

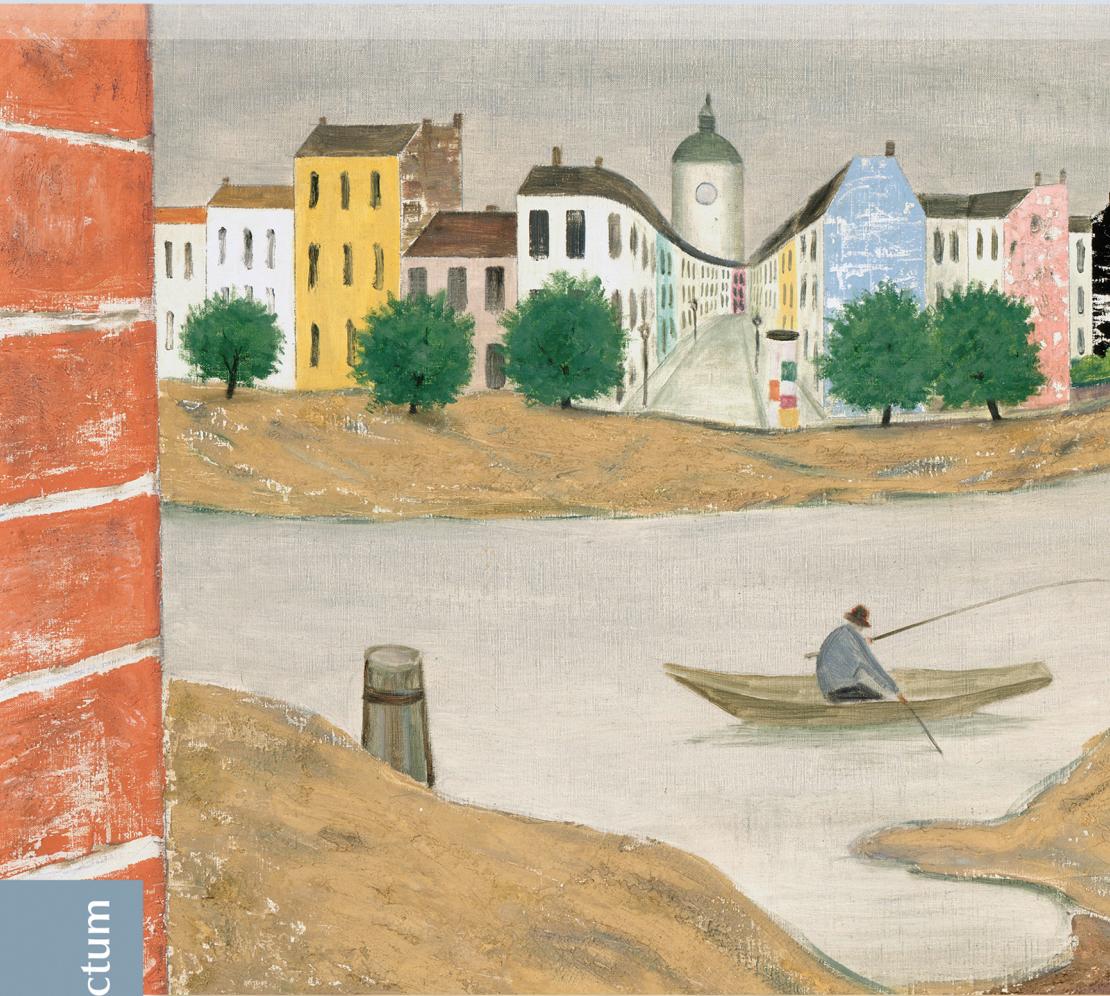
kommunikation & kultur

Eine Schriftenreihe des Instituts
für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

Kristine Haarmann

„Wie man träumt, so soll man malen.“

Der Berliner Malerpoet Werner Heldt



Tectum

kommunikation & kultur

Kristine Haarmann

„Wie man träumt,
so soll man malen.“

Der Berliner Malerpoet Werner Heldt

Tectum

kommunikation & kultur.

Eine Schriftenreihe des Instituts für Kommunikationsgeschichte
und angewandte Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin,
hrsg. von Hermann Haarmann und Falko Schmieder, Band 9

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Freien Universität Berlin

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017
© bei der Autorin

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das Recht der mechanischen,
elektronischen oder photographischen Vervielfältigung sowie der Einspeisung
in elektronische Systeme

Redaktion: Prof. Dr. Hermann Haarmann, Institut für Kommunikationsgeschichte
und angewandte Kulturwissenschaften, Freie Universität Berlin, Garystr. 55,
14195 Berlin, ikk@zedat.fu-berlin.de

Satz: Christoph Rosenthal, Berlin

Titelentwurf: Christoph Rosenthal unter Verwendung von Werner Heldt,
„Vor dem Regen“ (1951), Nationalgalerie Berlin, Photo: bpk/Jörg P. Anders,
© Staatliche Museen zu Berlin und VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN 978-3-8288-6651-5

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3713-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Bild oder Abbild?	
Versuch der methodologischen Orientierung	13
II. „Meine Heimat“. Zu Leben und Werkentwicklung	
Werner Heldts	27
III. Berlin, Paris und zurück. Werner Heldt im Banne	
der zeitgenössischen Berliner und französischen Malerei	45
1. Menzel – Zille – Ury – Baluschek – Wunderwald	45
Exkurs I: Zum modern-klassischen Berlinbild	62
Exkurs II: Nachgefragt: „Bild oder Literatur?“	66
2. Der Utrillo von der Spree	68
IV. Le spleen de Berlin. Aspekte einer peinture maudite	
1. Seelenverwandtschaft	77
2. Träumereien eines einsamen Spaziergängers	89
3. Der tote Vogel	93
V. „Berlin am Meer“. Topographie, Mythos und Imago	
einer großen Stadt	103
VI. „So sitze ich an meiner Ecke...“:	
Werner Heldt und das Fensterbild	119

VII. „Es gibt ja so viele Häuser!“ Fläche und Farbe beim späten Heldt	127
--	-----

VIII. Schluß: Werner Heldts „Stadtschaft“	141
---	-----

Anhang

Literaturverzeichnis	147
Archive	157
Bildnachweis	157
Danksagung	158
Biobibliographischer Hinweis	159
Herausgeber der Schriftenreihe	159
Namenregister	160

Vorbemerkung

Es ist erstaunlich, welche Aufmerksamkeit der Maler Werner Heldt heute immer noch und immer wieder und besonders am Berliner Kunstmarkt erfährt. Kaum eine Auktion in der Metropole und auch gelegentlich in Deutschland bundesweit, bei der sich nicht eine Arbeit von Heldt im Angebot findet. In den fünfundzwanzig Jahren seit der Wende kam aus DDR-Privatbesitz bislang viel Unbekanntes zum Vorschein, das sogleich auf reges Interesse zählen konnte. Sein Werk steht hoch im Kurs, wie die Hammerpreise belegen, wenn auch gelegentlich Lose zurückgehen.¹ Werner Heldt hat sich inzwischen längst als der wichtigste Berliner Maler des magischen Realismus etabliert. „Magischer Realismus“ nach Heldtscher Manier meint die Zusammenführung von realistisch wiedergegebenen Motiven aus dem vorgefundenen, dem betrachtenden Auge sich sogleich erschließenden Berlin, die allerdings sofort verfremdet werden, weil sie durchsetzt sind mit Versatzstücken einer Realität, die so nicht existiert und in ihrer Kombination allein der Imagination, der Vorstellungskraft der Phantasie, entsprungen sind. Insofern könnte man in diesem Fall auch von einer Spielart des Surrealismus sprechen?² Phantasie geht immer über

¹ Vgl. dazu z.B. die Frühjahrsauktion 2015 der Villa Grisebach, Los 481: Friedhof an der Parochialkirche, 1927/50.

² In der Dokumentation „Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945 – 1950“ liest man dazu bei Markus Krause in der Einführung: „Fantasten-Ausstellung“, „Surrealität“ oder „Nachkriegssurrealismus“ (Berlin 1995, S. 19). Und als erster Kommentar zu dieser Begrifflichkeit heißt es: „In den Augen des Publikums bestand die ‚Surrealität‘ der Kunstwerke jedoch zumeist

die bloße Anschauung hinaus. Gleichwohl gilt das Credo des Wort-Illusionisten Charles Baudelaire, der ja gerade Phantasiegebilden, den sprachlichen Verschränkungen zwischen Wirklichkeit und Traum in seiner Literatur wie ästhetischen Betrachtungen zu ihrem Recht verhilft. „Je mehr man Phantasie besitzt, desto mehr muss man auch von seinem Beruf verstehen, um sie auf ihren Abenteuern begleiten und die von ihr heisshungrig aufgesuchten Schwierigkeiten überwinden zu können.“³ Am künstlerischen Werdegang Heldts ließe sich diese Baudelairesche Kunstmaxime bestens verifizieren, zeigt sich doch seine Meisterschaft mit zunehmender Durchdringung gerade seines Berlin-Sujets. In der frühen malerischen Praxis unter Anleitung Heinrich Zilles wie im Selbststudium durch die Beschäftigung mit der deutschen, besonders der französischen Malerei bildet sich allmählich eine Sicherheit in der malerischen Durchdringung heraus, die dann als typisch für Werner Heldt bezeichnet werden kann. Gerade die *Berlin-am-Meer*-Bilder belegen das aufs Sinnfälligste: Heldt hat sein Thema und den entsprechenden gestalterischen Gestus gefunden.

Mein Interesse an Heldt gründet nun nicht allein in diesem Erfolg. Mir geht es um das sehr spezifische Format von Berlin-Bildern um die Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts, für dessen Eigenständigkeit Heldt so erstaunlich Neues geleistet hat. Die Liste derer, die am Berlinbild mitgearbeitet haben, ist umfangreich. Um vorab einige Berliner Maler aus besagter Wendezeit aufzuzählen: Lesser Ury, Werner Leistikow, Gustav Wunderwald oder Hans Baluschek umkreisen mal mehr, mal weniger die große Stadt, wobei besonders Wunderwald mit seinen Häuser- und Straßenbildern hervortritt. Was sie alle eint, ist ihre Teilhabe an der Etablierung einer dezidierten Berlinmotivik. Und sie haben sich bei aller Expressivität mal mehr, mal weniger einer realistischen Malweise verschrieben. Heldt dagegen entwickelt einen ganz eigenen Stil: Er bannt Phantasiegebilde auf die Leinwand, die zuvor kein Auge gesehen hat. Es ist nicht die ohne jede Anstrengung

schlicht darin, daß die Maler und Bildhauer künstlerische Formen erfunden hatten, die der sichtbaren Wirklichkeit nicht entsprachen“ (S. 19).

³ Charles Baudelaire, Ausgewählte Werke, hrsg. von Franz Blei, Kritische und nachgelassene Schriften, ins Deutsche übertragen von F. B. und Heinrich Steinitzer, München o.J., S. 242.

erblickte, offensichtliche Wirklichkeit, sondern die dem ersten, sinnlich-konkreten Anblick verborgene, sozusagen zweite Wirklichkeit, die unter der Oberfläche der ‚wirklichen‘ Welt verborgen liegt. Mit anderen Worten: Heldt arbeitet das Geheimnis heraus, sozusagen das Geheimnisvolle hinter den, der Anschauung unmittelbar zugänglichen Erscheinungen und gibt ihm in seiner durchkomponierten, traumdurchdrungenen, imaginierten Darstellung Gestalt. Er verrätselt die Bilder, er verrätselt die Welt! Damit bringt er ein Verfahren in Anschlag, das anzuwenden schwieriger nicht sein könnte. Denn es fordert vom Künstler eine gleichsam wissenschaftliche Praxis, die auf einer philosophisch-theoretischen Methode fußt: Er muß die ihn umgebende Welt auf ihr Wesen zurückführen, um sie in ihrer Struktur sichtbar zu machen.⁴ Das Verhältnis von Wesen und Erscheinung ist durch die ökonomisch-historische Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft inzwischen derart ver stellt, daß deren Beziehung zueinander nicht mehr direkt, d.h. unmittelbar in der Tiefe ihrer zugrundeliegenden Verhältnismäßigkeit erkennbar ist. Es braucht also eine Theorie und Praxis von Erfahrungswissenschaft, die einmal mehr auf wirkliches Erkennen abzielt. Die gesellschaftlichen, die sozialen Verhältnisse sollen jenseits jeder Oberflächensyphomatologie in der ihnen zugrundeliegenden Struktur kenntlich gemacht werden. Zusammenfassend könnte man die jüngst beim

⁴ Das hat schon in den 1930er Jahren der marxistische Theoretiker Georg Lukács im Zusammenhang mit seiner Realismustheorie (vgl. dazu Georg Lukács, Es geht um den Realismus und Tendenz oder Parteilichkeit, in: Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in 3 Bden., hrsg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1969, Bd. 2, S. 60ff. bzw. 139ff.) formuliert: Der Literat habe eine gleichsam wissenschaftliche Aufgabe zu lösen, nämlich die Erscheinungsformen der Gesellschaft erkenntnistheoretisch, d. h. philosophisch, zurückzuführen auf das „Wesen“ (s. dazu die Hegelsche Unterscheidung zwischen Wesen und Erscheinung). Dann erst beginne die eigentliche, künstlerische Arbeit. Da nämlich der Künstler gleichwohl kein Wissenschaftler sei, müsse dieser seine (wissenschaftliche, nicht künstlerische) Erkenntnis zurückbinden („gestalterisch zudecken“) an ästhetische Darstellungsformen. Anders ausgedrückt: Der Künstler könne die gesellschaftliche Wirklichkeit nur durch Anwendung der materialistischen Analyse erkennen, dann müsse er aber dieses sein Wissen für die Rezipienten ästhetisch so durchformen, daß in der gestalteten Oberfläche das Wesen nunmehr durchscheine. Er leiste also eine „doppelte künstlerische wie weltanschauliche Arbeit: nämlich erstens das gedankliche Aufdecken und künstlerische Gestalten dieser Zusammenhänge; zweitens aber, und unzertrennbar davon, das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge – die Aufhebung der Abstraktion“ S. 69f.).

Berliner Literaturfestival vorgetragene Auffassung des spanischen Schriftstellers Javier Marias dahingehend variieren, daß nämlich Kunst, die sich vorrangig dem „Anschein der Realität“ hingebe, um „wahre Begebenheiten“ zu formulieren, heute nur noch langweilig, nichtssagend sei. Denn die Wirklichkeit sei keine Künstlerin, „sie nehme alle Unwahrscheinlichkeiten hin und ergehe sich in überflüssigen Einzelheiten“: in blassen Anekdoten. Was hingegen „an ihr wirklich wahr sei, ihre Essenz, lasse sich nur ‚unter der eleganten, schamhaften Maske einer Erfindung‘ erzählen“.⁵ Die Maske der Erfindung – das ist das Stichwort, unter dem auch Heldts Kunst zu verhandeln sein wird. Nicht imitatio, sondern imaginatio, denn „In der Tat zeichnen alle guten, wahren Zeichner nach dem Bilde, das in ihrem Gehirn geschrieben steht, und nicht nach der Natur.“⁶

Werner Heldts einzigartige Stellung in der Berlin-Malerei der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts verdankt sich dem Verdienst, anzuknüpfen an Positionen, die vor und parallel zu ihm das Terrain bereitet haben für zahlreiche und bedeutende Belege eines Berliner Realismus, die an Vielfalt kaum zu überbieten sind. Heldt geht gleichzeitig darüber hinaus durch die Entwicklung eines sehr persönlichen Beitrags zu diesem Format. Hier amalgamieren unterschiedlichste Auffassungen und Praxen realistischen Malens zu einer Eigenständigkeit, die die Bezeichnung „magischer Realismus“ (wenn nicht eines „Berliner Surrealismus“) verdient.

⁵ In der FAZ-Kolumne von Andreas Kilb wird der Auftritt des spanischen Schriftstellers Javier Marias beim Berliner Literaturfestival 2015 so geschildert: Er „verwahrte sich, sehr überzeugend, gegen jene Literatur, die sich ‚den Anschein der Realität‘ gebe und auf wahre Begebenheiten zu berufen behaupte, dabei aber oft nur formlos, banal und langweilig sei. Die Wirklichkeit, sagte Marias, sei eine erbärmliche Schriftstellerin, sie nehme alle Unwahrscheinlichkeiten hin und ergehe sich in überflüssigen Einzelheiten. Was an ihr wirklich war sei, ihre Essenz, lasse sich nur ‚unter der eleganten, schamhaften Maske einer Erfindung‘ erzählen“, in: A. K., Wort und Gegenwart. Berlins Literaturfestival entgleist – und beglückt, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. September 2015. Siehe auch den gekürzten Abdruck dieser Rede „Beginnen wir mit dem Anfang. Die Wirklichkeit ist eine erbärmliche Schriftstellerin. Erst der Romancier verwandelt das Zufällige und Überflüssige in etwas Notwendiges“, Frankfurt Allgemeine Zeitung, 14. September 2015. Der Begriff „Maske“ ist für mich die Umschreibung eines Darstellungsprinzips, das das ‚Eigentliche‘ zu fassen versucht, um „das Zufällige, ja Überflüssige in etwas Notwendiges zu verwandeln, so dass es im nachhinein weder zufällig noch überflüssig ist“ (ebd.). Genau das charakterisiert – nach meiner Auffassung – Heldts Bilderwelt.

⁶ Charles Baudelaire, Die mnemonische Kunst, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, Neu-Isenburg 1981, S. 292.

Und befördern damit eine Schule, in die selbst die neuzeitlichen Maler Helmut Middendorf, Bernd Koberling, Karl Horst Hödicke oder die Malerin G. L. Gabriel heute sich einreihen mit einigen wenigen Beispielen, weil sie nicht in dem Maße dem Berlin-Imago verfallen sind, wie Heldt es war. Bereits nach den ersten Nachkriegspräsentationen ab 1945 in der Galerie Rosen, die übrigens auch die Berliner „Fantasten“ Hannah Höch, Heinz Trökes, Juro Kubicek, Jeanne Mammen oder Hans Thiemann und Hans Uhlmann vertritt, sorgt Heldt mit seiner Ausstellung im März 1946 für Aufmerksamkeit. Seinem malerischen Zugriff auf Berlin folgen einige bis dahin unbekannte Künstler; ich möchte hier nur Horst Strempel mit seinem Gemälde *Berlin Charlottenburg (Gierkezeile)*⁷ von 1954 erwähnen, das bis in die Motivik und Komposition hinein Heldt zu adaptieren scheint: Es sind die Brandmauern, es sind die blinden Fenster, und es ist die Litfaßsäule auf dem Bürgersteig. Ich sehe den Berliner Nachkriegsrealismus durchaus als Adaption und als Weiterführung. Heldt ist und bleibt verwoben in die Berliner und internationale Künstlerszene vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, in die sich gerade entwickelnde vielschichtige Moderne, die durch deutsche Vorbilder selbst eines Adolf Menzel oder ganz besonders französische, eines Maurice Utrillo beispielsweise, geprägt ist, doch bricht er sehr stilsicher zu neuen Ufern auf.

Damit nicht genug. Mir geht es um eine weitere, nicht minder wichtige Begabung des Künstlers, die ihn zum Grenzgänger zwischen den Künsten prädestiniert: Werner Heldt erweist sich neuerdings und nach Auswertung seines publizistisch-literarischen Œuvres als sensibler Meister des poetischen Worts wie des wissenschaftlichen Essays. Er ist damit Vorläufer einer der Moderne geschuldeten Auflösung von unzulässigen Grenzen zwischen unterschiedlichen künstlerischen Praxen.

Der Freund Gilles schreibt am 17. Juli 1955 aus San Angelo an den Bruder Kurt Heldt, der offensichtlich als Testamentsvollstrecker fun-

⁷ Horst Strempel, o.b., Tempera. 510 x 764 cm. In: Dr. Irene Lehr, Auktion 43, 31. Oktober 2015, Los 392.

gieren soll und für die Überführung des Werner Heldt-Nachlasses nach Berlin zu sorgen hat: „Tatsache ist, dass ich darum gebeten habe, alles schriftliche soweit etwas vorhanden sein sollte, genauso wichtig zu nehmen wie eventuelle Zeichnungen. [...] Ich erinnere mich an eine Äußerung von Werner: ‚Ich bin nach Kafka der einzige Deutsche, der deutsch schreibt‘. Als ich darauf fragte: ‚Schreibst Du wirklich?‘, sagte er: ‚Ich schreibe viel.‘ Deswegen bin ich in Sorge gewesen.“⁸

Der literarische Nachlaß Werner Heldts liegt im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, während der künstlerische von der Berlinischen Galerie verwaltet wird.

Kristine Haarmann, Berlin im Dezember 2016

⁸ Deutsches Kunstarchiv (DKA), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, I,C-1.

I. Bild oder Abbild?

Versuch der methodologischen Orientierung

Im Gegensatz zu Bildern mit historischen Stadtmotiven sehen sich besonders die mit Veduten immer wieder mit der Frage nach der Übereinstimmung mit der lokalen Örtlichkeit konfrontiert. Die Darstellung der Stadt, ihrer Straßen, Ecken und Plätze wird unmittelbar bezogen auf die reale Stadt, ihre Straßen, Ecken und Plätze – so, als habe die künstlerische Gestaltung allein die originalgetreue Abbildung der vorgefundenen Stadtlandschaft zu leisten. Der verständliche Wunsch, vor dem Bild die Stadt und ihre Stadtansichten wiederzuerkennen, mündet nicht selten in der Versuchung, an das Stadtportrait die Elle eines Realismus anzugleichen, der allein auf Wiedererkennung angelegt ist. Selbst die Tradition der Vedutenmalerei kennt jedoch schon die Um- und Neuschreibung⁹ der empirisch vorgängigen Faktizität im und durch das Bild, kennt also Versuche der Emanzipation von der Übermacht der sichtbar-realen Welt, um einzulösen, was Kunst von jeher zu sein beansprucht: mehr zu sein, als die Widerspiegelung der Wirklichkeit. Also nicht nur eine Wiederholung

⁹ Mit der Vedutenmalerei verbindet sich seit Beginn ein Spannungs- und Beziehungsverhältnis zwischen verschiedenen Formen von Stadtbildern. Gründet sich das Genre der Landschaftskunst zuerst in der streng wirklichkeitsgetreuen Nachbildung einer Stadt, so wird dieses Primat der künstlerischen Gestaltung sogleich aufgeweicht durch Formen wie Sammelveduten, die verschiedene, „in der Wirklichkeit nicht zusammengehörende Motive“ (Lexikon der Kunst, Bd. V: T-Z, Leipzig 1978, S. 380) vereinen, bzw. Idealveduten, die allein der Imagination des Künstlers entspringen, die beide einer Tendenz zur Sachlichkeit der Architektur- und Bühnenmalerei entgegenarbeiten. Ein weiterer Vergleichsfall wäre das Panorama (vgl. ebd., Bd. III: Li-P, S. 717f.).

der Wirklichkeit zu geben, sondern deren Transzendierung in eine neue, künstlerisch gestaltete, künstlerisch durchdrungene ästhetische Wirklichkeit. Mit anderen Worten: Kunst als Artefakt schafft jenseits der Realität der empirisch-, gleichsam natürlich-selbstverständlich vorhandenen Welt ihre eigene, artifizielle, diese allerdings stets als Verweis auf jene. „Kunst negiert die der Empirie kategorial aufgeprägten Bestimmungen und birgt doch empirisch Seiendes in der eigenen Substanz.“¹⁰ Nach der ihr innerwohnenden Spannung zwischen eigenständiger Bild- und Abbildhaftigkeit zu fragen, heißt, den Blick auf die Autonomie von Kunst zu richten. Autonomie erwächst der Kunst allein durch ihren Status als Kunst. Trotzdem aber ist Kunst, die ihren Ursprung ja allein in der menschlichen Tätigkeit (d. i. menschliche Arbeit) hat, in die Gesellschaft eingebettet.

Wem, provokant gefragt, nun teilt sich dieser Doppelcharakter der Kunst überhaupt mit? Dem Betrachter? Natürlich dem Betrachter! Würde damit aber nicht jene Autonomie, auf die Kunst so sehr besteht, bestehen muß, durch die direkte Ansprache des Betrachters untergraben? Kunst verließe damit ihren mühsam, mit Beginn der Moderne eroberten Ort der Freiheit, um doch wieder eine gewisse Zweckmäßigkeit für sich zu reklamieren. Der Betrachter nämlich möge gefälligst mit ihr kommunizieren, indem die Kunst sozusagen mit ihm kommuniziere. Nun hat Theodor W. Adorno vehement dagegen Einspruch erhoben, daß ein Kunstwerk „in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären“¹¹ sei. Die Unmöglichkeit einer kommunikativen Persuasivität der Kunst jedoch kann er damit nicht behaupten, wohl aber die komplexe, wenn nicht dissonante Kommunikation, d.h. die inzwischen verschobene, verstellte Interaktion zwischen Kunst und Rezipienten bekräftigen. Gerade in der tendenziellen Verweigerung von Kommunikation sieht Adorno nämlich die einzige Chance, Kunst vor der allseits drohenden Vereinnahmung durch Gesellschaft und Politik zu retten. Sein Kapitel zur Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* handelt von nichts anderem! Wenn nun

¹⁰ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1973, S. 15.

¹¹ Ebd., S. 167.

hier – allerdings gegen Adorno und doch auch mit ihm – Kommunikation als Aufgabe von Kunst stark gemacht werden soll, so deshalb, weil nur über Kommunikation jene symbolische Welt geschaffen werden kann, derer der Mensch als kommunikatives, d.h. auf Kommunikation angelegtes Gattungswesen bedürftig ist.

Kunst ist Träger und Beförderer symbolischer Kommunikation und das in exemplarischer Weise. Kunst hat großen, wenn nicht entscheidenden Anteil an der Herstellung einer menschlichen, weil kulturell verfaßten Gesellschaft. Denn wie jede Form symbolischer Kommunikation die Überschreitung der bloßen Alltagswelt intendiert, so zielt Kunst auf die Hervorbringung einer ihr eigenen, ästhetisch legitimierten Kunstwelt. Darin, so scheint es, manifestiert sich das Symbolische an dieser Form menschlicher Kommunikation. Das Symbolische, das Kunst hervorbringt, ist schlechterdings das andere von Natur, weil es Kunst ist, und weil es als Kunst autonom ist. Die Autonomie der Kunst resultiert aus ihrem Abstand von der realen bzw. natürlichen Welt. Darin allein gründet ihre Besonderheit. Kunst ist frei, so frei auf jeden Fall, das einzig sie noch Wahrheit verbreiten kann ob der ‚Unwahrheit‘ der modernen, d.h. verwalteten, mithin ‚falschen‘ Welt.¹² Mit dieser Auszeichnung kann Adorno der Kunst jene Aufgabe übertragen, die vordem der Philosophie zukam: die Wahrheit herauszuarbeiten. Kann Kunst der ihr hiermit übertragenen Aufklärung in der Kommunikation heute überhaupt nachkommen? Unter dem Vorsitz der postmodernen Kommunikationstheorie eines Vilém Flusser ließe sich darauf mit einem sehr grundsätzlichen „Ja!“ antworten, weil „menschliche Kommunikation [...] ein künstlicher Vorgang“ sei. „Sie beruht auf Kunstgriffen, auf Erfindungen, auf Werkzeugen und Instrumenten, nämlich auf zu Codes geordneten Symbolen.“¹³ Kunst könnte sicherlich ohne viel Federlesens sich hier eingereiht fühlen insbesondere wegen der ihr angetragenen Rolle, als Sinnstifter in einer Zeit zu fungieren, die immer sinnloser

¹² Vgl. dazu Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: Th. W. A., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt/M.1997.

¹³ Vilém Flusser, *Was ist Kommunikation?* In: V.F., *Kommunikologie*, Frankfurt/M.1998, S. 9.

wird. Aber selbst dieser höchst aktuelle Bezug enträt nicht der anthropologischen Annahme, die menschliche Kommunikation von jeher grundiert. Sie ist – wie gesagt – „ein Kunstgriff“, aber einer, „dessen Absicht es ist, uns die brutale Sinnlosigkeit eines zum Tode verurteilten Lebens vergessen zu lassen“.¹⁴ Flusser zielt, eingedenk dieser Trost spendenden Zurichtung von Kommunikation, auf den Kern menschlicher Existenz. Er begreift Kommunikation als strategisches Handeln, das darauf gerichtet sei zu verdrängen, daß „wir in Einzelhaft und zum Tode verurteilt sitzen“.¹⁵

Wer und was können uns da erretten? Es mag banal klingen und überkommene Klischees bestätigen: Es ist die Kunst, die Trost verspricht, weil sie durch ihr Angebot an Sinnstiftung die Sinnhaftigkeit des Lebens ein ums andere Mal behauptet, wo die existentielle Sinnlosigkeit längst ausgemacht zu sein scheint. Mit dieser Exklusivität von Kunst einher geht die stets aufs Neue propagierte Autonomie von Kunst: Kunst ist Kunst und nichts als Kunst!

