



# Wie Heinrich Zille zum Fotografen gemacht wurde

## Zusammenfassung

Seit mehr als fünf Jahrzehnten wird behauptet, dass Heinrich Zille Fotograf gewesen wäre. Zweifelsfreie Belege für diese These wurden bisher nicht vorgelegt, Einwände hingegen gemacht.<sup>1</sup> In einer Entgegnung antwortet Pay Matthias Karstens im Auftrag der Berlinischen Galerie mit neuen Aspekten,<sup>2</sup> die oberflächlich betrachtet als Belege erscheinen. Er versucht, den Fotografen Heinrich Zille als gesicherte Tatsache darzustellen. Aufgrund selektiver Argumentation, fraglicher Deutungen und signifikanter Fehler bleibt es allerdings ein Versuch, der die Zweifel letztendlich noch erhöht. Legt man jedoch das Augenmerk auf die Umstände, unter denen die vorgeblichen Zille-Fotos in die Öffentlichkeit kamen, werden die finanziellen Interessen für die Zuschreibung plausibel.

## Die vergebliche Suche nach dem Fotograf Heinrich Zille

Zeitzeugen dafür, dass Heinrich Zille Fotograf war und außerhalb seiner Arbeitsstätte fotografiert hat, gibt es nicht. Die Künstlerkollegen August Gaul, Max Liebermann, August Krause, Otto Nagel und Hermann Frey, die Biografen Hans Ostwald, Rudolf Danke und Adolf Heilborn, die Journalisten Erich Knauf<sup>3</sup> und Emil Stumpp<sup>4</sup> sowie der Kunsthistoriker Adolf Behne haben sich ausführlich mit dem Lebenswerk des Grafikers beschäftigt, und sie berichten uns davon auch Kleinigkeiten. Einen Hinweis, dass er fotografiert hätte, geben sie ebenso wenig wie die Söhne Hans und Walter. In der Tochter Margarete Köhler-Zille sieht Pay Matthias Karstens allerdings eine Zeitzeugin. Sie bemühte sich mehrere Jahrzehnten um die Anerkennung und Würdigung des väterlichen Erbes. Dabei hat sie nie angedeutet, dass ihr Vater fotografiert hätte; auch nicht in ihren sehr umfangreichen und detailliert geschilderten Erinnerungen.<sup>5</sup> Erst im Alter von 85 Jahren und unter dem Eindruck des kurz zuvor erschienenen Buches von Friedrich Luft<sup>6</sup> glaubte sie – auf suggestive Nachfrage<sup>7</sup> –, sich

1 Detlef Zille: *Heinrich Zille und die Fotografie, Die zweifelhafte Zuschreibung von Fotografien*, Fotogeschichte, Heft 130, S. 87–93.

2 Pay Matthias Karstens: [...] *trotzdem ich das Haus fotogr. wollte [...]*, *Unbekannte und unbeachtete Belege der fotografischen Tätigkeit Heinrich Zilles*, Fotogeschichte, Heft 130, S. 95–103.

3 Erich Knauf: *Der unbekanntete Zille*, in Sinn und Form, Heft 4, Berlin 2014, S. 437–460.

4 Emil Stumpp: unveröffentlichtes Manuskript, 1927, Emil-Stumpp-Archiv Gelnhausen.

5 Gerhard Flügge: *Mein Vater Heinrich Zille, nach Erinnerungen von Margarete Köhler-Zille*, Berlin 1955.

6 Friedrich Luft: *Mein Photo-Milljöh*, Hannover 1967.

7 Nach Karl Wiechert, *Besuch bei Zilles Tochter*, in: Gustav Schmidt-Küster und Karl Wiechert (Hg.): *Zille Almanach*, Hannover 1969, o.S.

daran erinnern zu können. Das mag daher kommen, dass in dem Buch Fotos abgebildet sind, die Erinnerungen an die innerhalb der Familie schon lange bekannten Bilder aus den persönlichen Fotoalben weckten. Jedenfalls hat die so plötzlich auftauchende Erinnerung keine Aufmerksamkeit in den Fachkreisen erregt und wurde nicht wiederholt. Weshalb sie nach Meinung Karstens' gerade dadurch an Glaubwürdigkeit gewinnen soll und »keineswegs als strategische Falschaussage abgetan werden«<sup>8</sup> könne, bleibt vage. Von einer allgemein bekannten Tatsache auszugehen, ist schon deshalb nicht richtig, weil die Fotos samt Zuschreibung zwei Jahre vor dem Interview der Öffentlichkeit noch gar nicht bekannt waren und erst mit dem Buch von Luft als Sensation kolportiert wurden. Während sich also weder im gesellschaftlichen Leben noch im Freundeskreis Augenzeugen für eine Tätigkeit als Fotograf bei der weithin bekannten Persönlichkeit finden, gibt es einen nachdenklich stimmenden Bericht von Erich Kranz. Dieser war nach dem Sohn Walter Nachlassverwalter und teilte mit, dass der Grafiker die Herstellung von Bildern mittels technischer Apparate ablehnte.<sup>9</sup> Die Bekanntschaft mit den Brüdern Max und Emil Skladanowsky, über die der Pinselheinrich später in Gesprächen berichtete, machte ihn mit den Anfängen des Films bekannt. Da sein Interesse dem Zeichnen und nicht dem Hantieren mit einer Vielzahl von Apparaturen galt, erlahmte sein anfängliches Interesse bald.<sup>10</sup> Auch in der beruflichen Tätigkeit bediente er sich nicht der fotografischen Technik, um neue Bilder zu schaffen, sondern führte lediglich Aufträge aus, um mittels der Dunkelkammertechnik Werke anderer zu vervielfältigen.

Ein Irrweg ist, auf der Suche nach dem Urheber der Fotografien in seiner ehemaliger Arbeitsstelle nach Dokumenten zu forschen. Damals wie heute konnte kein Urheberrecht durch Reproduzieren erworben werden, und auch das Recht zur Vervielfältigung konnte sich ein Angestellter nicht sichern. Da zudem über die heute gebräuchliche Nutzungsrechtsübertragung an den Arbeitgeber damals noch nicht einmal nachgedacht wurde, kann es diesbezügliche Unterlagen nicht geben. Letztlich sind Werke der Fotografie in Deutschland erst seit 1907, – zufällig auch das Jahr der Entlassung des Lithografen aus der Photographischen Gesellschaft –, urheberrechtlich geschützt.<sup>11</sup>

Karstens vermutet, dass der Künstler am Ende seines Lebens Fotografien als einen Teil seines künstlerischen Nachlasses begriff, weil er auf verborgte Sachen nicht verzichten wollte und sie zurückforderte. Er schrieb am 4. Mai 1929 an den Paul Franke Verlag<sup>12</sup> über »meine Zeichnungen und eine

8 Pay Matthias Karstens: [...] trotzdem ich das Haus fotogr. wollte [...], *Unbekannte und unbeachtete Belege der fotografischen Tätigkeit Heinrich Zilles, Forschungsbericht\_Fotografien Heinrich Zilles\_Karstens\_EXTERNER GEBRAUCH.pdf* September 2013, bereitgestellt von der Fotografischen Sammlung der Berlinischen Galerie, S. 13.

9 Erich Kranz: *Budiken, Kneipen und Destillen, Heinrich Zille und Alt-Berlin*, Hannover 1969, S. 124–127.

10 Ebenda, S. 125.

11 Elmar Wadle: *Urheberrecht zwischen Gestern und Morgen – Anmerkungen eines Rechtshistorikers*, Abschiedsvorlesung am 17. November 2006, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2007, S. 20–21.

