

dern seit zehn Jahren vielerorts neue Standards städtebaulicher Denkmalpflege gesetzt werden. Trotz zahlreicher Konflikte, fehlgeleitener Entwicklungen und schmerzlicher Verluste von Denkmälern: gestützt durch die zahlreichen Förderprogramme werden die Anliegen des Erhaltes von Einzelbauten, Siedlungsstrukturen, Stadtquartieren und historischen Stadtkernen nicht allein von den Denkmalfach- und -schutzbehörden vertreten, son-

dern in der Kooperation mit Planern, Politikern, Investoren und Eigentümern. Die neuen Formen des verantwortlichen Umgangs mit dem kulturellen Erbe der Städte, die hier erprobt und praktiziert werden, könnten – nicht zuletzt angesichts verlagerter städtebaulicher Probleme wie das Schrumpfen der Städte – wegweisend sein für andere Regionen.

Marion Wohlleben

THOMAS THEODOR HEINE

München, Städt. Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 9. September-26. November 2000; Berlin, Bröhan-Museum. Landesmuseum für Jugendstil, Art deco und Funktionalismus, 16. Dezember 2000-18. März 2001. – Katalog hrsg. v. Helmut Friedel. Leipzig, E. A. Seemann Verlag 2000. DM 98,-. Bd. 1: Th. Th. Heine. *Der Biß des Simplicissimus. Das künstlerische Werk. Von Thomas Raff. Mit Beiträgen v. Michaela Rammert-Götz u. Elisabeth von Dücker. (176 S. mit 383 farb. und s/w Abb.).* Bd. 2: Th. Th. Heine. *Der Herr der roten Bulldogge. Von Monika Peschken-Eilsberger (196 S. mit zahlr. s/w Abb.).*

Es hat lange gedauert, bis eine umfangreiche Retrospektive in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und anschließend im Bröhan-Museum wieder auf den als Karikaturisten bekannten Thomas Theodor Heine (1867-1948) aufmerksam machte, der »zeitweise (als) einer der populärsten Künstler Deutschlands« (Thomas Raff, Bd. 1, S. 14) galt. Auch wenn sich eine derartige Auszeichnung schon lange abgenutzt hat, so fragt sich dennoch, warum es zu einem Desinteresse an der musealen Aufarbeitung von Thomas Theodor Heines Werk kam. Und dies nicht nur im bundesrepublikanischen Nachkriegsdeutschland, sondern ebenfalls in der DDR, wo Heine als bürgerlicher Künstler ideologisch kaum zu vereinnahmen war (vgl. *Lexikon der Kunst* 1981, Bd. II, S. 246f.). Nach derzeitigem Forschungsstand können zumindest für die Bundesrepublik mehrere Gründe verantwortlich gemacht werden: etwa die Nachwirkungen von Heines ungünstigen zwischenmenschlichen Beziehungen zu den früheren künstlerischen Mitstreitern und Geschäftspartnern so-

wie die Tatsache, daß er als Jude bereits 1933 aus München vor den Nazis über Prag, dann Brunn und Oslo nach Stockholm floh, nach dem Krieg nicht mehr zurückkehrte und 1948 als schwedischer Staatsbürger starb.

Deshalb drängte sich sein Name dem Ausstellungsbetrieb nicht gerade auf: zu nennen sind Gedächtnisschauen im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig von 1948 und im Freiburger Kunstverein von 1953; der Heinesche Nachlaß wurde vom Lenbachhaus erworben und 1960 der Öffentlichkeit gezeigt. Danach vergingen nahezu vierzig Jahre, bis Thomas Raff 1998 Heines *Diessener Jahre am Ammersee* zum Thema einer Ausstellung machte und 2000/01 die ebenfalls von Raff erarbeitete ambitionierte Retrospektive in München und Berlin zustandekam. Das Argument, Heine sei lediglich als Karikaturist der 1896 vom Verleger Albert Langen und ihm selbst gegründeten legendären, satirisch-politischen Wochenschrift *Simplicissimus* im Gedächtnis geblieben, erklärt die geringe Beachtung nicht hinreichend. Denn die Kollegen,

deren Rolle Heine bei seinem unfreiwilligen Ausscheiden aus dem *Simplicissimus* auf Druck der Nazis nicht ganz zu Unrecht bis an sein Lebensende beargwöhnte (Bd. 2, S. 108ff., 159ff.), sind mit Ausstellungen gegenwärtiger geblieben. So ist Olaf Gulbransson (1873-1958) – mit seinen geschmeidigen Umgangsformen der absolute Widerpart zu Heine – durch sein Werk seit 1965 im eigenen Museum in Tegernsee oder mit Ausstellungen wie im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (1980) präsent. Auch Eduard Thönys (1866-1950) Werk wurde häufig gezeigt, so in der Kunsthalle Nürnberg (1969) oder in der Villa Stuck, im Wilhelm-Busch-Museum Hannover sowie im Schloß Maretsch, Bozen (1986). Und an Karl Arnold (1883-1953) erinnerte z. B. 1969 die Kunsthalle Nürnberg mit *Gemälden und Zeichnungen aus der Zeit des »Simplicissimus«*.

