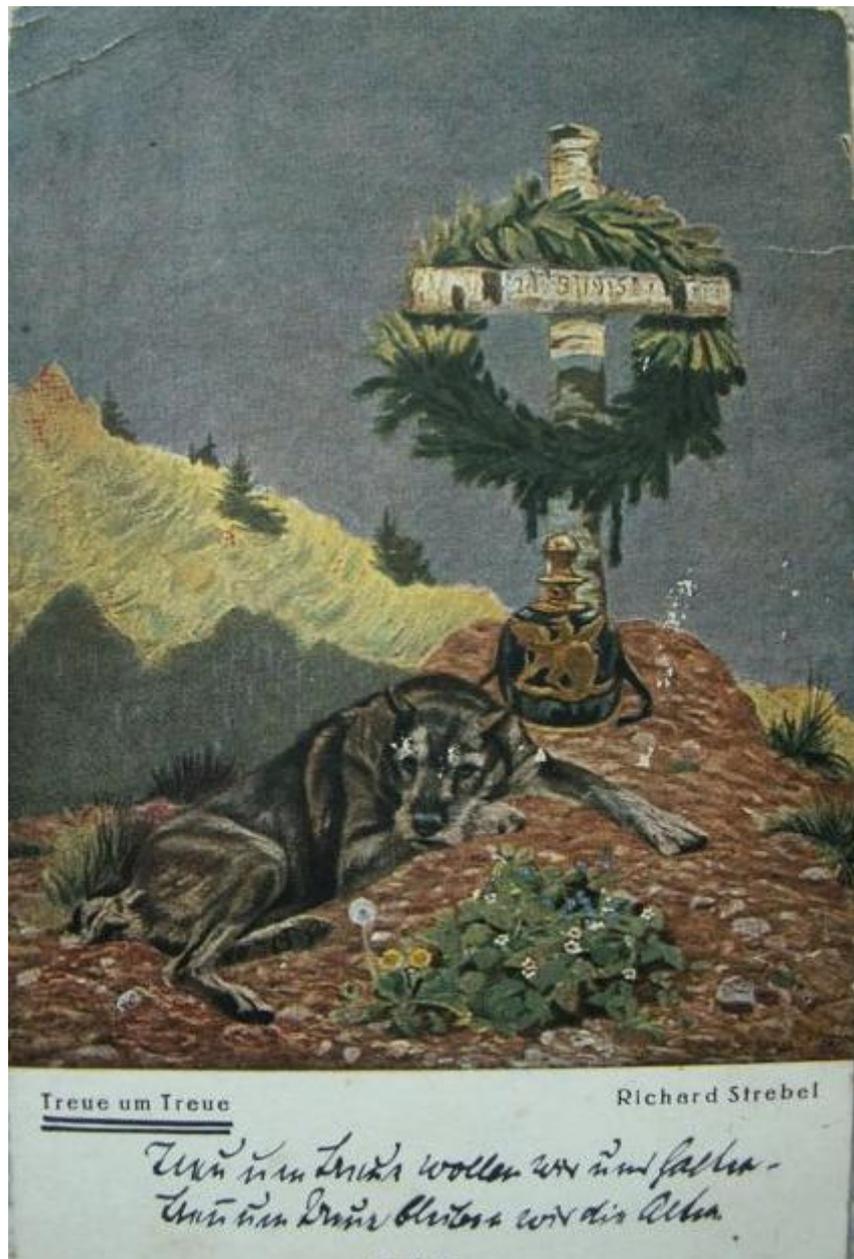
Farbdruck

23 x 30 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel München

Privatbesitz

Neben Sujets wie Sanitätshund im Einsatz (WK 43) gehörte in das auf den Krieg ausgelegte Motivrepertoire Strebels auch das des treuen Hundes am Grab seines gefallenen Herrn. Der abgebildete Schnauzer liegt traurig vor einem Grab eines gefallenen Soldaten der preußischen Artillerie, dessen aus Birkenstämmen geformtes Kreuz noch mit Pickelhaube und einem frischen Kranz aus Zweigen geschmückt ist. Das Motiv spiegelt die Krisenerfahrung des Krieges im Bild des Hundes wider. Der Kunstdruck nach einem verschollenen Ölgemälde Strebels erschien in der Zeitschrift „Jugend“ im Jahr 1916 (Jg. 21, Heft 34, S. 697).



**WK 45**

Treue für Treue

1916

Postkarte, Farbdruck auf dünnem Karton

10 x 14 cm

Privatbesitz

Die nach dem Kunstdruck in der Zeitschrift „Jugend“ (WK 44) angefertigte Postkarte zeigt den Erfolg des „Kriegshundesujets“ beim Publikum. Nach 1918 verschwand das Motiv aus dem Strebelschen Repertoire.



**WK 46**

Mein Hund

1932

Farbreproduktion

25 x 32 cm

Bez. links unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Das zweimal in der Zeitschrift „Jugend“ als Titelblatt (Jg. 37, 1932, Heft 33, S. 513 und Jg. 41, 1936, Heft 41, S. 64) erschienene Strebelsche Ölbild eines Schäferhundwelpen ist vermutlich in den Kontext der Begeisterung der Nationalsozialisten für diese Rasse zu stellen.



**WK 47**

Landschaft mit Baum und Blumenwiese

Nach 1919

Öl auf Leinwand

36 x 26 cm

Privatbesitz

Das Landschaftsbild mit einer bunt blühenden Blumenwiese, die von Bäumen gesäumt ist, entstand nach Stöckels Übersiedelung nach Burghausen und zeigt seine größere malerische Freiheit in dieser Gattung.

Stöckel vermied es bis zum Jahr 1912 Landschaften auszustellen, da er glaubte, sich mit dieser Gattung am Markt nicht behaupten zu können. Die kleinen Landschaftsstudien dienten ihm bis 1919 als Vorlagen für die Hintergründe seiner Tierporträts.



**WK 48**

Trutzhof

Nach 1919

Öl auf Leinwand

40 x 24,5 cm

Bez. rechts unten: R. Strebel

Privatbesitz

Strebel fertigte nach seiner Übersiedelung nach Raitenhaslach bei Burghausen im Jahr 1919 eine Vielzahl von kleinen Landschaftsbildern an. Das kleine Gemälde zeigt Strebels direkt an der Salzach liegenden Wohnsitz „Trutzhof“ in herbstlicher Landschaft. Strebel nutzte den großen Dachboden der ehemaligen Papiermühle als Atelier.



**WK 49**

Sonnenuntergang

Um 1900

Öl auf Leinwand

47 x 37 cm

Bez. links unten: R. Strebel

Privatbesitz

Das Landschaftsbild zeigt einen rot beleuchteten Wolkenhimmel bei Sonnenuntergang. Der Künstler fertigte neben Fotografien auch kleinformatige Studien in freier Natur zur Dokumentation besonderer Luft-, Licht- und Witterungsverhältnisse an, die er dann als Gedächtnisstützen für stimmungsvolle Hintergründe seiner Jagdhundporträts verwendete.



**WK 50**

Löwe von Transvaal

Um 1907

Öl auf Leinwand

150 x 120 cm

Bez. rechts unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Strebel gibt im „Löwen von Transvaal“ auf großem Format eine männliche Raubkatze in Nahaufnahme wieder, die sich am schattigen Ufer einer Wasserstelle mit afrikanischer Vegetation zum Trinken niederkauert. Dort entdeckt, fixiert sie den Betrachter mit beobachtendem Blick. Der Künstler beschäftigte sich bereits ab 1883 mit Studien exotischer Tiere. Nach 1906 nahm Strebel diese, animiert durch das allgemeine Interesse der Deutschen an der Tierwelt der afrikanischen Kolonien, wieder auf. Der Künstler schloss sich hier dem Trend zum fremdartigen und spektakulären Bildmotiv an, das er für absatztauglich hielt.

Das Bild mit exotischem Motiv wurde in eine Bilderkollektion aufgenommen, die Strebel ab 1907 im Deutschen Reich zu Ausstellungen anbot.