12 Flüge (Anm. Nr. 5), S. 193.

Photographie«. Damit ist keineswegs gesagt, dass eine selbst angefertigte Fotografie gemeint sein muss. In dem einzigen Buch, auf das sich die Bemerkung beziehen kann, dem unter seiner eigenen Mitarbeit im Paul Franke Verlag erschienenen Band »Das Zillebuch«, ist nur eine einzige Fotografie abgebildet.<sup>13</sup> Das Foto zeigt ein Porträt des Pinselheinrich im fortgeschrittenen Alter. Obwohl im Buch mit der faksimilierten Unterschrift »H. Zille« versehen, ist ein Selbstbildnis unwahrscheinlich, denn nach allgemein vorherrschender Meinung fertigte er – wenn überhaupt – die letzten Fotografien 1910 an. Auch existiert ein Hinweis, unter welchen Umständen dieses Foto entstanden ist.<sup>14</sup> Zudem ist die Rückforderung seines Besitzes durch ihn selbst nicht neu. So beklagte er sich bereits 1924 bei dem Verleger des Rembrandt-Verlages, Konrad Lemmer, auf einer Postkarte über den Zeitverzug durch die schleppende Arbeitsweise von Adolf Heilborn, ein mit dem Grafiker befreundeter Arzt und Schriftsteller, an der geplanten Monografie über ihn. Er äußerte weiter die Hoffnung, dass die Arbeit noch zum Abschluss kommt und brachte mit den Worten »Ich hätte meine Bilder gern wieder gehabt ... « die Forderung zur Rückgabe zum Ausdruck.<sup>15</sup>

Aus der auf einer Postkarte vom 8. Dezember 1927 an Otto Nagel geäußerten Sorge Heinrich Zilles, dass die von Nagel für einen Artikel in der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung verwendeten Fotografien verloren gehen könnten,<sup>16</sup> schlussfolgert Karstens, dass er Besitz- und Urheberrechte an diesen gehabt haben könnte. Allein die Frage des Pinselheinrichs, woher Nagel denn die Fotos habe, zeigt, dass es eine andere Quelle gab. Die Fotografien befinden sich im Nachlass von Nagel,<sup>17</sup> auf Kartons geklebt und jeweils mit dem Quellenvermerk »Delia« versehen. Das ist die Abkürzung des Deutschen Lichtbild-Archivs, einer Agentur, die der Presse Bilder zur Verfügung stellte. Bisher konnte noch nicht festgestellt werden, ob Fotos von dieser Firma nur angekauft und weiterverbreitet oder auch angefertigt wurden. Nach bisherigen Erkenntnissen wurden von dieser Agentur mindestens die Bilder des Werkverzeichnisses nach Enno Kaufhold (WV) Nr. 19, 232, 242, 476 sowie sechs weitere Heinrich Zille zeigende Fotos vertrieben.<sup>18</sup>

Auch soll er als Vermittler von Fotografiebedarf<sup>19</sup> gewirkt haben. Karstens will das anhand eines Schreibens vom 12. September 1897 an dessen damals 23jährigen Cousin Woldemar Heintz erkannt haben. Dieser hatte sich in Dresden als Mechaniker zwischen 1896 und 1900 aus einer selbst gegründeten Feinmechanikerwerkstatt mit anfangs drei Gehilfen eine Rechenmaschinenfabrik mit

13 Hans Ostwald: *Das Zillebuch*, unter Mitarbeit von Heinrich Zille, Berlin 1929, S. 4.

14 Hans Ostwald: *Zille's Vermächtnis, unter Mitarbeit seines Sohnes Hans Zille*, Berlin 1930, S. 82.

15 [Auktionsangebot im Internet](#), gesehen am 9. Dezember 2023.

16 Akademie der Künste, Otto-Nagel-Archiv 254-4.

17 Ebenda, 285 und 286.

18 Vergleiche dazu Zeitungsausschnitte in der Stiftung Stadtmuseum Berlin, Dokumentensammlung/Zille SM 2012-4568.8, SM 2012-4799.5 und SM 2012-4799.6, sowie Elfriede Behne, Zeitungsausschnitt in der Akademie der Künste, Verlagsarchiv Fritz Heyder 370.

19 Karstens (Anm. Nr. 8), S. 16-17.

120 Angestellten aufgebaut<sup>20</sup> und damit neben seinen durch Patente belegten technischen Kenntnissen<sup>21</sup> ein außerordentliches Organisationstalent bewiesen. Auf einer Postkarte finden sich nach einleitenden Worten die Fragen »Ist's Glas gut? Brauchst Du mehr?«. Was meint der Lithograf damit? Ein Trinkgefäß, Monokel, Opern- oder Fensterglas? Es gibt in der Fotografie keine Benennung für »Glas«, die mit einem Fachbegriff assoziiert wird wie zum Beispiel der Begriff »Linse« mit »Objektiv«. Eine eindeutige Zuordnung ist somit nicht möglich und eine Verbindung zu Gegenständen aus dem Bereich des Fotobedarfs nicht nur zweifelhaft, sondern auch aus dem Zusammenhang gerissen, denn von Fotografie ist auf der Postkarte mit keinem Wort die Rede. Vielmehr geht es um die gemeinsamen Leidenschaften, Mineralien und Schmetterlinge zu sammeln (Bildzitat 1).



Bildzitat 1: Postkarte Heinrich Zilles an den Cousin Woldemar Heinitz vom 12. 09. 1897, Zentral- und Landesbibliothek Berlin/Historische Sammlungen, EH 6325.

Es ist demzufolge naheliegender, an Gerätschaften aus diesem Umfeld wie Betäubungs- und Tötungsgläser für die Entomologie oder ein Vergrößerungsglas zur Untersuchung gesammelter Gegenstände zu denken. Weiter ist fraglich, weshalb Heinitz sich aus Berlin Gegenstände für die Fotografie hätte kommen lassen sollen, da es doch Bezugsquellen überall in Deutschland gab.<sup>22</sup> So sind im »Adreßbuch für Dresden« von 1897 mehr als ein Dutzend darauf spezialisierte Läden aufgeführt.

20 Stadtarchiv Dresden, Gewerbeamt A, Bürger- u. Gewerbeakten, 2.3.9 Nr.: H. 3680 Heinitz, Woldemar Reinhold.

21 Martin Reese: Woldemar Heinitz, Fabrikant und Konstrukteur der Monopol-Rechenmaschinen, der Monopol-Kassen und des Comptators, Historische Bürowelt Nr. 99, Essen, April 2015, S. 8.

22 Ludwig Hoerner: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839–1914, Düsseldorf 1989, S. 46.

## Das vermeintliche fotografische Netzwerk von Heinrich Zille

Als einen Hinweis auf ein mögliches fotografisches Netzwerk versteht Karstens den bislang undatierten Entwurf einer Annonce für das Fotogeschäft von Goerss, der mit hoher Wahrscheinlichkeit 1914 oder 1915 entstanden ist.<sup>23</sup> Diesen Kontakt deutet er als einen fachlichen Austausch mit einem Experten des Mediums.<sup>24</sup> Die Idee, einen Händler als Fachmann auf dem Gebiet der Fotografie zu bezeichnen, ist interessant. Der fachliche Austausch hingegen ist eine Spekulation, insofern sich für ihn keinerlei Anhaltspunkte finden. Der Künstler war hier als Experte für Werbung gefragt, und so handelt es sich lediglich um die Ausführung einer von vielen Dienstleistungen eines Grafikers. Bereits 1887 übernahm er den Auftrag für die gesamte Werbeausstattung einer Schuhcreme.<sup>25</sup> 1922 stellte er eine ganze Serie von Werbeplakaten für den Zirkus Busch fertig, die der Kunsthistoriker Behne mit den Worten »Heinrich Zille als Plakatist ... eine Garantie für den Erfolg« würdigte.<sup>26</sup> Auch Bühnenbilder im Schiller-Theater<sup>27</sup> und in der Komischen Oper,<sup>28</sup> Dekorationsentwürfe<sup>29</sup> und eine Plakatgestaltung<sup>30</sup> für Hermann Frey sind dokumentiert.

