



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.

REPRODUKTIONS INDUSTRIE

KUNST UND IHRE POPULARISIERUNG UM 1900



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



5. Herkules, Marmorstatue von Michelangelo. Nationalmuseum in Florenz.



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



7. Michelangelo's David. Cassinofoto an Museo, Akademie in Florenz.



REPRODUKTIONSINDUSTRIE

REPRODUKTIONS INDUSTRIE

KUNST UND IHRE POPULARISIERUNG UM 1900

JOSEPH IMORDE

Impressum

Besuchen Sie uns im Internet:
www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar
GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2025

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise dankbar.

Bibliografische Information

der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Gestaltung, Satz und Bildbearbeitung
Troppo Design Berlin

Titelmotiv

Bacchus und David, aus:
Kunsthistorische Bilderbogen,
Leipzig: E. A. Seemann 1879

Reproduktionen

Andreas Trogisch (42)

Druck

Ausdruck
Schaare und Schaare GbR
Köpenicker Straße 154a
10997 Berlin

Bindung

Integralis Industriebuchbinderei
Lettershop und Fulfillment GmbH
Lägenfeldstraße 4
30952 Hannover/Ronnenberg

Papier

Gardapat Kiara 135 g/m²

Gefördert durch die Deutsche

Forschungsgemeinschaft (DFG),
SFB 1472: Transformationen
des Populären - 438577023

ISBN

978-3-69069-004-1 (Print)
978-3-95899-494-2 (e-PDF)

Inhalt

Vom Wort zum Bild	7
I Die moderne Murillo-Vergötterung	13
II Rubens' Ruf	31
III Bild und Text im Kunstbuch	55
IV Höhere Bildung	85
V Erziehung zur Genussfähigkeit	117
VI Reproduktion und Konfessionalität	125
Anhang	157

Jedermann sind die großen und erfreuenden Wirkungen offenbar, welche die Photographie [...] in Bezug auf die allgemeine und weitestzete Verbreitung der Kunst und des Genusses an ihren Werken und somit für die Bereicherung unsers ganzen häuslichen Gemüths- und Geisteslebens gehabt hat.

Ludwig Pietsch, 1873

Im Jahr 1873 schreibt der Künstler und Feuilletonist Ludwig Pietsch in der Zeitschrift *Photographische Mitteilungen* einen Artikel, der trefflich dazu geeignet ist, in das hier verhandelte Thema einzuführen. In dem Aufsatz «Photographien-Album»² beschreibt Pietsch nichts weniger als einen Transformationsprozess: Denn das um 1800 allein der Poesie und damit dem Wort verpflichtete Stammbuch habe sich in den dreißiger und vierziger Jahren langsam aber sicher in ein «Album» verwandelt, «in welchem der bildenden Kunst [...] die Herrscherrolle zugewiesen» wurde.³ An die Stelle von «Sprüchlein und Verschen» seien nun Bilder getreten, kolorierte kleine Steindrucke und Stahlstiche im Kalenderbild-Genre, «Landschäftchen», kleine Veduten von Gegenden, Gebirgspartien und Badeorte, «Genrebildchens» und «Portraitchen»,⁴ kurz Kollektionen von Bildern, die trotz ihrer mäßigen Qualität innerhalb gebildeter Haushalte gesammelt wurden.⁵

Dieser geschmacklichen Genügsamkeit sei, so Pietsch, durch «die Erfindung und Ausbildung der Photographie» ein Ende bereitet worden.⁶ Mit der neuen Technik habe sich die Möglichkeit eröffnet, «die Kunst zu popularisiren» und damit «die höchsten und herrlichsten Schöpfungen des Kunstgeistes aller Zeiten zum Gemeingut Aller zu machen, das Privilegium des Genusses der reinsten Schönheit und das des Besitzes ihres treuen Abglanzes den Reichen zu entwinden und ›Jedermann aus dem Volke› zu verschaffen.»⁷ Das durch die neuen Verfahren hergestellte Abbild des Kunstwerks zeichnete sich – im

¹ Das Buch besteht zum größten Teil aus bereits publizierten, aber überarbeiteten Aufsätzen. Ein Nachweis findet sich im Anhang.

² Ludwig Pietsch, Photographien-Album, in: *Photographische Mitteilungen* 9 (1873), 23–27 und 65–70.

³ Ebd., 24.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd. Pietsch weist auch auf Alben mit «künstlerischen Handzeichnungen» hin, die in «besser situirten Häusern» angelegt werden konnten.

⁶ Ebd., 25.

⁷ Ebd.

Gegensatz zu den tradierten Reproduktionsverfahren – durch besondere Qualitäten aus: «größtmögliche Treue gegen das Original, Herstellungsfähigkeit in allen Formaten, unbegrenzte Vervielfältigungsfähigkeit und die eben aus dieser resultierende Wohlfeilheit».⁸ Die immer billiger werdenden Bilder wurden zum Träger einer «Culturmission» und sie waren im Jahr 1873 allgegenwärtig. Mit der allgemeinen Verfügbarkeit von Wiedergaben trat «die Liebhaberei des Albums in ein ganz neues Stadium» ein. Das Photographien-Album verdrängte das Stammbuch von den Salontischen der höheren Klassen, doch bot es «durchschnittlich den Anblick eines <italienischen Salats>», man begegne zu oft einem großen Durcheinander:

Renaissance, Alt-Düsseldorf und modernes Berlin und Paris, hohe Heilige der klassischen Kunst und gleichgültige <niedliche> oder leise frivol gefärbte Genrebilder neuesten Stempels, Michel Angelo und Meyer von Bremen, Hasenclever und Leonardo da Vinci.⁹

Um Geschmack und Geistesbildung «reformatorisch» zu heben, zeigte der Autor Perspektiven auf. Als kunsthistorischer Fluchtpunkt kam für ihn nur die Hochrenaissance in Frage, denn alles Frühere sei nicht dazu geeignet zur «Schmückung» der täglichen Umgebung zu dienen.¹⁰ Da es von den älteren Werke nur verhältnismäßig wenig «Reproductionen durch guten Steindruck oder Stich» gebe, sei die Photographie dazu genötigt, die Originale selbst abzulichten. Die eigentliche Qualität, nämlich die Treue gegenüber dem Urbild, müsse sich hier aber als Nachteil erweisen, weil die «Copien» «alle Risse und Sprünge der Tafel und des Materials», also die Spuren der Zeit, zeigten. Dergleichen sei möglicherweise für Forscher oder Künstler interessant, doch gehöre solch «eine ungeschmückte Wahrheit und absolute Treue» nicht in die Photographien-Sammlung der gebildeten Stände. Pietsch riet bei der «Anlage kunstgeschichtlicher Albums» davon ab, Meister «wie Giotto, Lippi, Fiesole,