**WK 51**

Richard Strebel an der Staffelei

Um 1907/08

Foto auf dünnen Karton

19 x 26 cm

Privatbesitz

Strebel präsentiert sich auf der von einem professionellen Fotografen angefertigten Porträtaufnahme, leger an seine Staffelei gelehnt, in Arbeitshose und salopper Malerjoppe, aber auch in den bürgerlichen Accessoires eines weißen, hochgeschlossenen Hemdes, Kummerbundes und goldener Uhrkette. In den Händen hält er Palette und Pinsel als Zeichen seiner beruflichen Verortung. Die aufgerichtete Haltung und der in die Ferne gerichtete Blick sind als inszenierter Ausdruck des schöpferischen Anteils seiner beruflichen Identität zu deuten. Das Foto wurde in Bruno Volgers Lexikon „Deutschlands Oesterreich-Ungarns und der Schweiz Gelehrte, Künstler und Schriftsteller in Wort und Bild“ als Ausschnitt abgedruckt.



**WK 52**

Selbstbildnis Richard Strebel

1911

Öl auf Holz

10 x 14,5 cm

Bez. mittig unten: Richard Strebel Januar 1911

Privatbesitz

Dem Selbstporträt liegt eine Fotografie zugrunde, die vom Künstler 1912 in der Zeitschrift „Hundesport und Jagd“ anlässlich eines Berichts zur Sonderausstellung seiner Werke in Frankfurt veröffentlicht wurde. Strebel präsentierte sich im Gegensatz zu WK 51 in fortgeschrittenem Alter als gesetzter Bürger in Anzug und Samtweste, der den Betrachter ernst mit offenem Blick fixiert.

Das Foto, das als Vorlage diente, entstand zu einem Zeitpunkt, als Strebel durch die Heirat mit seiner zweiten Ehefrau Helene zu Wohlstand gekommen war und sich aus der Marktnische der Kynologen zurückziehen konnte.



### **WK 53**

1. April 1895

1895

Radierung

36 x 52 cm

Bez. links unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Strebel nahm die politischen Ereignisse um den 80. Geburtstag von Otto von Bismarck am 1.4.1895 als Anlass für die einzige von ihm angefertigte Karikatur. Der konservative Reichstagspräsident Albert von Levetzow hatte einen offiziellen Gratulationsbesuch bei Otto von Bismarck anlässlich dessen 80. Geburtstages geplant, der durch den Reichstag unterbunden wurde. Daraufhin trat der Präsident zurück. Strebel setzte diesen Affront, der mit einer Diskreditierung Bismarcks einherging, in eine Radierung mit Hundeakteuren um: Auf einem erhöhten Treppenpodest sitzt vor dem Deutschen Reichsadler eine in sich gekehrte große Deutsche Dogge, die einen weißen Brustfleck in Form des Wappens der Familie Bismarck (ein dreiblättriges Kleeblatt mit drei Eichenblättern abgesetzt) auf der Brust trägt. Am Fuße der Treppe sind drei Hunde versammelt: Zwei davon, der große Mischling auf der rechten Seite, der für die Sozialdemokraten steht, und der Zwergpinscher als Vertreter der „Deutschen Freisinnigen Partei“ kläffen die Dogge aggressiv an. Der Dackel auf der linken Seite als Stellvertreter für die Zentrumsparterie blickt verlegen nach oben. Die Karikatur wurde in der zeitgenössischen Presse ausführlich besprochen und teilweise verrissen.



**WK 54**

Titelblatt „Schweizer Zentralblatt für Jagd- und Hunde-Liebhaber“

Schwarz-Weiß-Druck

21 x 30 cm

Bez. links unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Das Titelblatt für eine Schweizer Hundezeitschrift zeigt verschiedene, in der Schweiz beheimatete Hunderassen: Im Zentrum zwei Bernhardiner, links unten einen Schweizer Laufhund und rechts eine Bracke.

Strebel arbeitete zwischen 1890 und 1897 für verschiedene Hundezeitschriften als Illustrator. Ab 1897 wurden diesbezügliche Aufträge immer weniger, da die Anfertigung von Fotografien der Hunde als Konkurrenzprodukt für die Verlage preislich attraktiver wurde.



**WK 55**

Diplom Collies

1895

Tusche, Gouache auf Papier

54 x 45,5 cm

Bez. links unten: Richard Strebel 95

Privatbesitz

Die detailliert ausgearbeitete Druckvorlage für ein Diplom der Rasse Collies zeigt die Hunde in ihrer ursprünglichen Funktion als Hütehunde. Zwei Tiere, eines davon in Seitenansicht und eines liegend, sind in der rechten Bildhälfte an der Kante eines Felsplateaus abgebildet, zu dessen Füßen sich eine Schafherde und ein Bauernhaus in einer gebirgigen Landschaft - wohl Schottland als Herkunftsland der Rasse - befindet. Der karge Felsen blieb im unteren rechten Quadranten des Bildes bis auf den Schriftzug „Diplom.“ für eine weitere individuelle Beschriftung frei.



### WK 56

Entwürfe für den deutschen Foxterrier-Club

Um 1889

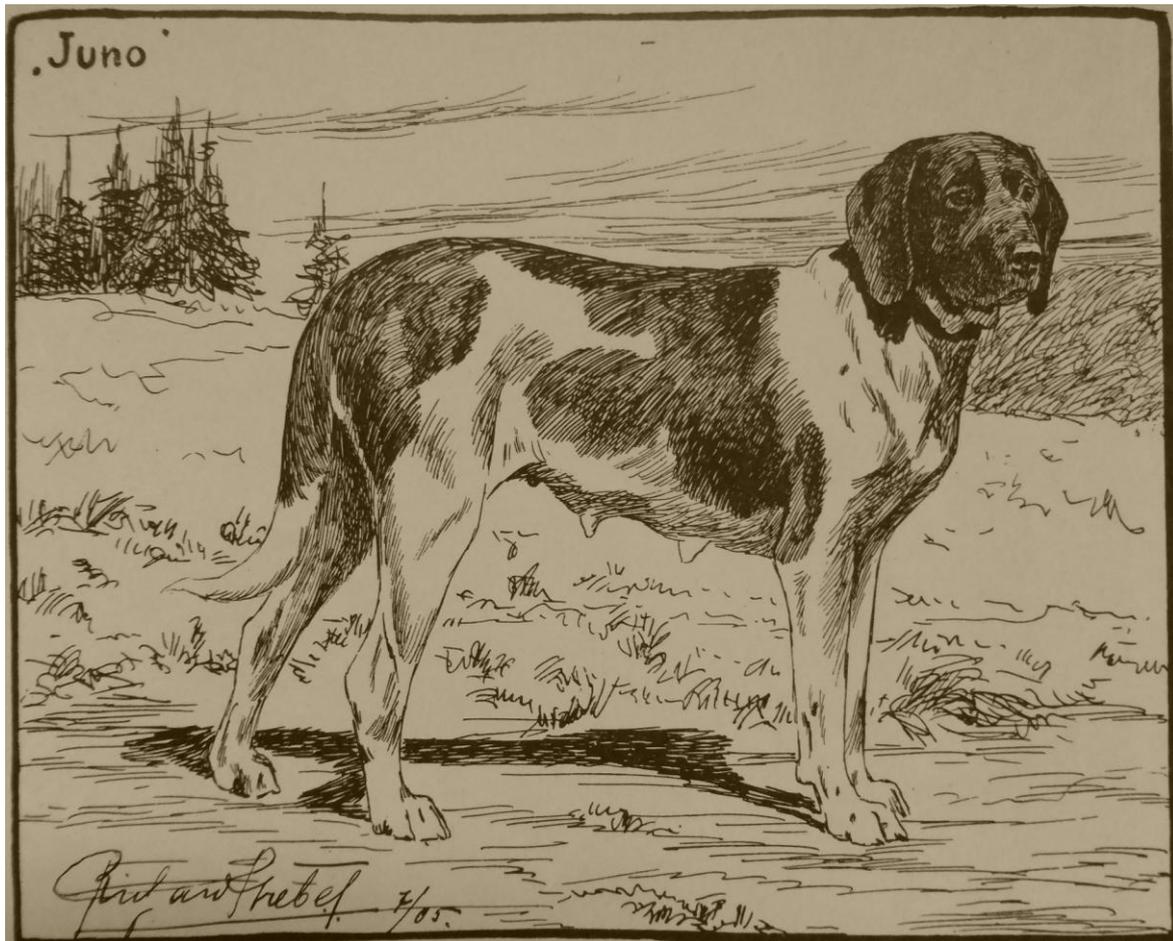
Tusche auf Papier

48 x 29 cm

Privatbesitz

Strebel fertigte eine Vielzahl von Vignetten für Hundeklubs. Das vorliegende Blatt zeigt drei Entwürfe für den Deutschen Foxterrier-Club.