Doch diese Weggefährten stellten Heine in künstlerischer Qualität und Erfindungsgeist keineswegs in den Schatten. Der Schöpfer der berühmten »roten Bulldogge«, die zum überzeitlichen programmatischen Erkennungszeichen des *Simplicissimus* wurde, war »37 Jahre lang der wichtigste Ideengeber« des satirischen Wochenblatts (Raff, Bd. 1, S. 14). Dabei ging es weder Raff noch den Veranstalter der jüngsten Heine-Ausstellung um einen antiquierten Leistungsvergleich der Künstler oder um eine längst überfällige Rehabilitierung Heines. Statt dessen wurde das Profil eines facettenreichen Künstlers einfühlsam nachgezeichnet, der nicht nur als Karikaturist, sondern überdies als Buchgestalter, Plakatentwerfer, Plastiker, Möbeldesigner und Bühnenbildner, hauptsächlich allerdings als Maler und nicht zuletzt als Schriftsteller vorgestellt wird. In diesem Zusammenhang wurde die bereits für eine komplexe Darstellung Heines eintretende Dissertation von Elisabeth Stüwe (= von Dücker), *Der Simplicissimus-Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler*, Frankfurt a. M. 1978, wesentlich erweitert, so daß Heines Gesamtwerk in neuer Vielfalt rezipiert werden kann.

Zur Ausstellung erschienen zwei Bücher, die für die Forschung unverzichtbar sein werden. Der erste Band umfaßt den Katalogteil mit aktualisiertem Werkverzeichnis, der zweite beinhaltet eine detaillierte Biographie. Gestützt auf Heines Schriften wie etwa die *Randbemerkungen zu meinem Leben* (1926) oder den zuerst 1945 in Stockholm publizierten Roman *Ich warte auf Wunder* sowie auf unveröffentlichte Quellen (Bd. 2, S. 193) erzählt Monika Peschken-Eilsberger den spannenden Lebenslauf des Künstlers. Dieser nonkonformistische, intellektuell bestimmte Individualist konnte sich höchst pragmatisch verhalten, wenn es darum ging, seine eigenen Ziele durchzusetzen. Daß sich eine derartige Persönlichkeit, im Umgang mit Menschen äußerst zurückhaltend und polarisierend, wenig Förderung Gleichgesinnter gewann, liegt ebenso nahe wie die naive und klischeehafte Annahme, daß diese Abstinenz eine objektive Bedingung für die Unbestechlichkeit eines Karikaturisten sei. Der widersprüchliche Geist geriet über den nicht minder komplizierten Wechselfällen der Zeitgeschichte immer wieder in Schwierigkeiten. Schon als Jugendlicher kollidierte Heine mit der restriktiven bürgerlichen Gesellschaft des Kaiserreichs. Nach der Relegation von der Schule blieb ihm als Ausweg für eine berufliche Laufbahn das Kunststudium an der Düsseldorfer Akademie. Dort provozierte sein unangepaßtes, den konservativen Einfluß des wilhelminischen Milieus entlarvendes Verhalten den nächsten Verweis auf Zeit, die er zum eigenen Vorteil nutzte. Er reiste ins künstlerisch fortschrittliche München, wo er sich an der Akademie einschrieb und erste Freilichtgemälde in der oberbayerischen Landschaft schuf (Bd. 1, S. 23f.), die durchaus gängige Qualitätsansprüche erfüllten. Nach Rückkehr und Abschluß seines Studiums in Düsseldorf ließ sich Heine 1889 in der bayerischen Hauptstadt nieder. Dort hielt er zu den Malerkollegen – soweit nachweisbar – Distanz. Gleichwohl wandelte er, dessen Vorbild wahrscheinlich Wilhelm Leibl