Masaccio, Gozzoli, Signorelli, Roselli, Ghirlandajo» zu sammeln. Nur sehr eingeschränkt wurde die Aufnahme von Künstlern wie «Lionardo, Mantegna, Francia, Fra Bartolomeo, Perugino, Bellini» befürwortet.¹¹ Warum? Weil mit «wahrer unbedingter und aufrichtiger Freude» «ein modernes Auge doch erst auf den Bildern ruhen» könne, «welche dem grossen Jahrhundert Rafael's» entsprossen seien.¹² Aus dieser Zeit stünden «die besten Kupferstiche zur Verfügung», Stiche, in welchen «die Originalwerke der Künstler eben von jenen störenden äussern Zeitspuren befreit erscheinen und der Photographie somit die Möglichkeit gewähren, eine Copie zu liefern, deren Reinheit, Klarheit und Eleganz sie auch des Laien Sinn angenehm macht».¹³

Die photographische Vervielfältigung von Graphiken, also die Reproduktion von Reproduktionen, gehörte zur damaligen Zeit zur verbreiteten Praxis.¹⁴ Ludwig Pietsch hatte in einem früheren Aufsatz mit dem Titel «In Gustav Schauers photographischem Kunstatelier» auf das rasante Voranschreiten der technischen Entwicklung hinweisen können.

So lange die photographische Technik noch in ihren Anfängen steckte, begnügte sie sich außer mit der mehr oder weniger künstlerisch geleiteten Portraitdarstellung und der Aufnahme landschaftlich-architectonischer Ansichten, mit der Copirung der bereits vorhandenen Stiche und Lithographien [...]. So wurden die bis dahin geschätztesten Stiche alter Meisterwerke der Alten und Neuen plötzlich aus einem kaum bezahlbaren seltenen Alleinbesitz bevorzugter Liebhaber und Sammler zum Gemeingut alles Volkes.¹⁵

Die verschiedenen Formate und die billigen Preise, die nun für die kleinsten Ausführungen in Visitenkartengröße zu entrichten waren, ermöglichten, wie drückte sich Pietsch aus, die «Popularisierung des Herrlichsten und Größten».¹⁶

8 Ebd. Siehe Ludwig Pietsch, In Gustav Schauers photographischem Kunstatelier, in: Daheim 6 (1870), 456–457, hier 456: «Keine der frühern Reproduktionsweisen, nicht Kupferstich noch Lithographie, war fähig, eine ähnlich unbegrenzte Masse der durch ihr Verfahren hergestellten Nachbildungen zu schaffen, am wenigsten aber diese in jener absoluten Treue gegen das Original zu liefern, welche allein das durch einen willen- und selbstlosen Naturproceß erzeugte photographische Bild zu geben vermag. Jene unbegrenzte Vervielfältigungsfähigkeit wurde der Grund der Wohlfeilheit der sich nun in unerschöpflichen Massen durch die Welt ergießenden Copien der Wirklichkeit und der Kunstwerke alter und neuer Zeit; und diese so in aller Hände und jedes Besitz gefangenden Reproduktionen konnten sich rühmen, annähernd die Spiegelbilder der Originale zu sein, mithin auch richtige Anschauung und Kenntniß dorthin zu verbreiten, wo ehemals kaum einmal das lächerlich verzerrte Abbild von echter Stümperhand hingedrungen war.»

9 Ebd., 26.

10 Ebd., 66.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., 66–67.

14 Anonym, Die Schauer'sche photographische Anstalt in Berlin, in: Photographisches Archiv 8 (1867), 387–388, hier 388: «Die Regierung leiht dem Institut Stiche aus der werthvollen Sammlung des neuen Museums, aber nur unter Glas, wodurch das Copieren sehr erschwert wird. Es ist natürlich häufig besser, wenn die Reproduktionen von guten Kupferstichen genommen werden, als von den Gemälden selbst, die oft schwer zu erlangen und sehr nachgedunkelt sind. Uebrigens scheut Herr Schauer keine Kosten, werthvolle Stiche anzuschaffen, und seine Sammlung ist eine sehr interessante und belehrende.»

15 Ludwig Pietsch, In Gustav Schauers photographischem Kunstatelier, in: Daheim 6 (1870), 456–457, hier 456.

16 Ebd., 456.

Dass Reproduktionen nach Werken Raffaels selbst in einem «Illustrierten Sport-Buch» auftauchten, das der Verlag Otto Spamer 1883 verlegte, verlangt nach einer Erläuterung und erlaubt mir einen kurzen Blick zurück auf die Geschichte der Verwendung des Begriffs Sport in der Kaiserzeit. Das englische Lehnwort wurde in den 1870er Jahren in Deutschland deshalb populär, weil es prägnant und zudem politisch unbelastet war.¹⁷ Sport erinnerte das junge Reich nicht an die nationalistisch ausgerichtete und paramilitärisch ausgebildete deutsche Turnerschaft oder die ideologische Agenda des Turnvaters Jahn. Der Begriff diente vielmehr als «umbrella term», war semantisch unterbestimmt und, zumindest noch im Jahr 1883, nach allen Richtungen offen.¹⁸ Neben gymnastischen Übungen und ritterlichen Künsten gehören auch häusliche wie gesellschaftliche Vergnügungen ins Wortfeld. Erstaunt liest man auf dem Frontispiz des «Illustrierten Sport-Buches» von Familienfesten und Aufführungen, Scherzmusik und musikalischen Belustigungen, Phantasiearbeiten und spiritistischen Künsten, von Spiel- und Rätsel-, selbst von Frauen- und Gartensport. Dieser allumfassende Ansatz gehört einer Frühphase der deutschen Sportbegeisterung an. Nur wenige Jahre später wird zwischen geistiger Unterhaltung oder geselliger Belustigung auf der einen und körperlicher Ertüchtigung auf der anderen Seite streng unterschieden. Liebhabereien und Spezialvergnügungen, wie etwa Schach- oder auch Sammelsport, gehören dann nicht mehr zum Kanon der Sportarten und werden ausgegrenzt.¹⁹

Es ist durchaus aufschlussreich, den ungeheuren Erfolg und die damit einhergehende Institutionalisierung des Sports in

Deutschland²⁰ mit dem breiten Publikumsinteresse zu parallelisieren, das dem Feld der Kunstgeschichte nach der Reichsgründung entgegengebracht wird. Die wachsende Popularität kunsthistorischer Bilder hat vor allem mit den rasanten technischen Wandlungsprozessen zu tun, die selbst im «Illustrierten Sport-Buch» als revolutionär angesprochen werden und die am Anfang dessen stehen, was später unter der Rubrik Sammel-sport behandelt wird. Dabei übernimmt die Autorin der Artikel zu Haus- und Garten-, Frauen- und Kindersport, Jeanne Marie von Gayette-Georgens, ohne es anzuzeigen, ganze Passagen aus dem zehn Jahre zuvor erschienenen Artikel von Ludwig Pietsch zu den «Photographien-Alben»:

Da zeigte sich ein ganz neues künstlerisches Feld durch jenes große epochemachende, kulturgeschichtliche Ereignis, dessen Tragweite schlechthin unabsehbar ist auf tausend Gebieten des Lebens, der Wissenschaft, Kunst und Industrie, auf denen es jetzt bereits nach Jahren eine völlige Revolution hervorgerufen hat: die Erfindung und Ausbildung der Photographie. [...] Für unseren Gegenstand [den Sport] ist am wichtigsten jene Eigenschaft der großen Erfindung des Jahrhunderts, welche sie zum Mittel macht, die Kunst zu popularisieren, die höchsten und herrlichsten Schöpfungen des Kunstgeistes aller Zeiten zum Gemeingut aller zu machen, das Privilegium des Genusses der reinsten Schönheit und das des Besitzes ihres treuen Abglanzes den Reichen zu entwinden und «jedermann aus dem Volke» zu verschaffen.²¹ Wegweisend ist hier, dass den Reproduktionen nach Kunstwerken von der Autorin emanzipatorischer Charakter zugeschrieben wird. Die Vorzüge des von der Photographie hergestellten Abbildes eines Kunstwerks sind, es sei wiederholt: 1. Größtmögliche Treue gegen das Original; 2. Herstellungsfähigkeit in allen Formaten; 3. Unbegrenzte Vervielfältigungsfähigkeit und 4. Wohlfeilheit. Diese Vorzüge ermöglichen eben das, was

17 Christine Eisenberg, «English Sports» und Deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939. Paderborn [u. a.]: Ferdinand Schöningh 1999, 11.

18 Illustriertes Sport-Buch [...] herausgegeben von Jan Daniel Georgens. Leipzig und Berlin. Verlag und Druck von Otto Spamer 1883, Frontispiz.

19 Zum Beispiel Alfred Steinitzer und Eva Gräfin von Baudissin, I. Begriff, Entwicklung und Bedeutung des Sports, in: Spemanns goldenes Buch des Sports. Eine Hauskunde für Jedermann. Herausgegeben unter Mitwirkung von Dr. Max Ahles, Eva Gräfin v. Baudissin, Rittmeister Frhr. H. A. Eisebeck, Oberstabsveterinär Dr. Goldbeck, Dr. Karl Heintz, Major Gustav Hergfell, Henry Hoek, Richard Koehlich, Dr. G. Kuhfahl, Dr. Julian Marcuse, Oberstleutnant z. D. Hermann W. L. Moedebeck, Dr. Adolf Rziha, F. W. Schröter, F. v. Sichart, Major a. D., Alfred Steinitzer, Major a. D., Korvettenkapitän Titus Türk, Max R. Zechlin (= Spemanns Hauskunde VIII). Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann 1910, Nro. 1–32, hier Nro. 2: «Wenn die Bezeichnung <Sport> auch auf Gebiete angewendet wird, bei denen eine körperliche Tätigkeit nicht in Frage kommt – man spricht z. B. von Sammel-, Schach-, Hundesport u. dergl. – so ist sie zweifellos unberechtigt.» Schon früher Alfred Steinitzer, Psychologie des Alpinisten, in: Graphologische Monatshefte 9 (1907), 73–107, hier 74: «Andrew Lang nennt Sport: <The disinterested destruction of animal life for the mere pleasure of the pursuit>. [The Poetry of Sport, London 1896, p. 8] Auf der andern Seite lesen wir von Billard- und Schachsport, ja selbst Sammelsport von Ansichtskarten und Liebigbildern. Derartig verschiedene Tätigkeiten unter einen gemeinsame Begriffsbestimmung bringen zu wollen, erscheint mir nutzlos.»

20 Christine Eisenberg, «English Sports» und Deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939. Paderborn [u. a.]: Ferdinand Schöningh 1999, 11. 1931 haben die Sportvereine und -verbände im Deutschen Reich 6,5 Millionen Mitglieder.

21 Illustriertes Sport-Buch [...] herausgegeben von Jan Daniel Georgens. Leipzig und Berlin. Verlag und Druck von Otto Spamer 1883, 586–587. Bei Ludwig Pietsch, Photographien-Album, in: Photographische Mitteilungen 9 (1873), 23–27 und 65–70, hier 25: «Da trat in der ersten Hälfte des vorigen Jahrzehnt jenes grosse epochemachende kulturgeschichtliche Ereignis ein, dessen Tragweite schlechthin unabsehbar ist auf tausend Gebieten des Lebens, der Wissenschaft, Kunst und Industrie, auf denen es jetzt bereits nach sechs-zehn Jahren eine völlige Revolution hervorgerufen hat: die Erfindung und Ausbildung der Photographie.»

in dem Kapitel zum Sammelsport als Kulturmission profiliert wird: Die Teilhabe der Vielen am Schönen.²²

Ziel des «Illustrierten Sport-Buches» und seines älteren Bruders, dem «Illustrierten Familien Spielbuch», erschienen 1882, war es, alle Initiativen und Bestrebungen zur Veredelung des Lebens zu kräftigen und in die breitesten Kreise zu tragen.²³ Dem Pädagogenehepaar Georgens geht es um die erzieherische Wirkung von Spiel und Sport auf die Massen, um die Verbreitung und Popularisierung «edler nationaler Belustigungen».²⁴ Dieser didaktische Standpunkt schließt absichtsvoll das ein, was Sport-Puristen später verächtlich machen werden, zum Beispiel den im Buch definierten Frauensport:

Der Frauensport beschränkt sich dem eigentlichen Sinne nach auf das Absonderliche; daher ist dafür kein spezieller Zweig hervorzuheben, sondern es sind nur alle die Liebhabereien, die dem weiblichen Geschmack entsprechen, die mit mehr als gewöhnlichem Eifer betrieben werden und nicht zur exakten Arbeit gehören, dahin zu zählen.²⁵