Wo oft und gern, zumal bei den hier behandelten Berlin-Bildern des Werner Heldt, das Wiedererkennen als Maßstab einer künstlerischen Qualität als Elle angelegt wird, soll mit dieser Schrift, auch jenseits des daraus folgenden Realismusgebots, einer Kunstauffassung gefolgt werden, die eben nicht im Vergleich zwischen Realität und Bild sich erschöpft. Selbst bei der Photographie, die ihren Erfolg der vermeintlich objektiven Abbildung von Realität verdankt, selbst bei der Photographie also schmälerlert eine derartige Rückbindung des Photos dessen künstlerische Eigenständigkeit. Wenn beispielsweise der Herausgeber die von ihm entdeckten New York-Photos des George Grosz von 1932 mit seinen eigenen, im Jahr 2002 am Standort des damaligen New York-Flaneurs Grosz aufgenommenen konfrontiert¹⁶, dann verfehlt er unter der Maßgabe der Autonomie von Kunst den von Grosz festgehaltenen Blick auf die amerikanische Metropole als künstlerischen Ausdruck. Daß Grosz mit seiner Leica bei

¹⁴ Ebd., S. 10.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Ralph Jentsch (Hrsg.), George Grosz. Das Auge des Künstlers. Photographie New York 1932, Weingarten 2002, S. 52ff.

den Streifzügen durch die Straßenschluchten trotzdem keinem dezidiert ästhetischen Auftrag nachkommt, sondern eher spontan Schnappschüsse macht unter dem überwältigenden Eindruck New Yorks, davon kann man ausgehen. Es sind zuerst die neuen Eindrücke, mit denen der Neu-Newyorker sich konfrontiert sieht und die er im amerikanischen Exil festhalten will. Und doch sieht das Auge des Künstlers New York so anders wie zugleich veristisch, daß letztlich doch künstlerische Photos das Ergebnis seines Spaziergangs sind. Es sind Beispiele eines Berliner Flaneurs. Die Photos flankieren auf ihre spezifische Art und Weise die Skizzenbücher¹⁷, in denen Grosz die Beobachtungen mit knappem, aber überaus präzisem Strich festhält.¹⁸ Diese Quarthefte und auch die Photos als Aufforderung zum Wiedererkennen mißzuverstehen, resultiert aus der vermeintlichen Offensichtlichkeit ihres Gegenstands. Das Hintergründige, Suggestive oder Unheimliche eines Orts, einer Lokalität, gibt sich aber eben nicht zu erkennen, wenn Kunst schlicht zum Eins-zu-Eins-Abbild der vorgefundenen wie der gesellschaftlichen Natur degradiert wird. Diese, der sogen. Widerspiegelungstheorie¹⁹ verpflichtete Position ist inzwischen kunst- bzw. kommunikationswissenschaftlich längst obsolet. Wie nämlich könnte Kunst als symbolische Kommunikation sich bewahrheiten, wenn sie dem reduktionistischen Basis/Überbau-Modell²⁰ als Interpretationsansatz unterstellt würde?! So offensichtlich gerade bei der Gattung der Vedutenmalerei der Widerschein der Realität im Bild auch sein mag, so vordergründig die Zurichtung derartiger Kunst zum bloßen bildnerischen Reflex der Wirklichkeit.

¹⁷ Vgl. dazu George Grosz, New York 1934. Skizzenbücher, Briefe und Erinnerungen, hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 2007 (= akte exil, Bd. 10)

¹⁸ Daß Jentsch auch Skizzenblätter seiner Dokumentation beigibt, entspricht dem Publikationskonzept, dem es ganz offensichtlich mehr um historische, denn um künstlerische Authentizität geht.

¹⁹ Vgl. Todor Pawlow, Die Widerspiegelungstheorie, Berlin/DDR 1973, Thomas Metscher, Ästhetik als Abbildtheorie, in: Das Argument, 77/1973 (14. Jg.), S. 919ff. und schon früher und sehr viel interessanter: Friedrich Tomberg, Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied und Berlin 1968.

²⁰ Vgl. dazu Friedrich Tomberg, Basis und Überbau im historischen Materialismus, in: F. T., Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien, Neuwied und Berlin 1969, S. 7ff.

Selbst das sogenannte Architekturbild, das oft als heimlicher Bezugs-punkt realistischer Wiedergabe auftaucht, ist mehr als nur Kopie der Wirklichkeit. Es ist Gestaltung. Es ist als Bild gestalteter Verweis auf die Stadttopographie. Deshalb lassen sich bei Werner Heldt die Silhouetten des Berliner Roten Rathaus oder des Berliner Doms zwar so dingfest machen, auf daß auch der einfache Berlintonist²¹ eine Orientierung erhielte. Was er, derart didaktisch an die Hand genommen, allerdings nicht erföhre, wäre die Spezifik der Heldtschen Stadtlandschaft Berlin. Eher verstört dürfte er reagieren, wenn er die zahlreichen Variationen seines *Berlin am Meer*²² sich vergegenwärtigt: „Wo, bitte sehr, ist das Meer in Berlin?“ Und doch würde diese Frage ihn auf die Spur ästhetischer Wahrnehmung setzen, der er mit Heldt und seinen Bildern ausgesetzt wäre. (Womit übrigens Heldts Berlin-Bilder ihren Status als autonome Kunstwerke ganz en passant zurückgewonnen hätten.) Hier eröffnet sich sogleich jenes Problem-feld, das abzuschreiten sich diese Arbeit vorgenommen hat: nämlich, das Heldtsche Œuvre zu beschreiben und darüber hinaus einzuordnen in die Koordinaten der realen wie vor allem imaginären Stadt Berlin.

Stets war und ist Berlin mehr als nur die wirklich vorhandene Stadt. Berlin ist ganz im Gegenteil eine Projektion, ein Traumbild. Wie und wa-rum Berlin durch Kunst seine Imago²³ mit Werner Heldt weiterentwickelt und bestätigt, steht hier in Rede. Man könnte es auch kulturtheoretisch oder -philosophisch ausdrücken: Unter der realen Stadt und ihren signifi-

²¹ Ich erwähne dieses eher banale touristische Beispiel nur, weil die Vedutenmalerei ihren Auf-schwung im 17. und 18. Jahrhundert einem Italientourismus und damit einhergehend in gewisser Weise einer frühen Andenken-Industrie verdankt.

²² Vgl. dazu die zahlreichen, fast zu einem Zyklus zusammenzuschließenden „Berlin am Meer“-Bilder, in: Werner Heldt, hrsg. von Lucius Grisebach, Nürnberg u. Berlin (2. Aufl.) 1990, s. bes. die Farbtafeln, S. 92ff.

²³ Imago bedeutet mit Blick auf die klassische Psychologie ein im Unterbewußtsein existieren-des Bild, das Stimmungen und selbst Handlungen beeinflussen kann. Die Herausgeber der Sigmund Freud-Studienausgabe geben einen Hinweis auf den Stammbaum des Begriffs: Der Begriff werde Jung zugeschrieben, der ihn nach eigenen Angaben aus dem Titel eines gleich-namigen Romans von Carl Spitteler entliehen habe. Offensichtlich geht auch der Name der psychoanalytischen Zeitschrift „Imago“ auf diese Quelle zurück (vgl. dazu S. F., Psycholo-gie des Unbewußten, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Frankfurt/M. 1975 [Studienausg., Bd. III], S. 351, Fußn. 4).

kanten Quartieren liegt der Stadtkern, sozusagen ihr Wesen verborgen; und nur Kunst ist in der Lage, die Stadt in diesem ihren Kern, das heißt: nach ihrer Wesenheit, zu durchdringen. Denn zutreffender als jeder Stadt-historiker oder Stadtsoziologe es je vermögen, umkreisen Berlin-Bilder unterschiedlichster Künstler und Provenienz das Innere, gleichsam das Herz dieser Stadt. Der ästhetische Blick auf die Stadt generiert die Stadt als Raum moderner Wahrnehmung. Großstadtwahrnehmung im Medium der Kunst will die Verbindung von Stadtpysiognomie und -struktur ergründen und sinnlich erfahrbar machen. Insofern erzählen alle Bilder der Stadt von der Stadt. Natürlich ist jedes Bild dem Zeitgeist verpflichtet, mehr noch. Es ist durch und durch historisch und damit der Entwicklung der technomorphischen Medien unterworfen. Mit anderen Worten – kein Bild kann einen allgemeingültigen Wahrnehmungsmodus für sich beanspruchen, sondern muß sich ständig jener Nebenbuhler erwehren, die als technische Innovationen daherkommen und die Großstadtwahrnehmung verändern. Das gilt natürlich für die Photographie und besonders den Film. Daß die Malerei angesichts neuerer und neuester Medienentwicklung ins Hintertreffen geraten ist, kann und sollte nicht geleugnet werden. Ihr ergeht es nicht besser als der altehrwürdigen Literatur. Wenn Volker Klotz für die Literatur behauptet, daß „aus gutem Grund der Vorwurf Stadt vor jeder anderen die Gattung Roman auf den Plan rufe“²⁴, dann dürfte für die Vedutenmalerei Ähnliches gelten, wenn nicht Radikaleres. Ihr wird nämlich ebenso die Kompetenz, „die Stadterfahrung darstellen zu können, vom Film streitig gemacht [...].“²⁵ Gleichwohl schmälernt diese vermeintliche Kompetenzübertragung an das avanciertere Medium Film nicht die Ein- und Ausdrücklichkeit des nun überkommenen Mediums, ganz im Gegenteil: Die vermeintliche Antiquiertheit der Malerei schlägt um in Nobilität. Das alte Medium kann noch immer eine ästhetische Dignität für sich beanspruchen, um die die jüngsten zu kämpfen haben. Wie

²⁴ Volker Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969, S.11.

²⁵ Walter Grasshof, *Die Malbarkeit der Stadt. Die Krise der Vedute im deutschen Expressionismus*, in: Manfred Smuda (Hrsg.), *Die Großstadt als ‚Text‘*, München 1992, S. 275.

übrigens auch die Literatur! Denn nur weil das jeweils neue und aktuelle Medium (Smartphone mit Kamera und Video) in der Regel den größeren Zuspruch beim Publikum erfährt, ist es nicht schon deshalb von seiner rezeptionsästhetischen Seite her überzeugender. Immer nämlich sollte die intendierte und besonders die spezifische Wirkung eines Mediums bedacht werden, wenn es um Würdigung unterschiedlicher Medien geht.

Bei Werner Heldt trifft man auf einen Künstler, der in erster Linie der darstellenden Kunst sich widmet, dem aber auch das poetische Wort zur Verfügung steht. In dieser seiner Doppelbegabung ist er ein Grenzgänger zwischen den Künsten, der signifikanter für die Macht der Ästhetik nicht zeugen könnte. In beiden Gattungen arbeitet er an seinem Berlin-Bild, das der Topik und der Topographie der Großstadt zwar nicht enträt, jedoch das tatsächliche Berlin transzendiert zur *Imago ‚Berlin‘*. Damit gerät das der unmittelbaren Wahrnehmung nicht sogleich zugängliche Wesen, die Tiefenschicht Berlins sozusagen, in den Blick: Berlin, Traumstadt. Heldt reduziert sein Berlin auf ein zentrales Motiv: Berlin am Meer. Mithin mutiert das reale Berlin zum „poetischen Berlin“²⁶ in dem Maße, wie es künstlerisch durchformt, ausgeformt wird. Berlin wird gleichsam – u m mit Ernst Bloch zu paraphrasieren – bis zur Kenntlichkeit verändert!

Mit traumwandlerischer Sicherheit bewegt sich Werner Heldt durch seine Stadt. „Die größte Wirklichkeit meines Lebens war dann, wenn es die Intensität der Träume erreichte.“²⁷ Also ein Flaneur zwischen Traum und Wirklichkeit, der Berlin seit seinen Streifzügen mit dem alten Heinrich Zille aus dem Effeff kennt. Diese frühe ästhetische Beziehung zu Berlin erweist sich gleichsam als Initiation ins Geheimnis Berlin. Fortan fokussiert sich das bildnerische und literarische, genauer lyrische, Werk Heldts auf und um Berlin. Wo immer Werner Heldt im Laufe seines Lebens Station macht, Berlin lässt ihn nicht mehr los und bleibt auf immer seinem „Sehnsuchtshorizont“ (Rolf Wedewer) verhaftet. „Ich bin in einer

²⁶ Vgl. Klaus Siebenhaar (Hrsg.), *Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus*, Wiesbaden 1992.

²⁷ Werner Heldt, zit. nach: Werner Heldt, hrsg. von Lucius Grisebach, S. 14 (Nachlaß Heldt, Archiv für bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg).

großen, grauen Stadt geboren, / Wo Regen in ein Meer von Dächern fällt; / Und ihre Grenzen sind am Horizont verloren: / Die graue Stadt ist meine Heimat, meine Welt.“²⁸ Diese Zeilen verdichten sich über die subjektive Befindlichkeit des Künstlers hinaus zu einer melancholischen Liebeserklärung; sie können als Quintessenz seines Lebens wie als Legende oder Kommentar zu seinen Bildern gleichermaßen gelesen werden. Im lyrischen Zugriff Heldts auf die Stadt manifestiert sich eine Empfindung, die seiner Erfahrung von Einsamkeit und Verlorenheit im Grau und unbegrenztem Himmel Ausdruck verleiht. Heldts Sprache ist nicht gestelzt, sie folgt dem Umgangssdeutsch. Heldt komprimiert die Bildeindrücke zu Sprach-Metaphern für eine umfassende Ichfremdheit. So ist schon jetzt die These zu wagen: Heldt arbeitet, malt und schreibt zeit seines Lebens an diesem Problem. Es wird zu einem obsessiv besetzten Thema. Genau deshalb versagt jede, einer Realismustheorie verpflichtete Interpretation vor und an seinem Gesamtwerk.

Werner Heldt schlüpft in gewisser Weise in die Rolle eines Archäologen, der mit Mitteln der künstlerischen Gestaltung in seine Stadt sich gleichsam eingräbt, um ihrer habhaft zu werden. Sein Blick schweift nicht nur umher, um dem Berlin-Panorama zu folgen und dessen Kennmarken aufzufinden. Die Spurensuche zielt auf jenes Berlin, das dem bloß empirischen Blick sich entzieht, weil es untergründig einzig sich zu erkennen gibt. Heldt dechiffriert die Oberfläche als Schein, um eine tiefere Wirklichkeiterfahrung zu ermöglichen. Stellt diese sich dann ein, so liegt das „nicht am Schein als solchem, sondern in der Beschaffenheit dessen, was der Schein vermittelt. Der Schein muß zum Verschwinden oder Vergessen gebracht werden, damit in der Nachahmung die Wahrheit des Nachgeahmten, d.h. die vollständigere Welt oder Natur in ihrer zuvor verborgenen Harmonie zum Vorschein kommen kann“.²⁹ Hier sind wir im Zentrum einer Mime-

²⁸ Werner Heldt, Meine Heimat, in: Wieland Schmied, Werner Heldt, mit einem Werkkatalog von Eberhard Seel, Köln 1976, S. 102.

²⁹ Hans Robert Jauß, [Diskussionsbeitrag, Erste Sitzung: Die Wandlung des Nachahmungsbe- griffs] in: H.R.J. (Hrsg.), Nachahmung und Illusion, München 21969, S. 184.

sistheorie angelangt, die nicht nur die Nachahmung des Vorgefundenen verlangt, sondern einen Erkenntniszuwachs intendiert – über das Vorgefundene hinaus. Kunst ist nicht bloß Widerschein, „nicht das Scheinen im allgemeinen, sondern die besondere Art und Weise des Scheins, in welchem die Kunst dem in sich selbst Wahrhaftigen Wirklichkeit gibt“.³⁰ Wenn man mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel weitergehen wollte, so müßte jetzt darauf folgen: „Wahrhaft wirklich ist nur das Anundfürsichseiende der Natur und des Geistes, das sich zwar Gegenwart und Dasein gibt, aber in diesem Dasein das Anundfürsichseiende bleibt und so erst wahrhaft wirklich ist.“³¹ Das Anundfürsichseiende, in der Hegelschen Diktion nichts anderes als der absolute Geist, ist nach der Seite seiner „Gegenwart“ und seines „Daseins“, also unter dem Vorsitz von Sinnlichkeit und Erfahrung, deshalb eingeschränkt, beschädigt, weil es eben nicht „absolut“ sei. Da Erfahrung nur aus der sinnlich-konkreten Anschauung entspringen könne, mischt sich dieser notwendigen Anschauung ein Sinnliches bei. „In der gewöhnlichen äußereren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf.“³² Wenn die Unmittelbarkeit der sinnlichen, uns umgebenden Welt sowohl unabdingbar als auch hinderlich für die Erfahrung der Wesenheit ist, was dann? Rettung verspricht nach Hegel neben der Wissenschaft, die zuerst Philosophie sei, insbesondere die Kunst. „Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.“³³

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke Bd. 13, Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M.1970, S. 21.

³¹ Ebd., S. 22.

³² Ebd.

³³ Ebd.

Werner Heldt – es sei dahingestellt, ob bewußt oder unbewußt – gestaltet diese „höhere“ Realität, das wahrhaftere Dasein seines Berlins. Er verliert sich nicht in den Silhouetten des Stadtbilds; er beschreitet den Weg einer ästhetischen Transzendierung. Heldts Kunst huldigt mitnichten dem Über-Sinnlichen, vielmehr könnte man sagen: Heldts Werk versinnbildlicht das – Unter-Sinnliche. Er geht der Stadt nämlich auf den Grund, kehrt das Unten nach oben, um das Wirkliche und Wahre, die Idee (oder mit dem von mir vorgeschlagenen Begriff: die Imago) Berlin, zu gestalten. Mit dem Ergebnis, daß nun im geformten, weil gestalteten, im schönen Schein endlich das wahrhafte Wesen erscheint. Um ein letztes Mal Hegel zu zitieren:

Im Vergleich mit dem Schein der sinnlichen unmittelbaren Existenz und dem der Geschichtsschreibung hat der Schein der Kunst den Vorzug, daß er selbst durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, dahingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst als täuschend gibt, sondern vielmehr als das Wirkliche und Wahre, während doch das Wahrhafte durch das unmittelbar Sinnliche verunreinigt und versteckt wird. Die harte Rinde der Natur und der gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.³⁴

Legitimiert sich mit Hegel schon auch die moderne, dem Surrealismus verschriebene Malerei? Heldt kann dieser Kunstrichtung natürlich nicht so ohne weiteres zugerechnet werden. Er verbleibt im Umkreis der figurativ-realistischen Malerei. Gleichwohl jedoch überschreitet er jenen Bezirk eines kanonisierten Realismus, der künstlerische Abweichungen vom empirisch-realnen Vorwurf nicht duldet. Imaginiertes Bild oder realistisches Abbild, beide Formen der Gestaltung, können, wenn sie denn einer gewissen Meisterschaft sich verdanken, Kunst sein – das aber nur in dem Maße, als sie ihren Auftrag erfüllen, der Wahrheit Ausdruck zu verleihen. Vertreter einer radikalen Avantgarde mögen einwenden, daß jede Rückkopplung an historisch längst überkommene Formate eines (malerischen) Realismus

³⁴ Ebd., S. 23.

einer Kapitulation vor der Moderne gleichkomme. Die stete Fortentwicklung der Kunst, Kunstauffassung und Kunsttechnik habe den Realismus ad acta gelegt. Nun ließe sich durchaus provokant fragen, ob man denn in Zeiten, da der Realismus endgültig obsolet geworden, weil er eine ausgediente Spielart der Wirklichkeitsaneignung sei, diesen Aufgüssen in der Moderne weiterhin frönen kann? Heldt zieht sich aus der Affäre, indem er einen unverwechselbaren Stil, genauer Mal-Gestus, herausbildet, der inzwischen als sein Alleinstellungsmerkmal in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Werner Heldt malt nicht jenseits der Gegenständlichkeit, bleibt also auf die ihm ansichtige Wirklichkeit stets bezogen; er schafft allerdings im Bild ein neues Bild dieser Wirklichkeit. Figurative Versatzstücke der Stadtphysiognomie verschmelzen zu einer Stadtseelenlandschaft, die magisch-mythisch sich vor den Augen des Betrachters erhebt. Die Suggestivkraft derart kombinierter Stadtbilder lebt aus der Collage durchaus realistisch wiedergegebener Details, die in ihrer Zusammenführung jedoch in Widerspruch geraten zur offensichtlichen Realität der Stadt. Die Panoramabilder eines Eduard Gärtners, des großen Berlin-Chronisten des 19. Jahrhunderts, oder, um in unseren Zeiten zu bleiben, eines Matthias Köppel leben und wirken zu nicht geringem Anteil gerade durch das Faktische, das in der figurativen Bildersprache sich reproduziert findet und damit suggeriert, trotz subjektiver Perspektive und Motivik den Bildeindruck im Abgleich mit der realen Stadt zu bewahrheiten. Aber selbst diese so unterschiedlichen Vertreter einer dem Realismus verpflichteten Kunstauffassung wissen um die Eigenständigkeit auch der realistischen Kunst. Diese Kunst steht für die Macht und Konstanz des Raums und gegen die Veränderung und Flüchtigkeit der Zeit, des Augenblicks. Wie das? Nur die Photographie – so die landläufige Meinung – vermag doch das Hier und Jetzt objektiv zu bannen, aber, genauer hingeschaut, wandelt sich dieses vermeintlich authentisch reproduzierende, in der Hand und durch das Auge des Photographen zu einem künstlerischen, mithin der Ästhetik zuarbeitenden Medium. Das trifft übrigens auch auf die wenigen überlie-

ferten Photos von Werner Heldt zu.³⁵ Allein es lohnt kaum, einen Konkurrenzkampf der Medien (Photographie versus Malerei und umgekehrt³⁶) im Hinblick auf deren Anteil am Realismus zu entfachen, weil die höchste Stufe realistischer Gestaltung nicht schon die wahrhaftigere Darstellung sein muß. Bild oder Abbild? Trotz des vermeintlichen Gegensatzpaars können wir jetzt bilanzieren, daß zwischen Bild und Abbild nicht grundsätzlich ein Widerspruch sich auftun muß. Entscheidend ist bei beiden die ästhetische Stimmigkeit vor der Wirklichkeit.

Max Imdahl hat darauf hingewiesen, daß mit „zunehmender Hinwendung auf das Optische [...] die Malerei immer abstrakter [wird].“ Woraus folge, daß „bei wachsender Auflösung des vorzüglich projektiven, streng linearen Dingumisses im wachsenden Ausmaße die Farben als nur sich selbst zeigende Phänomene thematisch und als solche primärer Gegenstand des Bildes“³⁷ würden. Dieser Tendenz der Moderne zur Abstraktion folgt Heldt in seinem malerischen Œuvre höchstens im Spätwerk und dort auch nur zaghaft. Gleichwohl löst er sich schon früh von der Übermacht der faktischen Dingwelt, indem er diese eben nicht mehr vorrangig nachbildet, sondern neu- oder umbildet. Damit, so scheint es mir, malt er auf seine sehr subjektive Art mit an der Moderne. „In der Moderne wird die imitatio, d.h. die Bindung des künstlerischen Schaffens an die vorgegebene Welt, durchbrochen. Der künstlerische Prozeß wird vorgestellt als ein neue Entität schaffender und muß nun rückwärts mit bereits vorgegebenen oder eigens zu diesem Zwecke erfundenen Ideen begründet werden.“³⁸ Die

³⁵ Siehe dazu: Werner Heldt, hrsg. von Lucius Grisebach, S. 25-29. Bei diesen Photos von 1930 fällt sogleich die Leere der Straßenzüge auf, zudem sind sie in ihrer Ausschnithaftigkeit dem klassischen Fensterbild anverwandelt.

³⁶ Vgl. dazu, neben den Heldt-Photos, die schon erwähnten Photographien von Grosz oder die von Heinrich Zille, die von Winfried Ranke entdeckt und erstmals 1975 (W. R., Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910, München) veröffentlicht wurden.

³⁷ Max Imdahl, Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei (Abstraktion und Konkretion), in: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966, S. 209 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 2).

³⁸ Hans Blumenberg, [Diskussionsbeitrag, 2. Sitzung: Coleridge, Baudelaire und die Poetik der Moderne] in: Immanente Ästhetik, S. 423.

Suspendierung empirischer Realität ist damit vollendet. Und zwar durch künstlerische Praxis!

II. „Meine Heimat“. Zu Leben und Werkentwicklung Werner Heldts

Und hunderttausend bleiche Häuser stehn und grübeln,
Mit toten Augen träumen sie vom fernen Meer,
Und starre Trauer liegt auf ihren kahlen Giebeln,
Darüber sich ein fahler Himmel beugt so schwer.³⁹

Mit *Eisheiligen* 1929 datiert Werner Heldt sein Gedicht *Meine Heimat*. Es ist erst spät in die *Aufzeichnungen eines Malers*⁴⁰ aufgenommen worden. Die hier zitierte 3. Strophe beschreibt in düsteren Metaphern die große Stadt Berlin, in die hinein Heldt am 17. November 1904 als Sohn des Paul Heldt, protestantischer Pfarrer an der Parochialkirche in der Klosterstraße, Berlin-Mitte, geboren wird. Die Familie, so belegen es historische Dokumente, die sogenannten Bürgerbriefe⁴¹, ist seit der Zeit des Großen Kurfürsten dort ansässig. Man hat es zu Ansehen gebracht. Der Urahns Andreas Heldt war ein bekannter Hoffuhrmacher, während ein anderer Zweig der Familie das Kunstschorfhandwerk pflegte, das von Generation zu Generation weiterlebte bis zum Ersten Weltkrieg. Mit den Brüdern, dem jüngeren Gero und dem älteren Kurt, wächst Werner Heldt in der bürgerlichen

³⁹ Werner Heldt, Meine Heimat, in: Wieland Schmied, Werner Heldt, S. 102.

⁴⁰ Werner Heldt, Aufzeichnungen eines Malers, in: Wieland Schmied, Werner Heldt, Hannover 1968, S. 27ff.

⁴¹ Helmut Risch, letzter direkter Nachfahre der Familie Heldt und Vorerbe des Nachlasses von Werner und Kurt Heldt, in einem Gespräch mit der Verf. vom 22. Juni 1988 in Berlin.

Familie äußerlich wohlbehütet auf. Die Geräusche des alten Hauses und der väterlichen Pfarrei prägen sich dem sensiblen Kind ein; es erlebt eine „vom Glockenspiel begleitete Jugend“. In der Phantasie des heranwachsenden Knaben verwandelt sich der enge, von hohen Mauern umgebene Kirchhof in ein „Königreich“. Zugleich ziehen die in der Nachbarschaft wohnenden Zigeuner, deren „bunt gekleidete Kinder sangen und bettelten auf den Gassen“, den jungen Werner magisch an. Sie bilden den notwendigen, spannungsreich exotischen Kontrast zum friedlichen Hort, wo die Gleichförmigkeit des Alltags kaum kindliche Neugier zu befriedigen weiß. Das Unheimliche, der Reiz des Lebens, vollzieht sich in gesellschaftlichen Randbereichen. „Manch dunkle Gewalttat geschah dort und erfüllte uns Kinder mit geheimnisvollem Grauen.“ Zugleich geben die Herumvagabundierenden Werner Heldt Kunde von anderen, „heißen Ländern“⁴² und beflügeln die Vorstellungswelt des Knaben. Den Spielkameraden, zumeist Kinder der Pfarrbediensteten, erzählt er Abenteuergeschichten und führt sie ein in die Welt der Gespenster, Feen und Gnome.

1914 wird er ins Gymnasium *Zum Grauen Kloster* eingeschult, das er 1922 mit dem Zeugnis der Reife verlässt. Entgegen dem Wunsch des Vaters, der den Sohn ganz im Sinne der Familientradition eine Schlosserhandwerkslehre absolvieren lassen will, schreibt sich Werner Heldt 1925 nach einjährigem Besuch der Kunstgewerbeschule in der Berliner Akademie der Künste Charlottenburg für die Malklasse von Maximilian Klewer ein. Dort bleibt er bis zum Jahre 1930.