Die linke Vignette ist durch zwei schräg gestellte Schließ-Zangen gegliedert, in deren Greifbacken sich der Kopf eines Fuchses und der eines Dachses, der bevorzugten Jagdbeute von Foxterriern, befindet. Eine Gabel, die zum Absperren der Schliefanlage verwendet wird, in der die Terrier ihre Ausbildung zur Baujagd erhalten, und ein Netz ergänzen als terrierspezifische Trainingsaccessoires die Komposition. In schräger Anordnung sind die Anfangsbuchstaben D.F.C. des Clubnamens eingestellt. Der mittlere Entwurf gibt einen Lorbeerzweig, durch dessen Blattwerk sich eine Banderole mit Clubnamen und Gründungsjahr windet, wieder. Auf dem dritten querrrechteckigen Entwurf sind zwei Hunde der Rasse dargestellt, die ihre Kennzeichen präsentieren.



**WK 57**

„Juno“

1905

Schwarz-Weiß-Druck auf Papier

14,5 x 10,5 cm

Bez. links unten: Richard Strebel 7/05.

Privatbesitz

Für sein zweibändiges kynologisches Werk „Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung“ fertigte Strebel für jede Rasse ein Rasseporträt als Tuschezeichnung sowie zahlreiche Vignetten mit ornamentaler Verzierung (WK 58 a bis c). Das Bild (Bd 2, S. 267) zeigt das prämierte Rassetier „Juno“, eine kurzhaarige Bracke, die auf der Internationalen Hundausstellung in Berlin im Jahr 1893 ausgezeichnet und von Strebel porträtiert wurde.



**WK 58 a**

Vignette Hundeköpfe

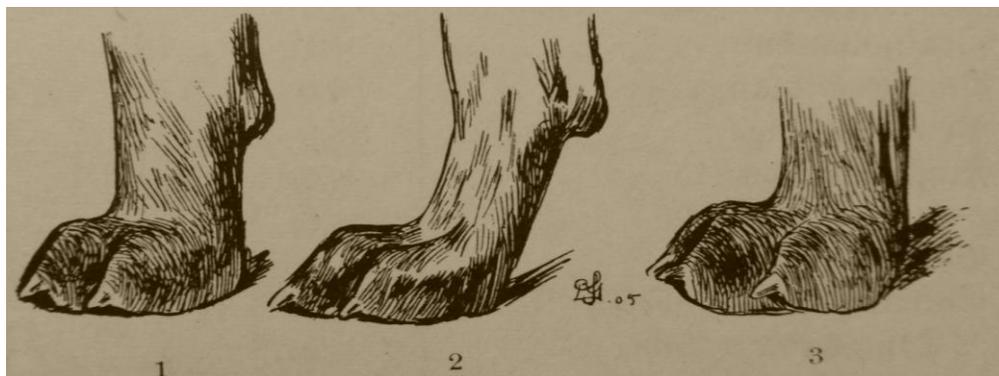
Aus: Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung, Bd 2, S. 257



**WK 58 b**

Kopf-Studien Vorstehhunde

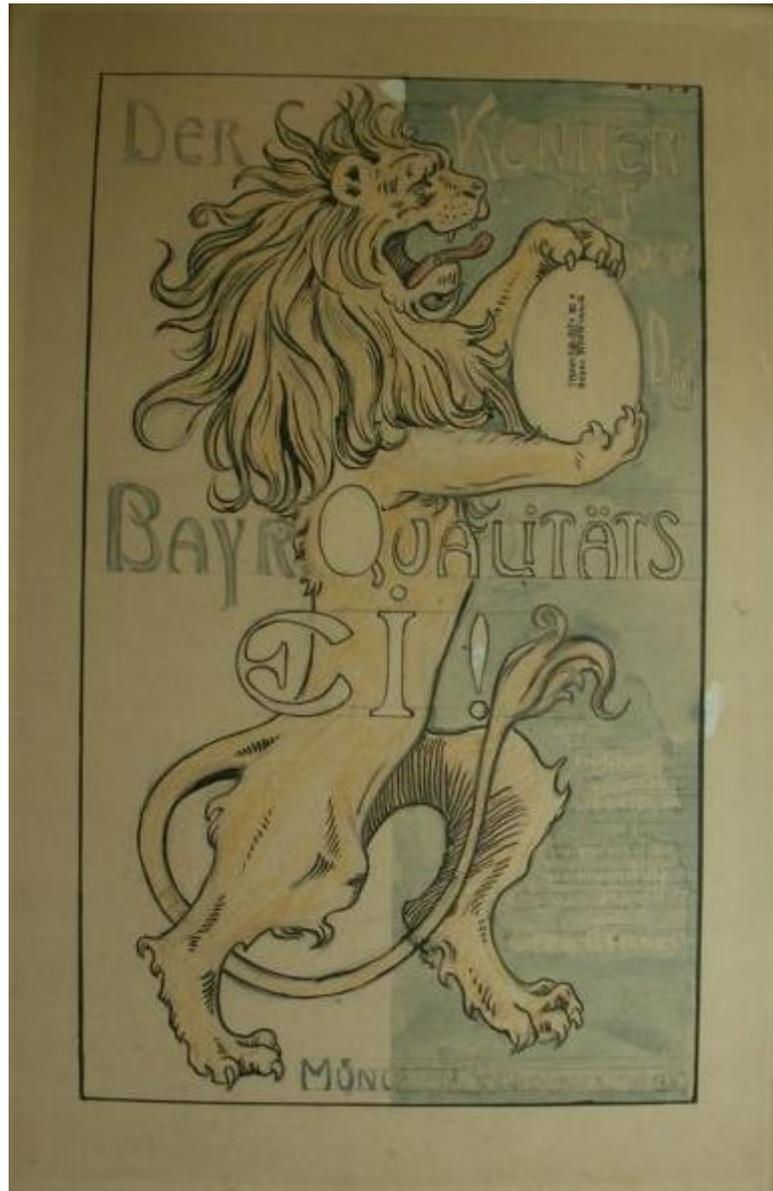
Aus: Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung, Bd 2, S. 270



**WK 58 c**

Pfoten-Studien Vorstehhunde

Aus: Die Deutschen Hunde und ihre Abstammung, Bd 2, S. 271



**WK 59**

Werbeplakat „Der Kenner isst Bayr. Qualitäts Ei!“

Farbstift, Tusche, Aquarell auf Papier

32 x 49 cm

Privatbesitz

Zu Strebels druckgrafischem Werk gehören neben Werbeplakaten für Hundausstellungen auch solche für diverse Produkte. Strebel nahm solche Aufträge aus Geldgründen an. Die kolorierte Entwurfszeichnung bewirbt Qualitätseier aus Bayern mit der bayerischen Wappenfigur des aufsteigenden Löwen auf weiß-blauem Grund, der hier zwischen seinen Tatzen ein überdimensional großes Ei trägt.



**WK 60**

Setter und Bracke

Nach 1907

Postkarte, Schwarz-Weiß-Druck auf dünnem Karton

Bez. mittig unten: Richard Strebel

Privatbesitz

Die Postkarte zeigt einen Setter- und einen Brackenkopf in Profilstellung, die dem Betrachter das Studium der idealtypischen Stirn- und Nasenform der Tiere ermöglicht.

Wie bei WK 38 und 47 ließ Strebel 1907 Postkarten nach seinen Ölbildern oder Zeichnungen drucken, die er an interessierte Kunden zu Reklamezwecken abgab.