Im Kontakt zu Hugo Erfurth, einem Dresdener Fotografen, der sich mehrere Jahrzehnte sehr erfolgreich an der Kunstfotografie vom Ende des 19. Jahrhunderts orientierte, sieht Karstens einen weiteren Hinweis. Erfurth besuchte schon bald nach Beginn seiner selbstständigen Tätigkeit im Jahr 1896 Künstler in deren Ateliers und porträtierte sie oftmals.<sup>31</sup> Daraus entwickelten sich lebhaftere Beziehungen, in deren Folge Erfurth 1922 in seinem Haus ein »Graphisches Kabinett« für Ausstellungen einrichtete. Bereits die am 16. Januar 1923 beginnende zweite Ausstellung,<sup>32</sup> von der bisher kein Katalog, sondern nur die wahrscheinlich von Kurt Zoege von Manteuffel stammende Besprechung in »Kunstchronik und Kunstmarkt«<sup>33</sup> (Bildzitat 2) bekannt ist, war dem da schon populären Grafiker gewidmet. Es muss demzufolge spätestens im Vorjahr Kontakte zur Vorbereitung der Ausstellung zwischen dem Pinselheinrich und Erfurth gegeben haben. Währenddessen nutzte der Fotograf die

23 Die Firma Heitmann, W., Photohdlg ist erst seit 1914 unter der Adresse Köpenicker Straße 109a im Berliner Adreßbuch eingetragen. 1916 wurde die Schreibweise in Cöpenicker Straße geändert. Berliner Adreßbuch, Jahrgänge von 1913 bis 1916, Zentral- und Landesbibliothek Berlin.

24 Karstens (Anm. Nr. 8), S. 16.

25 Kranz (Anm. Nr. 9), S. 67.

26 Alfred Behne: *Heinrich Zille als Plakatmaler*, in Seidels Reklame, Dezemberheft 1922, S. 261.

27 Ebenda, S. 261.

28 Gerhard Flügge: *'ne dufte Stadt ist mein Berlin*, Berlin 1974, S. 76.

29 Ostwald (Anm. Nr. 14): S. 239.

30 Hermann Frey: *Immer an der Wand lang .../ Allerlei um Hermann Frey*, Berlin 1943, S. 234.

31 Hans-Ulrich Lehmann: *Das »Graphische Kabinett Hugo Erfurth« in Dresden*, in Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici (Hg.): *Hugo Erfurth. 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, Ausst.-Kat., Köln 1992, S. 111.

32 *Dresdner Anzeiger*, 14. Januar 1923, S. 2.

33 *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Wochenschrift für Kenner und Sammler, Leipzig 1923, Nr. 19, S. 374–375.

Chance, den Zeichner zu porträtieren, da er zu dieser Zeit bereits systematisch an einer Porträt-sammlung bedeutender Persönlichkeiten arbeitete.<sup>34</sup>

fast perlartig zu nennende Farbgebung vorzüglich zur Geltung. Eine weniger un- ausgeprochene Tönung des Rahmens ver- möchte sicherlich die feine Farbenfäufung des Bildes im Zusammenklang mit dem Goldgrund stärker zusammenzufassen und kräftiger von der Wand abzuheben, um ihm auch das letzte an Wirkung nicht zu ver- lassen. Auf den Wandstücken der Schmal- leiten, die der Türdurchbruch übriggelassen hat, stehen hier der Kölner und Nürn- berger Meister, drüben auf der Ostwand die zwei Tafeln Bertholds von Nördlingen mit dem Faltenüberhang des »weichen Stils« seiner weiblichen Heiligen, das ge- licherte jüngere Werk des Meisters des Bornhofer Altars von 1415 im Bonner Provinzialmuseum, über dem Maltiv des Chorfußes fest und fieber eingepannt und doch mit selbstverständlicher Freiheit. Wie Gegenbeispiele für »Restauration« und Re- staurierung wirken die Bilder Meister Bertholds: das eine zeigt noch das siedende, unangenehm gließende Gold, das von einer sehr wenig schonungsvollen Erneuerung des Goldgrunds Mitte des vorigen Jahrhunderts herrührt, auf der andern ist es bereits ver- schwunden und der wundervoll feine und weiche alte Grund wieder herausgekommen.

Ein benachbartes Kabinett (72) faßt den reichen Besitz der Galerie an Werken Cra- nachs mit dem Baldungischen »Christus als Gärtner« und dem ganz frühen Holbein- bildnis von 1515 im Sinne unserer heutigen feilisch-künstlerischen Einstellung zu imponierender Gesamtwirkung zusammen. Der Eingangssaal hat italienische und französische Bilder vom 16. bis zum 18. Jahrhundert aufgenommen, mit ihren ioneren Farb- klängen stehen sie vorzüglich auf dem blau- grauen, leicht verblichenen Ton der Wand- bepannung und erfüllen den repräsentativen Zweck dieses Raumes vortrefflich. Über weitere Änderungen wird erst zu berichten sein, wenn sie abgesehen und ein Zustand der Ruhe eingetreten sein wird. P. W.

London. Die Nationalgalerie hat eines der vier signierten und datierten Werke des Carel Fabritius erworben, darstellend einen Instrumentenverkäufer. Es befand sich ehemals in der Sammlung des Sir William Eden. Ein weiteres von

der Galerie erworbenes Bild ist eine un- gewöhnliche Darstellung von Emanuel de Witte, ein Fischfang, früher dem Pieter de Hooft zugeschrieben. Ähnlich ist das Bild Wites im Boyman-Museum in Rotter- dam, signiert und datiert 1672, das 1922 in Paris ausgefellt war. Von John G. Griffiths wurde Romneys Bildnis der Emilia Kerr der Sammlung vermacht. Es wurde 1779/80 gemalt. Der Künstler er- hielt damals 18 Gs. dafür, 1905 erreichte das Gemälde bei Christie 2600 Gs.