Schon vor dem Eintritt in die Akademie hat Heldt gemalt. Seine Bilder sind geprägt von genrehaften Motiven: Zusammen mit Heinrich Zille, den Heldt als väterlichen Freund verehrt, durchstreift er das Berliner Destillenmilieu und bannt seine Eindrücke in den sogenannten *Samstagabend-Bildern*⁴³ und nächtlichen Straßenszenen auf die Leinwand. Charakteristisch für diese Arbeiten ist eine brauntonige, der Farbigkeit der naturalistischen

⁴² Alle Zitate aus: Werner Heldt über sich, in: Ebd., S. 87.

⁴³ Unter diesem Sammelbegriff fasse ich jene Bilder zusammen, die 1925 bis 1930 entstehen und von Heldt zumeist als „Samstagabend“ betitelt werden.

Malerei des 19. Jahrhunderts verpflichtete Palette. Die dunkle, erdige Grundfarbigkeit seiner Stadtpanoramen kontrastiert Heldt gleichwohl mit wärmeren Gelb-Rot-Tönen der hinter Vorhängen erleuchteten Fenster. Zugleich finden sich bereits in diesen frühen Werken Heldts jene Themen, die sein zentrales Thema, die Unwirtlichkeit der Stadt, präcludieren. Uns begegnen ausgestorbene Straßenzüge, Gaslaternen, Lifafaßsäulen, flächige Häuserfassaden, am Horizont Kirchtürme mit zumeist zeigerloser, zeitloser Uhr. Dagegen weisen Arbeiten wie *Ackerstrasse*⁴⁴, *Ballszene*⁴⁵ und *Das Klistier*⁴⁶ fast karikaturistisch anekdotische Züge (Zille lässt grüßen!) auf. Dieser naiv-narrative Aspekt tritt in Heldts Bildern ab 1925 zurück. Die wenigen Personen, die dann die Straßen noch beleben, werden von ihm zunehmend zu Schemen verwandelt und dadurch anonymisiert. Mit ihren blinden Gesichtern und den auf Umrisse reduzierten Körpern sind sie nicht mehr entzifferbare Teilnehmer des nächtlichen Treibens, sondern dienen vor den Häuserfassaden lediglich als Staffage, Dekoration. Stellt sich die Frage: „Beleben sie überhaupt die Heldtsche Stadtlandschaft?“

In den Jahren 1926 bis 1928 entleeren sich Werner Heldts Bilder auch von diesen anonymisierten, weil gesichtslosen Menschen. Seine Farbskala bereichert er um kühlere Blautöne. Angeregt durch Lesser Ury, nimmt Heldt das Motiv der regennassen Straßen auf. Im Gegensatz zu ihm jedoch, dessen Bilder stets großstädtisches Leben und Treiben thematisieren, dessen schillernder Glanz durch die in den Pfützen reflektierenden Lichter noch verstärkt wird, setzt Heldt die Stadt in die Natur und damit der Natur aus. Die Elemente Wind, Sturm und Regen setzen der Stadt zu, gemahnen an ihre Entstehung: Berlin, gebaut auf märkischem Sand. (Damit kommt möglicherweise ein erster Hinweis auf Heldts spätere Obsession ins Blickfeld.) Die Straßen schimmern wie Flüsse (exemplarisch *Vorstadt*

⁴⁴ Ackerstraße, um 1920, Öl a. Pappe 26x20cm, Bez.: u. l.: WH; Abb. in: Seel, Werkkatalog, Nr. 1, in: Wieland Schmied: Werner Heldt. Mit e. Werkkatalog von Eberhard Seel, Köln o.J. (im Folgenden: Seel und die Zahl im Werkkatalog).

⁴⁵ Ballszene, um 1922, Öl a. Holz, 29x22cm, Unbezeichnet, Nationalgalerie Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Abb. in: Seel, Nr. 4.

⁴⁶ Das Klistier, 1924, Öl a. Holz, 45,5x55,5 cm, Bez.: u. r.: WH.24; Sammlung B, Abb. in: Seel, Nr. 12.

mit Bäumen⁴⁷), an deren Rändern Häuser mit dunklen Fensterhöhlen emporragen. Heldts Beschäftigung mit solchen nächtlichen Szenerien endet um 1929.

*Oktobersonntag*⁴⁸ aus dem gleichen Jahr eröffnet eine Serie von Straßenbildern bei Tage. Die eher düstere Palette der frühen Arbeiten scheint überwunden und weicht einem, die Grundfarben Rot, Blau, Gelb sowie Grün bevorzugenden Kolorit. Die aneinander gereihten Häuserfronten verengen sich zumeist im Bildhintergrund, ein Kirchturm verstellt endgültig den Horizont. Die Figuren im Bild – ein puppenhaftes, gesichtsloses Kind und ein Radfahrer in Rückenansicht – erscheinen als voneinander isoliert. Selbst die sie umgrenzenden Häuser wirken fremd, bieten keine Heimstatt. Nicht zuletzt durch das weiße, unbeschriftete Straßenschild vermittelt *Oktobersonntag* – trotz oder gerade wegen des kühlen, hellen Lichts – Anonymität und Erstarrung: Einsamkeit in der Stadt als allgemeine Befindlichkeit. Heldt beschwört hier das Gegenbild zur Großstadt hektik, Synonym für Schnellebigkeit und Amüsierbetrieb der sogenannten Goldenen Zwanziger Jahre.

1930 reist Werner Heldt nach Paris. Schon 1929 hatte Heldt in dem bis heute nur mit einem kurzen Abschnitt veröffentlichten Essay *Von Baudelaire bis Picasso* Paris als „Jerusalem, die hochgebaute Stadt mit den goldenen Glockentürmen des Friedens“⁴⁹ gepriesen. Für den mit religiöser Tradition, ihren Bildern, Mythen und Metaphern seit Kindheit vertrauten Heldt ist Jerusalem die Stadt der Erlösung. Diese Projektion auf Paris lässt nur erahnen, welche, auch persönlichen Erwartungen und Sehnsüchte der junge Maler mit der französischen Hauptstadt verknüpft.

Inwieweit der Aufenthalt in dieser Stadt wenigstens bei der Verarbeitung eines traumatischen Erlebnisses – der plötzliche Tod seiner

⁴⁷ Vorstadt mit Bäumen, 1928, Öl a. Lwd., 38 x 70 cm, Bez.: u. r.: WH.28, Slg. Anima Schmitte de Otero, Plettenberg, Abb. in: Seel, Nr. 84.

⁴⁸ Oktobersonntag, 1929, Kohle, Aquarell und Öl a. Lwd., 65 x 100 cm, Bez.: u.r.: WH29, Slg. Siegfried Enkelmann, München, Abb. in: Seel, Nr. 135.

⁴⁹ Werner Heldt, Von Baudelaire bis Picasso, S. 9. Das 14-Seiten-Typoskript liegt in Nürnberg unter DAK, I, B-7.

Jugendfreundin Lo, die Opfer eines Motorradunfalls wird – helfen soll, kann vermutet, aber nicht eindeutig belegt werden. Soviel wissen wir aus seinen Aufzeichnungen und auch aus Bildern, die Lo umkreisen: „Ich schaute, Qual im Herzen, über ferne Dächer in die Nacht. / Ruhelos elte meine Seele durch die Straßen, dich zu suchen. Wo bist Du? Von unten tönen aus der Kneipe abgerissene Töne / O Nacht!“⁵⁰ Wie sehr, „im tiefsten Keller der menschlichen Seele“⁵¹, Los Tod Heldt zusetzt, zeigt auch ein Brief seiner Psychiaterin Felici Froboese vom 20. Juli 1936: „Vielleicht finden Sie in der Kunst den [unterstrichen – die Verf.] Punkt wieder, den Sie in Ihrer Naivität vor [unterstreichen – die Verf.] der ‚Katastrophe‘ ganz einfach hatten.“⁵² Darüber ermutigt sie ihn, seine Träume, Gedanken und Bekenntnisse aufzuschreiben, um so weiter zu einer „inneren Befreiung“ zu gelangen. Mit Lo wird ihm ganz offensichtlich jener Mensch genommen, der ihn vielleicht hätte erretten können aus der Einsamkeit, der Melancholie und der gefürchteten gesellschaftlichen Stigmatisierung. Denn Los Tod scheint ihm endgültig den Grund für seinen Hang zum Einzelgänger- und Außenseiterum entdeckt zu haben: die Veranlagung zur Homosexualität. In Paris jedoch erfüllt sich für Heldt der langgehegte Wunsch. Er lernt den aus der Ferne verehrten Maurice Utrillo persönlich kennen. Unter dem Eindruck dieser Begegnung beginnt er, sich endgültig von den Berliner Vorbildern eines Heinrich Zille und auch Lesser Ury zu lösen. Im selben Jahr nähert er sich mit Werken wie das *Rosa Haus*⁵³, die *Rosa Mauer*⁵⁴ und einigen Vorortstraßen-Bildern in Auffassung und Aufbau Utrillo⁵⁵ an. Im Gegensatz zu dem französischen Kollegen, der seine realistischen Stadt-

⁵⁰ Werner Heldt, DAK, IA, 2. Hier schon findet sich in einer Gedichtzeile ein Motiv, das Heldt später malerisch aufnimmt: „Schon erblickt und fortgeweht so langer Zeit / dich zu suchen, wo du bist, und mitzunehmen / mich, hält das [gestrichen – die Verf.] Fensterbrett gefangen.“

⁵¹ Werner Heldt, Aus der Psychiatrie. Die Oligonia, DKA I, B-10/1.

⁵² DKA, I, C-1 bzw. I, B-10/1.

⁵³ Rosa Haus, 1930, Öl a. Lwd., 38 x 71cm, Bez.u.r.: WH, Sammlung Brandes, Abb. in: Seel, Nr. 160.

⁵⁴ Rosa Mauer, 1930, Öl a. Lwd., 60 x 95 cm, Bez.u.r.: WH.30, Hamburger Kunsthalle, Abb. in: Seel, Nr. 159.

⁵⁵ Seinen Farben ab 1915 mischt Utrillo hellen Sand und Gips bei; Rosa und milchiges Weiß dominieren.

ansichten ab 1907 häufig nach Postkarten im Atelier arbeitet, komponiert Heldt, seinem inneren Berlin-Bild folgend, Häuserfronten, Straßen, Mauern, Bäume und Wasser zu einem nicht mehr zu lokalisierenden Stadtensemble. Paris und Berlin verlieren ihre realen Konturen, vermischen sich. Versatzstücke der jeweiligen Stadt allerdings halten die Erinnerung an die wirkliche Örtlichkeit wach: Erinnerte Vergangenheit, imaginierte Gegenwart? „Die Spur der Vergangenheit spricht nur da eine echte Sprache, wo sie ein Teil des täglichen Lebens geblieben ist, wo der Alltag sie streift, ohne sie zu kennen.“⁵⁶ Die so von Heldt gegen die empirische Wirklichkeit gestellte Stadt enträt jeder oberflächlichen Abbildhaftigkeit; er schafft sie sozusagen aus sich selbst neu durch die auf die Leinwand aufgebrachten Farben und Flächen.

Zurück in Berlin, greift er auf das 1929 erstmalig verwandte Genre des in der Kunstgeschichte längst etablierten Fensterblicks zurück und variiert das klassische Sujet auf die Bedeutungsebene für Ein- bzw. Abkapselung. Die Überschreitung von innen nach außen – ein Verfahren, den Blick von einem sicheren Ort, dem Innenraum, in die Natur zu ermöglichen, ohne ihrer Unendlichkeit schutzlos sich auszuliefern –, wird erschwert (man könnte auch sagen: zusätzlich gesichert). So steht im *Berliner Stadtbild*⁵⁷ von 1930 das Brüstungsgeländer für diese Schwelle von Ich und Welt. Heldt verstärkt damit das Gefühl der Vereinsamung. In *Die Panke fließt durch Berlin*⁵⁸ ragen Häuserblöcke wie Felsen am Ufer eines Flusses empor, ihnen gegenüber – nicht minder abweisend und verschlossen – ein Kopf mit eingefallenen Augen, angelehnt an eine Brandmauer. Wacht hier das Gesicht des Todes jenseits des Hades? Bildmetaphern für Melancholie, Einsamkeit und Tod überwiegen von nun an in seiner Bildsprache.

1933 tritt der Vater aus Protest gegen den Machtantritt der Nationalsozialisten der Bekennenden Kirche bei. Noch im gleichen Jahr erleidet

⁵⁶ Friedrich Sieburg, Blick durchs Fenster, Hamburg 1956, S. 17.

⁵⁷ Berliner Stadtbild, 1930, Öl a. Lwd., 75 x 101 cm, Bez. u.r.: WH.30, Nationalgalerie, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Abb. in: Seel, Nr. 162.

⁵⁸ Die Panke fließt durch Berlin, 1930, Öl a. Lwd., 59,5 x 83 cm, Bez. u.r.: WH. 30, Slg. Wolf Jobst Siedler, Berlin, Abb. in: Seel, Nr. 164.

er bei einer politischen Auseinandersetzung einen Herzinfarkt und stirbt. Werner Heldt verläßt seine Heimatstadt Berlin. Um nicht unter dem Hitlerregime leben zu müssen, reist er über Barcelona nach Mallorca. Dort findet er im Dorf Andraitx beim katholischen Gemeindepfarrer eine Bleibe. Er beginnt wieder zu malen. Eine eigentümliche Symbiose von erinnerter Vergangenheit und mallorquinischer Gegenwart bestimmt nun die künstlerische Arbeit. Neben Zeichnungen der felsigen Insellandschaft vor Ort entstehen Blätter aus Heldts innerer Welt, Berlin, wie *Traum: Der Waggon*⁵⁹, *Weihnachten*⁶⁰, *Die alte Spree*⁶¹ und *Die sandige Mark*⁶². Diese Werke legen beredtes Zeugnis ab von seiner psychischen Bedrückung – selbst in der Wärme der südlichen Sonne. Die schon in Berlin beständig empfundene Ichfremdheit wird selbst in der gewählten Abgeschiedenheit der Insel existentiell verschärft und qualvoll durchlebt. „Niemals werde ich die furchtbare maßlose Verbitterung, die Todesangst und den Ekel vergessen, mit denen ich in der Fremde mir das Kapitel Hölderlins an die Deutschen so oft verzweifelt wiederholte.“⁶³ Es verwundert nicht, daß Hölderlins Roman *Hyperion* für Werner Heldt im Exil zentral wird. In einem Brief an Bellarmin, das alter ego des Autors, beklagt Hyperion vehement den deutschen Barbarismus. Die elegische Veranlagung des Romanhelden, der in sehnüchiger Trauer das verlorene Glück erinnert und das imaginierte Ideal einer unerfüllten Gegenwart gegenüberstellt, kommt der subjektiven Befindlichkeit Heldts entgegen. Es scheint, daß Heldt die Studie *Buch und Totenmaske*⁶⁴ unter dem Eindruck der Hölderlin-Lektüre

⁵⁹ Traum: Der Waggon, 1934, Kohle auf Papier, 47 x 69 cm, a. Rücks. signiert, Angela Meyer-Wirnitzer, Basel-Riehen, Abb. in: Seel, Nr. 263.

⁶⁰ Weihnachten, um 1934, Graphit und Kohle auf Ingres, 24x31cm, Unbezeichnet, Angela Meyer-Wirnitzer, Basel-Riehen, in: Eberhard Seel Werkkatalog, Nr. 274.

⁶¹ Die alte Spree, 1935, Kohle auf Papier, 37x63cm, Bez. u.r.: WH., Abb. in: Seel, Nr. 307.

⁶² Die sandige Mark, 1935, Kohle auf Büttlen, 32 x 47 cm, Bez. u.r.: WH., Abb. in: Seel, Nr. 308.

⁶³ zit. n. Wieland Schmied, a.a.O., S. 32. Martin Schieder widmet sich in seinem Aufsatz „Berlin im Bilde seines Wesens. Werner Heldts Stadtlandschaften“ (in: Hermann Haarmann (Hrsg.), Berlin im Kopf – Arbeit am Berlin-Mythos, Berlin 2008, S. 44ff.) einleitend sehr ausführlich der Seelenverwandtschaft zwischen Heldt und Hölderlin.

⁶⁴ Buch und Totenmaske, 1935, Kohle auf Papier, 46,8 x 62,7 cm, Bez. u.r.: WH.35, a. Rücks. NLS E. Seel Nr. 256, a. Rückseite: Kohleskizze Landschaft mit Zypressen, 1935, Abb. in: Seel, , Nr. 312.

gemalt hat. Das Bild zeigt ein auf einem Tisch liegendes Buch, daneben eine Totenmaske. An der Wand hängt eine kleine gerahmte Häuserlandschaft, die sogleich an Berlin gemahnt. Mit dem Bild im Bild bannt er offensichtlich sein verlorenes Paradies, betrauert und beschwört er das heimatliche Berlin: gemalte Mnemosyne.⁶⁵ Berliner Erinnerungsreste mischen sich beständig unter Heldts südliche Wahrnehmung. Obwohl er vor der Landschaft von Mallorca malt, bleibt er in seinem Berlin gefangen. Es entstehen Berlin-Bilder von eigentümlicher Traum-Authentizität. Denn wenn er auch spanische Straßen, spanische Dorflandschaften festhält, er variiert unter der Hand sein Berlin-Thema. Heldt kann sich offensichtlich dem Druck der Erinnerung nicht entziehen. Will er es überhaupt? Die Erinnerung wird zum künstlerischen Impuls. Gleichwohl könnte man mit Charles Baudelaire kommentieren: „Meine liebsten Erinnerungen lasten schwerer als Felsen.“⁶⁶

Mit einer Reihe von Zeichnungen greift Werner Heldt während seiner mallorquinischen Jahre immer wieder auf einen Topos zurück, der schon 1928 seine Bildersprache durchzieht: die deutsche Revolution. Mögen die mit *1848*⁶⁷ untertitelten Blätter zunächst auch eine Reverenz an seine Urahnen sein, die bei der gescheiterten Märzrevolution auf republikanischer Seite gekämpft hatten, so verlagert sich das historisch familiäre Motiv zunehmend auf die aktuelle Auseinandersetzung mit der anonymen, gesichtslosen Menschenmenge, die sich nun in Heldts Zeichnungen auf der Straße tummelt. Auf dem Blatt *Meeting*⁶⁸, auch unter dem sprechenden Titel *Aufmarsch der Nullen*⁶⁹ bekannt, kulminiert Heldts malerische Beschäftigung mit dem tagespolitisch überausbrisanten Thema Masse und

⁶⁵ Vgl. dazu Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M. 1991.

⁶⁶ Charles Baudelaire, *Der Schwanz*, in: Ch. B., *Les Fleurs du Mal*, Die Blumen des Bösen, hrsg. von Friedhelm Kremp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp, Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 3, München 1975, S. 231.

⁶⁷ Es entstehen einige Blätter mit dem Titel „Aufruhr 1848“.

⁶⁸ *Meeting*, um 1935, Kohle auf Ingres, 42 x 63cm, Unbezeichnet, Berlinische Galerie, Berlin, Abb. in: Seel, Nr. 319.

⁶⁹ Eberhard Roters in: Ich und die Stadt, Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsg.: Berlinische Galerie, Eberhard Roters, Bernhard Schulz, Berlin 1987, S. 58.

Macht im fernen Deutschland. Ein Meer von Nullen, aus dem vereinzelt Fahnen wie Segel auftauchen, füllt einen von ausdruckslosen Häuserblöcken eingegrenzten Platz. Hier gelingt Heldt die in sich stringente Versinnbildlichung von Leere und Hohlheit bei jenen, die die Massenbasis des Nationalsozialismus abgeben: „Die Masse hat sich wieder einmal eine Welt aufzubauen versucht, in der nur für Kriechtiere und Idioten Platz ist: nur für Massenstücke.“⁷⁰ Heldts Kritik am nationalsozialistischen Regime speist sich nicht nur aus unmittelbarer Anschauung. Besonders die Lektüre von Gustave Le Bons *Psychologie der Massen*⁷¹ hat das Problembewußtsein des sensiblen Mannes geschärft und ihn zu eigenen theoretischen Überlegungen angeregt.⁷² In der Schrift *Einige Beobachtungen über die Masse*⁷³ reflektiert Werner Heldt intensiv die Zustände im faschistischen Deutschland. Er schreibt:

Die Masse besteht aus Massenstücken, Gescheiterten, die anstatt ihr Gescheitertsein anzuerkennen und persönlich die Konsequenzen daraus zu ziehen, sich lieber mit anderen Gescheiterten zusammentun, um zu versuchen, mit Hilfe der Majorität die Wirklichkeit durch Lüge und Gewalt aus der Welt zu schaffen und andere zu hindern, den Weg zu ihr zu gehen.⁷⁴

Heldt entlarvt diese „unendliche Multiplikation von Null“⁷⁵ und führt Klage über eine Zeit, „in der die Masse in panischem Entsetzen dem Ab-

⁷⁰ Werner Heldt, *Einige Beobachtungen über die Masse*, 1935, in: Wieland Schmied, a.a.O., S. 73.
⁷¹ Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*, Stuttgart 1982.

⁷² In einem schon erwähnten Gespräch der Verf. mit Heldts Onkel Kurt Risch am 22. Juni 1988 bestätigt dieser, daß Heldts Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus durch seine Lektüre von Le Bon geleitet wurde: „Daraufhin hat er „Aufstand [gemeint ist Aufmarsch - die Verf.] der Nullen gemalt.“

⁷³ Werner Heldt, *Einige Beobachtungen über die Masse*, 1935, in: Wieland Schmied, a.a.O., S. 71-85.

⁷⁴ Werner Heldt, *Einige Beobachtungen über die Masse*, 1935, in: Wieland Schmied, a.a.O., S. 84.
⁷⁵ Eberhard Roters, *Weltstadtsinfonie - Bilder aus Berlin*, in: *Weltstadtsinfonie*, Berliner Realismus 1900-1950, Hrsg.: Eberhard Roters, Wolfgang Jean Stock, München 1984, S. 15.

grund zurenn“.⁷⁶ Übrigens kommt George Grosz im amerikanischen Exil zu einer ähnlichen malerischen Variante: als Maler des Lochs.⁷⁷

Der Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges setzt 1936 Werner Heldts selbstgewähltem Exil ein jähes Ende. Er wird aus dem Lande gewiesen und kehrt ins faschistische Deutschland, nach Berlin, zurück. In der vertrauten Umgebung seiner Kindheit, nahe dem ehemaligen Elternhaus, findet er Aufnahme in der Atelergemeinschaft Klosterstraße.⁷⁸ Hier arbeitet die große Verfechterin des kritischen Berliner Realismus, Käthe Kollwitz, an ihren leidenschaftlich-politisch anklagenden Werken. Hier gehen die Bildhauer Ludwig Kasper und Hermann Blumenthal ein und aus und schaffen ihre archaischen, figurativen Skulpturen gegen den Zeitgeist des Heroischen. Figuren, die durch ihre klare Tektonik Zeugnis für menschliche Proportionen und Würde ablegen und im Gegensatz stehen zu den muskelprotzenden, megalomanen „Herrenmenschen“ in der offiziellen Kunst eines Arno Breker oder Josef Thorak im Dritten Reich. Dank der schützenden undverständnisvollen Aufsicht über die Klosterstraße durch den „Obmann Martin“ bleibt die Atelergemeinschaft zunächst von politischen Kontrollen und Schikanen verschont und kann sich schnell zu einer der wenigen kulturellen, intellektuellen Zufluchtsorte in der faschistischen Metropole Berlin entwickeln. Trotz dieser für die Zustände im nationalsozialistischen Deutschland noch relativ günstigen Arbeits- und Lebenssituation durchleidet Werner Heldt Phasen von größter Verzweiflung. Wegen seiner Homosexualität weiß und fühlt er sich verfolgt und mißachtet; auch die Freundschaft zu dem Maler Werner Gilles, der eben-

⁷⁶ Werner Heldt, Einige Beobachtungen über die Masse, 1935, zit. n. Wieland Schmied, a.a.O., S. 71.

⁷⁷ Vgl. dazu George Grosz, Berlin – New York, hrsg. von Peter Klaus Schuster, Berlin 1994 (Katalogbuch), S. 442f.

⁷⁸ Siehe dazu: Atelergemeinschaft Klosterstraße 1933-1945. Ausstellung zum zehnjährigen Bestehen der Galerie Mitte, 8. Januar bis 22. Februar 1988, Berlin/DDR 1988, Atelergemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin 1994, und Kristine Pollack, Utopie und Katastrophe. Gedankenskizze zur Atelergemeinschaft Klosterstraße: Ästhetik und Moderne unterm Hakenkreuz, in: Katastrophen und Utopien. Exil und Innere Emigration (1933-1945), hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 2002, S. 69-77.

falls in der Klosterstraße in den Jahren 1936/37 ein Atelier bewohnt, hilft ihm nicht, mit diesen Ängsten umzugehen. Zu dem einzigen Zeitpunkt seines Lebens, da Heldt ein eigenes Atelier zur Verfügung hat, macht ihn darüber hinaus eine psychosomatische Lähmung des rechten Armes weitestgehend arbeitsunfähig. Die wenigen Werke, die dennoch entstehen, knüpfen an die alten Motive der Stadtpanoramen an. Mit der Rückbesinnung auf die frühen Bilderwelten greift Heldt – gleichsam sich selbst zitierend – auf die eigene Geschichte zurück, hoffend, in Zeiten politischer Unsicherheit und Bedrohung durch diese Form der Selbstvergewisserung Heimat und Geborgenheit zu finden. Mit *Pfingstsprühregen*⁷⁹ beschäftigt sich Heldt einmal mehr mit dem Fensterblick. Die Möglichkeit zur, wenn auch beschwerlichen Arbeit in der heimlichen Gemeinschaft der Ateliergemeinschaft währt nur kurz. Heldt wird zur Wehrmacht eingezogen und muß ab 1940 in Frankreich, Belgien und Holland bei der Flak dienen. In Belgien allerdings bietet sich die Gelegenheit zu einem Besuch bei dem bewunderten James Ensor⁸⁰, sicherlich ein kurzer Moment der Freude in diesen grauenvollen Tagen. Eigentlich quer zu Heldts Ablehnung des Nationalsozialismus lesen sich Briefe an Werner Gilles aus den Kriegsjahren, die mehr als ein Sich-Einfügen in das Los eines Soldaten, ein gewisses Glücksempfinden in der Gemeinschaft verraten: „Ich fühle mich innerhalb dieser Notwendigkeiten ganz wohl, vertrage mich gut mit den Kameraden, und wer weiß, wozu das Alles überhaupt gut ist. Wir schießen fleißig auf die Tommys, und das muß Einen über den unproduktiven Zustand hinwegtrösten. Viel würde mir wohl einfallen; aber ich bin niemals allein, und es kann sich nichts kristallisieren. Immerhin, ich freue mich, bei einer anständigen Firma zu sein und kann nicht behaupten, daß ich

⁷⁹ Werner Heldt, Pfingstsprühregen, um 1940, (Traum: Berlin am Meer) Öl, o. M., Unbezeichnet? Wahrscheinlich im 2. Weltkrieg zerstört, Ehemals Slg. Werner Gilles, Abb. in: Seel, Nr. 336.

⁸⁰ In einem Brief an Werner Gilles vom 4. März 1942 schreibt Heldt: „Vor einiger Zeit habe ich James Ensor gesehen u. gesprochen. Er ist 92 Jahre alt, ein liebenswerter Gentleman im Umgang. Man hat ihm zu Lebzeiten eine Gedenktafel an seinem Hause angebracht.“ Zit. nach Thomas Föhl, Biographie, in: Werner Heldt, hrsg. von Lucius Grisebach, Nürnberg und Berlin (2. Aufl.) 1990, S. 44. Heldt erwähnt Ensor auch in seiner Eröffnungsrede zu einer Ernst Nay-Ausstellung, vermutlich in der Galerie Rosen im Mai 1946.

etwas gegen den Kommiß einzuwenden hätte, so gering mein militärischer Ehrgeiz auch sein mag.“⁸¹ Selbst vor Mystifizierungen des Krieges ist Heldt nicht gefeit: „[D]ieser Krieg, der durch göttliche Macht gelenkt wird, hat bestimmt auch für mich viel Entscheidendes und Gutes mit sich gebracht. Voll Vertrauen sehe ich in die Zukunft.“⁸² Es sei dahingestellt, ob Heldt hier einer Selbst-Stilisierung nachgibt, die der allgemeinen Stimmung in der kämpfenden Truppe und der von Tod ständig bedrohten Männergemeinschaft geschuldet ist: Euphorie und Depression wechseln sich bei Heldt weiterhin ab.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 gerät er in britische Kriegsgefangenschaft und wird in einem Lager in Ostfriesland interniert. Auf Feldpostpapier beginnt er erstmals wieder mit Tuschezeichnungen; die Motive sind Fensterausblicke und Stadtlandschaften. Die geschwungenen Linien und Punktmuster lassen den Einfluß des Freundes Werner Gilles wie auch die vegetabile Ornamentik Gaudis erkennen. Kurz vor Jahreswechsel, am 28. 12. 1945, wird Werner Heldt aus der Gefangenschaft entlassen. Heldt kehrt nach Berlin zurück. In der mütterlichen Wohnung in Weißensee findet er zusammen mit seinen Brüdern Unterschlupf. Nach den langen Jahren der seelischen Zermürbung und psychosomatisch bedingter Arbeitsstörungen wird Werner Heldt nun von einem wahren Schaffensrausch ergriffen. Seine psychische Konstitution scheint stabiler, obgleich er weiter exzessiv trinkt und wie ein Getriebener durch die Straßen irrt. Bescheidener öffentlicher Erfolg stellt sich ein. Bereits im Februar 1946 veranstaltet die Bücherstube Lowinsky in Weißensee eine erste Einzelausstellung für ihn. Im März stellt er, wie schon erwähnt, in der Galerie Rosen aus, zu deren Künstlerkreis er nun gehört.⁸³ Es entsteht *Fensterausblick mit totem Vogel*⁸⁴, gemalt auf einer Preßspanplatte, deren Rücksei-

⁸¹ Werner Heldt, Brief an Werner Gilles vom 18. Juni 1941, zit. nach Thomas Föhl, Biographie, a.a.O., S. 41.