## 2. Abbildungen

Abbildung 1 Heinrich Sperling, Kurzhaariger deutscher Vorstehhund "Marki" (eingegangen 1. August) Bes. Prem.-Lieutenant Conrad, Neugattersleben, aus: Hundesport und Jagd	68
Abbildung 2 Hermann Baisch, Liegender Stier, Bleistiftzeichnung, 7,5 x 13,5 cm, unsigniert, um 1870, Privatbesitz.....	68
Abbildung 3 Conrad Gesner, Von dem Britannischen Jagdhund und Bluthund/Vom Englischen Bluthund, aus: Thierbuch: das ist Aussföhrliche Beschreibung und lebendige ja auch eigentliche Contrafacture und Abmahlung aller Vierfüssigen thieren, so auff der Erden und in Wassern wohnen, Heidelberg 1651, S. 92/93.....	69
Abbildung 4 Conrad Gesner, Von den Katzen, aus: Thierbuch: das ist Aussföhrliche Beschreibung und lebendige ja auch eigentliche Contrafacture und Abmahlung aller Vierfüssigen thieren, so auff der Erden und in Wassern wohnen, Heidelberg 1651, S. 98 .....	70
Abbildung 5 Sir Edwin Landseer, Dash, Ölgemälde auf Holz, 30,5 x 29,5 cm, 1836, London, Collection Her Majesty the Queen .....	71
Abbildung 6 Benno Adam, Dreifarbiger Toy Spaniel, Ölgemälde auf Leinwand, 36,5 x 37 cm, 1864, Privatbesitz .....	71
Abbildung 7 Walter Harrowing, Pug with a Bell Collar, Ölgemälde auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm, 1875, Privatbesitz .....	72
Abbildung 8 George Earl, Bruce, Ölgemälde auf Leinwand, 39,5 x 42 cm, um 1870, Privatbesitz.....	73
Abbildung 9 Maud Earl, Black and Tan Dachshund, Ölgemälde auf Leinwand, 76 x 56 cm, 1890, Privatbesitz.....	74
Abbildung 10 Carl Reichert, Kopfstudie, Ölgemälde auf Holz, 24 x 18 cm, 1872, Privatbesitz .....	75
Abbildung 11 Carl Reichert, Hundestudien, Ölgemälde auf Holz, 21,5 x 16 cm, undatiert, Privatbesitz.....	76
Abbildung 12 Philip Reinagle, Mops, Ölgemälde auf Leinwand, 63,5 x 76 cm, undatiert, Raleigh, Collection The American Kennel Club .....	77
Abbildung 13 George Stubbs, Brocklesby Hound, Ringwood, Ölgemälde auf Leinwand, 100,5 x 125,5 cm, 1792, Privatbesitz .....	77
Abbildung 14 Dean Wolstenholme, Dash, Ölgemälde auf Leinwand, 46,5 x 61,5 cm, 1829, Privatbesitz.....	78
Abbildung 15 James Ward, Buff, Ölgemälde auf Holz, 69 x 91,5 cm, 1812, Privatbesitz.....	78
Abbildung 16 Joshua J. Gibson, Bulldogs, Ölgemälde auf Leinwand, 70,5 x 99 cm, 1875, Privatbesitz.....	79
Abbildung 17 Maud Earl, Greyhounds, Ölgemälde auf Leinwand, 103 x 129,5 cm, um 1900, Privatbesitz.....	79
Abbildung 18 Arthur Wardle, Ch. Pterodactyl und Ch. Jackdaw, Ölgemälde auf Leinwand, 23 x 35,5 cm, 1893, Privatbesitz .....	80
Abbildung 19 Carl Reichert, Barzoi-Paar, Ölgemälde auf Holz, 26 x 36 cm, um 1900, Privatbesitz.....	80
Abbildung 20 Maud Earl, Detectives,, Ölgemälde auf Leinwand, 45,5 x 61 cm, undatiert, Privatbesitz.....	81

Abbildung 21 Arthur Wardle, Springer Spaniels, Ölgemälde auf Leinwand, 51 x 33 cm, undatiert, Privatbesitz.....	81
Abbildung 22 Gourlay Steell, The Celebrated Drumpellier Pugs, Tempera auf Leinwand, 86,5 x 111,5 cm, 1867, Privatbesitz .....	82
Abbildung 23 William Henry Trood, A domestic scene, Ölgemälde auf Leinwand, 66 x 122 cm, 1888, St. Louis, Collection The Dog Museum.....	82
Abbildung 24 Frances L. Fairman, Spitze, Aquarell, 61 x 45,5 cm, Privatbesitz.....	83
Abbildung 25 Arthur Wardle, The Totteridge XI, Ölgemälde auf Leinwand, 71 x 90 cm, 1897, Raleigh, Collection The American Kennel Club .....	84
Abbildung 26 Arthur Wardle, Field Spaniels, Ölgemälde auf Leinwand, 51 x 33 cm, undatiert, Privatbesitz .....	84
Abbildung 27 Arthur Wardle, Champion Bulldogs of the Twentieth Century, Ölgemälde auf Leinwand, 76 x 121 cm, 1903, Privatbesitz .....	85
Abbildung 28 Philip Reinagle, Terriers, Holzstich aus "The Sportsman Cabinet", 1803, Raleigh, Collection.....	86
Abbildung 29 Francis C. Barlow, Coursing, Ölgemälde auf Leinwand, 109 x 183 cm, undatiert, Privatbesitz.....	86
Abbildung 30 James Ward, A Spaniel Frightening Ducks, Ölgemälde auf Leinwand, 122 x 180,5 cm, 1821, London, The Tate Gallery .....	87
Abbildung 31, George Earl, On the Scent, Ölgemälde auf Holz, 40,5 x 51 cm, undatiert, Privatbesitz .....	87
Abbildung 32 Maud Earl, Brace Work, Ölgemälde auf Leinwand, 45,5 x 76 cm, um 1905, Privatbesitz .....	88
Abbildung 33 Arthur Wardle, Working on a Hedgerow, Ölgemälde auf Leinwand, 40,5 x 51 cm, undatiert, Privatbesitz .....	88
Abbildung 34 Sir Edwin Landseer, Trial by Jury, Ölgemälde auf Leinwand, 120,5 x 131 cm, um 1840, Privatbesitz .....	89
Abbildung 35 Horatio Henry Couldery, The President, Ölgemälde auf Leinwand, 51 x 61 cm, 1868, St. Louis, Collection The Dog Museum.....	89
Abbildung 36 Carl Reichert, Beste Freunde, Ölgemälde auf Leinwand, 20,5 x 25,5 cm, undatiert, Privatbesitz.....	90
Abbildung 37 (links) Carl Reichert, Auf der Kippe, Ölgemälde auf Holz, 26 x 19,5 cm, 1889, Privatbesitz Abbildung 37 (rechts) Carl Reichert, Desaster, Ölgemälde auf Holz, 26 x 19,5 cm, Privatbesitz .....	90
Abbildung 38 Maud Earl, Playmates, Ölgemälde auf Leinwand, 101,5 x 71 cm, 1902, Privatbesitz .....	91
Abbildung 39 Jacques de Sève, Le Dogue de Forte Race, aus: Buffon, Georges-Louis Leclerc, Illustrations de Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du roy, Band V, Tafel XLV, Paris 1755.....	92
Abbildung 40 Jacques de Sève, Le Lévrier, aus: Buffon, Georges-Louis Leclerc, Illustrations de Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du roy, Band V, Tafel XXVII, S. 300, Paris 1755 .....	93
Abbildung 41 Jacques de Sève, ohne Titel, aus: Georges-Louis Leclerc, Illustrations de Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du roy, Band V, Tafel LI, S. 300, Paris 1755 .....	94

Abbildung 42 Schwalbe. Otter. Faust. Goldperle. Venus. Früherer Besitzer: Max Hartenstein, Plauen i. V., aus: Hundesport und Jagd.....	95
Abbildung 43 Schwarzrother Teckelrüde "Flinkerl" Bes. T. Leonfelden. Ospedaletti (Italien), aus: Hundesport und Jagd .....	95
Abbildung 44 "Kleo von Schwabing", Pz. 377 Bes. Frau Dr. Zurhellen - München und Poing, Fotografie aus: Hundesport und Jagd.....	96
Abbildung 45 Schnauzerhündin "Kleo - Schwabing" Pz. 377. Bes. Frau Dr. Zurhellen, München, Foto nach einem Ölgemälde von Richard Strebel, aus: Hundesport und Jagd	96



Abbildung 1 Heinrich Sperling, Kurzhaariger deutscher Vorstehhund "Marki" (eingegangen 1. August) Bes. Prem.-Lieutenant Conrad, Neugattersleben, aus: Hundesport und Jagd



Abbildung 2 Hermann Baisch, Liegender Stier, Bleistiftzeichnung, 7,5 x 13,5 cm, unsigniert, um 1870, Privatbesitz

20  
Von den Hunden.



**D**ieser sol den aller Schnellsten lauff haben auß allen Hunden/ganz sräch vnnnd feck / nicht allein in die wild/sonder auch in die feind vnd mörder/sonderlich so er gehezt / oder merckt das sein Herr oder leiter beleidiget wirdt. Ist der edelst vnnnd schönst auß allen Jaghunden.