Als einer der wichtigsten Bereiche des Frauensports, neben zum Beispiel Mode und Tierliebhaberei, wird das Sammeln angesprochen.²⁶ Nicht das Sammeln von Pfeifen und Dosen, Wappen und Münzen, das sind Männer-Domänen, sondern das Sammeln von Fächern, Photographien, Handschriften, Briefmarken, Kochrezepten, Textilien und dergleichen mehr. Der Ort, an dem sich dieses spezifisch weibliche Sammeln entfalten soll, ist nach Gayette-Georgens der bürgerliche – beziehungsweise kleinbürgerliche – Salon, und das Medium, um das Gesammelte einer häuslichen Öffentlichkeit zu präsentieren, unter anderem das Album oder die Mappe.²⁷ In einem Abschnitt, der dem Photographienalbum gewidmet ist, wird vor den Leserinnen eine von Ludwig Pietsch schon zehn Jahre zuvor beschriebene Entwicklungsgeschichte ausgebreitet: Diese reicht vom traditionellen Stammbuch der Biedermeierzeit über das Poesie- und Gedenkbuch bis hin zum neuen und um 1883 modischen Bilderalbum. In diesem neuen Medium wird – wie es Pietsch beschrieben hatte – «der bildenden Kunst [...] die Herrschaft

zugewiesen».²⁸ Was sich zwischen den Zeilen des Textes detektieren lässt, ist ein sich im 19. Jahrhundert vollziehender Wandel weg von der über Jahrhunderte dominierenden Schrift-, hin zu einer neuen, sich immer stärker durchsetzenden Bildkultur. Im Photographienalbum treten die Reproduktionen nach Kunstwerken an die Stelle von Sinnsprüchen und Gedichten, aber auch von Handzeichnungen und Aquarellen. Die Produkte der technischen Revolution, die Früchte der aufblühenden und sich schnell durchsetzenden visuellen Kultur seien – so heißt es im Text – schon in aller Hände.

Die Reproduktion der erhabensten Gebilde aller großen Meister der Kunst kauft jeder in hundert Läden für ein Nichts, für einen Preis, den ihm sonst ein schlechter lithographierter Bilderbogen kostete, wenn er sich an kleinen sogenannten Visitenkartenformat genügen lässt. Und auch die größeren in den verschiedenen Abstufungen des Formats sind für bescheidene Mittel keineswegs unerschwinglich. Mit dieser allgemeinen Zugänglichkeit des Besten, des Guten und Schlechten in der Kunst ist jene alte Liebhaberei des Albums in ein ganz neues Stadium getreten. Das Photographienalbum hat sich seinen Platz fast in jedem Hause erobert und hat das ehemals beliebte [...] Stammbuch beinahe völlig verdrängt [...].²⁹

Was das verstärkte Interesse des Publikums an kunsthistorischen Inhalten zur Folge hatte, wird deutlich angesprochen. Es etablierte sich ein Markt für photographische Reproduktionen, auf dem Firmen wie Anderson, Brogi, Alinari oder auch Braun, Clément & Cie.³⁰ miteinander im Wettstreit lagen; ein Markt, auf dem deutsche Unternehmer wie etwa Friedrich Bruckmann, Franz Hanfstaengl oder E. A. Seemann erst 1883 begannen, sich Anteile zu erkämpfen. Die Reproduktionsindustrie stellte der kleinbürgerlichen Kundschaft aber nicht nur die Photographien nach den Kunstwerken in den verschiedensten Formaten und Qualitäten zur Verfügung, sondern bediente schnell auch die Nachfrage nach den notwendigen Präsentations- und Aufbewahrungsmedien:

Die Hülsen, die Behälter, meist von gutem Geschmack, nicht ungeschickt dem stilistischen Prinzip alter guter Lederbände mit ihren Metallbeschlägen und Schlössern nachgebildet [...]

22 Ebd., 587.

23 Ebd., V.

24 Ebd., VII.

25 Ebd., 575.

26 Ebd., 576: «Einfacherer und ruhigerer Art ist derjenige Sport der Frauen, dem sich auch alte Damen, denen das Schwimmen, Schlittschuhlaufen und Reiten nicht mehr bequem ist, gern hingeben, es ist der Sammelsport, neuerdings von Handschriften und Briefmarken, außerdem von Küchenrezepten, Spitzenproben, Muscheln, Pflanzen etc.»

27 Ebd., 583.

28 Ebd., 584.

29 Ebd., 587.

30 Siehe Wilhelm Lübke, Photographische Publicationen. II) Das heutige Papstthum und die Kunst. Die vaticanischen Fresken, photographirt durch A. Braun, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 91. Freitag, 1. April 1870, 1417–1419, hier 1417.

sind zum gebräuchlichsten, geläufigsten Geschenk für alt und jung geworden. Und ist das Gehäuse da, so will man es auch füllen. Das geschieht zuerst durch die Porträtkarten der Familie und der Freunde. Aber bald oder auch gleichzeitig beginnt man für ein zweites zu sammeln: man legt sich ein Bilderalbum an.³¹

Um beim Photographiensammeln zu einem harmonischen, lehrreichen und angenehmen Resultat zu gelangen, gab die Sport-Theoretikerin den Frauen leitende Prinzipien an die Hand:

Man mag es kunstgeschichtlich, chronologisch oder nach verschiedenen Schulen, ferner nach Kunstgattungen oder Galerien, nach Gegenständen oder Kunstrichtungen anlegen, immer wird etwas dabei herauskommen, was dem, der es anlegte, wie dem, der es betrachtet, mehr Lehre und Vergnügen bereitet, als es die meist übliche Willkür vermag.³²

An eingehenden Vorschlägen, was die angesprochenen Frauen denn genau sammeln sollten, wurde nicht gespart, aber gleichzeitig auch eine Warnung ausgesprochen, die schon bei Ludwig Pietsch zu finden war. Von italienischen Malern des 14. und 15. Jahrhunderts müsse abgeraten werden, weil Stil und Formgebung dieser Werke nicht dazu angetan seien, «den Augen von kunstliebenden Damen wohlgefällig zu sein.»³³

Für Gayette-Georgens kann das Frauenauge sich nur an Bildern erfreuen, die aus dem Jahrhundert Raffaels stammen.³⁴ Diese sind deshalb für Sammelportlerinnen ideal, weil erst durch sie sichtbar wird, was der Künstler in seinen Werken zu einer Einheit verbunden hat, nämlich «alles, was das weibliche Gemüt und der weibliche Sinn am höchsten schätzt, die hohe männliche Kraft, welche dabei nie ins Plumpe, ins Übertriebene und Gewalttätige verfällt, der lautere reine Adel, die zarte Anmut, die liebliche Schönheit, der edelste Geist in den vollendetsten Formen».³⁵

Die Hochschätzung Raffaels, die sich in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert herausbildet, erlebt hier noch einmal einen Höhepunkt. Die im «Illustrierten Sport-Buch» greifbare Konfektionierung der italienischen Hochrenaissance für die bürgerliche Salonkultur der Kaiserzeit betont einerseits die zunehmend wichtige kulturelle Rolle, welche

die Kunstgeschichte in Deutschland zu spielen beginnt, wirft aber auch ein Licht auf das emanzipatorische Potential, das der Beschäftigung mit Gegenständen der Kunst zugewiesen wird. Der Sammelsport, wie ihn Gayette-Georgens für die Frauen ihrer Zeit empfiehlt, zielt auf Geschmacks- und Geistesbildung, auf Erkenntnisgewinn und Konversationskompetenz. Die hier ausgebreiteten Bildungsideale sind noch weit entfernt von der sich später durchsetzenden Festlegung der Frau auf Kinder, Küche und Kirche.³⁶