⁸² Werner Heldt, Brief an Werner Gilles vom 3. Januar 1941, zit. nach Thomas Föhl, Biographie, a.a.O., S. 40.

⁸³ Vgl. dazu Markus Krause, Galerie Gerd Rosen, a.a.O.

⁸⁴ Werner Heldt, Fensterausblick mit totem Vogel, 1945, Tempera a. Holzfaserplatte, 85 x 99 cm, Bez. u.r.: WH, a. Rückseite: graue Kreidezeichnung „Haus mit Garten“ 1934/35, Slg. Dr. Bern-

te ein südliches Motiv zierte: *Haus mit Garten*. Diese ambivalenten Sujets zeugen einmal mehr von dem Spannungsspektrum Werner Heldts. Ruft *Haus mit Garten*, vermutlich noch auf Mallorca⁸⁵ entstanden, eher individuelle Assoziationen hervor, so gilt der *Fensterausblick mit totem Vogel* als Gefangenschaftsbild schlechthin. Das Stilleben sei, so meint Erhart Kästner⁸⁶, manifester Ausdruck des Leidens an der durch den Krieg versehrten Welt, des Morbiden, des Sprach- und Leblosen. Werner Heldt artikuliert sein subjektives Todesgefühl in der Metapher des toten Vogels, der den Blick des Betrachters bricht. Erstmals weisen die Häuserfronten – bislang waren sie glatt und abweisend – Verletzungen, Risse und Sprünge auf, Spuren des Krieges, der Zerstörung. Eine zweite persönliche Katastrophe nach dem tödlichen Unfall von Lo bringt Heldt selbst an den Rand des Suizids. Es ist der Selbstmord von Maria Blumenthal, Witwe von Hermann Blumenthal aus der Ateliergemeinschaft Klosterstraße, die ihm ihre Zuneigung mehrfach mitgeteilt hatte, obwohl sie „durch mich [wußte], wie es um mich stand, sie kannte meine Neigungen“.⁸⁷ Die Antwort des Freundes Gilles hilft in den „Stunden, wo mir scheint, daß nur der Tod übrigbleibt. Bei den Kirchentröstungen kann ich nicht unterkriechen. In meinem Egoismus hoffe ich manchmal, daß ich mich in eine Liebe retten könnte; Maria hätte mir die alten Narben aufgerissen; sie sprach einmal von einem Opfer, das man aus Liebe bringen könnte“.⁸⁸ Die Realität ist aus den Fugen geraten, die Ordnung der Dinge hat aufgehört. Und doch zeittigt Gilles‘ Tröstung Wirkung: „Ich habe wieder angefangen, zu arbeiten; ich habe die Jungs lieber als je und lebe und empfinde intensiver als ich glaubte zu verdienen.“⁸⁹

hard Sprengel, Hannover, Abb. in: Seel, Nr. 340, das vermutlich erst nach der Rückkehr aus der Gefangenschaft gemalte Bild.

⁸⁵ Die Datierung lautet: 1934/35. Damit sind jene Jahre benannt, die Heldt auf Mallorca verbringt.

⁸⁶ Erhart Kästner, Auf Werner Heldt, in: Werner Heldt, Katalog Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin), Akademie der Künste Berlin, Kestner-Gesellschaft Hannover, 1968, S. 24, S. 24f.

⁸⁷ Werner Heldt, Brief an Werner Gilles, 17. Oktober 1947, in: Föhl, Biographie., S. 52.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

Werner Heldt malt das ihn umgebende Trümmermeer, Häuserruinen und gibt zugleich beredte Beispiele für die allgemeine Obdachlosigkeit der Menschen. Das Erlebnis des Krieges, die organisierte Gewalt einerseits und die individuelle Ohnmacht andererseits haben sich ihm tief eingebrannt. Die Hoffnungslosigkeit des Nachkriegsberlin entreißt ihm den Boden unter den Füßen. Mauern und Straßen geraten in seinen Bildern ins Schwimmen, ‚verflüssigen‘ sich. Heldt sucht nach einem malerischen Gestus, der diesen Zustand völliger Auflösung zu artikulieren vermag. In Charles Méryon findet Heldt vorbildhafte Gestaltungselemente, die er für sein Vorhaben der Rückerinnerung aufnimmt und weiterentwickelt. Méryon hatte den radikalen Eingriff in das organisch gewachsene Paris des 19. Jahrhunderts unmittelbar vor Augen. Die städteplanerischen Veränderungen Georges-Eugène Haussmanns und die damit einhergehende historische Devastation von Paris, der Abriß ganzer Viertel und der rasante Wiederaufbau, waren für Méryon Anlaß, die geliebte Stadt in ihrem Davor-Zustand in seinen Radierungen festzuhalten und so gegen die Zerstörung des alten Paris anzukämpfen. Er sah die Umwandlung einer Metropole und fühlte sich ihr ausgeliefert.

Méryon, der seinen Namen in geheimnisvolle Beziehung zum Meere setzte, lebte in Schrecknissen, Ekel, Verzweiflung in der großen Stadt, deren Hunderte von alten Kirchtürmen wie Masten eines wüsten Ozeanes in den Himmel starnten, von schwarz-gefiederten Vögeln umflattert.⁹⁰

Offensichtlich hat Méryon eine Bildersprache gefunden, die den Sündenfall der Moderne im Zuge großen und größten Umbaus zugleich benennt und geißelt. „Die Allegorie sieht das Dasein im Zeichen der Zerbrochen-

⁹⁰ Werner Heldt, Charles Méryon, in: Wieland Schmied, a.a.O., S. 95. Zu Méryons Paris-Imago vgl. Klaus Herding, Finster, lauernd, ungreifbar – die vertraute Altstadt als Hort des Unheimlichen, in: K.H./Gerlinde Gehring (Hrsgg.), *Die Orte des Unheimlichen. Faszination verborgenen Grauens in Literatur und Kunst*, Göttingen 2006, S. 192ff. Mit Blick auf Heldt könnte man von Berlin als „Hort des Unheimlichen“ sprechen; darauf wird zurückzukommen sein. Nur soviel schon jetzt: das Unheimliche muß für Heldt nicht notwendigerweise das Angstbesetzte sein. Die traumatisierte, traumgeleitete Wahrnehmung Berlins resultiert in erster Linie aus der sehr persönlichen Erfahrung ob des Todes der Freundin Lo, so meine These mit Blick auf Heldt.

heit und der Trümmer stehen wie die Kunst.“⁹¹ Fritz Stahl beschreibt (und bebildert) in seinem Paris-Buch von 1929 den Prozeß steter Verwandlung, der diese Stadt ausgesetzt sei, so:

Da wurden die Grenzen der ursprünglichen Anwesen für die Bebauung maßgebend. Und es entstand das Gekrümme und Gewinkel, das geblieben ist. Es entstanden die viel zu großen Baublocks, in die dann die Häuser mit Hof auf Hof, in die Gänge, wie man das in unseren Hansestädten nennt, und Sackgassen hineinlaufen. Die Photographie versagt hier. Deshalb sind die Stiche des großen Zeichners Méryon zur Hilfe gerufen, die der Wirkung solcher alten Straßen, der – das sei wiederholt – im wesentlichen architektonischen Wirkung besser gerecht werden.⁹²

Walter Benjamin sieht den eigenen, dem 19. Jahrhundert zugewandten Blick durch Méryon bestätigt. Benjamin reklamiert Méryon für sich und seine philosophische Sicht auf das sterbende Paris im sogenannten *Passagen*-Werk. Die Ambivalenz zwischen neu und alt, die Bedrohung überkommener Strukturen und Physiognomien, des durch die Geschichte über Bord geworfenen Alten sind bei ihm gestalterisch gebannt in einer letzten Zusammenschau. Denn Méryon gebe noch einmal und ausdrücklich „das Bildreservoir, das die Romantik für die Großstadt Paris entwickelt hat, und zugleich eine ihrer bevorzugten Perspektiven, die panoramatische Ansicht der großen Stadt“.⁹³ Was fasziniert also an diesen Blättern, wenn nicht die eigentlich vergebliche Erinnerung an einen Zustand, der historisch mit der baulichen und soziologischen Modernisierung unwiederbringlich vorbei ist und zugleich in einem zeitlichen Nebeneinander sich begegnen. „Bei Méryon kommen

⁹¹ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. V.1, Frankfurt/M.1982, S. 416.

⁹² Fritz Stahl, Paris. Eine Stadt als Kunstwerk, Berlin 1929, S. 97. Stahl hat seinem Paris-Buch 65 Abbildungen beigegeben. Es sind (bis auf 5 Stahlstiche, davon 4 von Méryon) Schwarz-Weiß-Photographien.

⁹³ Heinz Brüggemann, „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 143.

Majestät und Gebrechlichkeit von Paris zur Geltung.“⁹⁴ Und Benjamin zitiert in diesem Zusammenhang Stahl sogleich mit dem Satz „Die Photographie versagt hier.“ Das ist so lapidar nicht, wie Benjamin sich hier ausnimmt. Dahinter verbirgt sich nämlich eine gewisse Reserve gegen das neue Medium Photographie, die um so erstaunlicher ist im Wissen um Benjamins großen Essay über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*.⁹⁵ Daß die Photographie teilweise der Aufgabe der Dokumentation von Realität nicht gerecht werden und ihren Vorrang gegenüber der überkommenen Malerei einbüßen kann, zeugt von der historisch weiterbestehenden Gleichberechtigung dieser so unterschiedlichen Medien. Mit Bezug auf Werner Heldt zeichnet sich nun sehr deutlich eine Parallele zu Benjamins Hervorhebung Méryons ab: Wenngleich Photographie ihren Auftritt im Kreis der Künste letztlich erfolgreich angetreten hat, weil sie der Realität objektiv, nämlich durchs Kameraauge, durchs Objektiv zu Leibe rückt, bleibt sie doch in der Regel den Oberflächenerscheinungen verhaftet. Méryon und auch sein späterer Adept Heldt kommen offensichtlich der jeweiligen Stadtseele näher, weil sie gleichsam nach dem verschütteten Urschleim der modernen Stadt schürfen. Mit diesem Ansatz sind beide Künstler nicht allein; andere, besonders Literaten tun daran mit. Sie alle arbeiten – wenn ich so schreiben darf – an einer Poetik der Stadt.⁹⁶ Städtebilder liefern ein historisch und phänomenologisch bedeutsames Beispiel für fortschreitende oder stagnierende oder zerstörte Urbanität.⁹⁷

Heldt findet eine sehr realistische Bestätigung seiner Berlin-Metapher vom „Berlin am Meer“ ganz unmittelbar im zerbombten Berlin mit Ende des Zweiten Weltkriegs und seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft.

⁹⁴ Vgl. Benjamin, Das Passagen-Werk., a.a.O., S. 437.

⁹⁵ Walter Benjamin, op. cit., in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt/M. 1974, S. 431ff.

⁹⁶ Vgl. Dazu Klaus Siebenhaar (Hrsg.), Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus, Wiesbaden 1992.

⁹⁷ Vgl. dazu neuerlich: Stephane Pesnel, Erika Tunner, Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos (Hrsgg.), Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren, Berlin 2015.

Die geschundene Stadt im Trümmermeer wirkt auf ihn – paradox genug – in ihrem Überlebenswillen unreal und erhaben zugleich.⁹⁸ Die Zerstörung der Stadt in Folge „des totalen Krieges“ (Joseph Goebbels) lässt seine bislang nur imaginierte Bildmetapher („Imago“) Realität werden: Berlin ist wirklich im märkischen Sand versunken; und doch ist diese brutale Rückführung⁹⁹ der Beginn für neue, grenzenlose und – einmal mehr: paradox – genug beunruhigende Freiheit. So beschwört Heldt, besonders in seinen Kohlezeichnungen dieser Jahre, die bedrohliche, völlig entfremdete Welt, wo hingegen die lichteren Tuschzeichnungen, thematisch demselben Su-jet verhaftet, die dunkle Wirklichkeit eher zu überwinden scheinen. „Die traumhaften Elemente der Tuschzeichnungen führen alle ins Freie. An einen Ort, der allen Bindungen entlegen ist. In eine Stadt, die in den Wolken oder in den Wellen treibt. Ein Berlin am Meer.“¹⁰⁰ Eine zunehmende Abstraktion hin zu geometrischen Formen, die Heldt durch den Kubismus kennengelernt zu haben scheint, fällt jetzt auf. In der Abkehr von der figurativen Gestaltung manifestiert sich eine thematische Umorientierung. Heldt malt im Bewußtsein völliger Desillusionierung: „Das formale Moment entspricht der Aussage: Hinter den Fassaden ist Nichts.“¹⁰¹ Damit lässt sich bei ihm ein neuer Aspekt der Wahrnehmung feststellen: Je heller, je heiterer die Palette, desto leerer, unbelebter sind die Straßenzüge, desto melancholischer der Bildeindruck insgesamt. „Die Straßen sind nicht nur von Menschen, sie sind vom ‚Menschlichen‘ verlassen, und gerade dies ist menschliches Erlebnis.“¹⁰²

In der Zeit von 1952 bis 1954 entstehen die späten Still Leben. Sie sind die nochmalige Steigerung der gelebten Erfahrung einer absoluten Ich-Fremdheit: Die Stadt als *nature morte*. Alles wird zu einer Fläche. Fläche

⁹⁸ Vgl. dazu den Photoband von Hans Urbschat, Berlin im Jahre Null. Fotoreportagen 1945-1949, hrsg. von Steffen Damm, Berlin 2002.

⁹⁹ Als Bertolt Brecht nach Ende des Zweiten Weltkriegs Berlin zum ersten Mal wiedersieht, notiert er in seinem „Arbeitsjournal“: „berlin, eine radierung churchills nach einer idee hitlers. berlin, der schutthaufen bei potsdam“ (B.B., Arbeitsjournal, Zweiter Band 1942-1955, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt/M. 1973, S. 852).

¹⁰⁰ Wieland Schmid, a.a.O., S. 46.

¹⁰¹ Ebd., S. 56.

¹⁰² Ebd.

entsteht durch neu gliedernde, gegliederte Komposition. Er montiert Flächen zu Bildsegmenten, die für sich stehen und doch nur in der wechselseitigen Beziehung zueinander ästhetisch bestehen können. Der gereifte Werner Heldt jedoch bleibt weiterhin ein Gebrochener. Weit entfernt von der erhofften, naiv-malerisch vorweg genommenen Geborgenheit des warmen Gaslaternenlichtes der Jugendzeit, treibt er nun in den Trümmern Nachkriegsberlins umher. 1954 reist er auf Zureden Berliner Freunde nach Ischia; alle hoffen auf eine Verbesserung seiner depressiven Stimmung wie auch der zerrütteten Gesundheit. Am Ankunftsabend findet im Dorf ein großes Fest statt. Eberhard Seelmann, Arnold und Nele Bode, Hans Laabs und andere Freunde und Künstler sitzen mit ihm zusammen. Spät in der Nacht geht Werner Heldt, der schon am Tag heiße Thermalbäder genommen hatte, im Meer baden. Am folgenden Morgen finden ihn seine Freunde tot im Bett auf.¹⁰³ Werner Heldt liegt in St. Angelo begraben, fernab seiner Heimat Berlin.

Na - endlich bin ich tot!
Schon fang ich an zu stinken
Und etwas einzusinken; -
Nun danket alle Gott!

Die ewige Ruh tut wohl;
Kommt, putt putt putt ihr Maden,
Holt euch den Lasterbraten; -
Noch ist die Kiste voll!
Das liebe Madenvieh! -
In meinem Leichenkissen
Bin ich der Leckerbissen;
Das war ich lebend nie! - - -¹⁰⁴

¹⁰³ Kurt Risch geht in dem schon erwähnten Gespräch vom 22. Juni 1988 mit der Verf. von einem kalkulierten Selbstmord durch höchste und bewußte Selbstbefährdung aus. Diese Vermutung wird auch durch Nele Riehle, geb. Bode, geäußert.

¹⁰⁴ Werner Heldt, [Gedicht], DAK, IB-7b.

III. Berlin, Paris und zurück

Werner Heldt im Banne der zeitgenössischen Berliner und französischen Malerei

1. Menzel – Zille – Ury – Baluschek – Wunderwald

Heldts gesamtes Œuvre umkreist die Stadt Berlin. Wenn er auch immer nur sein Berlin malt und damit ein sehr spezifisches, nämlich Heldtsches Berlin-Bild schafft, so steht Heldts Bildsprache doch in einem Traditionszusammenhang, der über die Berlinmalerei des 19. und 20. Jahrhunderts hinausgeht. Denn selbst wenn unser Maler nirgends Anleihe vorgenommen hätte, so reihen sich seine Berlin-Bilder doch ein in die zahlreichen Versuche einer malerischen Auseinandersetzung mit dem überaus bedeutsamen Sujet von der modernen Stadt. Und da steht das Paris des 19. Jahrhunderts am Beginn. Die Stadt reüssiert nicht nur als Gegenstand der Malerei, sondern auch und ganz besonders als Organisator eines neuen Wahrnehmungsmodus. Die erste Figur, die für die Veränderung der Wahrnehmung steht und diese konturiert, ist der Flaneur. Walter Benjamins *Passagen-Werk* umkreist diese Konfiguration auf exemplarische Weise.¹⁰⁵

Paris aufsuchen und in Paris bleiben bedeutet zuerst einmal, sich einer künstlerisch notwendigen Bewährungsprobe zu unterziehen. Denn wer und welcher Stil in Paris Erfolg haben, können als arriviert gelten. Was

¹⁰⁵ Vgl. dazu W.B., op. cit, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. V.1 und V.2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.1982.

Wunder, daß Paul Baum, ein wenig bekanntes Mitglied der Berliner Secession, verkündet: „Wer an der modernen Malerei teilhaben wollte, mußte eben in Paris gemalt haben.“¹⁰⁶ Jeder, der auf sich hält, reist also nach Paris. Paris – sehen und sterben? Nein, um dort zu arbeiten, zu malen, die Moderne kennenzulernen, von ihren Vertretern zu lernen.

Paris ist die bevorzugte Stadt für die Großstadtmalerei des 19. Jahrhunderts, die einen ersten Höhepunkt mit der impressionistischen Freilichtmalerei, der Pleinair-Malerei, erreicht. Die Modernität der Impressionisten, die dem Augen-Blick und damit dem visuellen Eindruck Vorrang geben vor dem wissenschaftlich legitimierten Wissen (Naturalismus), liegt begründet in der künstlerischen Evokation des – dem flüchtigen bzw. gerade diesem Blick sich offenbarenden – Sichtbaren. Das Moment der Bewegung im Wechselspiel von Licht und Gegenlicht, nicht die ruhig dahinfließende Zeit, sondern der Bruch, d.i. Diskontinuität, durch Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung¹⁰⁷ bestimmen die Grunderfahrung des Menschen in der großen Stadt. Daß gerade der bildende Künstler sich dieser Dynamik aussetzt und aus ihrer Energie gestalterische Kraft schöpfen will, versteht sich fast von selbst. Insofern können wir von solcher Art infizierter Kunst als von einer neuen Art der Wahrnehmung sprechen.

Der konservative Ästhetiker sieht in den impressionistischen Bildern nicht etwa nur einen Angriff auf traditionelle Normen, sondern auf den Begriff des Bildes und damit die Malerei selbst. Herausgerissen aus dem ruhigen Fluß der Zeit, ist die temporale Impression Gegenwart ohne Vergangenheit, Pointe ohne Geschichte, die ästhetische Parallelaktion zu den lebensweltlichen Angriffen auf die Erfahrung der Kontinuität.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Paul Baum, hier zit. n. Werner Doede, Die Berliner Secession, Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin 1977, S. 77/78.

¹⁰⁷ So lautet der Untertitel zu Paul Viriliots Buch „Der negative Horizont“, in dem er die Grundlinien seiner Dromologie (Wissenschaft von der Beschleunigung) niedergelegt hat.

¹⁰⁸ Lothar Müller, Impressionistische Kultur. Zur Ästhetik von Modernität und Großstadt um 1900, in: Thomas Steinfeld, Heidrun Suhr (Hrsgg.), In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie. Frankfurt/M. 1990, S. 54.

An der Umwälzung der Wahrnehmung hat also Kunst einen entscheidenden Anteil, bringt sie doch gegen die Empirie der Erscheinung das Subjektive im Erscheinen zur Geltung. Der Impressionismus, diese erste Spielart künstlerischer Moderne im 19. Jahrhundert, lockt und verlockt. Mit ihm beginnt – nach Auffassung der Traditionalisten – der Zersetzungsprozess der Kunst. „Das Auge der Impressionisten wird als Zivilisationsprodukt der Großstadt, als organisches Äquivalent des ‚Geistes‘ der Moderne verdächtigt.“¹⁰⁹ Die Netzhaut wird gleichsam zur Projektionsfläche für jene Reize, mit denen die Stadt jeden umspült, den aufnahmefähigen, sensiblen Flaneur wie den Künstler allemal. Was in Paris sich entwickelt, im Sog der Stile beständig sich selbst überholt, findet in Berlin kaum Nachahmung. Zu schwerfällig geriert sich die deutsche Metropole mit ihren Künsten; nur sporadisch gelingen ihr Adaptionen. Der Impressionismus beispielsweise findet kaum eigenständige Adepten. Vielleicht ließen sich in diesem Fall Lesser Ury und seine Berlin-Impressionen ins Feld führen, um Berlins Ehre zu retten? Ury ist es, der dem flachen Akademismus eines Anton von Werner in Motivwahl und Malgestus Paroli bietet und so dem modernen Stadtleben im flirrenden Lichterschein Ausdruck verleiht. Auch bei Adolf von Menzel findet sich der impressionistische Duktus, der allerdings durch einen realistischen Grundzug zunehmend überlagert wird. Selbst ein Max Liebermann kann als Zwitter angesehen werden, zwischen Impressionismus und Realismus changierend, wobei dessen ganze Meisterschaft eher der impressionistischen Artikulation geschuldet zu sein scheint.

Was Paris als Stadt (im Gegensatz zu Berlin) immer als Plus für sich verbuchen kann, ist seine Vorreiterrolle für unterschiedlichste Moderne.¹¹⁰ In dieser Stadt wird an vorderster Front experimentiert, und deshalb hält sich der Ruf, das Mekka der Moderne zu sein, über die Jahrhundertwende hinweg. Der Glanz dieser Stadt wird denn auch auf Werner Heldt seine Anziehungskraft ausüben. Gleichwohl macht Berlin spätestens seit der

¹⁰⁹ Lothar Müller, Impressionistische Kultur, S. 48.

¹¹⁰ Welchen Anteil daran die Kunstkritik hat, dazu vgl. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.), *Prenez Garde à La Peinture!*, Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, Berlin 1999.

Gründung des Deutschen Reiches der Metropole Paris diesen Rang – vorerst aber erst einmal nur soziologisch – streitig. Herwarth Walden deklariert Berlin in seinen Reisekopfbüchern von 1923 kurzerhand zur „Hauptstadt der Vereinigten Staaten von Europa“ und erklärt: „Berlin ist Amerika als Mikrokosmos. Berlin ist zeitlose Bewegung und zeitloses Leben.“¹¹¹ Berlin droht, angesichts der rasanten Veränderungen zu verschwinden, so tiefgreifend wird diese Stadt umgebaut: „Berlin ist größtenteils unsichtbar. Eine merkwürdige Sache: Bei Frankfurt am Main, München ist es nicht so, oder doch? Sollten vielleicht sämtliche modernen Städte eigentlich unsichtbar sein, – und was sichtbar an ihnen ist, ist bloß die Nachlaßgarderobe? Das wäre eine tolle Sache.“¹¹² Berlin häutet sich beständig in seiner Tendenz zu fortwährendem Aufbruch – ein Charakterzug, der Karl Scheffler schon 1910 veranlaßt, von dem „emporgewachsene(n) Berlin“ zu schreiben, „dazu verdammt, immerfort zu werden und niemals zu sein“.¹¹³ Was bedeutet das für Berlin als neue Kunst-Metropole? Berlin avanciert in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts endgültig zum Treffpunkt der künstlerischen Avantgarde. Berlin ist der Dreh- und Angelpunkt kultureller Vitalität auf der Grundlage industriell-technischer Innovation.

Etwas kommt hinzu. In Berlin gehen Arbeit und Kunst als Signifikanten der Neuzeit und Moderne eine erstaunliche Synthese ein. Unter deren Vorsitz arbeiten das ästhetische und das industrielle Berlin sozusagen gemeinsam am Bild der großen Stadt. Die diese ideelle und soziale Heterogenität übergreifende politische Signatur ist für Berlin der Realismus. In ihm spiegelt sich das industrielle Zeitalter sachlich-ökonomisch zugleich ästhetisch. Realismus als soziologischer wie ästhetisch-poetologischer Begriff kann folglich definiert werden als die historisch adäquate Form moderner Wirklichkeitsaneignung, die sich der gesellschaftlichen Entwicklung selbst verdankt. Realismus wäre mithin nicht nur ein gattungsspezifischer

¹¹¹ Herwarth Walden, zit. nach Roters, Weltstadtsinfonie, Bilder aus Berlin, a.a.O., S. 9.

¹¹² Alfred Döblin, Berlin. Die unsichtbare Stadt, in: Berlin 1928. Das Gesicht der Stadt, fotografiert von Mario von Bucovich. Mit einem Geleitwort von Alfred Döblin. Bilderläuterungen und Nachwort von Hans-Werner Klünner, Berlin 1992, S. 5.

¹¹³ Karl Scheffler, Berlin – ein Stadtschicksal, Berlin 1989 (Erstausgabe 1910), S. 219.

Begriff, sondern würde auch zur Beschreibung einer neuen, technisch-veristischen Betrachtung der Welt durch Politik taugen. So betrachtet, beschränkt sich der Realismus nicht auf die mimetische Wiedergabe der Natur, sondern sucht als hermeneutische Methode immer aufs Neue nach der wirklichen Realität, die hinter der bloß empirischen liegt. Theodor Fontane, der deutsche Protagonist des literarischen Realismus im 19. Jahrhundert, erläutert diesen Zusammenhang in einem treffenden Vergleich:

Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größeren Ganzen, ist noch kein Kunstwerk, und dennoch haben wir die Erkenntnis als einen unbedingten Fortschritt zu begrüßen, daß es zunächst des Stoffes, oder sagen wir lieber des Wirklichen, zu allem künstlerischen Schaffen bedarf.¹¹⁴

An die Wirklichkeit selbst, ans Hier und Jetzt der Gegenwart, verweist Fontane deshalb den Künstler; dort und nur dort finde er sein Material. Diese durch Fontane formulierte Auszeichnung des realen Lebens – sei doch alles an ihm darstellungswürdig, sofern es reales Leben sei – führt zu einer Enthierarchisierung der Bildthemen in der Kunst. Damit redet der Dichter Fontane einem dezidierten Realismus das Wort, obgleich er für sein Beispiel den Marmor, das klassische Bildhauermaterial, wählt und so dem Klassizismusideal indirekt verpflichtet bleibt. Es ist Adolph von Menzel, der mit seinem Œuvre diese Fontaneschen Maxime in den malerischen Realismus zuerst umsetzt. Menzel erweist sich durch seine, erst spät entdeckten und gewürdigten Stadtbilder als ein Pionier der realistischen Großstadtmalerei. Bereits in den 40er Jahren hat er die Stadt als Bildthema aufgegriffen und einen stilistisch neuen Weg eingeschlagen.¹¹⁵

¹¹⁴ Theodor Fontane, zit. n.: Theorie des bürgerlichen Realismus, Hrsg.: Gerhard Plumpe, Stuttgart 1985, S. 140 ff.