Vom Englischen Bluthund.

Canis sagax sanguinarius apud Anglos.

Von seiner ardt.



**D**ieser sol gantz einerley gestalt/ ardt vñ natur sein mit dem dersien / so hic vor gesetzt / welcher den dieben nach haltet.

Von

Abbildung 3 Conrad Gesner, Von dem Britannischen Jagdhund und Bluthund/Vom Englischen Bluthund, aus: Thierbuch: das ist Ausführliche Beschreibung und lebendige ja auch eigentliche Contrafacture und Abmahlung aller Vierfüssigen thieren, so auff der Erden und in Wassern wohnen, Heidelberg 1651, S. 92/93

## Von den Katzen.

Von seiner gestalt / ardt vnd natur vnd wo es zu finden.

**D**ieses abentheurig seltsam Thier ist Keyserlicher  
Majestet zugeführt vnd gezeigt worden durch einen burger von Sölden  
am Rhein gelegen / auff die zeit ein Teutschland nie gesehen / auch von  
ein alten beschriben worden. Ist auß der Landtschafft Peru 6000.  
meil vñ Andross gelegen gebracht gen Mittelburg in Seeland. Sein  
höhe war sechs schüch / die lenge fünff / vñ hals weiß wie ein Schwanz /  
der ander iet braun rot / seicht hündersich wie der Kameel. Dieses war ein männlein 4. iahr  
alt / sol wunderbärllich anheimsch / heimlich / thuzentlich vnd milde sein / welches an ei  
nem solchen leib zuerwunderen ist.

## Von den Katzen.

Felis, vulgò Catus.

Ein Katz.

Von form / gestalt vnd mancherley geschlecht der Katzen.

**E**s Katzen Sein  
etlich heimsch / etlich a  
ber wild / werden in den  
wäldern / hölzernen o  
der wälden gefangen :  
dann bey den alten sollen keine kazen  
heimsch gewesen sein / sonder als sam  
men wild / haben hernach heimsch ge  
macht alle heuser erfüllt : von wilden  
Katz wird : hernach etwas sondlich  
erzehlet werden.

Aus den heimschen kazen werden  
die für andere gepriesen / so man Spä  
ger kazen nennet / sein geschwind  
vnd rönbiger dann andere kazen / an  
der farb schwerer mit brandschwar  
zen streimen ganz lindem haat / so an  
etlichen orten als Yangen doch gleich  
anderem beizwert zu bereitet wird /  
welches unsere türsener für ein schand  
achten / so doch bey den Wallisseren  
in gemeinem brauch ist / allerley kazen  
bey zu gerben . Es sein auch etlich  
so man Römer kazen nennet.

Die heimschen kazen haben man  
cherley farben / dann etlich sein ganz  
weiß / etlich rot / etlich theilt / jr natur  
liche farb aber gräv / oder gesiremet.



Den

Abbildung 4 Conrad Gesner, Von den Katzen, aus: Thierbuch: das ist Aussfürliche Beschreibung und lebendige ja auch eigentliche Contrafacture und Abmahlung aller Vierfüßigen thieren, so auff der Erden und in Wassern wohnen, Heidelberg 1651, S. 98



Abbildung 5 Sir Edwin Landseer, Dash, Ölgemälde auf Holz, 30,5 x 29,5 cm, 1836, London, Collection Her Majesty the Queen



Abbildung 6 Benno Adam, Dreifarbiger Toy Spaniel, Ölgemälde auf Leinwand, 36,5 x 37 cm, 1864, Privatbesitz

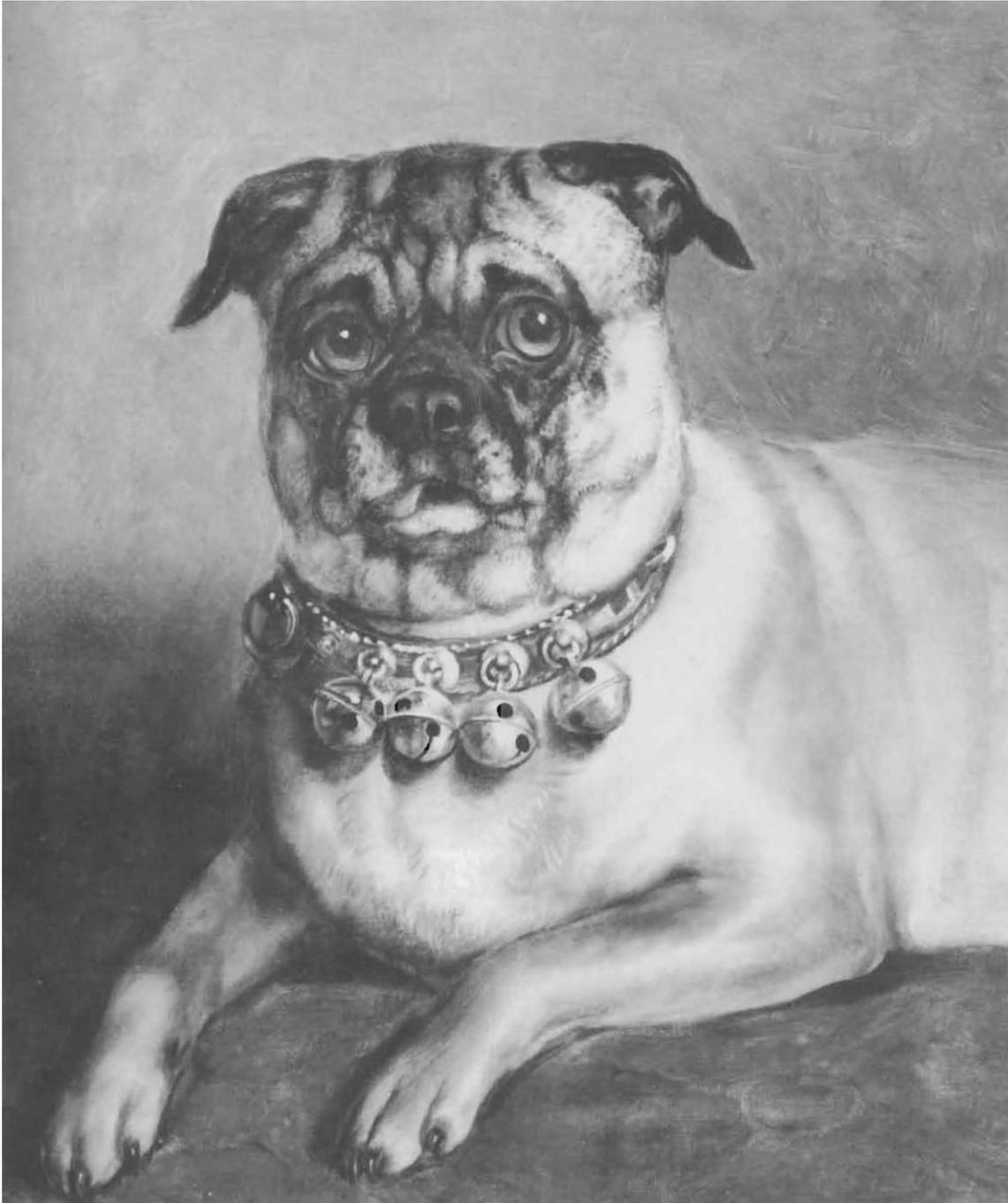


Abbildung 7 Walter Harrowing, Pug with a Bell Collar, Ölgemälde auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm, 1875, Privatbesitz