#### AUSSTELLUNGEN

##### Heinrich Zille-Ausstellung bei Hugo Erfurth in Dresden

Bei Hugo Erfurth in Dresden ist eine Sammlung Drucke und Zeichnungen von Heinrich Zille ausgestellt, die für Dresden nicht ohne Bedeutung ist, da man bislang hier nur wenig von ihm zu sehen bekam. Besonders die etwa vierzig Zeich- nungen sind wohl geeignet, von seiner Kunst eine deutliche und auch günstige Vorstel- lung zu vermitteln. Zu einem Teil in Kreide und Pastellfarben oder mit Tusche und Deckweiß ausgeführte Kompositionen, zum anderen flüchtige Studien, repräsen- tieren diese Blätter den ja nicht sehr um- fassenden Umkreis seines Schaffens recht gut. Die typisierende Auffassung, die eine Menschengattung zu endgültiger Ausprä- gung zu bringen strebt, seine besondere Art des Karrierens, seine eindringliche, poin- tierte Situations- und Milieufeldierung, das Berlinische in seinem ganz speziellen Ton sprechen sich sehr deutlich aus. In den Stu- dien wird erkennbar, mit welcher Stärke schon von vornherein die persönliche Note des Künstlers sich jeder Gestalt mitteilt und mit welcher Sicherheit in malerischen Zügen der Stift geführt ist. Das Farbige spielt eine geringe Rolle und wirkt eigentlich nur dort, wo es sehr zurückhaltend in andeu- tenden Flecken dem Schwarz-Weiß unter- geordnet ist. Größere Farbflecken sind meist nicht genügend in das Ganze hineinge- zwungen, ja können eine Komposition zer- reißen, gelegentlich wirken sie allerdings auch sehr entscheidend zur Verdeutlichung einer Situation, in dem sie etwa eine Stelle innerhalb der sonst tonigen Fläche hervor- heben und zu ihrer Umgebung in Gegen-

satz bringen. Im allgemeinen kann gelten, daß je einfacher die zeichnerischen Mittel sind, desto besser die Ausprägung des Ge- wollten, die stilbildende Kraft der Technik spricht sich darin überzeugend aus, und die irreführenden Vorwürfe werden durch die Handhabung des Stiftes überwunden.

Zugleich zeigt Erfurth eine Reihe Aqua- relle eines jungen, noch gänzlich unbe- kannten Dresdner Künstlers: K. F. Gottsch. Es sind meist Landschaften, die in breiten Flecken sehr sicher hingefetzt sind. Eine starke Begabung für farbige Komposition und klaren Ausgleich der Bildteile, sehr sichere Gestaltung des Räumlichen, Ent- schlossenheit und Folgerichtigkeit im Ab- kürzen der Darstellungsmittel zeichnen diese Arbeiten aus. Gottsch ist Schüler Oskar Kokoschkas und man merkt es ihm wohl an, wieviel er von diesem gelernt hat, trotzdem ist er aber seinem mächtigen Ein- fluß nicht erlegen, sondern hat sich eine eigene Note bewahrt. Man wird an seine fernere Tätigkeit einige Hoffnungen knüpfen können. z.m.

Berlin. Bei Heller am Kurfürstendamm Jawlensky. Dieser Künstler hat seitlamer- weile während nunmehr zwei Jahren ein sonst gar nicht so unkritisches Publikum stark beeindrucken können. Jetzt endlich scheint man sich über die Leere und Unproduktivität seiner Kunst klar zu werden. Das meiste, was bei Heller zu sehen ist, wurde schon vor langem bei Gurlitt gezeigt, war in München bei Goltz und in Hannover bei Garvens. Es sind noch dieselben ar- chaifizierenden Köpfe mit den Kugelaugen, einmal in zarten Tönen, »Heiligenköpfe« genannt, dann in schweren dunklen Farben, »mythische Köpfe« benamft. Eine uner- hörte Langeweile strahlt unterschiedslos von ihnen aus. Die Landschaftsbilder, harmlose Mofaikarbeiten, sind der beste Prüffstein für die beschränkten Möglichkeiten des Malers. Am ehellen sind noch die ganz reizvollen »Variationen über ein landschaftliches The- ma« zu genießen, die eine raffinierte Ge- schmackskultur ungetrübt zeigen. K.

— Euphorion-Kunstaussstellung: A. Degner: Gemälde, Aquarelle, Hand- zeichnungen; Max Beckmann: Neue gra- phische Arbeiten.

Chemnitz. Ausstellung Gerfen- berger, im Februar: Gemälde von Boehle, Corinth, Dahle, Hengeler, Her- komer, v. Keller, Kunze, Lugo, Max Schaffer, Sdrag, Slevogt, Stadler, Thom, Trübner, Zügel, Zumbusch u.a. Graphik und Handzeichnungen von Corinth, Greiner, Klinger, Kolbe, Kollwitz, Lie- bermann, Meid, Oppler, Oriik, Pechstein, Slevogt u.a. Plastik von Th. Th. Heine, Kolbe, O. Pilz, E. Richter, Sintenis, W. Zügel. — Für März ist eine umfangreiche Euge-Bradt-Nachlassausstellung in Vor- bereitung.

Frankfurt a. M. Kunsthandlung H. Trittler, zur Zeit: Handzeichnungen sowie graphische Arbeiten von Claus Rich- ter, Radierungen und Lithographien von Max Slevogt.

Leipzig. Kunstverein, im Februar: Sonderausstellung Alexandre Archipenko (Plastik, Handzeichnungen, Skulptomale- rien, Graphik) — Nachlassausstellung Marc. Kuritzkes — Handzeichnungen von Fritz Hegenbarth, München.

#### Pariser Ausstellungen

Galerie Durand Ruel: Gemälde von Boudin.  
Galerie Bernheim jeune: Gemälde von Camoin.  
Galerie Georges Petit: Ausstellung der Société des aquarellistes français.

#### FORSCHUNGEN

Ein wiedergefundenes Bild des Daniele da Volterra

Valari erwähnt in seiner Lebensbeschrei- bung des Daniele da Volterra eine Dar- stellung des Aneas »che spogliandosi per andare a dormire con Dido è sopraggiunto da Mercurio, che mostra di parlargli nella maniera che si legge ne' versi di Virgilio« — ein Bild, das der Künstler für den floren- tinischen Literaten Giovanni della Casa schuf »per mandare in Francia«. Im Gegen- satz zu zwei anderen für den gleichen Besteller gemalten Bildern, der merkwürdigen doppelteitig bemalten Tafel des »Davide« (Louvre) und dem jugendlichen Johannes

*Bildzitat 2: Rezension der Ausstellung bei Hugo Erfurth in »Kunstchronik und Kunstmarkt«, Leipzig 1923, S. 374–375 [Hervorhebung durch den Autor].*

Die Beziehung zwischen Erfurth und dem Grafiker war eindeutig auf die Ausstellung im »Graphi- schen Kabinett« gerichtet und der Name des Ausstellungsortes gleichzeitig Programm – es wurden nur Drucke, Zeichnungen und Aquarelle,<sup>35</sup> nie aber Fotografien gezeigt. Weshalb Erfurth Fotos aus Zilles Lebenslauf – also nicht zwingend Fotos aus dessen Hand – an den Direktor des Kupferstich- kabinetts, Max Lehns, weiter reichte, ist nicht bekannt; vielleicht wollte der Vielschreiber Lehns über den Künstler veröffentlichen. Eventuelle Aufzeichnungen darüber sind verloren gegangen oder liegen, allerdings derzeit unerreichbar, in einem Moskauer Depot.<sup>36</sup> Überraschend ist die Übergabe durch einen Dritten, da sich Lehns und Zille aus der Wirkungszeit Lehns in Berlin kannten und schätzten.<sup>37</sup> Dass aber der Lithograf »Interesse an der Musealisierung einzelner fotografischer Ar- beiten hatte – und selbst dafür Sorge trug«,<sup>38</sup> ist eine Vermutung ohne Bestätigung. Viel eher lässt

34 Lehmann (Anm. Nr. 31), S. 18.

35 Kunstchronik und Kunstmarkt, Wochenschrift für Kenner und Sammler, Leipzig 1922, Nr. 12, S. 233.

36 Mitteilung durch Hans-Ulrich Lehmann, ehemaliger Oberkustos des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 2014.