war, auf den Spuren der Dachauer Maler und nutzte ihre bevorzugten Standorte für seine Landschaftsgemälde oder für Einblicke in Biergärten (Wirtsgarten in Dachau, 1890; Bd. 1, S. 25, Kat. 19). Außerdem beschäftigten ihn Münchner und Leipziger Stadtansichten (Kat. 22; 24). Nachdem er Ausstellungen in München und Berlin beschickt hatte, ohne etwas verkaufen zu können, wandte er sich wohl auf Rat des schwedischen Malers Gustaf Ankar-crona (vgl. Kat. 25) der aussichtsreichen Tätigkeit als Karikaturist zu, um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Dies gelang ihm durch die Mitarbeit bei den inzwischen in ihrem kritischen Biß ermüdeten *Fliegenden Blättern*. Seine zunehmend forcierte, innovative Technik, die auf narrative Verknappung, schattenlose Flächen, das »Nebeneinandersetzen einfacher Farbflächen« (Bd. 1, S. 33) sowie die Betonung des Umrisses setzte, zog ebenso wie seine kritischen Ambitionen die Aufmerksamkeit des Verlegers Albert Langen auf sich, der ihm verschiedene graphische Aufträge erteilte. In der Folge entstanden Arbeiten, die sich aus mehreren stilistischen Strömungen speisten und zwischen den dekorativen Tendenzen des Jugendstils und seinen Vorläufern sowie dem chiffrierte Inhalte vermittelnden Symbolismus anzusiedeln sind. Heines Plakate (Bd. 1, S. 33-43, 148-153) unterstützten deren gattungsspezifische Etablierung mit einer damals ungewohnten perspektivischen Sicht, kontrastierenden Farbwirkungen und einer dominanten appellativen Figuralität wie in *Die 11 Scharfrichter* (Bd. 1, S. 37). Des weiteren stellte er nach englischem Vorbild Buchumschläge her, die seit Mitte der 1890er Jahre sehr gefragt waren (Bd. 1, S. 50-65). Neben seinen dekorativen, inhaltlich ausgeklügelten Vignetten (Bd. 1, S. 48f.) waren in der Ausstellung qualitativ weniger hochstehende »Autonome Original-Graphiken«, Radierungen und Lithographien (Bd. 1, S. 46f.) zu sehen, und auch Heines kurze und fruchtlose Karriere als Bühnenbildner und Möbeldesigner wurde dokumentiert. Sie ent-

hüllte mit ihren Stilvorstellungen eine konservative biedermeierliche Seite des vielseitigen Künstlers, die dieser im Privaten lebte.

Für Heine wurde die Begegnung mit Langen zum Glücksfall. Daraus ergab sich die Gründung des *Simplicissimus*, dessen Ruhm fortan Heines künstlerischen Werdegang festlegen sollte. Nun begann seine Erfolgsgeschichte als »Ideegeber«, der mit der intellektuellen Schärfe seiner Karikaturen in Text und Bild wesentlich dazu beitrug, die Zeitschrift während des Zweiten Reiches zur gesellschaftskritischen Speerspitze gegen Adel und Militarismus herauszubilden. Auf dem Höhepunkt der Angriffslust fühlten sich die Attackierten in der Majestätsbeleidigung-Affäre (1898, Bd. 2, S. 52ff.) zum Handeln gezwungen. Die Verantwortlichen Wedekind, Langen und Heine wurden zu Festungshaft verurteilt, ohne daß daraus existentielle Konsequenzen für den *Simplicissimus* erwachsen, im Gegenteil, die Auflage stieg. Der Leser der Biographie lernt Heine auch als ausgefuchsten Funktionär kennen, der mit zäher Ausdauer 1906 von Langen die prozentuale Gewinnbeteiligung der Zeichner und Redakteure am *Simplicissimus* erzwang. Dies brachte Heine mehr Einflußnahme und die Überzeugung, im *Simplicissimus* sein »eigenes Produkt« zu besitzen (Bd. 2, S. 75), das es mit allen Mitteln zu verteidigen galt. Vor diesem Hintergrund wird Heines verblüffende, radikale politische Richtungsänderung während des Ersten Weltkrieges begreiflich, als er die ausgiebig im *Simplicissimus* gepflegte schroffe Ablehnung von Adel und Militär in eine durch Satire unterstützte Aufwertung gegen die Kriegsfeinde wendete. Nicht vaterländische Motive, sondern drastisch gesunkene Auflagenzahlen waren für sein Umdenken ausschlaggebend, womit er seine Ironie verriet, die m. E. mit George Taboris Bonmot »Lachen mindert den Untertanengeist« umschrieben werden kann. Die 1920er Jahre standen dann im Zeichen von Konservativismus und Etablierung. Heine hielt nach dem Ende von Krieg und Monarchie