¹¹⁵ Menzel selbst schätzt seine Frühwerke eher gering ein und tritt damit nicht an die Öffentlichkeit. Noch der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe spielt sie 1906 gegen das Spätwerk des Malers aus. Aus heutiger Sicht jedoch sind sie als ein neuer Impuls in der Entwicklung der Malerei des

Denn die bisher geläufigen biedermeierlichen Veduten sind geprägt durch die klare Übersichtlichkeit der dargestellten Stadtansichten. Die zumeist aus der Vogelperspektive wiedergegebenen Ausschnitte erinnern an ein überdimensioniertes Schachbrett, auf dem die Figuren ihre Positionen eingenommen haben. Das sonnendurchflutete Kolorit und die perspektivische Öffnung in die unzerstörte Natur erwecken den Anschein einer friedvollen und unbedrohten Welt. Ein reges, aber überschaubares und beschauliches Leben wird geschildert. Des Betrachters Blick wird auf jedes liebevoll historisierend nachgezeichnete Detail gelenkt. Die indizierte kontemplative Wahrnehmung entspricht dem sprichwörtlich biedermeierlich-kleinbürgerlichen Lebensgefühl. Die Werke so bedeutender Architekturmaler wie Eduard Gärtner oder Wilhelm Brücke, die in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt ihrer Schaffenskraft stehen, sind in ihrer thematischen Ausrichtung wie malerischen Durchführung dieser Weltsicht verpflichtet. Sie zeigen das repräsentative Berlin. Die im königlichen Auftrag entstandenen Bauten werden in ihren Bildern gleichsam dokumentarisch archiviert.

Anders verhält es sich mit den Stadtansichten von Adolph von Menzel. Bilder wie *Hinterhaus und Hof*¹¹⁶ und *Blick auf Hinterhäuser*¹¹⁷ bannen den ungeschönten Alltag auf die Leinwand. In dem Fensterbild *Hinterhaus und Hof* tritt der Betrachter gleichsam an den Standort des Malers. Der Blick fällt aus einem höher gelegenen Fenster, dessen rötliche Ziegellaibung am rechten Bildrand angeschnitten ist, auf eine durch Bretterzäune abgeteilte Berliner Parzelle, an die sich, im vorderen Bilddritt, der Hinterhof des Nachbarhauses anschließt. Hier flattert Wäsche zum Trocknen auf der Leine. Die Rückenfassade des Hauses ist als schmucklose, verwitterte

19. Jahrhunderts, respektive in Menzels Gesamtwerk, zu werten (vgl. Rolf Bothe, Stadtbilder, S.173, und S. 196, Anm.1).

¹¹⁶ Adolph von Menzel, Hinterhaus und Hof, um 1845, Öl a. Lwd.; 43 x 61cm; Berlin, Nationalgalerie, SMPK, Inv. A I 957, Abb. in: Katalog Stadtbilder, Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, bes.: Rolf Bothe, Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann, Berlin 1987, S. 201.

¹¹⁷ Adolph von Menzel, Blick auf Hinterhäuser, 1847, Öl auf Papier; 27 x 53cm; bez.u.r.: A. Menzel. Berlin, Nationalgalerie, SMPK, Inv. A I 1057; Abb. in: Stadtbilder, S. 202.

Fläche gegeben, in die Stockwerke gegliedert einzig durch die einfachen Fenster. Die grautonige Farbigkeit der Hauswand wird aufgenommen von einem Lattenzaun, der unterbrochen und damit strukturiert ist durch ein in ihn eingefügtes Klohäuschen, und leitet so über in den, vom Volumen her das Bild beherrschenden Vordergrund: eine eigentlich leere sandige Fläche in fahlem Grau, Braun, Ocker und Grün: Berliner Ödnis. Und doch finden sich hier deutliche Zeichen menschlicher Arbeit. Eine Pumpe und verstreute Utensilien zum Bau einer Wasserleitung verweisen auf die anstehende Urbanisierung der noch ungezähmten, wilden Natur. Reales Leben symbolisieren allein spielende Kinder. Sie, wie auch die flatternde Wäsche, sind anekdotische Anspielungen, können mithin als Reminiszenz an die gute, alte Zeit gedeutet werden. Und dennoch manifestiert sich in Menzels Gemälde ein Bruch mit der Malerei seiner Zeit. Nicht die Kinder oder gar die Wäsche sind Bildthema, sondern das Noch-Nicht der alles durchdringenden Verstädterung. Verstärkt wird diese Latenz der anstehenden grundlegenden Veränderung noch durch die in Grau-braun-schwarz gehaltene und nur angedeutete Großstadtkulisse, die sich am Horizont gleichsam wie eine Fata Morgana spiegelt. So zeigt sich dieser Hintergrund „separat, einem Bild im Bilde gleich. Der asphaltbraune Ton, den Menzel auf den hellen Malgrund sehr dünn aufzutragen pflegt, ehe er farbig weiterarbeitet, liegt hier offen. Sichtbar sind die Spuren kräftigen Abschabens: einer Technik, die er beibehalten sollte und die die ohnehin dünne Schicht noch weiter von ihrer Materialität entlastet“.¹¹⁸ Gerade hierin manifestiert sich Menzels große Bedeutung für die realistische Malerei. Die unspektakuläre, sachliche Handschrift legt Zeugnis ab von der wechselseitigen Durchdringung von Stadt und Natur. Noch ist Natur nicht gänzlich domestiziert, ihre Reste sind sozusagen mit post-biedermeierlicher Akkuratesse gestaltet, wie sie der Betrachter sonst nur aus zeitgenössischen Stadtansichten kennt. In Menzels vorimpressionistischer Technik deutet

¹¹⁸ C[laude] K[eisch], Bildkommentar zu „Hinterhaus und Hof“, in: Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit / Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher, Köln 1996, S. 84.

sich eine neue gestalterische Realisierung des Bildthemas an. Der bewegte Pinselduktus im vorderen und die Abreibetechnik im hinteren Bildteil vernachlässigen das Detail und zielen auf die flächige Erfassung einer Hinterhofszene, über die der Blick ohne Widerstand gleiten kann, weil kein Gegenstand gleichsam detailversessen hervorgehoben wird.

In *Blick auf Hinterhäuser* malt Menzel seinen Blick aus dem Atelier auf die Ritterstraße. Die Augen des Malers schweifen vom erhöhten Fenster zunächst über üppig bewachsene Gärten. Die reiche Flora brandet wie eine Meereswelle gegen die angrenzenden Häuser der Oranienstraße, und ihr Grün überwuchert eine als Grenze gezogene Hinterhofmauer. Die Natur stemmt sich gegen die Stadt, und die Stadt drängt die Natur zurück. Die am Horizont angedeutete Stadtsilhouette (drei Kirchtürme wie auch die gerade baulich vollendete Schloßkuppel Alfred Stülers) gestatten die genaue Einordnung in die Stadttopographie. Dennoch sind diese in den Bildhintergrund plazierten Wahrzeichen der Stadt nicht nur ikonographisch bedeutsam. Gerade ikonologisch betrachtet, wächst ihnen ein umfassenderer Bedeutungswert zu. Der Bruch mit der biedermeierlichen Auffassung der Stadtveduten ist hier endgültig vollzogen. Nicht nur, daß der Botanik, vom Bildaufbau her im Vordergrund, als dem Fundament, auf dem die Stadt sich erhebt, wenig ausgeprägte Struktur gegeben ist, auch die angrenzenden Häuserfronten und -dächer sind sehr geglättet, bar jeder Detailverliebtheit aufgefaßt. Was erstaunt, und zwar besonders mit Bezug auf den späteren Werner Heldt, das sind die ungeheuer modern wirkenden, weil als bloße Farbflächen gestalteten Fassaden, Seitenflügel und Dächer. Wenn nicht die große zeitliche Verschiebung vorhanden wäre, man könnte Ausschnitte aus *Blick auf Hinterhäuser* als Vorbild bzw. Vorläufer seiner Berlinbilder lesen, denn selbst die Fensteröffnungen Menzels gemahnen an Heldts Fensterhöhlen.

Menzels Fensterbilder dokumentieren, mit welcher Aufmerksamkeit der Maler über den stadtphysiognomischen Aspekt hinaus die Entwicklung der Stadt als soziales Gefüge erlebt. Der *Anhalter Bahnhof im Mond*

*schein*¹¹⁹ mag dafür als exemplarisch gelten. Der Mond, von hellen Wolken bedrängt, bescheint, so jedenfalls sieht es Menzel aus seinem Fenster, eine Stadtlandschaft, die sowohl ein vertraut-anheimelnd beleuchtetes Stadthaus wie zugleich düster-dräuend ein sich anschließendes Gebäude und – wie ein schmales Band – den Bahnhof zu einem Stadtensemble zusammenfügt: Vorn ein dunkler Hinterhof (Menzels Blick wird links beschnitten von einem Seitenflügel) mit Fenster und Blumenkästen und rechts von einer in braun-schwarz gehaltenen Hauskante: ein Rahmen, der jedoch oben und unten unbegrenzt ist, in der Bildmitte gleichsam als Grenze, der Bahnhof, nur im oberen Stockwerk spärlich erleuchtet, sein Dach vom Mondschein bestrahlt. Darüber wölbt sich ein zugezogener Himmel, der dem Mond nur am obersten Rand des Bildes Leuchtkraft zubilligt. Im Gegensatz zu biedermeierlichen Fensterbildern, die das Auge schweifen lassen in eine friedliche, befriedete Natur, tritt bei Menzel die Natur nicht im so beliebten, lieblichen „Sonntagsstaat“ (Jost Hermand) auf. Nicht mehr die Überschaubarkeit einer Welt im Mikrokosmos wird hier beschworen, sondern der unauflösliche Gegensatz, der Kampf von Stadt und Natur gestaltet. Eine höhere Stufe in der Entwicklung von Menzels radikalem, am Stadtsujet erprobten Realismus liefert der *Pariser Wochentag*¹²⁰. Thematisierte selbst die spätbiedermeierliche Malerei das Vertraute zumeist aus der Distanz der Vogelperspektive und täuscht Nähe und Überschaubarkeit durch die Erfassung der vielfältigen Einzelheiten nur vor (wodurch selbst Städteansichten einem idealisierten, gleichsam natürlichen Ordnungsprinzip gehorchen), so malt Menzel in diesem Gemälde aus einem neuen, höchst subjektiven Blickwinkel. Er begibt sich nämlich auf die Straße und ins Menschengedränge; er schlüpft in die Rolle des „man in the crowd“ (Edgar Allan Poe) und nimmt damit die des Flaneurs ein. Aus dieser Po-

¹¹⁹ Adolph von Menzel, Blick auf den Anhalter Bahnhof im Mondschein, um 1845/46, Öl a. Papier, auf Holz kaschiert, 46 x 35 cm, Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur, Abb. in: Adolf Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, S. 101.

¹²⁰ Adolph von Menzel, Pariser Wochentag, 1869, Öl a. Lwd.; 48,4 x 69,5 cm; Bez. i. d. M. a. rechtem Rand: Ad. Menzel Berl. 1869; Kunstmuseum Düsseldorf; INV.Nr.: 4433; farb. Abb. in: Jens Christian Jensen, Adolph Menzel, S. 107, Köln 1982.

sition heraus beobachtet er das städtische Treiben.¹²¹ Mehr noch: Menzel scheint in der Menge unterzutauchen, er nimmt als Beobachter teil am bunten Pariser Stadtleben. Auch wenn ihm das nicht bewußt sein dürfte, hat er damit teil an einer modernen Wendung des Beobachterstatus. Der Maler verläßt nicht nur sein Atelier, er mischt sich unters Volk. Er wird im Strom des städtischen Treibens gleichsam hin und her gestoßen; Distanz stellt sich nicht ein durch Abstinenz vom Geschehen, sondern paradoxerweise durchs Eintauchen in die Anonymität in der Masse. Liebevoll und mit der Geste des Geschichtenerzählers gibt Menzel Großstadtszenen wieder, in denen die unterschiedlichsten Menschen, auch fröhlich lärmende und spielende Kinder ihren Platz haben. Emil Heilbut meint dazu, bei diesem Bild handele es sich um „ein Stück aus Stücken“. Für Julius Meier-Graefe resultieren Bildauffassung und -aufbau aus dem ständigen Blickwechsel des Malers: Menzel wähle „für jede Einzelheit einen neuen Standpunkt, nicht um zu seinem Bilde, sondern um zum Modell zu kommen“.¹²² Diese Flexibilisierung des eigenen Standorts folgt der Mobilität der modernen Stadtbewohner. Aus der Vielfalt der von Menzel eingenommenen Perspektiven radikalisiert sein Blick die Beobachtungen gleichsam modellhaft zu einem gestalteten Ganzen. Die Selbstverständlichkeit, mit der das Neben- und Miteinander großstädtischen Alltags zusammengefügt wird, unterstreicht eindrucksvoll die kunstvolle Umsetzung des Menzelschen Wahrnehmungsmodus; mit *Pariser Wochentag* läutet er die Wende vom Impressionismus hin zum Realismus ein. Und gerade in diesem Bild fallen dafür zwei höchst treffende Belege auf. Im Vordergrund rechts wie im Hintergrund links begrenzen die brüchige Außenwand eines Eckhauses und die Reste eines Abbruchhauses mit den freiliegenden Etagenwänden den Panoramablick: seltsam morbide, flächig collagierte Farbfelder auf der

¹²¹ Vgl. dazu das Photo „Menzel auf der Straße“ (1905), in: Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, S. 19.

¹²² Beide, Ernst Heilbut (1905) wie Julius Meier-Graefe (1906), zit. nach C[laude] K[eisch], Kommentar zu „Pariser Wochentag“, in: Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, S. 245.

einen, rissige, dem Alter und der Witterung geschuldete Vergänglichkeitsmotive auf der anderen Seite.

Für die deutsche Malerei markiert dieses Bild den eigentlichen Beginn der modernen Stadtwahrnehmung. Und insofern sollte, nein: muß Menzels Paris-Bild, paradox genug, als Berlinbild rezipiert werden. Denn in der Geschichte der Berliner Malerei hat es Einfluß auf das Genre der sogenannten Berlin-Bilder. Der seit 1887 in Berlin ansässige Lesser Ury beispielsweise greift die hier noch erkennbare impressionistische Malweise auf und portraitiert seinerseits die Zentren der märkischen Metropole: die Friedrichstraße, den Potsdamer Platz, die Leipziger Straße, Unter den Linden. Diese lebhaften Momentaufnahmen um die Jahre 1888/89 gelten dann ab sofort als exemplarische Darstellungen der deutschen Großstadt überhaupt. Für deren Atmosphäre findet Ury das Bild der regennassen Straße, die im Laternenlicht schimmert, glänzt und flirrt. Im Rhythmus des Helldunkels der Nacht geht die mondäne Welt ihren Vergnügungen nach. Durch die Verlagerung des Bildmotivs von der Natur ins urbane Ambiente versachlicht Lesser Ury die impressionistischen Maxime. Er vermittelt mit dem realistisch aufgefaßten Sujet und der impressionistischen Farb- und Lichtbehandlung zwischen diesen beiden Kunstrichtungen hin zu einer authentischen Metapher: Die Straße steht für das Lebensgefühl der pulsierenden Großstadt schlechthin. Kein Wunder, daß seine Bilder beim konservativen Publikum von 1890 einen Sturm der Entrüstung auslösen. Die Bildauffassung ist ein krasser Widerspruch zu der von Wilhelm II. und seinem Kunstberater Anton von Werner geförderten und geforderten repräsentativen Kunst.

Eine nicht minder wichtige Stellung für die Entwicklung des Berliner Realismus nimmt der Maler Hans Baluschek ein. Zunächst in der impressionistischen Manier eines Lesser Ury widmet er sich einer anderen Seite der Großstadt. Er thematisiert die Industrialisierung und das zuerst am Beispiel der Eisenbahn, die den Lebensraum und das Bild der Stadt radikal, d.h. zur Großstadt hin, verändert. Eine Lokomotive frißt sich dampfend und fauchend über den nassen Asphalt, eine Schneise in die Hochhäuser brechend: so in einem Gemälde um 1890 mit dem Titel *Eisen-*

bahn in Stadtlandschaft¹²³. Die Bedrohung, die diese Maschine, Sinnbild und Inbegriff von Industrie und Technik, auslöst, wird durch die vom Maler eingenommene Perspektive noch verstärkt: Er scheint im nächsten Moment von der Lokomotive überrollt zu werden, befindet sich sein Standort doch fast auf gleicher Höhe mit dem Schienenstrang. Wie in allen Bildern dieser Jahre gibt Baluschek keinen topographisch auffindbaren Ausschnitt. Vielmehr verknüpft er spezifische Kennzeichen der Stadt zu einem konzentrierten Ensemble und arbeitet damit an der Metapher der Großstadt. In Opposition zur wilhelminischen Kunstauffassung malt er nicht die staatstragende, repräsentative Metropole, sondern lenkt die Aufmerksamkeit zunehmend auf die soziale Befindlichkeit in der Stadt, wie sie sich zumeist in den Randgebieten dokumentiert – „wo die Stadt sich in unschöner Weise ausdehnte, noch unfertig schon bevölkert, wo märkischer Sand und Mietskasernen unvermittelt aufeinanderstießen“.¹²⁴ Mit diesen künstlerischen Manifestationen des Elends und der Trostlosigkeit, die Baluschek in den Jahren 1894 – 1914 schafft, liefert er gleichsam den malerischen Kommentar zum literarischen Naturalismus, dem er sich wegen dessen sozial-reformerischen Impetus verbunden fühlt. Zugunsten der nüchtern-realistischen Darstellungsweise hat er den impressionistischen Duktus aufgegeben. Die *Berliner Landschaft*¹²⁵ artikuliert eindringlich die trostlose Stimmung der von Baluschek favorisierten Stadtquartiere. Vor der Kulisse der dunkel den Horizont verstellenden Mietskasernen eilt eine Frau mit einem Blumengebinde (Totenkranz?) eine Straße entlang. Ein blühender Kastanienbaum im eingezäunten, grün überwucherten Bahngelände im rechten Bildhintergrund kann über den düsteren Gesamteinindruck des Bildes nicht hinwegtäuschen. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Hochbahn das Bild gegen den abendlichen Himmel, der an die

¹²³ Hans Baluschek, Eisenbahn in Stadtlandschaft, um 1890; Öl a. Pappe; 22 x 34 cm; bez.u.l.: H Baluschek; Berlin, Slg. Karl Heinz Bröhan; Abb. Kat. Stadtbilder, S. 228.

¹²⁴ Margit Bröhan, Hans Baluschek 1870-1935, Maler - Zeichner - Illustrator, Bröhan Museum, Berlin, 1985, S. 30.

¹²⁵ Hans Baluschek, Berliner Landschaft (Am Bahnhof); um 1900; Mischtechnik a. Pappe; 96 x 63 cm; Bez.u.r.: HBaluscek, auf der Rückseite (eigenhändig) Hans Baluschek, darunter: „Berliner Landschaft“, Berlin, Bröhan-Museum; Abb. in: Margit Bröhan, Hans Baluschek, S. 28.

stimmungsvoll melancholischen Himmel Walter Leistikows erinnert, abgrenzt, erweckt nicht mehr den Eindruck der Bedrohung, die noch *Eisenbahn in Stadtlandschaft* kennzeichnet. Inzwischen ist nämlich die Eisenbahn längst in die Stadt integriert; das Signal und der Bahnhof im Hintergrund sind quasi-natürliche Bestandteile des Stadtbildes geworden. Um die Stimmung seiner Stadtansichten authentischer festzuhalten, realistischer zu gestalten, wechselt Baluschek seine Malweise:

Ich male sehr wenig in Öl, nur meine großen Arbeiten sind in dieser Technik. Fast alle meine bisherigen Arbeiten sind Aquarelle oder besser Gouachen. Diesen Untergrund bearbeite ich stets mit sogenannten Ölkreidestiften, die fast unverwischbar sind und weniger ausgehen als Pastellfarben. Ich erreiche dadurch einen sehr farbigen, wenn auch etwas stumpfen Gesamteindruck, der die Berliner Atmosphäre geben soll, wie ich sie in ihrem grauen Charakter empfinde. Mir war die Ölfarbe für diesen Zweck zu satt und zu speckig [...].¹²⁶

Nach dem ersten Weltkrieg setzt Baluschek seine sozialkritischen Mi lieuschilderungen fort. Die Menschen und ihr Erleben stehen bei ihm im Vordergrund, obgleich er bei aller Trostlosigkeit mehr und mehr ein idyllisches Familienleben der Proletarier beschwört. *Im Sonnenschein*¹²⁷ von 1922 legt hierfür Zeugnis ab. Im Bildvordergrund sitzen in losen Gruppen Männer, Frauen und Kinder auf märkischem Sand. Sie alle scheinen die letzten wärmenden Strahlen der untergehenden Sonne zu genießen. Hohe Mietskasernen mit kantigen Brandmauern versperren den mittleren Bildhorizont. Hinter ihnen wird, kaum sichtbar, eine herankommende Lokomotive nur noch angedeutet. Nichts kann die Abendstimmung der Zusammengekommenen stören. Sie sind müde, abgearbeitet und verhärrmt. Und dennoch scheint menschliche Wärme, Kommunikation in der Zweisamkeit der Paare zum Beispiel, Hoffnung zu signalisieren.¹²⁸ Mitte der zwanziger Jahre gibt Baluschek diese prototypischen Berlinbildnisse

¹²⁶ Hans Baluschek, zit. n. Margit Bröhan, Hans Baluschek, S.34.

¹²⁷ Hans Baluschek, *Im Sonnenschein*, 1928, Öl a. Leinw., 120 x 151 cm, Berlinische Galerie.

¹²⁸ Darüber hinaus sind die dargestellten Personen eine Allegorie auf die Lebensalter.

auf. Er wendet sich nunmehr der Darstellung von Stadtpanoramen zu. Die zumeist als Auftragsarbeiten entstandenen Werke von großer topographischer und historischer Genauigkeit geben ein sachlich erzählendes Bild des Berlin der 1920er Jahre ab. „Der Maler wird zum Chronisten.“¹²⁹

Zeichnet die frühen Berlin-Bilder Hans Baluscheks die Parteinahme für die unterprivilegierte proletarisierte Gesellschaft der Vorstadt aus, so liegt Gustav Wunderwalds Schwerpunkt von Beginn an in einer architektonisch exakten Erfassung des realen Berlins. Der aus Köln gebürtige Wunderwald ist zunächst als Bühnenbildner in Düsseldorf und Freiburg tätig. Ab 1912 wendet er sich, der Kulissenmalerei überdrüssig, der freien Malerei zu. Er übersiedelt nach Berlin und durchwandert als Autodidakt die Stadt. „Die tristen Dinge haben es mir angetan und liegen mir im Magen: Moabit und der Wedding packen mich am meisten, diese interessante Nüchternheit und Trostlosigkeit.“¹³⁰ Eben diese interessante „Nüchternheit und Trostlosigkeit“ kristallisieren sich bei Wunderwald in seinem Œuvre als großstädtische Chiffren heraus. Er verzichtet auf jede plakative Sozialkritik und verschreibt sich dagegen der präzisen, objektiven Bestandsaufnahme, dem „Registrieren der ‚Sache‘ Berlin“ (Rolf Bothe). Die klare Gliederung der Brandmauern und Häuserflächen verleihen seinen Kompositionen eine starre, fast unnatürliche Ruhe. Diese vermeintliche Stimmungslosigkeit resultiert aus der Sachlichkeit der durch die gedämpften Farben und den feinen Pinselstrich glatt aufgebauten Flächen. Wunderwald scheint Emotionalität, menschliche Dynamik und Bewegung in seinen Bildern anzuhalten, wenn nicht auszusparen. *An der Landsberger Straße*¹³¹ ist eines dieser nüchtern sachlichen Stillstandbilder. Wunderwald wählt als Bildausschnitt eine Straßengabelung. Auf dem linken bildparallel verlaufenden Straßenzug radelt eine weißgekleidete Frau. Sie verkörpert die Mode der Zeit bis hin zur legendären Bubikopffrisur. Wenig nach der Schwelle des

¹²⁹ Bröhan, Hans Baluschek 1870-1935, S. 127.

¹³⁰ Gustav Wunderwald, zit. n.: Gustav Wunderwald 1882 - 1945, Gemälde - Handzeichnungen - Bühnenbilder, Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers, Berlin 1982, S. 9.

¹³¹ Gustav Wunderwald, An der Landsberger Straße, 1926; Öl a. Lwd.; 49 x 69 cm; bez.u.r.: G. Wunderwald; Privatsammlung; Abb. in: Gustav Wunderwald, S. 13.

Trottoirs wird das Auge von einer mit Reklametexten beklebten dunkel-grün-grundigen Brandmauer gestoppt. Der rechte Straßenarm jedoch zieht den Blick des Betrachters tief in den Bildinnenraum hinein, entlang der nackten Brandmauern, an denen hin und wieder Werbeaufschriften angeheftet sind. Eisverkäufer, Kartoffelstand und die Passanten werden vor diesem Fassadenarrangement zu anonymen Statisten. Massenkonsum und Massengesellschaft sind hier stimmig zusammengekommen. Das weiche, warm ocker-gelbe Mittagslicht suggeriert Einklang zwischen Mensch und städtischer Umwelt; allein was dominiert, ist die übergroße Reklame, die das Stadtbild mehr und mehr bestimmt und den Menschen auf seine Rolle als Konsumenten zu reduzieren droht. Den technischen Fortschritt und strukturellen Umbau der Stadt thematisiert Wunderwald in dem Öl-bild *Brücke über Garten- und Ackerstraße (Wedding)*¹³². Die Stahlkonstruktion der Eisenbahnbrücke spannt sich schräg über die Straße. Die hellen Flächen der Häuserfassade im rechten Bildmittelgrund, deren Dachfirst der Höhe der Eisenbahnbrücke entspricht, geben ein kompositorisches Gegengewicht ab zu der schwarzen, durch die Folge der senkrechten und schrägen Stützen und Träger rhythmisierten Brücke. Wie ein drohender Moloch lastet die Brücke über der Straße. Wenngleich die Passanten, das Lastauto und die Litfaßsäule im Verhältnis sozusagen maßstabgetreu wiedergegeben sind, wirken sie doch gedrängt und gedrückt angesichts der massigen Brückenkonstruktion. Hinter dieser kühlen Verhältnismäßigkeit der Bildelemente verbirgt sich das schmerzende Bewußtsein von Leere und Einsamkeit, des Ausgeliefertseins an eine fremdgewordene Welt. Und so sind denn Wunderwalds Gemälde Sinnbilder für Großstadt und die Einsamkeit des großstädtischen Menschen.

Werner Heldt, der besonders mit Blick auf das Spätwerk zwar ein ganz anderes, subjektives Berlin-Bild der Nachwelt hinterläßt, ist dieser Tradition des Berliner Realismus für eine kurze, aber wichtige Entwicklungsphase verpflichtet. Adolph von Menzel, Lesser Ury, Hans Baluschek

¹³² Gustav Wunderwald, Brücke über Garten und Ackerstraße (Wedding), 1927; Öl a. Lwd.; 66 x 84 cm; bez.u.l.: G. Wunderwald, Berliner Bank AG., Berlin.

und Gustav Wunderwald wie auch der liebe- und humorvoll anekdotische Milljöh-Schilderer Heinrich Zille üben direkt, durch freundschaftliche Lehrerschaft, und indirekt, durch die Kraft ihres Werks, Einfluß auf den jungen Maler aus. Sie haben in ihrer Kunst das Erscheinungsbild der Stadt neu thematisiert und einen Ausdruck gefunden, der im Gegensatz zu den expressionistischen Großstadtbildern¹³³ einer nüchternen Optik Rechnung trägt. Hier knüpft Heldt zunächst an. Als er 1920 seine malerische Auseinandersetzung mit der Stadt Berlin beginnt, nähert er sich ihr, wie bereits erwähnt, über karikaturistisch genrehaftete Szenen. Sie sind vorwiegend im Bordell und Kneipenmilieu angesiedelt. *Straßenorgie (Frühlingsorgie)*¹³⁴ ist eine dieser nächtlichen Phantasien. Auf einer Straßenkreuzung haben sich Männer und Frauen im schummrigen Licht der Gaslaterne zu einem Stelldichein versammelt. Die in sexuell eindeutigen Posen einander zugeordneten Paare werden rechts und links von Hausmauern umschlossen, auch den Bildmittelgrund begrenzt umgreifend ein angedeuteter dynamisch verwischter Häuserzug. Aus dem Bildvordergrund tritt eine nackte Frauengestalt mit onanierender Geste dem Betrachter auffordernd lächelnd entgegen, über ihr, im Hintergrund, den Horizont teilend, ein mächtiger Kirchturm mit leerem Zifferblatt. Trotz dieser sexuell eindeutigen Projektionen des jungen Werner Heldt überwiegen jedoch die unverbindlicheren anekdotischen Schilderungen. *Abendszene im alten Berlin*¹³⁵ sei exemplarisch hierfür herangezogen. Die brauntonige Fassade eines Eckhauses im linken Bildraum gibt für drei Paare die Handlungskulisse ab. Aus dem linken Fenster beugt sich eine mit weißem Bustier freizügig gekleidete Frau ihrem auf seinen Spazierstock gelehnten Freier in Hut und Anzug auf der Straße zu. Vor der geöffneten Eingangstür, die den

¹³³ Ich verweise in diesem Zusammenhang auf das exemplarische Großstadtbild von Ludwig Meidner „Ich und die Stadt“. Vgl. dazu auch: Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz, Berlin 1987 und in Ausschnitten: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Konzept: Rolf Bothe, Berlin 1987.