37 Archiv der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, KK 4, Bd. 25, Blatt 451.

38 Karstens (Anm. Nr. 2), S. 98.

sich eine solche Motivation bei Erfurth annehmen, denn all seine im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden liegenden Arbeiten sind in mehreren Schüben als Geschenk durch ihn selbst dorthin gelangt.<sup>39</sup>

Die Weigerung, einen von Erfurth geforderten Preis<sup>40</sup> – unter Beachtung der zu dieser Zeit herrschenden Wirtschaftskrise – für den Abzug einer Fotografie zu zahlen, zeigt, dass die Beziehung zwischen den zwei Künstlern keineswegs besonders eng war. Somit ist der von Karstens vermutete fotografisch-fachliche Austausch mit dem gestandenen Berufsfotografen zumindest nicht belegt und sehr wahrscheinlich eine Fiktion. Hingegen ist es nicht verwunderlich, dass es Werke des Grafikers in die Sammlung von Hugo Erfurth geschafft haben, da dieser »oft selbst der bester Käufer in diesen Ausstellungen«<sup>41</sup> war.

Im fortgeschrittenen Alter ließ sich Heinrich Zille weitere Male fotografieren.<sup>42</sup> Dies war der steigenden Popularität seiner Person mit den daraus folgenden Wünschen nach Autogrammen und Bildmaterial geschuldet. Karstens spannt seine Deutung sehr viel weiter und macht daraus einen fachlichen Austausch mit der Porträtfotografin Helmy Hurt,<sup>43</sup> liefert aber wiederum keine Belege. Vielmehr zeigt die Mitteilung an Familie Kraus in eine wesentlich andere Richtung – er versuchte die Fotografin zu vermitteln, um ihr geschäftlich zu helfen.<sup>44</sup> Von einem fotografischen Austausch kann nicht die Rede sein, vielmehr handelt es sich um ein unter Künstlern übliches Verfahren zur gegenseitigen Unterstützung, das unter anderem auch von Max Liebermann gepflegt wurde.<sup>45</sup> Und er unternahm aus ähnlichen Beweggründen mindestens einen weiteren Vermittlungsversuch, der mit einer Postkarte vom 13. Mai 1927 an den Verleger Fritz Heyder,<sup>46</sup> auf der er um einen Platz für den Abdruck von Werken der Malerin Hella Aronsohn bat, belegt ist.

39 Bodo von Dewitz: *Hugo Erfurth – Ein Photograph und die vielen »Köpfe seiner Zeit«*, in Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici (Hg.): *Hugo Erfurth. 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, Ausst.-Kat., Köln 1992, S. 110.

40 Karstens (Anm. Nr. 8), S. 16.

41 Ulrich Pohlmann: *»Im Einklang mit den Großen der Zeit«*, in Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici (Hg.): *Hugo Erfurth. 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, Ausst.-Kat., Köln 1992, S. 131.

42 *Porträtfotografie: Der Querschnitt*, VII. Jahrgang, Heft 8, Fotografin Helmy Hurt, Berlin 1927.

43 Karstens (Anm. Nr. 8), S. 17.

44 Heinrich Zille, Walter Püschel (Hg.): *Die Nebelkrähe und andere zwanglose Geschichten*, Berlin 1991, S. 158.

45 Stadtarchiv Naumburg, Briefe an Klinger Nr. 251.

46 Akademie der Künste, Verlagsarchiv Fritz Heyder 370.

## **Lithografische Arbeiten Heinrich Zilles werden zu Fotografien umgemünzt**

Untauglich ist das Bestreben, mit dem Zitieren des Arbeitsgangs zur Herstellung einer Fotogravüre<sup>47</sup> den Pinselheinrich in die Nähe eines Fotografen zu bringen. Er schrieb nicht, dass er das Foto, sondern die Photogravüre aufgenommen hat.<sup>48</sup> Das auch als Heliogravüre bekannte fotomechanische Verfahren<sup>49</sup> diente dazu, vorhandene Fotografien zu reproduzieren und für den Druck vorzubereiten. Es war eine der Tätigkeiten, die der Lithograf zu dieser Zeit Tag für Tag in der Photographischen Gesellschaft ausübte. Aus einer solchen Nachbearbeitung kann weder auf den Urheber der ursprünglichen Fotografie geschlossen noch eine eigene fotografische Tätigkeit abgeleitet werden. Anders ist es mit der Radierung, die er als Umrandung der Fotogravüre<sup>50</sup> hinzufügte – mit dieser wurde er zum Urheber der Grafik. Bereits einige Jahre zuvor hatte er mit gleicher Technik die Fotografie eines anderen Urhebers<sup>51</sup> zu einem Selbstbildnis verarbeitet. Heinrich Zille gibt sich als Grafiker, nicht als Fotograf zu erkennen.

Ähnlich verhält es sich mit dem als »Selbstporträt mit neun nicht identifizierten Männern in einem leeren Bilderrahmen« bezeichneten Werk, das sich im Kupferstichkabinett Dresden unter der Inventarnummer D 1922-11 befindet. Auch hier handelt es sich nicht um eine Fotografie im eigentlichen Sinne, sondern um das Ergebnis eines aufwendigen Vervielfältigungsverfahrens, um einen Pigmentdruck. Abermals hat er eine Nachbearbeitung – eine von ihm erbrachte grafische Leistung – mit seiner Signatur versehen. Als Urheber der ursprünglichen Fotografie kommt hingegen jeder der Abgebildeten genauso wie auch eine weitere Person hinter dem Fotoapparat infrage. Woher nimmt Karstens die Gewissheit, das der Zeichner der Urheber der Fotografie ist? Die Danksagung Max Lehrs vom 3. Juli 1922 eignet sich dafür nicht, denn Lehrs schreibt lediglich von »älteren Photographien aus Ihrem Lebenslauf«<sup>52</sup>. Dass hingegen schon vor längerer Zeit Zweifel an der Urheberschaft an den im Kupferstichkabinett Dresden liegenden Werken aufkamen, zeigt ein Vermerk an den Abzügen mit der Inventarnummer D 1922-9 und D 1922-10: »Heinrich Zille zugeschrieben«. Dass Karstens den Argwohn des einstigen Bearbeiters nicht erwähnt und statt dessen jegliche Skepsis an der Urheberschaft für unbegründet hält, verwundert.

Einen weiteren Fehler begeht Karstens, wenn er, sich auf Matthias Flügge berufend,<sup>53</sup> behauptet, dass Gaul für den Lithografen Negativplatten entwickelte. Diese Behauptung beruht offensichtlich

47 Karstens (Anm. Nr. 2), S. 96.

48 Gerhard Flügge, Margarete Köhler-Zille (Hg.): *Heinrich Zille – Berlin aus meiner Bildermappe*, Rudolstadt 1969, S. 64.

49 Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*, Berlin 1984, S. 706.

50 Flügge, Köhler-Zille (Anm. Nr. 48), S. 65.

51 Winfried Ranke: *Heinrich Zille vom Milljöh ins Milieu*, Frankfurt am Main, Wien, Zürich, Hannover 1979, S. 154.

52 Archiv der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, KK 4 Bd. 25, Blatt 451.

53 Karstens (Anm. Nr. 2), S. 99 und 103, Anmerkung 28.



auf einer Verwechslung und stellt Flügges Aussage geradezu auf den Kopf. Die Postkarte mit dem »Bericht des ›Entwicklers‹ an den ›Erzeuger‹. 16 Stück Platten entwickelt, sind alle ziemlich gut. Besten Gruß von Haus zu Haus.«<sup>54</sup> schrieb der Grafiker 1901 an August Gaul, nicht umgekehrt. Demzufolge entwickelte Heinrich Zille Platten für Gaul – nicht der Pinselheinrich war der Fotograf, sondern Gaul. Der angestellte Lithograf erbrachte – und dies betont an gleicher Stelle auch Flügge – für seinen Freund eine Dienstleistung im Labor, was sich mit dem zu dieser Zeit noch möglichen Zugriff auf das Labor in der Photographischen Gesellschaft erklären lässt.