Abbildung 8 George Earl, Bruce, Ölgemälde auf Leinwand, 39,5 x 42 cm, um 1870, Privatbesitz



Abbildung 9 Maud Earl, Black and Tan Dachshund, Ölgemälde auf Leinwand, 76 x 56 cm, 1890, Privatbesitz



Abbildung 10 Carl Reichert, Kopfstudie, Ölgemälde auf Holz, 24 x 18 cm, 1872, Privatbesitz



Abbildung 11 Carl Reichert, Hundestudien, Ölgemälde auf Holz, 21,5 x 16 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 12 Philip Reinagle, Mops, Ölgemälde auf Leinwand, 63,5 x 76 cm, undatiert, Raleigh, Collection The American Kennel Club



Abbildung 13 George Stubbs, Brocklesby Hound, Ringwood, Ölgemälde auf Leinwand, 100,5 x 125,5 cm, 1792, Privatbesitz



Abbildung 14 Dean Wolstenholme, Dash, Ölgemälde auf Leinwand, 46,5 x 61,5 cm, 1829, Privatbesitz



Abbildung 15 James Ward, Buff, Ölgemälde auf Holz, 69 x 91,5 cm, 1812, Privatbesitz



Abbildung 16 Joshua J. Gibson, Bulldogs, Ölgemälde auf Leinwand, 70,5 x 99 cm, 1875, Privatbesitz



Abbildung 17 Maud Earl, Greyhounds, Ölgemälde auf Leinwand, 103 x 129,5 cm, um 1900, Privatbesitz



Abbildung 18 Arthur Wardle, Ch. Pterodactyl und Ch. Jackdaw, Ölgemälde auf Leinwand, 23 x 35,5 cm, 1893, Privatbesitz



Abbildung 19 Carl Reichert, Barzoi-Paar, Ölgemälde auf Holz, 26 x 36 cm, um 1900, Privatbesitz



Abbildung 20 Maud Earl, Detectives,, Ölgemälde auf Leinwand, 45,5 x 61 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 21 Arthur Wardle, Springer Spaniels, Ölgemälde auf Leinwand, 51 x 33 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 22 Gourlay Steell, *The Celebrated Drumpellier Pugs*, Tempera auf Leinwand, 86,5 x 111,5 cm, 1867, Privatbesitz



Abbildung 23 William Henry Trood, *A domestic scene*, Ölgemälde auf Leinwand, 66 x 122 cm, 1888, St. Louis, Collection The Dog Museum



Abbildung 24 Frances L. Fairman, Spitze, Aquarell, 61 x 45,5 cm, Privatbesitz



Abbildung 25 Arthur Wardle, The Totteridge XI, Ölgemälde auf Leinwand, 71 x 90 cm, 1897, Raleigh, Collection The American Kennel Club



Abbildung 26 Arthur Wardle, Field Spaniels, Ölgemälde auf Leinwand, 51 x 33 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 27 Arthur Wardle, Champion Bulldogs of the Twentieth Century, Ölgemälde auf Leinwand, 76 x 121 cm, 1903, Privatbesitz



Abbildung 28 Philip Reinagle, Terriers, Holzstich aus "The Sportsman Cabinet", 1803, Raleigh, Collection The American, Kennel Club



Abbildung 29 Francis C. Barlow, Coursing, Ölgemälde auf Leinwand, 109 x 183 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 30 James Ward, A Spaniel Frightening Ducks, Ölgemälde auf Leinwand, 122 x 180,5 cm, 1821, London, The Tate Gallery



Abbildung 31, George Earl, On the Scent, Ölgemälde auf Holz, 40,5 x 51 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 32 Maud Earl, Brace Work, Ölgemälde auf Leinwand, 45,5 x 76 cm, um 1905, Privatbesitz



Abbildung 33 Arthur Wardle, Working on a Hedgerow, Ölgemälde auf Leinwand, 40,5 x 51 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 34 Sir Edwin Landseer, Trial by Jury, Ölgemälde auf Leinwand, 120,5 x 131 cm, um 1840, Privatbesitz



Abbildung 35 Horatio Henry Couldery, The President, Ölgemälde auf Leinwand, 51 x 61 cm, 1868, St. Louis, Collection The Dog Museum



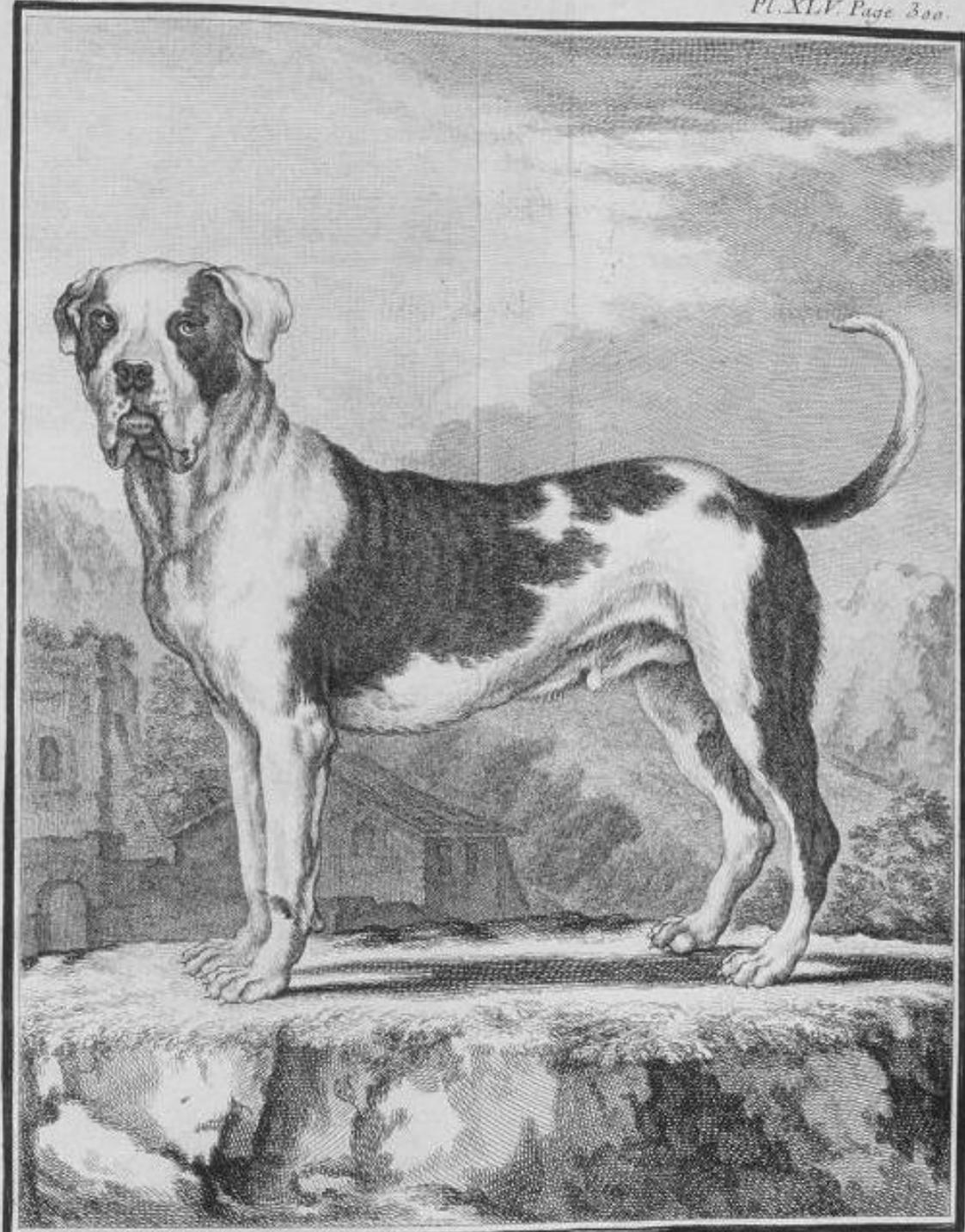
Abbildung 36 Carl Reichert, Beste Freunde, Ölgemälde auf Leinwand, 20,5 x 25,5 cm, undatiert, Privatbesitz