Diesem popularisierten Sammelsport werden universitäre Kunsthistoriker und die Vertreter der musealen Kunstgeschichte bald schon verächtlich entgegneten. Wie im Bereich des Sports lassen sich in der deutschen Kunstgeschichte Institutionalisierungsschritte beobachten, die dazu führen, dass populäre Praktiken im Umgang mit reproduzierter Kunst aus dem Fachdiskurs ausgeschlossen werden. Was den weiblichen Sammlerinnen von Reproduktionen nach Raffael aber viel konkreter zusetzt, sind wegweisende drucktechnische Neuerungen. Mit der Erfindung und schnellen Etablierung der Autotypie, die 1882 patentiert wird, eröffnet sich die Möglichkeit, Photographien nun in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern abzudrucken. Die in der Folge schnell populär werdenden kunsthistorischen Bilderbücher und Mappenwerke treten an die Stelle der selbst zusammengestellten Sammlungen von Reproduktionen und bringen das von Gayette-Georgens in Vorschlag gebrachte kunsthistorische Photographienalbum nach nur kurzer Blütezeit zum Verschwinden.

Die rasante technische Entwicklung der Photo- und Drucktechnik lässt sich nicht nur an der von Jahr zu Jahr zunehmenden Zahl illustrierter kunsthistorischer Publikationen ablesen, sondern macht sich auch an dem geradezu stufenlosen Angebot von Reproduktionsdrucken bemerkbar, die nun von den schon genannten Firmen Franz Hanfstaengl oder E. A. Seemann zu niedrigen Preisen in den verschiedensten Formaten und Druckqualitäten beworben werden.

Im Zuge der zunehmenden Verbreitung von gedruckten Bildern etabliert sich zudem die Praxis der privaten Bildproduktion. Seit circa 1888 werden die leicht zu bedienenden Kameras der Eastman Kodak Company auch in Deutschland populär. Die billigen Kameras zielen auf eine breite Käuferschicht und es ist

31 Ebd., 587.

32 Ebd., 588.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd., 590.

36 Siehe Sylvia Paletschek, *Kinder – Küche – Kirche*, in: *Deutsche Erinnerungsorte*. Herausgegeben von Etienne Francois. München: C. H. Beck 2001, Bd. II, 419–433.

erstaunlich, wie sehr sich die Werbeanzeigen und -broschüren der Firma Kodak darum bemühen, die Aufgabe der privaten Bildproduktion weiblich zu profilieren. Frauen übernehmen in den Anzeigen nun die Rolle der Bildchronistin eines glücklichen häuslichen Lebens oder figurieren als Archivarinnen einer sich in Bildern dokumentierenden Familiengeschichte. In diesem Zusammenhang werden auch dem Photographienalbum neue Rollen und Funktionen zugewiesen. War es 1873 und 1883 noch repräsentatives Medium einer emanzipatorischen Haltung von kultivierten Sammlerinnen und gehörte damit hinein in die diskursive Öffentlichkeit der bürgerlichen Salonkultur, ist das Kodak Book oder das Kodak Album nun dazu da, Glücksmomente innerhalb der Abgeschlossenheit des Familienverbundes bildlich abzusichern. Der Bildungsanspruch, der das Sammeln von kunsthistorischen Reproduktionen motivierte, verflüchtigt sich und macht der Aufgabe Platz, das Leben und Fortleben im Bilde zum Motor einer nostalgischen Erinnerungspraxis zu machen. Kunsthistorische Inhalte werden nun in anderen Formaten popularisiert.

I Die moderne Murillo-Vergötterung³⁷

Wie populär, oder sollte man sagen, volkstümlich Bartolomé Esteban Murillo, der spanische Raffael,³⁸ und sein Œuvre im 19. Jahrhundert in Deutschland waren, lässt sich unter anderem daran ermessen, wie häufig der Künstler in den einschlägigen Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Zeit Erwähnung findet. Nicht selten wird er zum Gegenstand von mehr oder weniger gelungenen Scherzen. Ein Beispiel dafür ist die humoristische Ballade «Schreckliche Folgen eines Bleistifts» von Wilhelm Busch, die 1860 in den *Fliegenden Blättern* erscheint. Darin wird die traurige Geschichte des Murillo-Schülers Pedrillo erzählt, der nicht davon lassen will, seinen Bleistift Nro. 7 an beiden Enden anzuspitzen. Das führt tragischerweise dazu, dass dieser Stift bei einer leidenschaftlichen Umarmung des Maler-Gesellen und seines Modells die Herzen gleich beider Liebenden durchbohrt:

Ach! Ein Bleistift Nro. 7, / Den Pedrillo zugespitzt, /
Zugespitzt an beiden Enden, / Hatte dieses Blut verspritzt. //
Als Murillo dies vernommen, / Sprach er sanft und weinte
sehr: / Ach! O Jüngling, spitze niemals / einen harten Bleistift
mehr; // Führe Mädchen nie spaziren, / Denn dies Beispiel
zeigt es klar, / Daß es erstens sehr gefährlich, / Zweitens auch
nicht nöthig war.³⁹

³⁸ Unter anderem bei Karl Grün, Kulturgeschichte des Siebzehnten Jahrhunderts. Erster Band. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth 1880, 394: «Er ist in der That nach einer Seite der spanische Raffael, der Maler der «Madonnen mit Heiligen»; aber er ist doch der Raffael des 17. Jahrhunderts, d. h. bei aller Ent- und Verzückung, bei aller Verhimmelung seiner Gestalten, die ihm vom national-kirchlichen Standpunkte dictirt war, schleicht sich ein höchst realistisches Element in seine Bilder, ein geheimer Erdgeschmack, ein Duft der Wirklichkeit, der sich dem transcendenten Wesen verrätherisch anhängt.» Der Raffael Sevillas bei Otto Grautoff, Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien, in: Barockmalerei in den romanischen Ländern (= Handbuch der Kunstwissenschaft). Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1928, 215–323, hier 238. Siehe auch August Ludwig von Rochau, Reiseleben in Südfrankreich und Spanien. Zweiter Band. Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'scher Verlag 1847, 25: «Ich habe hier [im Prado] zum erstenmal Gelegenheit zur unmittelbaren Vergleichung zwischen den ausgezeichneten Leistungen der italienischen und den Meisterwerken der spanischen Kunst, und soll ich es gestehen, ich finde, daß Raffael zum Schatten verblaßt neben Murillo. In Murillo lebt eine Welt von Gedanken, wogt ein tiefes Meer von Leidenschaften, Murillo's Künstlerauge sieht durch die Maske hindurch bis in die Seele hinein, und diese Seele ist es, die er auf die Leinwand bringt: Murillo malt, wie sein Geistesverwandter, Benvenuto Cellini, geschrieben hat; Raffael dagegen ist ein Diplomat, er besitzt einen unglaublichen Takt, sein Geschmack ist bis zur Vollkommenheit ausgebildet, er hat den zartesten Sinn für Formenschönheit und Grazie, aber sein Herz ist zu arm.»