¹³⁴ Werner Heldt, *Straßenorgie (Frühlingsorgie)*, um 1927, Öl a. Lwd.; 61,5 x 104,5 cm; unbezeichnet; Privatbesitz Berlin; Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 11.

¹³⁵ Werner Heldt, *Abendszene im alten Berlin*, 1925; Öl a. Lwd.; 25,5 x 44,5 cm; Bez. u.r.: WH 25; Sammlung B.; Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 5.

Blick in die einladend erleuchtete Tiefe freigibt, steht ein weiteres Paar: Die in Rückansicht gegebene Frau in rotem Pullover und schwarzem Rock scheint den Mann mit schwarzem Zylinder zum Eintreten aufzufordern. Vor der rechten Hausecke, an der Straßenecke, sitzt unter der warm und verheißungsvoll leuchtende Gaslaterne eine weitere Hure in ärmellosem Kleid mit lasziv gespreizten Beinen auf der Bank. Zu ihr tritt ein Mann im Straßenanzug. Die aufreizend anmutende, aber schmucklose Kleidung der Frauen und die in stiller Spannung einander zugeordneten Figuren stützen die Vermutung, daß es sich hier um ein Bordellszene handelt. Die Protagonisten des nächtlichen Treibens weisen die für Heldt typische, zurückgenommene und völlig ins Anonyme reduzierte Physiognomie auf. Über das genrehafte Motiv hinaus werden in diesem Bild wesentliche Merkmale seiner Bildsprache deutlich. Es sind dies: die Straßenecke, die Gaslaternen und der zumeist mit blindem Uhrenrund am Horizont emporragende Kirchturm. Trotz der scheinbaren Belebung durch die untereinander verbandelten Paare und die Wohnlichkeit verheißenden, weil erleuchteten Fenster zeichnet sich auch in dieser Abendszene eine für Werner Heldt charakteristische Stille und Verschlossenheit der Atmosphäre ab. Allen Bildern der Frühphase ist zudem eine stark narrative Komponente zu eigen: *In Berliner Ecke mit Gasbeleuchtung*¹³⁶ aus dem Jahre 1928 haben sich, quer über die Bildfläche verteilt, einige Figuren vor einem Eckrestaurant aufgereiht. Hinter ihnen leuchtet – von seiner kräftigen Farbigkeit her fast expressiv – ein rotes Fenster in der sonst dunklen, grünen Hausfassade, über deren Dach die spitzwinkligen Türme der Nikolaikirche aufsteigen, vom hellen Mondlicht magisch erleuchtet. Auch diesen Figuren ist keine individuelle Physiognomie zu eigen. Die mit engem weißem Pullover und schwarzen Rock gekleidete Frau im rechten Bildteil ist dem Betrachter frontal und eigentlich plakativ-direkt zugewandt. Ihr zugeordnet ist eine zweite Frauenfigur – in Rückansicht – mit ärmellosem rotem Oberteil, die auf die dunkle verschlossene Restauranttür zuzugehen scheint. Auf

¹³⁶ Werner Heldt, Berliner Ecke mit Gasbeleuchtung, 1928; Öl a. Lwd.; 45 x 79 cm; Bez.: u.r.: WH. 28; Sammlung B; Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 21.

beide fällt das sich von der schwarzbraunen Hauswand grell abhebende Licht der Gaslaterne. Eine genau in der Zentralperspektive (Bildmitte) stehende Litfaßsäule trennt diese beiden Frauen auf dem Gehweg von der Gruppe, die die Straßenkreuzung bevölkert.

Exkurs I: Zum modern-klassischen Berlinbild

Woran mag es liegen, daß Heldt kaum oder gar nicht zur Kenntnis nimmt, was heute den Nachgeborenen als Inkarnation des Berlinbilds gegenwärtig ist? Warum also zum Beispiel keine Auseinandersetzung Heldts mit dem Expressionismus, der ja gerade an Berlin sich erprobte? Ich denke zum Beispiel an Ludwig Meidners *Apokalyptische Landschaften* von 1913¹³⁷ oder an Ernst Ludwig Kirchners Berlin-Zyklus von 1913/14 mit dem *Potsdamer Platz* im Zentrum.¹³⁸ Warum keine Beschäftigung mit der Neuen Sachlichkeit? Ich denke zum Beispiel an Rudolf Schlichters *Dachatelier* von 1920.¹³⁹ Warum keine Seitenblicke auf die ‚Politische‘ Sachlichkeit eines George Grosz? Ich denke zum Beispiel an *Grauer Tag* von 1921.¹⁴⁰ „Werner Heldt ist zur Entstehung dieser Bilder noch sehr jung, zu jung, um sie als Anregung aufzunehmen“, mag zu Recht eingewendet werden. „Was ist mit den späteren Berlinbildern von Kirchner zum Beispiel?“, könnte man

¹³⁷ Ludwig Meidner, Apokalyptische Landschaft (Spreehafen), 1913, Öl a. Lwd., 81 x 116 cm, bez.u.r. „LM 1913“, Saarbrücken, Saarland-Museum, Moderne Galerie, Abb. in: Kat. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, S. 288 und Ludwig Meidner, Apokalyptische Landschaft (Halensee, 1913, Öl a. Lwd., 81 x 97 cm, bez.M. „LM 1913“, Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, Abb. in: Stadtbilder, S. 289. Bernhard Schulz macht in seinem Bild-Kommentar (Ludwig Meidner, Apokalyptische Landschaft, 1912/13, Öl a. Lwd., Abb. in: Ich und die Stadt, S. 97) zu Recht darauf aufmerksam, daß, selbst wenn es sich im strengen Sinne nicht um ein Berlin-Bild handelt, auf jene „Formzertrümmerungen, die Meidner in seinen großen Federzeichnungen an Motiven des großstädtischen Berlin erprobt“ hatte, hier in gültigster Weise eingegangen werde. Dürfen wir es damit doch als Berlin-Bild lesen? Wenn dem so wäre, dann würde auch Meidner einen Beleg für die Dominanz der Berlin-Imago liefern.

¹³⁸ Siehe dazu Ernst Ludwig Kirchner, in: Kat. Ich und die Stadt, S. 63, 65, 67 (hier: Potsdamer Platz, 1914, Öl a. Lwd., 200 x 150 cm, unbezeichnet, Privatbesitz), 69, 71 und 73.

¹³⁹ Rudolf Schlichter, Dachatelier, um 1920, Aquarell u. Federzeichnung, 45,8 x 63,8 cm, Bez.u.l.:R. Schlichter, Galerie Nierendorf, Berlin, Abb. in: Kat. Ich und die Stadt, S. 167.

¹⁴⁰ Georges Grosz, Grauer Tag, Öl a. Lwd., 115 x 80 cm, Bez.Rückseite: Grosz 1921 Juni, Nationalgalerie Berlin, SMPK, Abb. in: Kat. Ich und die Stadt, S.197.

antwortend fragen. Ich denke an dessen *Brandenburger Tor* von 1929.¹⁴¹ Es läßt sich aufgrund der historischen Quellen nicht rekonstruieren, was Heldt in Berlin an derartiger Kunst gesehen oder als stimulierendes, zu verarbeitendes Vorbild ausgewählt hat. Keiner seiner möglichen Besuche in Sammlungen oder Galerien ist dokumentiert. Wohl aber steht zu vermuten, daß er die zahlreichen Kunstzeitschriften (zum Beispiel *Das Kunstabblatt* von Paul Westheim oder *Der Querschnitt* von Alfred Flechtheim und Hermann von Wedderkopp), Jahrbücher (*Europa Almanach* von Carl Einstein) und die Mappenwerke aus Wieland Herzfeldes Malik Verlag zumindest vom Durchblättern her kennt. Auch Künstlerkollegen, mit denen Heldt Kontakt pflegt, müssen ihn doch durch Hinweise angeregt oder herausgefordert haben. Wenn allerdings konkrete Belege fehlen, bleibt nur, aus seinem Werk zu schließen auf Adaption, Anregung, Absetzung oder bewußte Gegnerschaft.

Bevor allerdings der eher subjektiven, persönlichen Spur in den Bildern Heldts gefolgt wird, noch ein entschiedenes Wort zu einer kunsthistorischen Gemengelage zwischen Tradition und Avantgarde, in die der Maler nicht nur geraten zu sein scheint, sondern die er mit seinem Werk indirekt mitbestimmt hat. Im Zusammenhang mit der angeblich „altbekannten Schwierigkeit“, nach 1920 noch von „Berlin-Veduten“ zu sprechen, postuliert Kurt Winkler, daß Berlin-Darstellungen kaum mehr dem typographisch wie stilistisch so zugerichteten Motiv- und Gestaltungsfokus, für den der Begriff Vedute steht, zuzurechnen seien. „Denn mit der Auflösung der traditionellen Gattungsmalerei am Beginn der Moderne endet auch die Entwicklungsgeschichte der Vedute. Stadtbilder, die nun entstehen, beziehen sich nicht mehr notwendigerweise auf die Stadt, die sie abbilden.“¹⁴² Aber, so ließe sich provokant einwenden, hat die Vedutenma-

¹⁴¹ Ernst Ludwig Kirchner, Brandenburger Tor, Öl a. Lwd., 50 x 70 cm, bez.u.r.: E. L. Kirchner, Privatbesitz, Abb. in: Kat. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, S. 284.

¹⁴² Kurt Winkler, Abbilder Berlins – Spiegelbilder der Metropole. Die Darstellung Berlins in der Malerei von 1920 bis 1945, in: Kat. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, S. 295.

lerei nicht in ihrer Geschichte das Gebot der spiegelnden Wiedergabe stets konterkariert? Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die Geschichte der Vedutenmalerei bedeutende Beispiele des bewußten Verstoßes gegen diese vermeintliche Maxime vedutenmalerischer Gestaltung bereit hält. Darf man nun den Bogen überspannen und behaupten, Veduten waren nie authentische Nachbildungen der Stadt im Medium der Malerei? Natürlich nicht, denn die Geburtsstunde der Vedute entsprang dem Wunsch, der gesehenen (und erlebten) Stadt gestalterisch beizukommen. Inwieweit das hier insinuierte Mimesistheorem gerade am Stadt- (und auch Landschafts-)Bild erste und dauerhafte Beweiskraft erfährt, sei dahingestellt. Es bleibt zu diskutieren, ob die Nachahmungstheorie gerade mit Blick auf die Stadtlandschaft nicht an ihre Grenze stößt, weil sie nämlich suggeriert, sich der Wirklichkeit zu vergewissern im Abbild eben dieser. Wirklichkeit ist, wie wir inzwischen wissen und wie wir zu Recht belehrt werden, eine Konstruktion, ein Gemeinschaftsprojekt unterschiedlichster Disziplinen. Nicht nur die Wissenschaft, sondern auch und besonders die Künstler arbeiten mit Nachdruck daran. Insofern droht eine Zuschreibung, die Winkler „für den Nachkriegsexpressionismus, für Dada und für die deutschen Spielarten des Futurismus und Kubismus“ vornimmt, ins Leere zu gehen: Selbst wenn für sie „das Thema Berlin nur als Metapher für die Großstadt schlechthin interessant“¹⁴³ wäre, so sind und bleiben die betreffenden Bilder Berlin-Bilder und reihen sich so ein in die Tradition der Berlin-Veduten. Vision und Realität gehen gerade hier miteinander eine immer neue Verbindung ein, die gespeist wird von der Dynamik und Vitalität, dem sozialen Gefälle und der politischen Zerrissenheit der großen Stadt. Diese großstädtische Vielschichtigkeit findet ihren Widerpart in der nicht mehr nur dem Lokalkolorit verpflichteten Stadtansicht, sondern vornehmlich in einem Stadtbild, das das optisch unmittelbar Gegebene, d.h. Sichtbare, wie die zugrundeliegende gesellschaftliche Struktur, das Unsichtbare sozusagen, erfassen will. Mit anderen Worten: die Metapher

¹⁴³ Ebd., S. 296.

oder die Imago sind für sich genommen zwar Transzendierungen der vorgefundenen Stadt, aber zugleich kommen sie der Stadt um so näher, je eigenständiger die künstlerische Gestaltung daherkommt. Die Meisterschaft liegt also nicht begründet in der Fertigkeit realistischer Nachzeichnung, sie ist vielmehr im Gegenteil belegt in der ästhetischen Ausdruckskraft des Bildes selbst. Mag der Betrachter an es herantragen, was er will: Wiedererkennung, Zweifel am gegebenen Blick auf die Stadt oder Enttäuschung, weil die im Bild geschaute nicht die bekannte, weil typographisch verbürgte Stadt ist. Dieser Einspruch zählt in der Ästhetik nicht.

Nun lebt die Vedutenmalerei, um es zu wiederholen, von der getreuen Reproduktion wie von der imaginierten Erschaffung der Stadt gleichermaßen. Gerade die damit einhergehende permanente Irritation des Blicks scheint Ausweis der Moderne zu sein. Immer ist die gemalte Stadt zwar der vorgegebenen Stadt anverwandelt, und immer ist sie darüber hinaus die schöpferische Ausgestaltung zur Stadtimago. So betrachtet gibt Vedutenmalerei uns nicht nur ein Bild, sondern einen Begriff von der Stadt, von der Großstadt zumal! Die Veduten am Beginn des 20. Jahrhunderts ver-einen in sich – wenn man so will – die Stadt-Physiognomik wie die Stadt-Psychognostik. Sie zeichnen großstädtische Betriebsamkeit in all ihren Facetten so realistisch nach, daß der kunstferne Soziologe sie als bloßen Beleg oder als Dokument für die großstädtische Befindlichkeit, die Ausdruck der Klassenwidersprüche sei, mißverstehen könnte. Sie sind aber immer und zugleich mehr: Traumwelten, in die der unvoreingenommene Betrachter eintreten kann, um dessen gewahr zu werden, was Großstadt ist: Ort modernen Lebens, eines Lebens, das neben Hektik und Klassenkampf Ruhe und Individualismus zuläßt. Um es mit den Worten Wolf Vostells zu beschreiben: „Berlin ist keine Stadt – Berlin ist ein Phänomen.“¹⁴⁴ Dieses Phänomen ergründen zu helfen, kann der Vedutenmalerei abverlangt werden, eben weil sie stets mehr beabsichtigt als Widerspiegelung. Sie arbeitet mit an der Erkenntnis, was Stadt ist und sein kann. Sie gibt in ihren gelungenen Beispielen Einblick in den Gesamtkomplex Stadt.

¹⁴⁴ Zit. nach Renate Grisebach, in: *Stadtbilder*, S. 413.

Exkurs II: Nachgefragt: „Bild oder Literatur?“

Ernst Peter Fischer, Wissenschaftshistoriker an der Universität Konstanz, hat in einem ersten Kommentar zu den Nobelpreisträgern 2003 für Medizin, dem Amerikaner Lauterbur und dem Briten Mansfield, und zu ihrer Entwicklung der Magnetresonanztomographie darauf hingewiesen, daß mit dieser neuen Bild-Technologie endgültig die Vorherrschaft des Worts in der Diagnostik zurückgedrängt werde, daß also die Aussagekraft des Techno-Bildes Vorrang habe vor jeder anderen Dokumentation von Krankheitsbildern.¹⁴⁵ Vielleicht ist es ja unzulässig, aus dieser Einschätzung kunsthistorischen Honig zu saugen. Gleichwohl scheint es gerade bei Bewertung neuester technologischer Innovationen symptomatisch, auf vermeintlich überkommene, höchst antiquierte Interpretationsmodi zurückzugreifen. Schon früh tat das der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, der angesichts der heutigen Flut digitaler, d.h. elektronisch erzeugter Bilder seine altehrwürdige Disziplin mit großem Erfolg in Anschlag bringt, um das Neue an diesen Techno-Bildern herauszuarbeiten und die Moderne zu verstehen hilft. Generalisierend hieße das, daß gerade traditionelle Hermeneutik den Herausforderungen modernster und jede Tradition verleugnender Medien gewachsen zu sein scheint. Auf den Punkt gebracht und überpointiert gefragt: „Verlangt Moderne bei ihrer Beschreibung nach Antimoderne?“

Dieses Paradox ist so neu und erstaunlich nicht. Immer schon barg das Vergangene den Schlüssel in sich zur Offenlegung des Zukünftigen. Nicht erst Friedrich Schiller wußte darum. Die Notwendigkeit vom Studium der Geschichte zur Bewältigung der Gegenwart ist inzwischen ein Allgemein-

¹⁴⁵ W wie Wissen, in: ARD, 8. Oktober 2003, 21.45 h. „Techno-Bild“ assoziiert natürlich nicht zufällig die Begrifflichkeit Vilém Flussers. Interessant in diesem Zusammenhang dagegen die Tatsache, daß der Anatom und Arzt Frank H. Netter gerade als Zeichner mit seinen detailgenauen und lebensechten Darstellungen noch heute in den wichtigsten medizinischen Lehrbüchern am Markt ist; er wird auch als „Michelangelo der Medizin“ bezeichnet.

platz. Aber Gegenwart greift noch weiter aus, verlängert sich in Zukunft: „Zukunft braucht Herkunft“¹⁴⁶, verkündet der Philosoph Odo Marquard.

Weil wir sterben, bleiben wir stets überwiegend unsere Vergangenheit. Wir können unsere Herkunft nicht in beliebigem Umfang loswerden, aber wir dürfen sie auch nicht in beliebigen Umfang loswerden: Kein Mensch – das Leben ist zu kurz dafür – kann alles, was ihn lebensmäßig betrifft, von Grund aus neu regeln; das ist stets zuviel für ein Wesen, dessen Bewältigungskapazität deswegen begrenzt ist, weil es immer allzubald stirbt. Darum ist Herkömmlichkeit für die Menschen nicht nur eine Last, sondern – und vielleicht mehr noch – ein Schutz.¹⁴⁷

Daran anschließend ließe sich ausführen, daß tradierte, dem Menschheitsgedächtnis eingebrennte Bilder Sicherheit versprechen bei der oftmals schockartigen Konfrontation mit den neuen, unbekannten. Nicht zufällig geriete dann der Versuch eines Rückverweises auf die bekannten Bilder zu einem Sicherungsverfahren, um dem Fall ins Bodenlose zu entgehen, indem Parallelen, Absetzungen und Fortführungen oder Brüche in den Blick kommen. Das Vertraute, selbst wenn es reduziert ist zum unterschweligen, nur schwachen Aufschein im radikal Neuen, schützt den Betrachter so vor dem radikal neuen Bild aus „Angst vorm Verlieren“¹⁴⁸. Das heißt auch: vorm Sich-Selbst-Verlieren! „Herkömmlichkeit“ beinhaltet demnach nicht nur eine historische, sondern auch eine sehr persönliche Dimension. Und wie es einleuchtender nicht sein könnte, bezieht sich diese unsere Herkömmlichkeit auf einen durch Kultur und Geschichte gesicherten Fundus von Bildern. Denn noch bevor wir in die Sprachwelt eintreten, leben wir in der Bilderwelt. Die Unmittelbarkeit des Bildes suggeriert den unmittelbaren Zugriff aufs Dargestellte; selbst wenn nichts mehr dargestellt ist, bleibt die Unmittelbarkeit des sinnlichen Eindrucks. Das Bild lebt von die-

¹⁴⁶ Odo Marquard, Hermeneutik, in: O.M., Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1987, S. 125.

¹⁴⁷ Ebd., S. 124f.

¹⁴⁸ Peter Probst, zit. nach Odo Marquard, S. 125.

ser Sinnlichkeit, wo hingegen Sprache und vollends Schrift immer schon Transzendierungen von sinnlicher Unmittelbarkeit sind.¹⁴⁹

Werner Heldt, um dies hier sogleich einzufügen, bedient sich zweier Medien: dem Bild wie dem Wort, wobei das Bild vor dem Wort Vorrang hat. Wenngleich also Heldts Texte, Prosa wie Lyrik, nur Begleitung seiner eigentlichen Profession, der Malerei, sind, so sind sie doch auch mehr. Sie zeugen vom Willen, von der Obsession, zur umfassenden Gestaltung seines Berlin. Was bedeutet das für sein Berlin-Bild? Auch bei Heldt ist Berlin „keine Stadt – Berlin ist ein Phänomen“.¹⁵⁰ Berlin wird zur Metapher. Es muß Held klar gewesen sein, daß er auf seine Weise immer und immer wieder malt an dieser Berlin-Imago. Und nur zwischendurch findet er damit eine Genugtuung, die er selbst gar nicht wahrnimmt, obwohl es Künstler gibt, die an Heldts Berlin-Projekt weiterarbeiten.¹⁵¹

2. Der Utrillo von der Spree

Werner Heldt wendet sich von den frühen inszenierten und genrehaft-magischen Straßenszenen im nächtlichen Berlin mehr und mehr ab. Dabei wird ein Pariser Vorbild, Bildinhalt und die malerische Bewältigung betreffend, ab den 1930er Jahren deutlich: Es ist Maurice Utrillo. Heldts

¹⁴⁹ Insofern ist es nur folgerichtig, daß Vilém Flusser immer wieder Bilder anführt, um Sachverhalte unterschiedlichster Transzendierungen (auch die Jungfernzeugung gehört dazu) verständlich („vorstellbar“) zu machen: „Wir besitzen Bilder, die uns das Lesen von Briefen vorstellbar machen: jene der Ankündigung der unbefleckten Empfängnis. Der Bote ist der Erzengel Gabriel, der Empfänger ist die Jungfrau, und die überrascht zurückschreckende Haltung Marias deuten wir Spätgeborene als Reaktion auf den für uns verborgenen Engelsphallus, durch welchen der Logos spermaticus der Jungfrau zugeführt wird.“ (V.F., Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?, Frankfurt/M. 1992, S. 96).

¹⁵⁰ Renate Grisebach, Berlin ist keine Stadt - Berlin ist ein Phänomen. Malerei nach 1961, in: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, S. 413, wo alle Stereotypen der Berlin-Metaphern aufgezählt werden.

¹⁵¹ Vgl. dazu den Auffälligsten, den schon erwähnten Horst Strempel mit seinem „Berlin Charlottenburg (Gierkezeile)“.

*Rosa Haus*¹⁵², *Vorortstraße*¹⁵³, *Rosa Mauer*¹⁵⁴, *Vorortstraße an trübem Sommertag*¹⁵⁵, *Vorortstraße im Vorfrühling*¹⁵⁶ und andere mehr sind nicht nur farblich von der mediterranen Leichtigkeit des französischen Malerkollegen inspiriert, sondern auch von der für Utrillo typischen Bildkomposition. Es ist anzunehmen, daß Werner Heldt Utrillos Werk schon 1927 in der großen Ausstellung, die der Galerist Alfred Flechtheim¹⁵⁷ in Berlin arrangierte, intensiv studierte, bevor er ihn 1930 während der Frankreich-Reise persönlich kennenlernt. Heldts bislang dunkle, brauntonige Farbgebung hellt sich merklich auf. Rosa und Weiß bereichern die Palette. Er malt nun bei Tage und lehnt sich auch in der Motivwahl an das französische Muster an. Utrillo dokumentiert in seinen Bildern mit naiver Sachlichkeit das noch dörfliche Künstlerviertel Montmartre, die kleinen Bistros und ländlichen Vorortstraßen. Topographische und atmosphärische Authentizität beherrschen seine freundlichen Schilderungen, in denen er impressionistische Stilelemente, zum Beispiel flirrendes Licht, flatternde Blätter, mit archaisch und kubisch vereinfachten Flächen und Linien der Häuserfronten zu einem Ganzen verbindet – etwa in *Place du tertre*¹⁵⁸ von 1915. Aber: „Man hüte sich, Utrillo mit den Impressionisten zusammenzuwerfen“, warnt zu Recht Carl Einstein, denn das Wunderbare an ihm sei, „wie er Häuser und Straßen baut. Hierin unterscheidet er sich von jedem Impressionisten von Beginn an“.¹⁵⁹ Das Verb „bauen“ hat's in

¹⁵² Werner Heldt, Rosa Haus, 1930; Öl a. Lwd.; 38 x 71 cm; Bez. u. r.: WH; Sammlung B; Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 35.

¹⁵³ Werner Heldt, Vorortstraße, 1930/1951; Öl a. Lwd.; 56 x 10 cm; Bez. u. r.: WH. 30/51; Sammlung B; Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 45.

¹⁵⁴ Werner Heldt, Rosa Mauer, 1930; Öl a. Lwd.; 60 x 95 cm; Bez. u. r.: WH 30; Hamburger Kunsthalle; Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 37.

¹⁵⁵ Werner Heldt, Vorortstraße am trübem Sommertag, um 1930; Öl a. Lwd.; (o.M.); erste Fassung zu „Vorortstraße“, 1930/51; Abb. in: Seel, Nr. 196.

¹⁵⁶ Werner Heldt, Vorortstraße im Vorfrühling, um 1930; Öl; (o.M.); Bez.u.r.: WH.; Abb. in Seel, Nr. 197.

¹⁵⁷ Auch in dem von Flechtheim begründeten, von Hermann von Wedderkop herausgegebenen Magazin „Der Querschnitt“ finden sich häufig Reproduktionen von Utrillo. Es ist anzunehmen, daß Heldt diese einzigartige Zeitschrift aufgrund ihrer Modernität zur Kenntnis nimmt.