Abbildung 37 (links) Carl Reichert, Auf der Kippe, Ölgemälde auf Holz, 26 x 19,5 cm, 1889, Privatbesitz  
 Abbildung 37 (rechts) Carl Reichert, Desaster, Ölgemälde auf Holz, 26 x 19,5 cm, Privatbesitz



Abbildung 38 Maud Earl, Playmates, Ölgemälde auf Leinwand, 101,5 x 71 cm, 1902, Privatbesitz

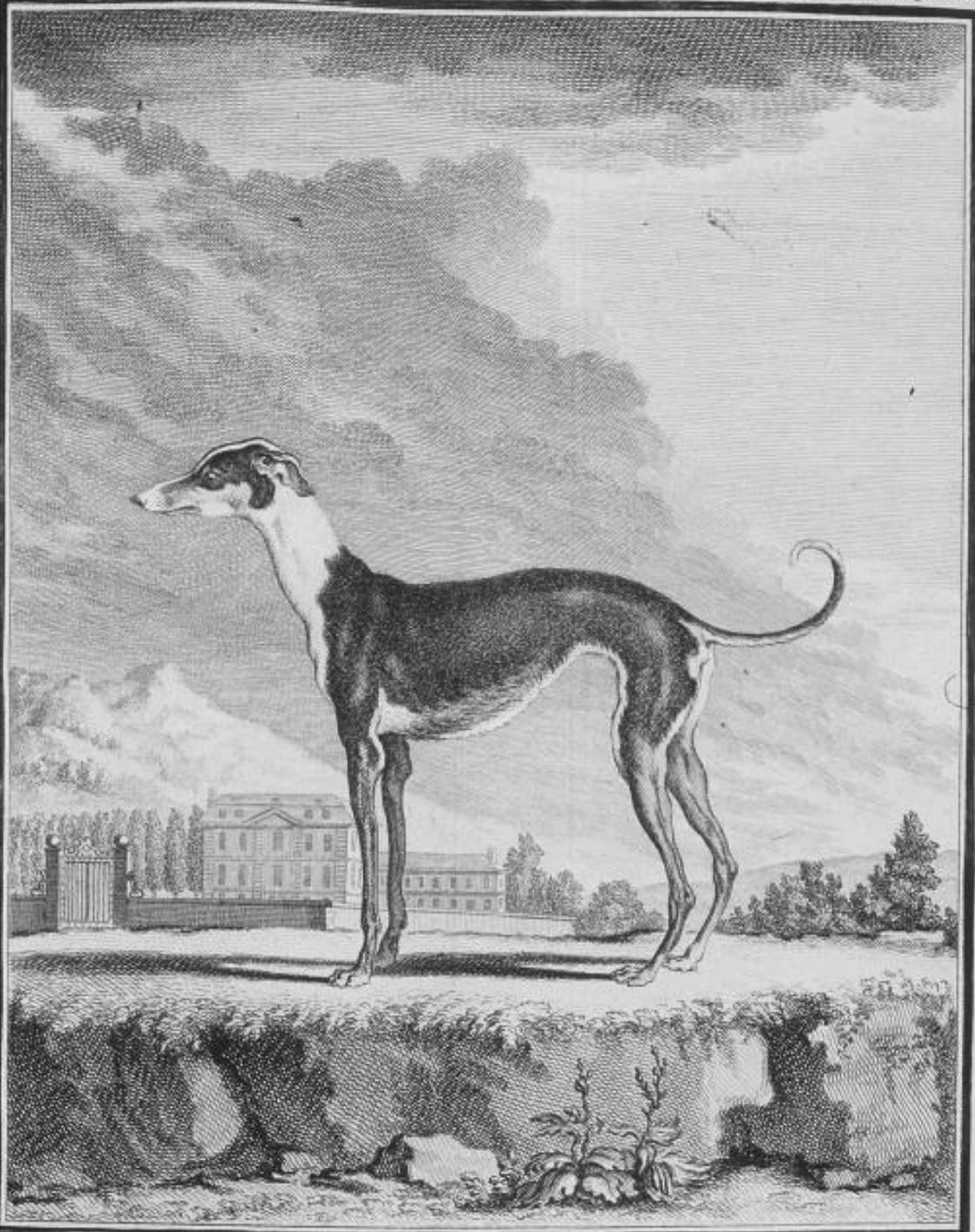


De Sève delot.

C. Boyard sculp.

LE DOGUE DE FORTE RACE.

Abbildung 39 Jacques de Sève, Le Dogue de Forte Race, aus: Buffon, Georges-Louis Leclerc, Illustrations de Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du roy, Band V, Tafel XLV, Paris 1755



De Sève delin.

LE LEVRIER.

C. Baquoy sculp.

Abbildung 40 Jacques de Sève, Le Lévrier, aus: Buffon, Georges-Louis Leclerc, Illustrations de Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du roy, Band V, Tafel XXVII, S. 300, Paris 1755

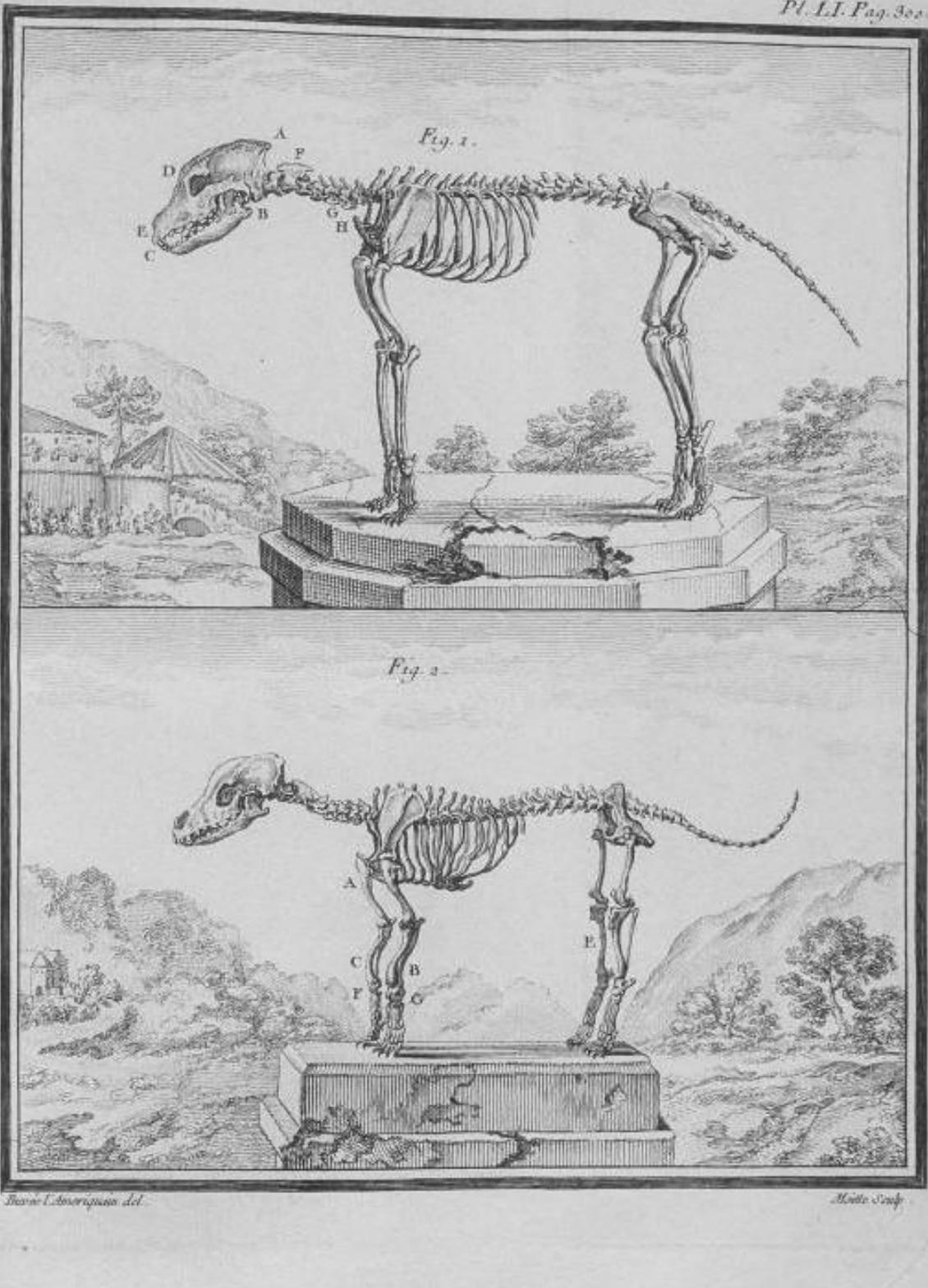


Abbildung 41 Jacques de Sève, ohne Titel, aus: Georges-Louis Leclerc, Illustrations de Histoire natruelle générale et particulière avec la description du cabinet du roy, Band V, Tafel LI, S. 300, Paris 1755