Karstens meint, dass der Zeichner über seine fotografische Entwicklung anhand eines Familienbildes an den Bildhauer August Kraus in Rom berichtete.<sup>55</sup> Das Foto entstand im Atelier von August Gaul und zeigt neben Heinrich Zille dessen Ehefrau Hulda sowie die Kinder Margarete, Walter und Hans (Bildzitat 3). Da der uns auch als Fotograf bekannte Bildhauer Gaul auf dem Foto zwar nicht zu sehen ist, aber wohl anwesend war – schwerlich konnte sich die Familie Zille in dessen Abwesenheit in Gauls Atelier versammeln – ist ein Selbstbildnis wenig plausibel. Hier wird wie bei den 1901 in Gauls Atelier entstandenen Aktaufnahmen<sup>56</sup> über die naheliegende Erklärung hinweggesehen, dass August Gaul als Fotograf wirkte und der Lithograf lediglich der Laborarbeiter war. Auch muss gefragt werden, weshalb die im Atelier Gauls aufgenommenen Sachaufnahmen<sup>57</sup> dem Grafiker zugeordnet werden. Und hat wirklich er das Künstlerfest im Atelier Walter Mayer-Lübens fotografiert, obwohl auch der Fotograf Gaul anwesend war?<sup>58</sup> Die Möglichkeit, dass August Gaul die Aktaufnahmen im Winter 1899/1900<sup>59</sup> im Atelier des gemeinsamen Freundes August Kraus machte und der Lithograf wieder als Entwickler wirkte, liegt nahe. Wer machte die Aufnahme von Clara Hertel, der späteren Ehefrau Gauls? Ein Angestellter der Photographischen Gesellschaft, von dem keinerlei fotografische Tätigkeit außerhalb seiner Arbeitsstätte dokumentiert ist? Es ist wahrscheinlicher, dass der Fotograf August Gaul seine Braut selbst aufnahm und die Platte zur weiteren Bearbeitung Heinrich Zille übergab. Hier zeigte dieser dann das gesamte Repertoire seines Könnens in der Dunkelkammer. Er beließ es nicht bei der einfachen Entwicklung des Negativs, sondern erzeugte eine Photogravüre, um diese mit einer Randgestaltung als Grafik vervielfältigen zu können. Statt einer Diskussion zur Erweiterung des WV<sup>60</sup> ist das Gegenteil, die Verkleinerung aufgrund der nicht nachweisbaren Urheberschaft angezeigt. Auch die auf Postkarten aufgeklebten Fotografien sind lediglich Abzüge, die der Laborant an den Fotografen Gaul versandte. Offensichtlich blieben ab und

54 Matthias Flügge, in: *Heinrich Zille, Berlin um die Jahrhundertwende*, Photographien, München 1993, S. 15.

55 Karstens (Anm. Nr. 2), S. 96–97.

56 Enno Kaufhold: *Heinrich Zille – Photograph der Moderne*, München 1995, WV 411 bis 420, S. 236 und 237.

57 Ebenda, WV 444–461, S. 240–242.

58 Ebenda, WV 271 bis 275, S. 219.

59 Ebenda, WV 283 bis 286, S. 220.

60 Karstens (Anm. Nr. 2), Anmerkung 27, S. 103.

an Platten aus unbekanntem Gründen in der Obhut des Laboranten. Da dieser sich ohnehin nur ungern von Dingen mit Erinnerungswert trennte, mochte er wohl auch die ihm zur Bearbeitung übergebenen Platten nicht entsorgen.



Bildzitat 3: Familie Zille, aus: Enno Kaufhold: *Heinrich Zille – Photograph der Moderne*, München 1995, WV 230, Tafel 64. Entgegen dem dort angegebenen Urheber war der Fotograf wahrscheinlich August Gaul.

In Verkennung der Tatsachen behauptet Karstens, dass sich Heinrich Zille »explizit und unzweifelhaft über seine eigene fotografische Tätigkeit äußert«.<sup>61</sup> In den angegebenen Quellen findet man mehrere Fotos, die ihm zugeschrieben werden – allerdings keinen Beleg, sondern nur die Behauptung – dass diese von seiner eigenen Hand stammen.<sup>62</sup> Auch in der weiter aufgeführten Korrespondenz fehlt es an diesbezüglichen Aussagen. So teilte er mit: »Die Photographischen Aufnahmen sind von Frl. Quintmann«,<sup>63</sup> »[d]ie in Löbau gekauften Platten haben keine guten Bilder gegeben, werde aber trotzdem Abzüge danach machen und gelegentlich schicken«<sup>64</sup> und »[z]um Photographieren komme ich jetzt gar nicht, [...] [l]ege einige Bilder die ich vom Woldemar Heinitz habe (er gemacht)

61 Karstens (Anm. Nr. 8), S. 11.

62 Ranke (Anm. Nr. 51), S. 135 und 153, Matthias Flüge: *Heinrich Zille, Fotografien von Berlin um 1900*, Leipzig 1987, S. 9 und 11.

63 Zille, Püschel (Anm. Nr. 44), S. 155.

64 Flüge (Anm. Nr. 54), S. 16.

[sic]«. <sup>65</sup> Lediglich aus der dritten Bemerkung kann eine vage Vermutung, nicht aber ein Beleg abgeleitet werden. Letztendlich ist mit keinem einzigen Wort die Rede davon, dass er selbst fotografiert hätte. Und einfach nur skurril ist, aus einem nicht vorhandenen Foto und einer schon zurückgezogenen Willensbekundung zum Erstellen eines solchen (»[...] trotzdem ich das Haus fotogr. wollte [...]«) eine Urheberschaft konstruieren zu wollen. Der Wunsch, den Fotografen erkennen zu wollen, lässt Karstens Realitäten auf den Kopf stellen und eindeutige Aussagen geradewegs umdrehen.

### **Familiäre Aufnahmen als Beleg für den Fotografen Heinrich Zille?**

Wie aber sind die vielen familiären Fotografien in der Wohnung des Künstlers zu erklären, wenn er selbst nicht fotografierte? Diese Frage stellten Kaufhold, Flügge, Karstens und Lehmann in Publikationen, E-Mails bzw. persönlichen Gesprächen. Die Antwort ist genauso einfach wie unbefriedigend: Wir wissen es nicht. Auch wenn die Annahme nahe liegt, dass der Pinselheinrich die familiären Fotos selbst aufnahm, so ist sie keineswegs zwangsläufig schlüssig. Bekannt ist, dass der fotografierende Bildhauer Gaul bei der Familie Zille zu Besuch war. Auch der Vetter Heinitz fotografierte und hielt sich in der fraglichen Zeit mehrfach in der Wohnung seines Onkels auf. Folglich kämen diese beiden Personen ebenso als Urheber der Fotos infrage.