¹⁵⁸ Maurice Utrillo, Place du tertre, 1915,

¹⁵⁹ Carl Einstein, Maurice Utrillo, in: C.E., Die Kunst des 20. Jahrhunderts (3., veränderte Aufl. 1931), hrsg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996, S. 807 (Anhang: I.

sich: Neben der eigentümlichen Einsteinschen Sprachbrillanz verweist es auf einen beinah neusachlich-realistischen Gestus, der in diesem Fall seine Legitimierung in der Malweise Utrillos selbst findet. „Utrillo nennt sich einen Maurer. Er baut auf der Untermalung die Häuser und Straßen auf; Fenster, Türen setzt er ein; von ihnen geht er aus, um die Wände, das Straßenpflaster zusammenzufügen und die Farbe zu stufen.“¹⁶⁰ Ohne diese sehr handwerklich-gestalterische Eigentümlichkeit ließe sich fragen, was es da überhaupt für Heldt an Utrillo zu beerben gäbe. Wiewohl Utrillo der lokalen Örtlichkeit topologisch folgt, schafft er doch zugleich mehr: ein überschaubares, vertrautes Paris, das fast ländlich daherkommt und dadurch den Eindruck einer geordneten kleinen Welt für den Betrachter evoziert. Und doch formuliert die künstlerische Auffassung schon das Neue vor: die „architektonische Malerei“.¹⁶¹

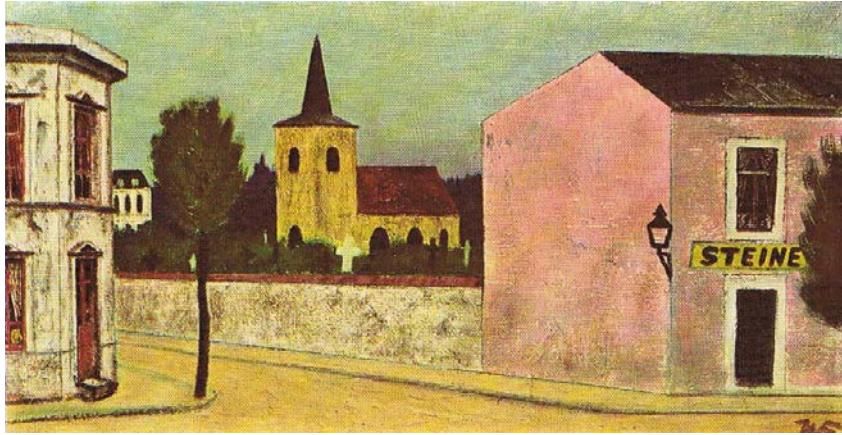
Diesen Vertreter Pariser Genrekunst beginnt Werner Heldt, in seiner Bildsprache zu zitieren. Mit *Rosa Mauer* von 1930 transponiert er ein typisch-französisch anmutendes und an Paris gemahnendes Motiv nach Berlin. Gezeigt wird eine unbelebte Vorortstraße mit einem Zigarrenladen und einer rosa Mauer, hinter der sich ein Garten verbirgt, wie die hohen mit leichtem Pinselduktus getupften Baumkronen verraten. Es herrscht Stille. Das weiche Mittagslicht vermittelt eine friedvolle Atmosphäre, der Wind spielt in den Bäumen. Einziges und stumpmes Zeichen für mögliches menschliches Treiben ist das auf die rosa Mauer geklebte „Circus Busch“-Plakat. Gleich daneben ein weiterer Aushang, der das für Heldt so typische, weil immer wiederkehrende Seitenprofil als Scherenschnitt (Silhouette eines Kopfes) zu erkennen gibt – gleichsam eine heimliche Visitenkarte des Malers. Heldt entvölkert seine Bilder immer stärker, die Straßen und Plätze sind verwaist. Sie sind mehr und mehr in ihrer Architektonik wiedergegeben. Das *Rosa Haus*, ebenfalls 1930 entstanden und in der Reihe der Utrillo-Adaption, öffnet den Blick von einer vorstädt-

Verworfene Kapitel der Erstausgabe).

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Fernand Léger, Sehr aktuell sein, in: Europa-Almanach, hrsg. von Carl Einstein und Paul Westheim, Potsdam 1925, S. 13.

tisch, ländlichen Straßengabelung auf eine kleine romanische Kirche. Sie liegt, umgeben von Grün und daraus hervorragenden einfachen schwarzen und weißen Holzkreuzen eines Friedhofs, in dem von einer weißgekalkten Mauer umschlossenen Areal. Im linken Bildfeld stößt – landzungenartig – eine Straßenecke, auf der ein Baum vor einem zweigeschossigen Haus steht, auf die Kreuzung. Rechts begrenzt den Bildraum das *Rosa Haus*. Die Bildanlage ist unspektakulär: Das Auge des Betrachters streift nur flüchtig den Eingang des rosaroten Hauses mit dem gelb sich abhebenden Schild „Steine“, klettert über die Gaslaterne und wird gleichsam um die Ecke geleitet. Hier stößt es auf die von Verwitterung gezeichnete Brand-



Werner Heldt, Rosa Haus, 1930

mauer, auf deren klarer, ruhiger Fläche es verweilen kann, bevor es über das rot gesimste Band der weißen Kirchhofsmauer weiter in die Tiefe gezogen wird. Immer wieder kehrt der Blick zurück zu einem weißen, nur wenig aus der Bildmitte verrücktem Kreuz, das durch seinen exponierten Standort, direkt hinter der Mauer, wie auch die Größe besondere Aufmerksamkeit erheischt. In diesem Bild herrscht völlige Stille. Keine Wolke treibt am bläulich-grauen Himmel; die blaß grünen Bäume sind regungslos. Alles scheint starr, unbelebt – ein Eindruck, der durch den Friedhof noch verstärkt wird. Und doch zielt das *Rosa Haus* durch die Beigabe des

Friedhofes gerade auch auf menschliches Leben, zwar in Einsamkeit und zu seinem Ende hin, dem Tod. Von der Durchführung, das heißt von der künstlerisch-handwerklichen Bewältigung, zeigt sich allerdings eine erstaunliche Parallele zu Utrillos Behandlung der Häuserflächen. Was bei Utrillo durch Beimischung „von Gips und anderem Material“ zu einer „geheimnisvollen Stofflichkeit“¹⁶² sich entwickelt, nimmt Heldt auf, aber nicht durch die von Utrillo vorgegebene haptische Materialität, sondern im Gegenteil durch die gebrochene, gleichsam schmutzige Farbigkeit, die der Fläche (Haus und Friedhofsmauer) Dynamik verleiht. Daß die Kirche jenseits der geschauten Lokalität als Utrillo-Zitat sich aufdrängt, liegt an Heldt. Er stellt sie als Fluchtpunkt in den Hintergrund und gleicht sie in Gestalt und Farbgebung den zahlreichen Kirchen (nicht Kathedralen) des Maurice Utrillo an. Das Architektonische bei Utrillo findet sich also auch bei Heldt.

In unmittelbarer, kompositorischer wie inhaltlicher Nähe zum *Rosa Haus* steht das Ölbild *Friedhof (am Richardsplatz in Neukölln)*¹⁶³. Wieder ist der Standort des Malers eine Straßenkreuzung. Wieder drängt sich eine Straßenecke in eine Kreuzung hinein. Jedoch: Statt des Baumes steht hier eine Laterne mit milchig weißem Glasschirm. Das Haus ist kantiger geworden, es durchschneidet mit seinen angeschnittenen Laibungen von Tür und Fenster einem dunkelrosa eingefärbten Schiffsbug gleich das Bild. Die Kirche in dem von der weißen Mauer eingegrenzten Friedhofsareal ist breiter, mächtiger und architektonisch variiert. Das ehemals rosa Haus hebt sich nun weiß von dem dunkelblaugrünen Horizont ab. Der Blick auf die Brandmauer ist von einem Baum mit üppiger dunkler Krone verstellt. Einmal mehr wird deutlich, daß es Heldt nicht um topographisch korrekt gegebene Veduten geht. Nach anderem steht ihm der Sinn: Thematisierung des beständig lauernden Todes. Deutlich ragt in diesem Bild ein überdimensioniertes weißes Kreuz, sich von den übrigen schwarzen

¹⁶² Carl Einstein, Maurice Utrillo, in: C.E., Die Kunst des 20. Jahrhunderts , a.a.O.

¹⁶³ Werner Heldt, Friedhof (am Richardsplatz in Neukölln), 1930; Öl a. Lwd.; 58 x 69 cm; Bez. u. r.: WH. 30; Sammlung B; Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 44.

Grabkreuzen abhebend, direkt hinter der Mauer hervor. In dessen optischer Verlängerung nach vorn – in seinem Schlagschatten sozusagen – steht ein knabenhaf tes Mädchen mit rotem Pullover, schwarzem Rock, schwarzen Schuhen bekleidet. Das, vom modischen Pagenschnitt dunkel umrahmte Gesicht ist leer, ausdruckslos; individuelle Züge scheinen ausgelöscht. Diese Gestalt begegnet dem Betrachter auf Heldt-Bildern häufig und in wechselnden Rollen, so zum Beispiel als Hure oder als eine der Straßenpassanten in den Berliner Nachtbildern um 1929. In *Friedhof* ist die Frauenfigur direkt dem weißen Grabkreuz zugeordnet. Sie tritt auf als Verbindungsglied von der Straße, gleichbedeutend mit Leben, und dem Kreuz, Friedhof, dem Ort des Todes. Werner Heldts persönliches Erleben fließt hier direkt in seine Malerei ein. Der Unfalltod seiner Jugendfreundin Lo ist jenes Schreckerlebnis, das den Vierundzwanzigjährigen ganz offensichtlich traumatisiert hat. Diese Katastrophe zerstört die bislang wohl gehütete Ordnung seiner Empfindungswelt und stürzt ihn in Depressionen, die er sein Leben lang nicht bewältigen kann. In vielen Bildern taucht das knabenhafte Portrait Los immer wieder auf: als Medaillonbild an das Blumenkastengitter gelehnt, den Blick haltend; als noch nicht skelettiert Totenschädel in *Die Panke fließt durch Berlin*, als spiegelverkehrter Schriftzug „OL“ auf einer der Litfaßsäulen, sowie auch in der Kohlezeichnung *Die tote Dame*¹⁶⁴. Ebenso lassen Heldts lyrische Arbeiten auf die versuchte Verarbeitung dieses Verlustes schließen: *Bei den Toten* und *Der Engel* seien hier als Beispiele für seine bemühte Trauerarbeit genannt.

1932 beschäftigt sich Werner Heldt sehr ausführlich mit der Würdigung Picassos durch den „Psychiater C. G. Jung, de[n] Entdecker des ‚kollektiven Unbewußten‘“. Der schon erwähnte Essay *Von Baudelaire bis Picasso*¹⁶⁵

¹⁶⁴ Werner Heldt, *Die tote Dame*, 1930; Kohle auf Papier; 53,5 x 37 cm; Bez.u.r.: WH30.; auf Rückseite „Die tote Dame“ betitelt; Nachlaß; Abb. in: Seel, Nr. 187.

¹⁶⁵ Thomas Föhl, der den Aufsatz als „künstlerisches ‚Glaubensbekenntnis‘“ bezeichnet, datiert die erste Fassung auf 1929. Weitere Fassungen seien „wahrscheinlich erst nach der kurzen Parisreise entstanden, die er im Anschluß an die Beendigung des Studiums im Frühjahr 1930 unternommen“ habe. „Wann die endgültige Fassung geschrieben wurde, läßt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen“, so Föhls Aussage (Thomas Föhl, Biographie, a.a.O., S. 16). Im Text selbst findet sich gleich zu Beginn jedoch mit dem Hinweis auf Jungs Artikel über Picasso in der „Neuen Zürcher Zeitung“ auch ein Verweis auf den Zeitpunkt; Jungs Aufsatz erschien am 13. November 1932.

zieht die Quersumme Heldtscher Überlegungen zur europäischen, d.h. in erster Linie französischen Moderne seiner Zeit. Aufschlußreich sind sie weniger für die praktische Umsetzung ins eigene Werk denn für die theoretisierende Bestimmung der Künstlerexistenz allgemein. Beschreibungen, die unmittelbar bezogen werden können auf den Maler und Menschen Werner Heldt. Es geht um die Befindlichkeit des Künstlers in einer doppelbödigen, nicht mehr unmittelbar faßbaren Welt, die kein Versprechen auf Glück mehr parat hält. Es ist die Verzweiflung über die Vertreibung aus dem Paradies, die Heldt früh mit dem Unfalltod der geliebten Freundin erlebt. Es ist die Verzweiflung über das Außenseitertum als Folge einer Stigmatisierung durch Homosexualität. „So ist“, mit Sören Kierkegaard gesprochen, „Verzweiflung, diese Krankheit im Selbst, die Krankheit zum Tode. Der Verzweifelte ist todkrank.“¹⁶⁶ Heldts Leben und Werk lesen sich wie ein Beleg dieser These.

Heldt verlängert sein Leben trotz täglicher Gefährdung (durch Alkohol-exzesse z.B.) paradoxerweise, indem er seiner Kunst sich radikal und ohne jeden Schutz hingibt. Er ist damit Teil einer Künstlergeneration, die keine Hoffnung mehr auf Erlösung im Leben hat, sondern allein im aufzuhren- den Experiment, Künstler zu sein, einen Ausweg sieht. Ein trügerischer Ausweg? Vielleicht oder sogar sicherlich! Viele von ihnen sind „sich darüber klargeworden, wohin die Bemühungen der modernen europäischen Malerei gehen. Ja, wenn es sein muß, sprechen es Künstler auch offen aus: Dass man das Traumhafte, Unheimliche, Geheimnisvolle, Grausame, Traurige erstrebe. Und das Chaotische“.¹⁶⁷ Heldts „Glaubensbekenntnis“, als das Thomas Föhl dessen 14-seitigen Text durchaus treffend bezeichnet, weil es mehr auf eine spirituelle Selbstbekehrung hinausläuft, als daß ihm daraus letztlich eine künstlerische Selbstvergewisserung folge, versammelt all jene Begriffe und Metaphern, mit denen Heldts Œuvre sich in seiner Motivik überzeugend beschreiben läßt. Bei meiner Charakterisierung der

¹⁶⁶ Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode, hrsg. von Liselotte Richter, Reinbek bei Hamburg 1962, S.21.

¹⁶⁷ Werner Heldt, Von Baudelaire bis Picasso, DAK, I, B-7.

Heldtsche Malerei bediene ich mich genau dieser, von ihm selbst in die Debatte getragenen Begrifflichkeit. Neben dem Traumhaften, Unheimlichen, Geheimnisvollen, Grausamen, Traurigen kommen hinzu: Ekel, Schrecknis, Verzweiflung. Heldts Bilderwelt und nicht nur die Seine ist aus den Fugen, und dafür sucht er nach einer eigenen, eigentümlichen Bildersprache, die zwar gelegentlich Anleihen nimmt bei Kollegen, ohne sie allerdings zu kopieren oder gar so ins Werk zu integrieren, daß der Betrachter eine kreative Entwicklung erkennen könnte. Allein die im Titel suggerierte Bewegung *Von Baudelaire zu Picasso* gibt den Weg seiner Adaption vor. Es geht darum, in den Begründern der literarischen wie künstlerischen Avantgarde jene Sicht auf die Welt herauszufiltern, die auch Heldt, wenngleich aus ganz anderer Motivation, empfindet und zu einem für ihn stimmigen Ausdruck bringen will. Seine Beschreibung der Radierungen des verehrten Méryon offenbart eine Seelenverwandtschaft zu Heldt. Ich wiederhole deshalb das Zitat: „Méryon, der seinen Namen in geheimnisvolle Beziehung zum Meer setzte, lebte in Schrecknissen, Ekel, Verzweiflung, in der großen Stadt, deren hunderte von alten Kirchtürmen wie Masten eines wüsten Ozeans in den Himmel starnten, von schwarz gefiederten Vögeln umflattert.“¹⁶⁸ Obwohl sich diese Passagen lesen wie ein Eigenkommentar zu Heldts „Glaubensbekenntnis“, fällt doch sogleich auf, daß er eher assoziativ-emphatisch, denn theorieorientiert formuliert. Man kann der Heldtschen Beschreibung Méryons ohne jedes Zögern zustimmen, die Übertragung auf sein eigenes künstlerisches Werk allerdings bleibt dem wohlwollenden Betrachter überlassen. Gleichwohl: In diesem Essay werden alle jene Chiffren aufgerufen, die, gebündelt, als Entschlüsselung des Heldtschen Œuvre dienen können.

¹⁶⁸ Ebd.

IV. Le spleen de Berlin. Aspekte einer peinture maudite

1. Seelenverwandtschaft

Der Schmerz eines unglücklich gelebten Lebens spiegelt sich im Gesamtwerk Werner Heldts wider – in den Bildern wie auch in den literarischen Texten. Seit frühester Jugend ist Heldt das beklemmende Gefühl des Fremdseins und der Einsamkeit unter den Menschen vertraut. Er erfährt sich als jemand, der außerhalb der gesellschaftlichen Norm steht. Nicht erst die politische Katastrophe des Nationalsozialismus bringt ihm also die Rolle als Außenseiter zum Bewußtsein. Sie verschärft allerdings den unter- schwellig lauernden Leidensdruck, den Heldt nur schwer zu lindern vermag. Seine Homosexualität, sein exzessiver Alkoholismus, seine Zweifel an sich und seiner künstlerischen Potenz, Heldts „ewige Wundmale“ (Charles Baudelaire), wecken Assoziationen zu den Künstlerexistenzen eines Arthur Rimbaud, Paul Verlaine und Baudelaire, zu den poètes maudits der französischen Dekadenz. Bei ihnen findet Heldt das eigene Lebensgefühl bestätigt. Mehr noch: In deren existentieller Gefährdung und gesellschaftlicher Stigmatisierung kann Heldt sich selbst wiedererkennen, weil doch seine eigene Befindlichkeit sich mit der jener zu decken scheint.

1884 veröffentlichte Paul Verlaine die berühmten Dichterportraits der verfemten Dichter, *Les poètes maudits*.¹⁶⁹ Die Poètes maudits sollten

¹⁶⁹ Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris 1884.

dadurch zu einem Identifikationsbegriff für eine literarische Avantgarde werden, welche unter dem Einfluß Baudelaires ihr Programm der künstlerischen Moderne einzulösen gedachte. Dieser Künstlergeneration ist ein tiefer Lebensekel zu eigen, der sich aus Widerwillen gegen die europäische Zivilisation insgesamt speist. Das Unbehagen an der Kultur steigert sich zum Trauma von Leere und Langeweile, das alles und jeden zu erdrücken droht. „Langeweile ist Angst. Flucht vor der Angst und Betäubung in erlogener Gemütlichkeit war[en] mir nicht gegeben. On est seul toujours et partout!“¹⁷⁰, schreibt Heldt dazu rückblickend in *Symbol des Schicksals* und setzt sich damit in direkten Bezug zu den antibürgerlichen Kultifiguren des vorvorigen Jahrhunderts. Die bewußt akzeptierte und leidend erlebte Einsamkeit ist das verbindende Band über die Jahrhunderte hinweg. Einsamkeit scheint jedoch zugleich jener Zustand einer tiefgreifenden Gefährdung, aus dem allein noch künstlerische Kraft hervorzubrechen vermag. Auch Baudelaire reklamierte für sich als Quelle der Imagination und Gestaltung das „sentiment de solitude, dès mon enfance. Malgré la famille et au milieu de mes camarades surtout – sentiment de destinée éternellement solitaire“.¹⁷¹ Betroffenheit ob der zunehmenden Verunsicherung bzw. Vereinsamung des Individuums im Prozeß der Industrialisierung und der damit einhergehenden Massenkultur lassen diese Künstler nach Rettungsringen Ausschau halten, die nicht mehr in überkommenen Wahrnehmungsmodi eines Realismus oder Naturalismus gründen, sondern in die Traumwelten des Ichs münden. Um diese Selbsteinkehr überhaupt erst beginnen zu können, ist ein Zustand völliger Isolierung, Ausgrenzung, vonnöten: Einsamkeit vonnöten! Echtem Schöpfertum geht so die schmerzvolle Erfahrung fehlender Gemeinschaft mit und in der Welt voraus. Die ehedem dandyhafte Bohème ist inzwischen „zu einer Gesellschaft von Vagabunden und Ausgestoßenen geworden, zu einer Gruppe von Verzweifelten“.¹⁷² Diese Outcasts brauchen als Bezugspunkt und Büh-

¹⁷⁰ Werner Heldt, *Symbol des Schicksals*, in: Kat. Kestner-Gesellschaft, 1968, S. 34.

¹⁷¹ Charles Baudelaire, [Tagebuchnotiz], zit. nach Gerhard Hess, *Die Landschaft in Baudelaires „Fleurs du Mal“*, Heidelberg 1953, S. 47.

¹⁷² Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1978, S. 955.

ne der Selbstdarstellung die Stadt, die Stadt besonders mit ihren sozusagen extremsten Örtlichkeiten: den Bordellen, den Variétés, den Kranken- und Irrenhäusern, dem Leichenschauhaus Morgue.¹⁷³ Hier bricht die tiefere Wahrheit des modernen, städtischen Lebens ungeschönt sich Bahn. Hier wissen sich die sozial Stigmatisierten im Zentrum gesellschaftlicher Erfahrung. Es ist der selektive, aufs Absonderliche fixierte Blick, der diese Tatorte der Moderne zuerst ausmacht und sich zugleich in ihm spiegelt. Der wie unter einem Brennglas wahrgenommene Ausschnitt aus der modernen Gesellschaft wird paradigmatisch fürs Ganze.

Was für Rimbaud Paris ist, die „cité douloroise“, die Stadt der Schmerzen, ist für Werner Heldt Berlin. Mit dieser Empfindung steht Heldt nicht allein. Wieder sind es Literaten, die deren Besonderheit für das künstlerische Schaffen zuerst thematisieren. Dichtung und Kunst wachsen gemeinsam auf in der Großstadt Berlin:

Das ist der Raum für diese Zeit. Die Architektonik unserer Einsamkeit und Zusammengehörigkeit. Ihr Lärm und ihr verbergendes Schweigen, ihre fließenden Straßen und ihre steifen Mauern, ihre Dichtigkeit und ihr entfrender Umfang: eine gewisse neue Sinnbildlichkeit ist hier heraufgekommen. Der Mythos der Stadt beruht freilich auf selbstgeschaffenen Bildern der alltäglichen Existenz [...].¹⁷⁴

Der Mensch in dieser Stadt lebt ganz offensichtlich in und mit ihren Widersprüchen. Deren Hektik ausgeliefert, Teil der Masse und doch immer auch ausgeschlossen, ein- und ausgegrenzt, der Einsamkeit preisgegeben. Diese Dichotomien des städtischen Alltags wollen bewältigt sein. Wer, wenn nicht der Künstler, findet die rechte Sprache, das treffende Bild, die schmerhaft erfahrene „Zerspelltheit“ (Ernst Bloch) noch einmal symbo-

¹⁷³ Dazu exemplarisch Gottfried Benn, Morgue und andere Gedichte, Berlin 1912, (Morgue und andere Gedichte, Stuttgart [2. Aufl.] 2012). Schon 1907 veröffentlichte Rainer Maria Rilke sein Gedicht „Morgue“ in den „Neuen Gedichten“ (Leipzig 1907), vgl. auch die Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe, „Der Doppelmord in der Rue Morgue“ (engl. „The Murders in the Rue Morgue“) von 1841.

¹⁷⁴ Alfred Wolfenstein, Jüdisches Wesen und neue Dichtung, Berlin 1922, S. 29.

lisch, d.h. in der Kunst zusammenzubringen? Er erfindet Bilder und Welten, die seiner inneren Spannung und Geschichte entspringen, um der Bedrohlichkeit der eigenen Existenz Ausdruck zu verleihen und Rettung zu versprechen. Vergebliche Rettung! Werner Heldt weiß um diesen Widerspruch; und so malt er beständig an seiner großen Stadtmetapher: Berlin am Meer. Der Druck von außen allerdings wird dadurch nur wenig abgebaut. Die Gefährdung bleibt und die Sonderung zum fremden, absonderlichen Individuum, das der Künstler, zumal wenn er gegen den Zeitenstrom so vehement anschwimmt wie Werner Heldt, in den Augen des bürgerlichen Publikums zu sein habe. Die Ausgrenzung wird nicht nur akzeptiert, sie wird zum eigentlichen Anlaß, sich künstlerisch zu artikulieren.

Die Geschichte der modernen Malerei versammelt eine Galerie solch gesellschaftlich Gescheiterter, die allerdings um so eindringlicher das Thema der Moderne formulieren. Es gibt keine Sicherheiten mehr. Der Mensch ist auf sich selbst zurückgeworfen; keine rettende Hand wird ihm gereicht. Vor seiner Auslieferung an eine solch beängstigende Wirklichkeit müßte dringend gewarnt werden, allein dem Künstler hilft eine derartige Mahnung wenig. Sein Schicksal scheint besiegt: „Krankspredication ist die Strafe, ist der Sieg der Moral. Als Instrument dient die Internierung: van Gogh, Josephson, Hill, Oskar Panizza, Antonin Artaud.“¹⁷⁵ Diese Reihe der Beispiele exemplarischer Existenzen könnte mühelos verlängert werden, wobei die Form der Verbannung aus der Gesellschaft nicht eigentlich ausschlaggebend sein dürfte. Es genügt die Isolierung in die Vereinsamung wegen wirklicher oder unterstellter Unkonformität.

1929, in Zeiten schwerer Depressionen Heldts, eröffnet die Lektüre des Buches *Bildnerei der Geisteskranken*¹⁷⁶ über die Sammlung Prinzhorn Heldt das Grundmotiv für seine Kunstausübung: „Es war der halluzinante Blick! Das Leben als Traum, es war die Ahnung eines gewaltigen, den ewigen

¹⁷⁵ Uwe M. Schneede, Edvard Munch: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, Frankfurt/M. 1984, S. 70f.

¹⁷⁶ Hans Prinzhorn, Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922 (Neudruck Berlin 1968).

Urgrund unserer Menschenwelt bildenden Reiches voller Magie, bevölkert mit Engeln und Dämonen.“¹⁷⁷ In dieser „magisch-primitive[n] Welt der Symbole“ sieht Werner Heldt nicht nur die Grundlage alles Menschlichen, sondern „die legitime Quelle auch alles künstlerischen Schöpfertums.“¹⁷⁸ Der Künstler dürfe sich nicht fürchten, den Gang „Hinab zu den Müttern“ anzutreten, wo „furchtbare Einsamkeit, Angst und Grauen“ ihn erwarten. Im Sinne einer erlösenden Katharsis sei dieser „halluzinante Blick“, das Recht des Künstlers auf den Traum – auch wenn es ein Alptraum sei – unerlässlich. Und: „Es war dasselbe, das Charles Baudelaire beschwor in seinem *Paradis artificiel* der *Fleurs du Mal*. Er hatte ja eine neue Definition des Schönen gefunden: ‚Etwas Brennendes und Trauriges!‘“¹⁷⁹ Dieses Brennende und Traurige ist Ausdruck des „Chocks“, der nach Walter Benjamin die radikale Modernität Baudelaires ausmacht. Aus dem Gefühl der Unwiederbringlichkeit, dem schmerzhaften Gefühl des Verlustes, erwächst bei Baudelaire das Lebensgefühl des „spleen“ und der „ennui“. Düstere Schwermut, Gereiztheit und Verstörung des modernen Großstädters sind Ausdruck der tiefgreifenden Identitätsstörung des modernen Individuums. In seinen *Fleur du mal* führt uns Baudelaire die ernüchternde, weil erkaltete Realität, eine durch und durch negativ empfundene Welt schonungslos vor Augen. „Der spleen ist das Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht.“¹⁸⁰ Das Doppelgesicht der Moderne birgt das Wissen ums Vergängliche, Flüchtige und zugleich die existentielle Angst vor dieser Erkenntnis in sich. Das Bewußtsein der Dissoziation, der Verflüchtigung des Individuums in der Massengesellschaft, lässt Baudelaire seine Theorie der Moderne entwerfen: Der Schaffensprozeß des modernen Künstlers gleiche einem Fechtkampf. Der Künstler ein Kämpfer, der die Konzeption des Schönen in der Erjagung des Flüchtigen zu suchen habe. Dieses Flüchtige, diese „sensation du neuf“, trägt als letzte Konsequenz den Tod in sich: „Es gibt für die Menschen wie sie heute sind nur eine

¹⁷⁷ Werner Heldt, Das Beispiel der Franzosen. Einiges über Gesundheit und Krankheit; zit. n. Schmid, S. 91.

¹⁷⁸ Ebd., S. 92.

¹⁷⁹ Ebd., S. 91

¹⁸⁰ Benjamin, Das Passagen-Werk, S. 437.

radikale Neuigkeit – und das ist die immer gleiche: der Tod.“¹⁸¹ Der Omnipotenz des Todes, dem Tod als Symbol für das höchste aller verlorenen Güter, – das ist das ewige Leben – steht nach Baudelaire als sinnstiftende Instanz und schöpferische Kraft die Imagination gegenüber. Baudelaire, der scharfe Kritiker der Photographie, der Realisten und Kopisten, postulierte in seinen Kunstkritiken und kunsttheoretischen Schriften immer wieder, daß nicht die Abbildung, die Nachahmung der Wirklichkeit oder des Modells Ziel der künstlerischen Arbeit zu sein habe, sondern daß allein die Umsetzung, die Übersetzung seiner subjektiven Eindrücke das Kunstwerk ausmachen würden. Baudelaire wendet sich ab vom Realismus, der imitation naturae, da all diesen Werken das künstlerische, d.i. das ästhetische Moment, das nur im Künstler selbst sei, fehle. Allein die ureigene Erfahrung und Erinnerung würden den Künstler befähigen, die eigene innere Geschichte seiner Imago gemäß künstlerisch zu gestalten. Die Erfahrung der wachsenden Dissoziation von Natur und Zivilisation, der Verlust des Einklangs von Natur und Subjekt verstärken die Abkehr und Ablehnung des Natürlichen. „Die Dichtung geht diesen Weg der Entwickelung der Welt zu stilisierter Abstraktion schon vor den Malern.“ Mit Baudelaire als einem der ersten, der „die Erfahrung der Angst und der Langeweile mit den Mitteln der Allegorie zu einer ‚abstrakten‘ künstlichen Landschaft symbolisiert“.¹⁸² Natur behält bei Baudelaire trotzdem Materialcharakter, sie wird zum „dictionnaire“ und dient dem Künstler als „magazin“. Bei der Suche nach dem Unbekannten, eben der „sensation du neuf“, steigert sich im Angesicht des unausweichlichen Todes die ästhetische Sensibilität. Die Imagination wird zur Grundlage von Analogien, Metaphern und ist somit das Fundament jeden Gleichnisses, jeden Glaubens und jeder Kunst. Werner Heldt fühlt sich diesen Gedanken Baudelaires verbunden.