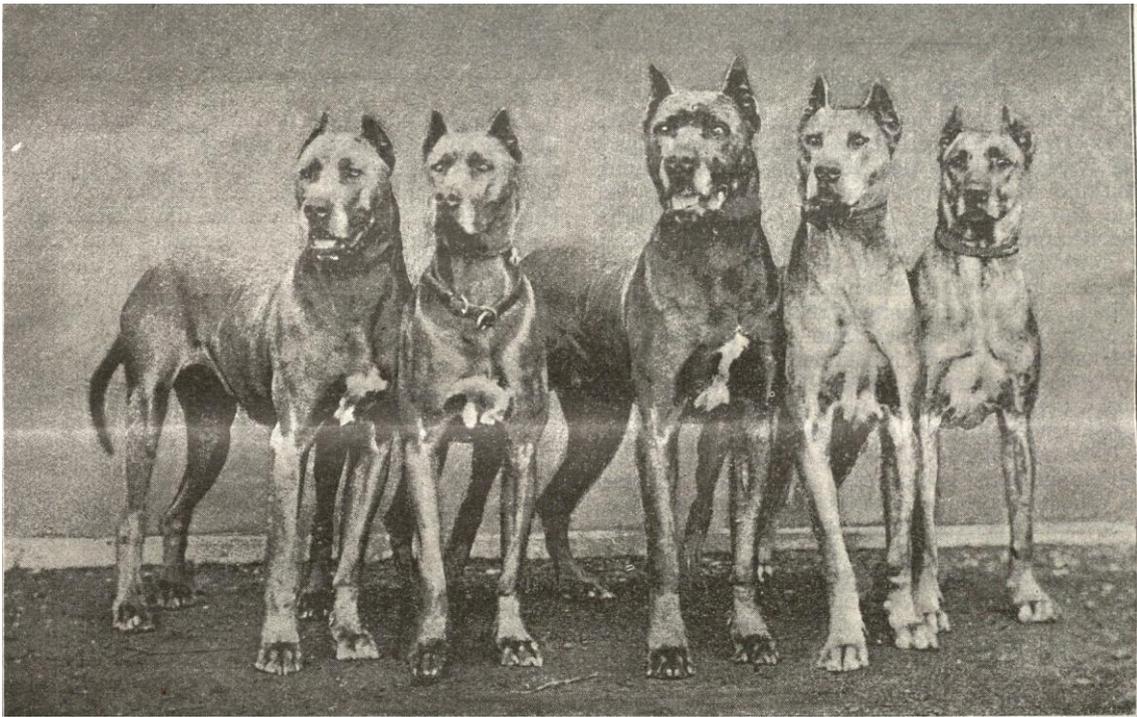


Abbildung 42 Schwalbe. Otter. Faust. Goldperle. Venus. Früherer Besitzer: Max Hartenstein, Plauen i. V., aus: Hundesport und Jagd

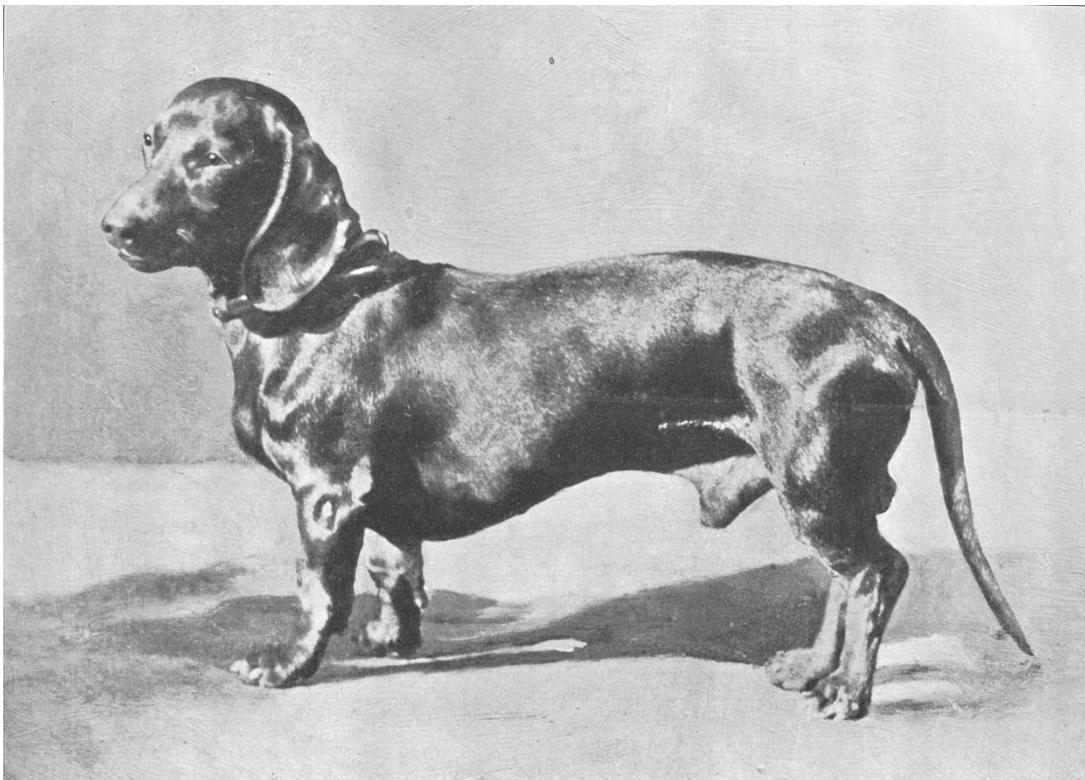


Abbildung 43 Schwarzrother Teckelrüde "Flinkerl" Bes. T. Leonfelden. Ospedaletti (Italien), aus: Hundesport und Jagd



Abbildung 44 "Kleo von Schwabing", Pz. 377 Bes. Frau Dr. Zurhellen - München und Poing, aus: Hundesport und Jagd



Abbildung 45 Schnauzerhündin "Kleo - Schwabing" Pz. 377. Bes. Frau Dr. Zurhellen, München Schwabing, Ölgemälde von Richard Strebel, aus: Hundesport und Jagd

## **Abbildungsnachweis:**

Hundesport und Jagd, Bd 8, Nr. 42, 1903 (Abb. 44, 45)

Hundesport und Jagd, Bd 12, 1897, S. 67 (Abb. 43)

Hundesport und Jagd, Bd 7, 1892, S. 271 (Abb. 42)

Hundesport und Jagd, Bd 7, Nr. 33, 1892, S. 663 (Abb. 1)

Internetquellen:

<http://www.encore-editions.com/arthur-wardle-champion-bulldogs>, zuletzt aufgerufen am 23.11.2013 (Abb. 27)

[http://www.humi.mita.keio.ac.jp/treasures/nature/Gesner-eb/mammal/html/normal\\_b/l196b.html](http://www.humi.mita.keio.ac.jp/treasures/nature/Gesner-eb/mammal/html/normal_b/l196b.html),

(Keio University, Japan), zuletzt aufgerufen am 23.11.2013 (Abb. 3, 4)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23002520/f31/>, Bibliothèque nationale de France, zuletzt aufgerufen am 23.11.2013, (Abb. 39, 40, 41)

Peter Kiefer, Buch- und Kunstauktionen, Pforzheim (Abb. 2)

William Secord, Dog Paining 1840 – 1940. A social history of dog in art, Woodbridge 1992

(Abb. 5, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 17, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 38)

William Secord, Dog Paining. The European Breeds, Woodbridge 2000

(Abb. 6, 10, 11, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 34, 36, 37)