So sehr Karstens auch versucht, den Status quo zu verteidigen, es misslingt gründlich. Die von ihm unterbreiteten Aspekte sind zweifelhaft und in wesentlichen Teilen falsch. Kaum eine seiner Mutmaßungen kann die Annahme stützen, dass Heinrich Zille Fotograf gewesen wäre. Karstens gleicht seine Deutungen nur unzureichend mit dem geschichtlichen Umfeld ab. Zu beschreiben, was jemand möglicherweise getan haben könnte, reicht für eine Beweisführung nicht aus. Ähnliches ist schon Kaufhold unterlaufen, als er behauptete, dass Heinrich Zille als Soldat während eines Urlaubs 1882 in die Photographische Gesellschaft kam und dort Selbstbildnisse aufnahm. <sup>66</sup> Auf den zwei bekannten Fotos steht er in Uniform lässig an eine Fachwerkwand gelehnt. In der linken Hand hält er eine Zigarre, in der rechten etwas, das einer Reitgerte ähnelt. Die Schulterstücke sind despektierlich zusammengerollt und die Mütze sitzt schief. Er setzt sich in Szene wie jemand, der über den Dingen steht. Es sieht aus, als ob die Bilder in den letzten Stunden seines aktiven Soldatenseins entstanden sind. Erwähnenswert ist, dass sich jeweils unten links im Bereich der Abschlussleiste zwischen Wand und Dielen eine Signatur befindet, die nicht mit den bekannten Zeichen des Grafikers übereinstimmen, und offensichtlich von einem anderen Urheber angebracht wurde (Bildzitat 4). Zu dieser Zeit war es einfachen Soldaten unmöglich, die Garnison für einen Urlaub zur Erholung zu verlassen. Vielmehr waren Mannschaften verpflichtet, die ersten zwei bzw. drei Jahre des aktiven Dienstes bei

<sup>65</sup> Kaufhold (Anm. Nr. 56), S. 32 Anmerkung 13.

<sup>66</sup> Kaufhold (Anm. Nr. 56), S. 15.



*Bildzitat, Heinrich Zille als Soldat, aus: Enno Kaufhold: Heinrich Zille – Photograph der Moderne, München 1995, WV 1, Tafel 1. Entgegen den Angaben dort ist ein anonymer Urheber anzunehmen.*

den Fahnen ununterbrochen abzuleisten.<sup>67</sup> Danach wurden sie in die Reserve »beurlaubt«. Uniformen wurden erst dann wieder getragen, wenn die Soldaten zu Reserveübungen gerufen wurden. Folglich ist anzunehmen, dass die Bilder an einem Ort fotografiert wurden, an denen der Soldat Zille seinen aktiven Dienst versah. Für örtliche Fotografen war der Wunsch immer wieder nachrückenden Soldaten ein einträgliches Geschäft, den Angehörigen zu Hause im Soldatenrock paradieren zu können.<sup>68</sup> Dass die Lichtbildner ihre Fototechnik fremden Soldaten für Selbstbildnisse zur Verfügung stellten, ist auszuschließen. Ob sich zusätzlich zu der oben erwähnten Signatur ein Firmenstempel als Nachweis der Urheberschaft auf der Rückseite des im Kupferstichkabinett Dresden aufbewahrten Fotos befindet, lässt sich nicht überprüfen. Das Bild wurde in einer historischen Montierung in einem damals üblichen Verfahren auf dem Untergrund befestigt. Eine Ablösung wird wegen der Gefahr der Zerstörung des Fotos abgelehnt. Hier ist zu akzeptieren, dass zum Schutz der Werke manchen Untersuchungen mit ungewissem Ausgang Grenzen gesetzt sind.

Dass Heinrich Zille Fotograf war, lässt sich nicht nachweisen. Bisher konnte mit hinreichender Sicherheit nur belegt werden, welche Fotos er nicht angefertigt haben kann. Demgegenüber wissen wir, dass sich Heinrich Zille nie als Fotograf zu erkennen gab und es – mit Ausnahme seiner Tochter Margarete Köhler-Zille; zur Einschätzung ihrer Aussage siehe oben – keine Zeitzeugen für eine solche Tätigkeit gibt. Ebenso ist seine Abneigung bekannt, mittels technischer Hilfsmittel Bilder zu erstellen.

67 Deutsche Wehrordnung, Berlin 1894, S. 12. Vergleiche dazu auch Deutsche Wehrordnung, Berlin 1875, Reiseordnung des Soldatenstandes, Berlin 1901 sowie Gesuchslisten-Bestimmungen, Berlin 1915.

68 Hoerner (Anm. Nr. 22), S. 125.

Weiter wissen wir, dass er als Laborant für Freunde Fotos entwickelte und dass sich demzufolge deren Negative in der Verfügungsgewalt des Künstlers befanden. Nachweisbar ist, dass er Fotos geschenkt bekam<sup>69</sup> und Fotografien anderer Urheber als Vorlagen in seinem grafischen Werk verarbeitete.<sup>70</sup> Im Unterschied dazu sind die berufliche Labortätigkeit wie auch fotografische Reproduktionen<sup>71</sup> unbestritten – nur lässt sich daraus kein Urheberrecht ableiten, das die Bezeichnung als Fotograf oder gar den Titel »Fotograf der Moderne« begründen würde. Bemerkenswert ist, dass mit der Entlassung aus der Photographischen Gesellschaft die ihm zugeschriebene Tätigkeit endete. Denn von da an war ihm der Zugriff auf das Labor seiner vormaligen Arbeitsstätte verwehrt, und so hatte er keine Möglichkeit mehr, Gefälligkeiten für seine Freunde auszuführen. Wohl gab es den Laboranten Zille, den Fotografen Heinrich Zille hingegen gab es nicht.

Insofern erscheint es notwendig, das Augenmerk auf die Umstände zu lenken, unter denen die vorgeblichen Zille-Fotos in die Öffentlichkeit kamen. Denn hier kommt der wahre Grund der Zuschreibung zum Vorschein. Der als Fälscher seines Vaters bekannte Sohn Walter<sup>72</sup> lebte in angespannten finanziellen Verhältnissen von Arbeitslosenfürsorge.<sup>73</sup> Mit seinem Tod im Jahr 1959 versiegte eine Quelle immer neuer Einnahmemöglichkeiten für seine Familie. Man kann zumindest annehmen, dass die mehr oder weniger zufällig wieder auftauchenden Fotografien gern gesehen wurden. Weder der zweiten Ehefrau Sophie noch dem Stiefsohn Heinz ist ein Vorwurf zu machen, denn offensichtlich kannten beide seit ihrem Eintritt in die Familie im Jahr 1939 die Vermarktung des Pinselheinrichs als einen üblichen, immer wiederkehrenden Vorgang. Es ist müßig, darüber zu streiten, ob die Fotografien vorsätzlich oder in Unkenntnis der wahren Sachlage als dessen Arbeiten angepriesen wurden. Allerdings wirkte der Name Zille verkaufsfördernd, was den späten Namenswechsel von Heinz Kulinowski zu Heinz Zille, den er erst im Alter von 29 Jahren und somit elf Jahre nach der Heirat seiner Mutter mit Walter Zille vollzog, erklärbar macht.<sup>74</sup> Sicher hingegen ist, dass es mit der Kommerzialisierung der Fotos im Fackelträger-Verlag zu einer immensen Wertsteigerung kam. Jetzt hatten sie nicht mehr den Wert von Flohmarktfunden, sondern wurden auf dem Niveau der internationalen Kunstsammlerszene gehandelt.<sup>75</sup> Mit der Veräußerung der Vintage-Kontakte an private Sammler in der Schweiz wurde die Vermarktung fortgesetzt und schließlich mit dem Verkauf der Negative an

69 Ostwald (Anm. Nr. 14), S. 334.

70 Ranke (Anm. Nr. 51), S. 233 und 297.

71 Adolf Heilborn: *Heinrich Zille*, Berlin [1930], S. 14–15.

72 Walther G. Oschilewski: *Heinrich Zille Bibliographie*, Hannover 1979, S. 19, Geerte Murmann: *Heinrich, lieber Heinrich! Zille und seine Zeit*, Düsseldorf 1994, S. 260 f.