³⁹ Wilhelm Busch, Schreckliche Folgen eines Bleistifts. Ballade, in: Fliegende Blätter 33 (1860), 78–79: «Schreckliche Folgen eines Bleistifts. Ballade» / 1. / O Madrid, ich muß dich hassen, / Denn du hast ihn schnöd verkannt, / Den Murillo seinen besten / Schüler stets mit Stolz genannt. // Keiner hatte wie Pedrillo / Dieses lange Lockenspiel, / Keiner trug Hispaniens Mantel / Mit so vielem Kunstgefühl; // Keiner wiegte auf dem Haupte / Solchen hohen, spitzen Hut, / Und das edle Bleistiftspitzen / Konnt' er aus dem Grund gut. // Meistens nahm er Nro. 7 / Und mit kunstgeübter Hand (Spitzt' er ihn an beiden Enden, / Weil er dieses praktisch fand. // Einstmals merkte dies Murillo / Und er sprach mit erstem Ton: / «Was ich eben da bemerke, / Das gefällt mir nicht, mein Sohn; // Denn ich glaube, daß Du hierin / Sehr auf falschem Wege bist, / Weil es erstens sehr gefährlich, / Zweitens

³⁷ Otto Roquette, Friedrich Preller. Ein Lebensbild. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1883, 204 [25. Nov. 1859].

Der Name Murillo gehört Mitte des 19. Jahrhunderts zum Allgemeinwissen. Erklären lässt sich das durch die weite Verbreitung von Reproduktionen seiner Werke.⁴⁰ Überaus beliebt sind die religiösen Motive Murillos, die vielen Madonnen- und Heiligenbilder, beliebter aber noch die fünf in München aufbewahrten Genreszenen. Vervielfältigungen dieser Gemälde begründen den Ruhm des Malers in Deutschland und befördern die Bekanntheit Murillos bis zu dem Punkt, wo er mit Dürer, Raffael, Ruben oder Tizian auf einer Stufe steht.⁴¹ Nächste der sixtinischen Madonna gehören die Bettelbuben «zu den meistcopierten Bildern».⁴²

In populären Romanen liest man von Frauen mit schwarzen Augen, «wie Murillo sie seinen Madonnen gegeben»,⁴³ von Murillo-Köpfen in «der Farbe des gebeizten Ebenholzes»⁴⁴, von kleinen Mädchen, so schön, wie Murillos «Engelsgestalten».⁴⁵ Die Novelle «Ein Bild» des Schriftstellers Friedrich Brunhold, die 1863 in der *Gartenlaube* erscheint, berichtet unter anderem von einer hübschen jungen Frau aus armer Familie, der zu Weihnachten von einem Verehrer «ein prächtiges Murillo-Album» auf den Gabentisch gelegt wird.⁴⁶ Schon «eine kleine Copie nach Murillo» reicht dazu aus, so informiert das Familienblatt seine Leserinnen, die Poesie der heimischen vier Wände zu heben.⁴⁷ Und so verwundert es nur ein wenig, dass in Bismarcks Berliner Arbeitszimmer neben den «lebensgroßen Kopfe[n] des großen Kurfürsten, Friedrich's des Großen, Friedrich Wilhelm's des Dritten und des Königs Wilhelm» ein Stich einer «Madonna von Murillo auf der Mondsichel» hängt.⁴⁸

1864 tritt Maria Arndts mit ihrem Lustspiel «Die Schule Murillo's» an die Öffentlichkeit,⁴⁹ 1877 legt Alfred Friedmann eine Romanze mit dem Titel «Murillo» vor.⁵⁰ 1880 erscheint

auch nicht nötig ist.» // Doch Pedrillo (wie gewöhnlich / Diese jungen Leute sind) / Schlug Murillo's weise Lehre / Lirum larum! In den Wind. // 2. // Uebrigens (das muß ich sagen) / Was die edle Kunst betraf, / Ueberhaupt in seinem Fache, / War Pedrillo wirklich brav. // So z. B. die Madonna; / Ja, wer hätte das Gedacht? / Selbst der große Don Murillo / Hätte Bess'res nicht gemacht. / Aber so was kostet Mühe / Und es kostet auch noch Geld, / Denn Pedrillo hatte häufig / Sich dazu Modell bestellt. // Sie war eine Schneiderstochter / Aus der Vorstadt von Madrid, / Schwarze Augen, blonde Flechten / Brachte dieses Mädchen mit. // [79] Als Pedrillo nun gemalet / Dieses Mädchen als Porträt, / War der große Don Murillo / Auch nicht ungern in der Näh'. // Früh vom Morgen bis zum Abend / Unterweis't der Meister ihn, / Und Pedrillo folgte willig / Stets mit eifrigem Bemüh'n. // Aber Abends, wo ein Jeder / Gerne seine Ruhe hat, / Führt' Pedrillo jenes Mädchen / Oft spaziren vor die Stadt. // Einstmals merkte dies Murillo / Und er sprach mit ernstem Ton: / «Was ich eben da bemerke, / Das gefällt mir nicht, mein Sohn; // Denn ich glaube, daß Du hierin / Sehr auf falschem Wege bist, / Weil es erstens sehr gefährlich, / Zweitens auch nicht nöthig ist.» // Doch Pedrillo (wie gewöhnlich / Diese jungen Leute sind) / Schlug Murillo's weise Lehre / Lirum, larum! In den Wind. // 3. // Schon am nächsten Donnerstage, / Als ein schöner Abend war, / Sah man draußen vor dem Thore / Dieses pflichtvergess'ne Paar. // Zu dem dort'gen Myrthenhaine / Gingen sie im Mondeslicht, / Aber Keiner sah sie wieder, / Wenigstens lebendig nicht. // Denn es sprach zu ihr Pedrillo: / «Sprich, Geliebte, lieb'st Du mich?» / Und sie preßt ihn an den Busen, / Sprechend: «Ja, ich liebe Dich!» // «Au!» schrie plötzlich da Pedrillo, / Und das Mädchen schrie es auch; / Tödlich fielen Beide nieder / Unter einem Myrthenstrauch. // Keiner wußte, was geschehen, / Bis des Morgens in der Früh, / Denn da kam ein alter Klausner / Durch den Wald und merkte sie. // Und als er die beiden Leichen / In der Nähe sich besah, / Fand er Alles sehr natürlich, / Denn, ach Gott! Was fand er da? // Ach! Ein Bleistift Nro. 7, / Den Pedrillo zugespitzt, / Zugespitzt an beiden Enden, / Hatte dieses Blut verspritzt. // Als Murillo dies vernommen, / Sprach er sanft und weinte sehr: / «Ach! O Jüngling, spitze niemals / einen harten Bleistift mehr; // Führe Mädchen nie spaziren, / Denn dies Beispiel zeigt es klar, / Daß es erstens sehr gefährlich, / Zweitens auch nicht nöthig war.»