einen Umschwung für überflüssig, so daß der *Simplicissimus* und vor allem er selbst durch eine ungebrochene »patriotische Sicht der Dinge« (Bd. 2, S. 93) in die Krise des Neuanfangs gerieten. Sein Sinn für das Machbare in Notsituationen, der ihn die republikanische Staatsform mit ihrem parlamentarischen System begrüßen, aber nicht verstehen ließ (Bd. 2, S. 96), offenbarte einen verräterischen Konservatismus. Parallel zu dieser restaurativen geistigen Verankerung verlief Heines gesellschaftliche Integration und Bestätigung, die in jener Phase ihren Höhepunkt erreichte. Sie bescherte ihm freilich keinen Zuwachs an Beliebtheit, wie er 1927 bei den Feierlichkeiten anlässlich seines 60. Geburtstags feststellen mußte, die von der Münchner Neuen Secession ausgerichtet wurden. Was den *Simplicissimus* betrifft, so hielt Heine die Fäden weiterhin in der Hand, indem er – der sich in Diesen im eigenen Haus eingerichtet hatte – etwa die Verlegung des Verlagsortes nach Berlin zu verhindern wußte, als dies während der Weltwirtschaftskrise zur Debatte stand.

Mit dem Dritten Reich änderte sich Heines Situation dramatisch. Eingehend und die Verhaltensweisen seiner Kollegen vorsichtig abwägend, stellt Monika Peschken-Eilsberger die Umstände des turbulenten Ausscheidens Heines aus dem *Simplicissimus* und seine Flucht aus Deutschland dar. Seine Popularität, die er mit dem *Simplicissimus* gewonnen hatte, öffnete ihm im Ausland manche Türen, obwohl er während der Emigration weiterhin im Einzelgängerdasein verharrte (Bd. 2, S. 120). Den Angeboten, Arbeiten gegen das Nazi-Regime zu liefern, entzog er sich, und auch der Wiederbegründung eines kritischen *Simplicissimus* wußte er listig zu begegnen, indem er sich den Namen rechtlich schützen ließ (Bd. 2, S. 121). Statt dessen erging sich Heine in harmlosen, unterhaltsamen Karikaturen. Es ist anzunehmen, daß er seiner in Deutschland zurückgebliebenen Familie nicht schaden wollte und keineswegs der Illusion nachhing, durch taktische Winkelzüge und

politisch unauffällige Arbeiten den Anspruch auf den *Simplicissimus* als längst verlorenes Eigentum permanent aufrecht erhalten zu können. Erst 1943 schlug er nach dem Tod von Frau und Tochter und nach seiner Etablierung in Stockholm nochmals schärfere Töne gegen Nazi-Deutschland in der Zeitschrift *Göteborg Handels- och Sjöfartstidning* an (Bd. 2, S. 148). Bemerkenswert ist der Wandel von Heines Persönlichkeitsbild während seines Aufenthalts in Oslo (1938-1942), wo er sich aus seiner Verslossenheit allmählich befreite, gelassener auf die Welt sah und sich seinen Mitmenschen öffnete (Bd. 2, S. 142). Ein Jahr vor seinem Tod errang er schließlich weitreichende Reputation mit einer Retrospektive anlässlich seines 80. Geburtstags im Schwedischen Nationalmuseum in Stockholm, dann in Göteborg und Malmö.

Was Heines Gemälde betrifft, so sind diese nicht von vornherein als Marotte eines Karikaturisten abzutun, der, wie es etwa Karl Arnold unterstellt wird, »in den Konflikt des Möchtegernmalers getrieben« worden sei (vgl. H. Guratzsch [Hg.], *Karl Arnold. Typen und Figuren der 20er Jahre*, Ausst.Kat. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, Stuttgart 1989, S. 8). Die Ausstellungsmacher des Lenbachhauses und des Bröhan-Museums – so könnte behauptet werden – entsprechen vielmehr Heines berechtigtem Wunsch nach Geltung als Maler, indem sie sein fleißig ausfindig gemachtes Werk im großen Umfang zusammentrugen. Raff ergänzte den von Elisabeth Stüwe in ihrer Dissertation aufgestellten »kritischen Katalog der Gemälde« (Bd. 1, S. 134-147), wobei als Beleg für weitere Entdeckungen *Die Vestalin* steht, die – kürzlich aus einer Privatsammlung für das Bröhan-Museum erworben – in der Berliner Ausstellung gezeigt werden konnte. Neben Landschaftsbildern, mit denen sich Heine dem Plein-air öffnete, schuf er Portraits und vor allem »symbolistische Gemälde«, die ebenfalls aktuelle künstlerische Einflüsse aus Frankreich aufnehmend, im München der frühen 1890er Jahre diskutiert wurden und