73 h.e.: Zilles Sohn lebt von der Alfü, *Der Tagesspiegel* Nr. 1925, 10. Januar 1952, S. 4. Obwohl in dem Artikel Hans Zille genannt wird, ist Walter gemeint, Hans starb bereits 1934.

74 Kurt Wensch: *Heinrich Zilles Vorfahren*, Mitteldeutsche Familienkunde, 1965, Heft 4, S. 295–301.

75 Hans Kinkel: *Aus dem Berliner Original wurde eine „große Aktie“*, *Frankfurter Allgemeine*, 23. August 1979, S. 19.

den Senat von Berlin, wofür Mittel durch die Volkswagen AG bereitstanden, äußerst erfolgreich abgeschlossen.<sup>76</sup>

## **Finanzielle Interessen für die Zuschreibung der Fotografien an Heinrich Zille**

Es ist naiv zu glauben, dass Detlev Rosenbach, der entgegen der Angabe von Karl Günter Simon<sup>77</sup> zu keiner Zeit Leiter des Fackelträger-Verlages war,<sup>78</sup> bei Besuchen in der ehemaligen Wohnung des Grafikers die Fotografien gefunden hat.<sup>79</sup> Nachvollziehbar ist, dass Rosenbach den vorgelegten Fotografien, Fotoalben und anderen Erinnerungsstücken als Erster einen möglichen historischen Wert zuerkannt hat, jedoch nicht, dass er diese ohne Zutun der Wohnungsinhaber Sophie und Heinz Zille zu Tage fördern konnte. Die Widersprüchlichkeit kommt allein schon durch den Bericht über die Absicht, einen Teil der Negative zu entsorgen, zum Ausdruck,<sup>80</sup> denn mit noch nicht entdeckten Fotos hätte sie dies nicht planen können. Auch berichtet Kaufhold, dass die Fotoalben erst nach dem Tod des Pinselheinrichs durch dessen Kinder angelegt wurden.<sup>81</sup> Und der Urenkel Hein-Jörg Preetz-Zille erinnert sich, dass sein Onkel Walter ihm die Glasnegative Ende der 50er Jahre zeigte.<sup>82</sup> Demnach waren die Fotografien in der Familie bekannt, nur hatte sie bisher niemand als Werke des Grafikers bezeichnet. Das geschah erstmals in dem von Luft im Fackelträger-Verlag herausgegebenen Buch. Auch wenn die Erwähnung von Rosenbach als Finder der Fotografien mehr Fragen als Antworten aufwirft, bleibt eine Auseinandersetzung darüber bedeutungslos. Denn zur Klärung der Urheberschaft der Fotos kann ein Streit über den Finder nicht beitragen.

Zur Zeit der ersten Publikation der Fotos 1967 wirkte Rosenbach als Prokurist ohne selbstständige Entscheidungsbefugnis im Fackelträger-Verlag,<sup>83</sup> der sich als Inhaber sämtlicher Urheberrechte an den Werken Heinrich Zille sah.<sup>84</sup> Es ist naheliegend, dass in dem Unternehmen der Handel mit dessen Kunst aufmerksam verfolgt wurde. Und so wird auch dem Kaufmann Rosenbach 1968 die Spekulation des Kunsthändlers Hans Pels-Leusden, aus dem »Pinselheinrich« einen »Berliner Toulouse-Lautrec« zu machen, nicht verborgen geblieben sein.<sup>85</sup> Dass dann unmittelbar nach Aufhebung seiner Prokura im Februar 1971 in der vier Monate zuvor gegründeten »Galerie Detlev Rosenbach« für ur-

76 Ankaufsakte der Fotos, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne, Kunst, Fotografie und Architektur.

77 Karl Günter Simon: *Fotos von Heinrich Zille Berlin aus einem Pappkarton*, in *stern*, Heft Nr. 49, 3. Dezember 1967, S. 86–94.

78 Handelsregister, Amtsgericht Hannover HRB 4576.

79 Karstens (Anm. Nr. 2), S. 101.

80 Ebenda, S. 101.

81 Kaufhold (Anm. Nr. 56), S. 12.

82 Mitteilung von Hein-Jörg Preetz-Zille per E-Mail am 10. September 2014.

83 Handelsregister (Anm. Nr. 76).

84 Brief der Verlagsleitung an den Bürgermeister von Radeburg vom 25. April 1991, Heimatmuseum Radeburg.

85 Ranke (Anm. Nr. 51), S. 311.

plötzlich auftauchende Zille-Werke<sup>86</sup> Spitzenerlöse erzielt wurden, erregte Aufmerksamkeit.<sup>87</sup> Insgesamt explodierten die Preise, was verwunderte und die Presse ausführlich berichten ließ.<sup>88</sup> Einleuchtend ist, dass Rosenbach selbst großes Interesse an einer Steigerung der Preise hatte. Obwohl schon 1969 die zeitlichen und örtlichen Einordnungen der Fotografien sowie die Erläuterungen in der ersten Publikation 1967 von Friedrich Luft Zweifel erregten<sup>89</sup> und später wenig überraschend widerlegt wurden,<sup>90</sup> war das merkwürdige Auffinden der Fotografien bisher Beweis genug für die Zuschreibung, die nie kritisch hinterfragt wurde. Die genauen Motive dieser Zuschreibung mögen sich bislang nicht im Einzelnen rekonstruieren lassen, aber man darf davon ausgehen, dass finanzielle Interessen und der Wunsch nach rascher wirtschaftlicher Verwertung durch den vermeintlichen Finder Heinz Zille und seinem Helfer Detlev Rosenbach die entscheidende Rolle spielten. Da es keinerlei zweifelsfreie Belege gibt – auch die Begründungen von Kaufhold, Ranke und Luft wurden entkräftet<sup>91</sup> –, kann die These vom Fotografen Heinrich Zille nicht aufrechterhalten werden, zumal bisher bekannte Dokumente dagegen sprechen. Ungeachtet dessen verlieren die Bilder an sich nichts von ihrer historischen Bedeutung als Dokumente der sich rasant entwickelnden Großstadt beim Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert.

<https://heinrich-zille.info/>, 28.12.2023.

86 Es handelt sich um die unter Anmerkung 26 genannten Plakate.

87 Heidelinde Rohr: *Zum Berliner Toulouse-Lautrec aufgewertet*, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv Archiv NL Heinrich Zille IIB-2e, März 1971.

88 tra: *Heinrich Zille – begehrt in ganz Deutschland*, Handelsblatt 23./24. April 1971, S. 42.

89 Hans Scholz: *Der Photograph Heinrich Zille*, in *Der Tagesspiegel* Nr. 7281, 24. August 1969, S. 4.

90 Winfried Ranke: *Heinrich Zille Photographien Berlin 1890–1910*, München 1985, S. 29 Anmerkung 56.

91 Zille (Anm. Nr. 1).