40 Siehe unter anderem die fünf Lithographien von Ferdinand Piloty nach Murillo in Königlich-Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim. Zweihundert Bilder in Steindruck von Strixner, Piloty und Anderen. Erster Band. München 1817. Bemerkenswert die Verbreitung der Kinderszenen auf Porzellan. Siehe Verzeichniß der Porzellan-Gemälde in der Königl. Neuen Pinakothek zu München. München: F. S. Hübschmann'sche Buchdruckerei (E. Lintner) 1870, 2, 10, 37, 47.

41 Siehe dazu den gezeichneten Witz «Maler-Malheur», in: *Fliegende Blätter* 92 (1890), 108.

42 Richard Muther, *Der Cicerone in der Münchner Alten Pinakothek*. Fünfte Auflage. Mit 220 Illustrationen. München und Leipzig: G. Hirth's Kunstverlag 1898, 168: «Wie viele Maler sind schon durch diese Bettelbuben ernährt worden! Wie viele Millionen von Oeldrucken sind in die Welt gegangen.» Aber 169: «Allzugrosse Volksthümlichkeit trivialisirt einen Künstler, entfremdet ihm die aristokratischen Geister. Es geht gegen exclusives Empfinden, noch Bilder zu bewundern, die jedes Dienstmädchen als Chromolithographie auf der Broche getragen [hat].» Siehe dazu v. Originalis, *Monachia*. Humoristisch-satyrisches Vademecum durch Bier-Athen, in: *Neue Fliegende Blätter* 1 (1881), Nr. 17, 135–136 [11. Die Kunstsammlungen], hier 136: «[...] Schockweise laufen 'rum die Maler / Und suchen opulente Zahler / Für ihre neu'sten Pinsel' / Die ausgestellt im Kunstverein. / Doch sind die Ritter vom Pinselorden / Schon ganz civilisirt geworden; / Kein Schlapput, keine lange Mähne / Macht kenntlich Dir Murillo's Söhne, / Kurz, sie sind von vernünft'gen Leuten

/ Fast gar nicht mehr zu unterscheiden. // Willst Du die Herrn mal in Thätigkeit seh'n, / Brauchst Du nur zur Pinakothek zu geh'n; / Dort findest Du sie jedesmal / Zu Dutzenden im Murillo-Saal, / Vor jedem Bilde mindestens drei / Stehen an ihrer Staffelei. / Besonders «die Melonenfresser», / Das malen sie alle zehntausendmal besser, / Als es Murillo selbst gekonnt; / Und stolz in seiner Copie sich sonnt / Der Jüngling und schaut sich im Publikum / Wild triumphirend nach Beifall um. [...]»

- 43 Elise Polko, *Die Locke der Charlotte Corday*, in: *Gartenlaube* (1865), 625–628, 641–644, 657–660, 686–688, hier 644. Siehe auch A. Godin (d. i. Amélie Linz), *Manuela*, in: *Gartenlaube* (1854), 127–129, 139–142, hier 128.
- 44 Arnold Hagenauer, *Muspilli*. Roman. Linz, Wien, Leipzig: Oesterreichische Verlagsanstalt 1900, 46–47.
- 45 Wilhelmine Heimbürg, *Haus Beetzen* (10. Fortsetzung), in: *Gartenlaube* (1895), 389–391, hier 390.
- 46 Friedrich Brunhold (d. i. August Ferdinand Meyer), *Ein Bild*. Novelle, in: *Gartenlaube* (1863), 321–324, 337–340, hier 323.
- 47 A. v. St. (d. i. Alexander von Ungern-Sternberg), *Die Poesie unserer vier Wände*. Der kleine oder häusliche, der gelehrte, der gemüthliche und der elegante Comfort, in: *Gartenlaube* (1864), 599–603, hier 600.
- 48 Anonym, *Noch ein parlamentarischer Abend bei Bismarck*, in: *Gartenlaube* (1869), 344–350, hier 345. Siehe Heinrich Ritter von Poschinger, *Fürst Bismarck und die Parlamentarier*. Erster Band: *Die Tischgespräche des Reichskanzlers*. Zweite vermehrte Auflage. Breslau: Verlag von Eduard Trewendt 1894, 36: «An Bildern hängen an den Wänden die lebensgroßen Köpfe des großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen, Friedrich Wilhelm III. und des Königs Wilhelm in trefflichen Stichen. Neben König Wilhelm die Madonna von Murillo auf der Mondsichel, gleichfalls im Stich, höchst verwundert über die weltlichen Genossen.»
- 49 Maria Arndts, *Dramen für das christliche Haus*. I. *Die Schule Murillo's*. Drei Bilder aus Raphael's Jugendleben. Wien: Verlag von Carl Sartori 1864, 1–45.
- 50 Alfred Friedmann, *Murillo*. Romanze, in: *Erheiterungen*. Belletristisches Beiblatt zur *Aschaffburger Zeitung*, Nr. 29, Dienstag, 6. Februar, 1877, 113–114. Hier eine Kostprobe, 113: «Auf Sevilla's platten Dächern / Liegt die Gluth der Abendsonne; / Damen weh'n sich Luft mit Fächern, / Aus dem Kloster lugt die Nonne. // [...] // In dem bunten Kircheninnern / Knieen, ihren Schmerz zu lindern – / – Eines Glücks sich zu erinnern – / Menschen vor den Jesuskindern. // Vor den hellen Augen Sonnen, / Vor dem Licht, das ringsum strahlte / Aus den gnädigen Madonnen, / Die Murillo gläubig malte! –»

Ernst Ecksteins Versnovelle «Murillo. Ein Lied vom Guadalquivir», welche die *Gartenlaube* seiner breiten Leserinnenschaft als überaus «lebendig geschildert» empfiehlt.⁵¹ 1887 bringt der Komponist Ferdinand Langer seine Oper «Murillo» heraus,⁵² Libretto Elise Henle, ein Singspiel, das mit gemischten Gefühlen aufgenommen wird und bei der Erstaufführung in München am 26. Februar 1891 «mit Pauken und Trompeten» durchfällt.⁵³ 1892 widmet der Kunsthistoriker Karl Woermann Murillo ein Gedicht, das bei den Leserinnen eine intime Vertrautheit mit Kunst und Künstler voraussetzt:

An Murillo

Das Wort ward Fleisch. Bei dir ward's Fleisch und Blut,
Murillo, hell durchströmt von Strahlenflut.
Aus deiner Jesusknaben Augenglut
Sprüh'n heil'ge Lieb' und warmes Leben;
Und deine heil'gen Jungfrau'n, lichtumstrahlt,
Sind keine Schemen, liebeleer gemalt:
Sie atmen und sie schweben.
Der Jesusknabe, der aufs Buch sich neigt,
Zum heiligen Antonius niedersteigt,
Hat heut' als Bettelbub' sich mir gezeigt
Hier im Orangerhof des Domes.
Die Jungfrau, die im Himmelslichte lebt,
Ich sah sie, von Libellen bunt umschwebt,
Am Strande heut' des Stromes.
O Wunder! wenn ich, nach des Tages Müh'n,
Nun wandle, wo Sevilla's Rosen blüh'n,

Seh' Aller Stirnen ich, Murillo, glüh'n
Im Strahlenglanz des heil'gen Ortes.
Da wird's mir klar, daß Gott ist alles All
Und jedes reine Wort ein Wiederhall
Des ersten Gotteswortes.⁵⁴

Der hohe Bekanntheitsgrad Murillos in der deutschen Hoch- und Populärkultur – um 1907 sind seine «Bettelknaben und Gassenbuben [...] in den hintersten Provinzwinkeln bekannt und berühmt»⁵⁵ – führt dazu, dass sich verschiedene Satireblätter über Gesellschaftsgruppen lustig machen, die vom Künstler und seinem Werk noch nie etwas gehört haben. Ist es die Fremdheit des Namens, die dazu den Anlass gibt? Ein Beispiel findet sich in der Zeitschrift *Jugend* von 1910:⁵⁶

In einer großen Stadt mit einer berühmten Galerie gelang durch die Beihilfe einiger Mäcene der Ankauf einer verschollenen Madonna von Murillo. Alles was Bildung hat, war stolz darauf, und wer keine hatte, sprach wenigstens davon. In einem Damenkränzchen fragte man denn auch eine erst jung dorthin versetzte Erste Staats-Anwaltsgattin: «Nun haben Sie auch schon unseren Neuen Murillo gesehen?» «Nein!» war die bittere Antwort, «da wir keine Kinder haben, gehen wir nie in den Zoologischen!»⁵⁷

Die Verwechslung des spanischen Malers mit – so wird man annehmen dürfen – einem Primaten, taucht als Pointe schon 1901 im *Simplicissimus* auf⁵⁸ und wird dann zum Ende der Weimarer Republik noch einmal in den *Fliegenden Blättern* aufgegriffen und zwar in dem Mundartdialog «Der Murillo. Eine Lotteriegeschichte». In diesem Sketch versucht eine Münchner Familie herauszufinden, welches «Viech» sich wohl hinter dem Gewinn eines «Murillo (Traubenesser)» verbergen mag:

«Ja, woher woast denn du nacha, daß der Murillo a kloans Viecherl is? De kunnt'n uns ja aa an abg'legte Giraff'n oda an z'ruckg'setzt'n Elefanten aus eanarn Tiergart'n üabalass'n.»
«Aba Vatta, bal a fi do von Traub'n ernähr'n tuat, na ko des do koa Elefant net sein; des mua'was ganz kloawuzig's sein. I

51 Rudolf von Gottschall, Literaturbriefe an eine Dame. XXI., in: *Gartenlaube* (1879), 774–776. Siehe auch Gerhard von Amyntor, «Murillo» von Ernst Eckstein, in: *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, 50. Jg., Leipzig, den 30. Juli 1881, Nr. 31, 454–455, hier 454: «Murillo ist ein gutes, ein vornehmes Buch. Ich möchte es allen empfehlen, nicht bloss den poesieliebenden, herzenskundigen Damen, nicht bloss den prüden Seelen, denen das Reine nie rein genug ist, sondern auch dem nach substantieller Nahrung verlangenden und am blossen süßlichen Reimgeklengel sich vereckelt habenden männlichen Lesepublikum.» Ich möchte noch auf die Geschichte «Der Madonnenmaler» von Ernst Keiter hinweisen. Siehe *Künstler-Geschichten aus Drei Jahrhunderten*. Von Ernst Keiter. Mit einem Begleitschreiben von P. R. Rosegger. Zweite Auflage. Leipzig: Verlag von Richard König 1889, 1–58.

52 Murillo. Oper in vier Akten. Text von Elise Henle. Verfasserin des Preislustspiels «Durch die Intendanz». Musik von Ferdinand Langer. Mannheim: Dr. H. Haas'sche Buchdruckerei o. J. [1887].

53 Anonym, In München, in: *Tagesfragen*. Organ für Musiker, Musikfreunde und Freunde der Wahrheit Nr. 3., Bad Kissingen, April 1891, VIII. Jg., 44: «In München ist die Oper «Murillo» von Ferdinand Langer mit Pauken und Trompeten durchgefallen!! So berichten dortige Blätter.» Siehe den Verriss im *Kunstwart*. Anonym, Wichtige Opern-Aufführungen, in: *Der Kunstwart* 4 (1890–91), 185–186, hier 186: «München brachte Ende Februar die dreiaktige Oper «Murillo», Musik von Ferdinand Langer. Der Text wird als unbedeutend bezeichnet, ja, er hat vielfach Anstoß erregt.»

54 Karl Woermann, *Zu Zwei'n im Süden*. Dichtungen. Dresden: L. Ehlermann 1892, 141–142.

55 Otto Grautoff, *Die Gemäldesammlungen Münchens*. Ein kunstgeschichtlicher Führer durch die königliche ältere Pinakothek, das königliche Maximilianeum, die Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck, die Schackgalerie, die königliche Neuere Pinakothek. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann 1907, 92.

56 Ernst Eckstein, *Murillo. Ein Lied vom Guadalquivir*. Leipzig: Richard Eckstein 1880.

57 Laubfrosch, *Liebe Jugend!*, in: *Die Jugend* 15 (1910), 1041.

58 Siehe dazu den «Bildwitz» in: *Simplicissimus* 6 (1901), Heft 8, 144: «Kunstenthusiasten «Sagen Sie, haben Sie schon den neuen Murillo gesehen, den die Stadt angekauft hat?» – «Nein, ich komme überhaupt nur selten in den Zoologischen.»»