letzten Endes die Abstraktion vorbereiteten (vgl. Ausst.Kat. *München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, München 1984). Ähnlich wie bei seinen graphischen Arbeiten griff Heine dabei auf den durch die Nabis vermittelten »reinfarbig-flächenhaften Silhouettenstil« (Stüwe) zurück, der sich durch das Vorbild des japanischen Farbholzschnittes in seiner dekorativ-ornamentalen Prägnanz verfestigen konnte, wie dies *Eine Exekution* von 1892 veranschaulicht (Bd. 1., Kat. 175, S. 70). Dadurch wurde die von Heine geliebte großformatige Figuralität unterstützt, die auch andere, eher biedermeierliche und idyllische Szenarien aufnehmende Gemälde dominiert. So wird der Betrachter mit ästhetisch geglätteten, symbolischen Bilderrätseln konfrontiert, mit denen sich Heine, seine heiklen Seelenzustände therapierend, auf die »angeblich verhängnisvolle Macht der Erotik und die Schicksalhaftigkeit der Mann-Frau-Beziehung« konzentrierte (Bd. 1, S. 67; vgl. Kat.Nr.n S. 67-78). Alles in allem betrachtet, war Heines Interesse zu stark von der Kritik am Zeitgeschehen abgelenkt und künstlerisch zu sehr von der Faszination am empirisch Darstellbaren durch dominante Figuren und dinghafte Symbolik geleitet, als daß er sich auf die Transformation seiner Kunst ins Universelle, Geistige und Abstrakte hätte einlassen können. Seine ästhetischen Vorstellungen wurden vielmehr von der Sehnsucht nach einer Ordnung der Dinge im alltäglichen Leben reguliert. Sie setzte ihm Grenzen, der zeitgenössischen geistigen Öffnung zu folgen, die eine Ablösung der Farbe

vom Gegenstand sowie die Hinwendung vom Figuralen zum Abstrakten vorantrieb. Auch verbal machte Heine aus seiner Kritik an der Moderne keinen Hehl (Bd. 2, S. 64). Er warf deren Vertretern handwerkliches Unvermögen und Dilettantismus vor – gleichwohl stuft er die Wirkung seiner Bilder »neben all den Kubismen und Expressionismen« als altmodisch ein (Bd. 2, S. 104). Mit seiner eigenen Sublimierung von Figuren und Formen sowie der Betonung des Umrisses strebte er keine vergeistigte Religiosität an, wie dies im München um die Jahrhundertwende versucht wurde und beim *Blauen Reiter* eine »Läuterung des Christlichen zu einer Bildreligion des Geistigen« (P.-K. Schuster) zur Folge hatte. Die Ausstellung sowie die Katalogbände offenbaren Heine als künstlerisches Multitalent. Daß er als Karikaturist den größten Erfolg hatte, steht außer Frage. Zugleich wird Heine endlich als Maler ins kunsthistorische Blickfeld gerückt. Die Gemälde, ob nun durch den Impressionismus, Jugendstil und Symbolismus oder im Wechselspiel mit der Technik von Heines Karikaturen beeinflusst, bildeten das eigentliche kunsthistorische Novum der umfassenden Ausstellung. Auch wenn sie nur begrenzte Zeit anzuschauen waren, so riefen sie im Lenbachhaus, dem Aufbewahrungsort von Exponaten des *Blauen Reiters*, der etablierten Moderne parallel laufende künstlerische Aspekte in Erinnerung, und im Bröhan-Museum als Landesmuseum für Jugendstil sind sie ohnehin am richtigen Ort präsentiert worden.

Toni Wappenschmidt

SIGRID WECHSSLER

Ernst Fries (1801-1833). Monographie und Werkverzeichnis

Heidelberg, Kehrer Verlag 2000. 406 S. mit 72 Farbtaf., 430 S/W-Abb., 10 Landkarten und 32 Nachzeichnungen von Wasserzeichen, DM 148,-. ISBN 3-933257-17-4

Rechtzeitig zum 200. Geburtstag ist Ernst Fries durch diese gewichtige, mit mehr als 500 Abbildungen sorgfältig ausgestattete Publikation endlich die Würdigung zuteil geworden,

die er für sein im 32. Lebensjahr jäh abgebrochenes Schaffen verdient. Bis auf wenige Bildniszeichnungen aus dem Familien- und Freundeskreis und einzelne Figurenstudien widmete