Die offensichtliche Affinität zwischen Heldt und Baudelaire scheint Edouard Roditi veranlaßt zu haben, den Maler mit Baudelairescher Begegnung in seiner Sonderstellung als Berliner Maler zu charakterisie-

¹⁸¹ Walter Benjamin, Zentralpark, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, S. 668.

¹⁸² Hess, Die Landschaft in Baudelaires ‚Fleurs du Mal‘, a.a.O., S. 22.

ren.¹⁸³ In der Werkmonographie von Wieland Schmied erfährt Roditi in seiner Sicht Unterstützung: Für beide verkörpert Heldt das „Urbild des peintre maudit“¹⁸⁴. Roditi wie auch Schmied verwenden diesen Terminus jedoch eher oberflächensymptomatologisch und setzen ihn für den Inbegriff des unglücklich gelebten Lebens von Werner Heldt. Die Art von „Großstadtmelancholie“, die Roditi in den Bildern liest, führt er vor allem auf Erlebnisse und Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegsjahre zurück. Diese eher dem Realismuspostulat geschuldete Interpretation lässt Fragen offen, denn „[v]erwirrende Widersprüche machen sich in manchen seiner Landschaftsbilder bemerkbar. So sehen wir etwa plötzlich in einem Bild ein bekanntes Bauwerk, das seit langem verschwunden ist und nicht mehr in Erscheinung treten sollte, oder umgekehrt vermissen wir in ihm irgendein wesentliches Detail, durch das es charakterisiert werden müßte.“¹⁸⁵ Allein, was auf den ersten Blick als durchaus aussagekräftige Beschreibung Heldts klingt, lässt bei einem zweiten, genaueren, eine andere künstlerische Konzeption erkennen. Schon die Bezeichnung des Malers als „peintre maudit“ hätte durch die Analogie zum „poète maudit“ dazu führen müssen, das künstlerische Credo der verlorenen Künstlergeneration, für das Baudelaire und seine ästhetische Theorie exemplarisch stehen, am Beispiel Werner Heldts zu überprüfen. Dann allerdings wäre deutlich geworden, daß Heldt – jenseits seiner Inhalte und Bildmetaphern – spätestens seit Ende der neunzehnhundertzwanziger Jahre an einem Programm arbeitet, in dessen Zentrum weniger die Örtlichkeit der Stadt, die Stadt Berlin steht, als vielmehr die Topographie seines eigenen Seelenraumes: Großstadt als Metapher für das Labyrinth im Kopf des Künstlers. Werner Heldts Kunst ist nicht zuerst der Widerspiegelung, der Nachahmung der Welt verpflichtet, sondern markiert eine Schöpfung aus der Erinnerung im Sinne Baudelaires: „Ich habe bereits angemerkt: daß die Erinnerung das große Kriterium der Kunst ist; die Kunst ist die Mnemotechnik des

¹⁸³ Edouard Roditi, Ein „peintre maudit“, in: Kat. Kestner Gesellschaft, S. 9ff.

¹⁸⁴ Schmied, S. 15.

¹⁸⁵ Roditi, Ein „peintre maudit“, S. 10.

Schönen.“¹⁸⁶ Erinnerung kommt ganz offensichtlich einem Bedürfnis des Menschen nach Sicherheit in unsicheren Zeiten entgegen, und das ganz ausdrücklich als Abwehr gegen Veränderungen im sozialen Umfeld. Ich zitiere noch einmal Fritz Stahl am Beispiel Paris: „Es ist merkwürdig, wie die Erinnerung ehemaliger Bewohner des Quartier latin an diesen Gassen hängt, nicht als an einer geschichtlichen und architektonischen Merkwürdigkeit, sondern als an dem Schauplatz eines gern erinnerten Lebens.“¹⁸⁷ Werner Heldt würde dieser Aussage sicherlich mit einer kleinen Korrektur zustimmen: Für ihn wäre Berlin ein Schauplatz eines erinnerten, nicht „eines gern erinnerten Lebens“, dafür waren die durchlebten Erinnerungen zu verstörend für den Jungen und jungen Mann.

Manfred Koch hat darauf hingewiesen, daß Charles Baudelaire im *Salon de 1846* diesen Begriff der Erinnerungstechnik „polemisch gegen eine Technik der Nachahmung gerichtet [habe]“.¹⁸⁸ Technik der Nachahmung zielt hier auf das künstlerische Verfahren der Wiederholung des Geschauten in der Kunst. Diese Verdopplung der Realität in Kunst ist Folge der Mimesis, die Kunst zu sein habe. Hierin liegt immer noch die Legitimation für den Realismus, gegen den Baudelaire so vehement zu Felde zieht. Schaffen aus der Erinnerung, d.h. dem inneren Sehen Bildhaftigkeit zu geben, verlangt nach einer anderen, neuen Wahrnehmung, einer Wahrnehmung aus der Einbildungskraft des Künstlers selbst. Er befreit damit sich und seine Kunst von der semantischen Eindeutigkeit des Hier und Jetzt und eröffnet fremde, neue Bilderwelten. Diese haben ihren Vorwurf nicht mehr (nur) in der Realität, sondern entstehen aus der subjektiven Befindlichkeit, gleichsam vor dem nach innen gewendeten Auge des Künstlers: nicht sehen, wiedererkennen und abbilden, sondern Neuschöpfen aus der Erinnerung, dem verborgenen und dennoch vertrauten Reservoir der Seele. Aus solch einem Verständnis der „Kunst als Mnemotechnik des Schönen“ wird deut-

¹⁸⁶ Charles Baudelaire, zit. n. Manfred Koch, Mnemotechnik des Schönen, Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus, Tübingen 1989, S. 103f.

¹⁸⁷ Stahl, Paris, a.a.O., S. 97.

¹⁸⁸ Koch, Mnemotechnik des Schönen, ebd.

lich, daß Annäherungen an Werner Heldt als „peintre maudit“ nicht über die Bildwelten, das vermeintliche Abbild der Stadt Berlin im Trümmermeer, erfolgen sollten, sondern daß vielmehr Heldts schöpferischer Ansatz, sein künstlerisches Selbstverständnis den Schlüssel zu seiner Bildsprache abgeben muß. Roditi verweist durchaus zutreffend auf die Traumsequenzen in Heldts Arbeiten: „[E]r liebte es, Szenen zu beschreiben, in denen Erinnerungen an die Vergangenheit durch die Gegenwart geistern“ und spricht von dem „in seiner Inspiration lebendem Element des Traumes.“¹⁸⁹ Deshalb versammelt Wieland Schmied völlig zu Recht unter dem Titel „Traumzeichnungen“ die zentralen Bilder aus dem mallorquinischen Exil. Fortwährend verfolgt ihn die „Erinnerung, die er nicht los wird – sein Berlin – sieht er seine Straßen vor sich, holen ihn die Träume ein.“¹⁹⁰ Erkennt Schmied in dem düster melancholischen Gestus dieser Werke fern der Heimat „Heldts inneren Alltag“, in dem „Traum und Realität untrennbar miteinander verschmolzen [sind]“¹⁹¹, so deutet er die Bilder der Nachkriegszeit vorrangig doch auch als „Traum von Utopia“, der „wesensmäßig zum Jahr 1945, zu unserer Vorstellung der Stunde Null“¹⁹² gehöre. Damit konterkarieren Schmied und Roditi Heldts künstlerisches Werk, das schon vor der Tatsache der Kriegszerstörungen im Jahre 1945 die Endlichkeit menschlichen Daseins thematisiert und beständig variiert. Einer nachträglichen Bestätigung durch die reale Geschichte Nachkriegsdeutschlands und -berlins bedarf es nicht, und ein Interpretationsansatz, der darauf rekurriert, geht fehl. Wieder einmal wird Heldt zu ausschließlich unter der Maßgabe realistischer Malerei interpretiert und letztlich doch auf einen Realisten reduziert. Daß Heldts künstlerische Karriere im Berliner Realismus ihre Wurzeln hat, ist unbenommen. Ich erwähnte schon, daß der Bezug zu Menzel, Zille, Wunderwald und anderen zeitgenössischen Künstlern im Frühwerk offensichtlich sei. Gleichwohl entwickelt sich Heldt über die realistische Sicht- und Sehweise hinaus. Er verläßt mehr und mehr den

¹⁸⁹ Roditi, S. 10.

¹⁹⁰ Schmied, S. 32.

¹⁹¹ Ebd., S. 35.

¹⁹² Ebd., S. 14.

sicheren Boden angestammter Wahrnehmung und vertraut seinem innerlich Geschauten, Erlebten. Erinnerung birgt Elemente des gegenwärtigen Lebens in sich und ist dennoch frei vom prägenden Vorbild der Realität. Die Phantasie, die Imagination erst ermöglichen auch Werner Heldt, seinen „spleen de Berlin“¹⁹³ zu malen. Dieser „spleen“ tritt dem Betrachter als imaginatives und imaginiertes Berlin entgegen. Das gilt es zu entschlüsseln. Sein Abschied von der Abbildhaftigkeit, der authentischen Wiedergabe der Stadt bringt Heldt einem Surrealismus näher, der nicht als malerischer Stil verstanden und gewertet werden sollte, sondern Ausdruck seiner anderen Sensibilität gegenüber der Realität ist. Heldt realisiert immer und immer wieder nur sein Bild von Berlin. Eine Bilderkette aus Thema und Variation belegt die Betroffenheit, aus der heraus er Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und Jetztzeit zusammenfügt. Uwe M. Schneede hat am Beispiel Edvard Munchs darauf hingewiesen, welcher Impetus hinter solch einem Verfahren zu vermuten sei. Ein Maler wie Munch (und für mich selbstredend auch Heldt) „wiederholt sich also nicht, weil ihm nichts anderes einfällt, oder aus gegenwärtiger Schwäche, vor der die Vergangenheit inspirierter wirkte; er wiederholt *sich* [Hervorhebung von mir – die Verf.] auf der Suche nach der Gegenwart der Erinnerung. Er wiederholt sich also aus inhaltlichen, dem Bildkonzept innewohnenden Gründen.“¹⁹⁴ Schneede führt dann ein Begriffspaar ein, das auch für Heldt Geltung haben dürfte: „Wiederholung und Erinnerung.“¹⁹⁵ Im Rückgriff auf Sören Kierkegaard und dessen Buch *Die Wiederholung* von 1843 exemplifiziert Schneede:

Wiederholung und Erinnerung sind in den Augen des dänischen Philosophen gleiche Bewegungen in entgegengesetzter Richtung. ,Denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert.’ Allein des immer wieder

¹⁹³ Edouard Roditi hat diese Affinität zwischen der Baudelaireschen und Heldtschen Auffassung der Moderne zuerst angesprochen, siehe dazu: Roditi, S. 11.

¹⁹⁴ Schneede, S. 62f.

¹⁹⁵ Ebd.

Neuen werde man leid, des Alten niemals. ‚Wenn man es vor sich hat, wird man glücklich; und so recht glücklich wird allein der, welcher sich selbst nicht mit der Einbildung trügt, daß die Wiederholung etwas Neues sein werde.‘ Die Folgerung: ‚Daher macht die Wiederholung, falls sie möglich ist, den Menschen glücklich, indessen die Erinnerung ihn unglücklich.‘.¹⁹⁶

Was Schneede zu Munch formuliert, läßt sich ohne Abstriche auf Heldt übertragen:

Indem er sich wiederholt, bewahrt Munch zwar die Erinnerung und erneuert sie auch, macht sie aber vor allem produktiv. So ist das Variieren von Bildmotive bei Munch einerseits ein Rückgriff aufs Unverarbeitete und andererseits ein Vorgriff auf die vollendete Verarbeitung, die, liest man die Fassungen chronologisch, offenbar eingetreten ist: Katharsis.¹⁹⁷

Diese Schlußfolgerung, für Munch vielleicht zutreffend, muß für Heldt allerdings neu überdacht werden. Katharsis im traditionellen, aristotelischen Sinne bedeutet Entlastung, Reinigung und – Befreiung. Aus diesem Verständnis heraus werden die von Roditi festgehaltenen Widersprüche seiner Bildsprache lösbar:

In diesem Malen aus dem Gedächtnis hingegen tritt schon eine Verdopplung in erinnerndes und erinnertes Bewußtsein ein; die Sujets erscheinen – mit Sartres drastischem Bild – eingelassen in jenen einheitlichen ‚Saft‘, der das identische beider Bewußtsein ist, sie sind um Baudelairesche Metaphern aufzuziehen, erfüllt von einem ‚Duft‘ umhüllt von der Atmosphäre, in die alle Erlebnisse dieses Bewußtseins getaucht sind.¹⁹⁸

Die Kombination von Erinnerung und Imagination als schöpferischem Akt führt ins Zentrum der Bilderwelten Heldts – über die ikonographische hinaus in die philosophisch-theoretische Begründung des Heldtschen Mnemosyne-Projekts.

¹⁹⁶ Ebd., S. 64.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Koch, S. 108.

Das Lebensgefühl des Großstadtmelancholikers, das das Wissen um den unentrinnbaren Tod in Einsamkeit einschließt, lässt unseren Künstler ein neues Format finden. Er entwirft in seinem Spätwerk ein Bildmuster Berlin, das befreit von abbildhaften Zügen ist und dennoch beredtes Zeugnis gibt von dem schmerhaft empfundenen Verlust der Synchronie zwischen der inneren Zeit und der Bewegung der Dinge in der Außenwelt. Gleichwohl verabschiedet Heldt sich niemals ganz von der Narrativität in seiner Malerei. Er löst sich zunehmend vom Anekdotischen und malt Bilder allein aus der Imagination, die zwar immer noch in Verbindung stehen mit der realen Welt, aus der keine Rettung und Hoffnung mehr kommen kann und die sich für ihn mehr und mehr einer realistischen Wiedergabe entzieht. Heldt transponiert damit, ich wiederhole es, das elementare Lebensgefühl des poète maudit in das des peintre maudit. Basis für diese Angleichung von Literatur an die Malerei ist beider Verstrickung in die „Modernité“.

Baudelaires „peintre de la vie moderne“ verkörpert Constantin Guys, Monsieur G., der uns als Reisender, als Kosmopolit entgegentritt. Das neue Künstlerbild erweist sich als nicht mehr an einen begrenzten Ort gebunden, sondern tendiert statt dessen zu einer allumfassenden Entgrenzung, damit einer angestrebten Steigerung der Erlebnisfähigkeit. Die Bühne dieses Künstlertypus ist somit die Großstadt und mit ihr die Menge, die als Synonym für die modernité aufgefaßt werden darf. Sich in der Menge zu bewegen bedeutet Rausch, Passion, und ist Mittel gegen den „ennui“. Mit diesem Rausch, der das Eintauchen in die Menge voraussetzt, verstärkt sich gleichsam dialektisch die beschworene Einsamkeit, die Multitudo sotiludo.

Ennui ist nicht Langeweile. Dieses ein Irrtum meines im übrigen geschätzten Biographen Theunissen. Ennui enthält nicht Stumpfheit. Ein messerscharfer Schmerz ist darin, um ferne, verlorene Kindheit und Jugend; hoffnungsloses Mitleid mit der Banalität der Umwelt, an die man nichtsdestoweniger, da es

nichts anderes gibt, mit Leidenschaft sein Interesse klammert. Auch Ekel. „Mon vomissement“, Flaubert kannte es.¹⁹⁹

Werner Heldts künstlerisches Werk legt beredtes Zeugnis ab von dieser verzweifelten Leidenschaft zum Leben.

2. Träumereien eines einsamen Spaziergängers

Dieser Titel assoziiert ganz bewußt den des letzten großen Prosawerks von Jean-Jacques Rousseau: *Les rêveries du Promeneur Solitaire*²⁰⁰, das 1782 postum erschien. Als Rousseau kurz vor dem Tode seine Spaziergänge um Paris herum unternimmt, um den sozialen Anfeindungen und persönlichen Verunglimpfungen zu entfliehen und sich seines eigenen Ichs in der Natur zu vergewissern, bedient er sich zweier zentraler Begriffe, nämlich „rêverie“ (Traum) und „promenade“ (Spaziergang), die sehr schnell zu Topoi für die Abwehr der drohenden Beschädigung des Individuums in der sich ideologisch wie gesellschaftlich abzeichnenden Rigidität der Moderne aufsteigen. Während der Traum gegen die Härte der Wirklichkeit in Anschlag gebracht wird, um das Leiden an ihr zu reduzieren, erfährt der Spaziergang als Praxis einer Entlastung von Politik zahlreiche Variationen. Allen Formen wohnt ein hohes Maß von Selbstvergewisserung in Umbruchsituationen inne; flankiert wird sie von einem Grundgefühl von Einsamkeit. „So bin ich nun allein auf dieser Welt, habe keinen Bruder mehr, keinen Nächsten, keinen Freund, keine Gesellschaft außer mir selbst.“²⁰¹ Was ist Einsamkeit anderes, denn gegen sich selbst gewendete Fremdheit? Ein solcher Satz, ein rhetorischer Frage- und Aussagesatz, bedarf der Erläuterung, die hier auf dem Fuße folgen soll mit dem Hinweis auf die, beiden Empfindungen innenwohnende Gleichursprünglichkeit. Sie variieren nämlich die jedes Individuum begleitende Todesgewißheit. Der Odem des

¹⁹⁹ Werner Heldt, Charles Méryon, in: Schmied, Werner Heldt, S. 96.

²⁰⁰ Jean-Jacques Rousseau, Träumereien eines einsamen Spaziergängers, übers. von Ulrich Bossier, Nachwort von Jürgen von Stackelberg, Stuttgart 2003.

²⁰¹ Ebd., S. 7.

Todes durchweht aller Leben von Anbeginn an, sind die Menschen doch die einzigen Lebewesen, die um ihr definitives Ende wissen. Ob dieses Wissens schaffen die Menschen, darunter besonders die Künstler, Kommunikationsräume des Trostes, in denen der Tod nur insoweit abgewendet werden kann, als die beständige Bedrohung des Endes ästhetisch verarbeitet wird. Wie beginnt doch gleich Wilhelm Müllers *Winterreise* in der Vertonung von Franz Schubert? In der ersten Zeile des Lieds *Gute Nacht?* „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh‘ ich wieder aus.“²⁰² Daß das Wandern des Müllers Lust sei, wie in der *Schönen Müllerin* verkündet, markiert die positivere Seite ein- und derselben Medaille. Nicht nur der Komponist, auch die Hörer verzehren sich nach Harmonie zwischen Mensch und Natur, Natur und Mensch, wohl wissend um die Unerfüllbarkeit ihres frommen Wunsches. Adorno mildert sogleich die Enttäuschung ob dieses Eingeständnisses, denn das von Schubert gewählte Medium der Kommunikation, die Musik, verheißt trotz alledem: „Musik ist – ihre Sprache an sich ist Zauber.“²⁰³ Schuberts und Wilhelm Müllers Liederzyklen sind getragen von einer tiefen Sehnsucht, der Sehnsucht nach Utopie, nämlich in Natur und Gesellschaft weiterhin Geborgenheit zu finden, und werden damit zum klassischen Liedgut der Romantik.

Einsamkeit wird ihrerseits nicht selten kompensiert durch Erinnerung, Erinnerung an ein vormals besseres Leben oder gar an eine vergangene, bessere Gesellschaft. Darin ähneln sich Erinnerung und Traum. Die Erinnerung an die Zukunft, sozusagen eine *contradictio in subjecto*, markiert genau das, was hier gemeint ist: Erinnerung, die zwar aus der Einsamkeit entspringt und ihr entgegenwirken soll, gilt der Wiederbelebung des Vergangenen, zielt also auf die Vergangenheit, verlängert sie in die Zukunft, weil erinnerte Vergangenheit für die Gegenwart relevant wird, von der Zukunft zu schweigen. Erinnerung wird so zu einem Anker im Meer der Verunsicherung, die durch die gesellschaftlichen Modernisierungsschü-

²⁰² Franz Schubert, Wilhelm Müller, *Die Winterreise*, Deutschverzeichnis D 911.

²⁰³ Theodor W. Adorno, Beethoven. *Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. (2. Aufl.) 2015, S. 25.

be statthat. Insofern haftet für mich dem Spaziergang, der Flanerie, ein retrospektiv-konservativer Gestus an; historisch betrachtet ist darin etwas virulent, was als Wahrnehmungsmodus im Wandern, im Spazierengehen Bestätigung erfährt: sich in der kontemplativen Betrachtung dem zunehmend hektischer werdenden Alltag zu entziehen, ohne sich ihm jedoch letztlich entziehen zu können. Allein es scheint Auswege zu geben. Einer ist ein bewußter Standortwechsel des Betrachters in der Moderne – nicht Mitlaufen, sondern Stillstehen. Einhalten im Schreiten. Das allerdings gelingt im Großstadtgetümmel nur sehr schwer. Um so einsichtiger, daß eine Warte gesucht und dann eingenommen wird, die jenseits des Gewimmels einen gewissen Ruhepol garantiert, der für Wahrnehmung nötig ist. E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Vetters Eckfenster* führt exemplarisch vor, was damit gemeint ist: Durch eine schwere Krankheit am Gehen gehindert, sitzt der Vetter am Fenster, vor seinen Augen das geschäftige Leben eines großen Platzes. Unschwer ist die reale Lokalität durch wenige Andeutungen zu entdecken: Es ist der Berliner Gendarmenmarkt mit dem Schauspielhaus, das Eckhaus die Wohnung Hoffmanns in der Taubenstraße. Doch nicht dieses Wissen um die Örtlichkeit gibt der Novelle ihren poetischen Sinn, sondern die darin verarbeitete Wahrnehmung. Denn „dies Fenster ist mein Trost, hier ist mir das bunte Leben aufs neue aufgegangen, und ich fühle mich befreundet mit seinem niemals rastenden Treiben“.²⁰⁴ Obwohl an einen „Räderstuhl“ gefesselt, spiegelt sich das Markt-Treiben in den Kommentaren der beiden Vettern ins Zimmer zurück, wobei insbesondere die so unterschiedlichen Zuschreibungen der zwei Beobachter die ganze Vielfalt hinter dem Beobachteten die Kraft der Phantasie bezeugen: „Aus dem Fenster sehen wir in aller Regel ‚von oben herab‘ in eine tatsächliche oder vorgestellte Weite. Die Türschwelle überschreiten wir leibhaftig. Aus dem Fenster treten wir – ohne unseren Standort zu verlassen – einzig in Gedanken, Gefühlen, Vorstellungen, Erwartungen. Durch die transparente Wand der Fensterscheibe oder durch das geöffnete Fenster dringen

²⁰⁴ E.T.A. Hoffmann, Gesammelte Werke in Einzelausgabe, Bd. 8, Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse, Berlin u. Weimar 1983, S. 444.

die Erscheinungen der Außenwelt, dringt die Anteilnahme, die Neugier, die Indiskretion der Außen-Seiter. Der Blick besorgt den Transport in beide Richtungen.“²⁰⁵ Erst die Distanz durch das hoch gelegene Fenster ermöglicht den beiden Protagonisten der Erzählung von E.T.A. Hoffmann den Blick unter die Präsenz der Kleidung, der Handlungen und Gesten vorbeiziehender Figuren. Insofern, und das ist meine These, ist die Verbanzung des Veters in den Rollstuhl nur die Kontrapunktion zur Rolle des Flaneurs in der Menge.

Wanderer wie Spaziergänger – beide sind Allegorien für Verzweiflung und Hoffnung zugleich. Diese Doppelschägtigkeit verschärft sich mit der Herausbildung der modernen Stadt.

Die Dualität des Flaneurs zeigt sich in einer doppelten Dialektik: Der Flaneur als Spaziergänger und Beobachter in der Stadt steht zum einen in der Spannung von Selbstdistanzierung – „être hors de chez soi“ – und Selbstaffirmation – „se sentir partout chez soi“ – und zum anderen in der Spannung von Nähe – „être au centre du monde“ – und Distanz zur Welt – „rester au caché du monde“.²⁰⁶

Heldt geht nicht eigentlich spazieren, er „malt spazieren“ – wenn man so will. Er durchwandert seine Stadt Berlin mit dem Skizzenblock, um, was er gesehen, zu speichern und dann später in Kunst umsetzen zu können. Und er bedient sich zusätzlich eines technischen Hilfsmittels, eines Photoapparats, gleichsam als Gedächtnisstütze. Aus dieser historisch verbürgten Tatsache zu schlussfolgern, „daß Heldts architektonalen Kompositionen einem photographischen Blick unterliegen“²⁰⁷, wie Schieder es tut wegen der „wenig spektakulären Bildausschnitte mit ihren Fluchten in die Tiefe und mit den großen leeren Flächen im Vordergrund, die er aus der Photographie in die Malerei“²⁰⁸ überführe, überzeugt hingegen nicht. Ich halte

²⁰⁵ Kyra Stromberg, Das Fenster im Bild – das Bild im Fenster, in: Daidalos, H. 13 (1984), S. 54.

²⁰⁶ Wolfgang G. Müller, Detektiv, Flaneur, Dandy – drei mythische Figuren der Stadtkultur des 19. Jahrhunderts und ihre Aktualität, Marburg 2013, S. 37.

²⁰⁷ Schieder, Berlin im Bilde seines Wesens, a.a.O., S. 51.

²⁰⁸ Ebd.

dagegen. Diese Interpretation ist nach meinem Dafürhalten deshalb wenig überzeugend, weil sie die Ergebnisse des Einsatzes unterschiedlicher Medien (Malpalette/Zeichenstift und Photoapparat) einfach vergleichend parallel setzt. Sagt überhaupt, so ließe sich mit Bertolt Brecht durchaus polemisch fragen, „eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität“²⁰⁹ aus? Seine kategorische Antwort: Nichts! Denn eine „Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. [...] Es ist also tatsächlich Kunst nötig“.²¹⁰ Es geht um eine Transferleistung, die den gestaltenden, nicht den knipsenden Künstler²¹¹ fordert!

3. Der tote Vogel

Werner Heldt mag nicht nur für seine Freunde eine Herausforderung gewesen sein. Sein Wesen, seine Persönlichkeit zu ergründen, bedarf es in jedem Fall der Einlassung ins Besondere dieses „schwer gefährdete[n] Mensch[en]. Sein Leben war eine einzige Grat-Wanderung, und sein Blick ging selten nach oben, meist in die Tiefe. Er war eigentlich stets am Rande des Absturzes.“²¹² Es ist weniger die (nicht eigentlich gelebte) Homosexualität, die ihn – nach einem Hinweis von Eberhard Seel – an „paranoiden Zuständen“²¹³ leiden lässt, als die quälische künstlerische Selbstbefragung, die uns hier interessiert. Mich leitet dabei also nicht die eben angesprochene persönliche Prädisposition meines Referenzkünstlers Werner Heldt sozusagen als Befund, so entscheidend sie auch sein mag, sondern deren Umsetzung bzw. Bewältigung durch die ästhetische Praxis.

²⁰⁹ Bertolt Brecht, Über Film, Gesammelte Werke, Bd. 18., Frankfurt/M. 1967, S. 161.

²¹⁰ Ebd., S. 161f.

²¹¹ Vgl. dazu Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. II.1, Frankfurt/M. 1977, S. 381.

²¹² Eberhard Seel, Brief an Erhart Kästner vom 18. September 1959 anlässlich der Ausstellungseröffnung in der Overbeck-Gesellschaft, DKA (Nürnberg), I, B-10/1.

²¹³ Ebd.

„Wenn ich tot bin, kümmert sich / Keine Seele mehr um mich / Niemand der mein Grab begießt / Oder meine Inschrift liest.“²¹⁴ Ich befrage hier nicht den Lyriker, sondern ich frage: Wie und in welcher Form bewältigt Heldt in seiner ersten Kunstprofession, d.i. die Malerei, diese, seine eigene hochproblematische Gefährdung? Es kommen einem dabei jene späten Blätter in den Sinn, wo Sujet und Titel auf das Thema Tod verweisen: *Stilleben mit Totenkopf und Eichenblatt*²¹⁵ oder *Totenkopf vor Stadt*²¹⁶, beide Arbeiten sind datiert auf das Jahr 1949. Oder auch *Oktobernachmittag* von 1952²¹⁷. Die Offensichtlichkeit der Kompositionen lässt keinen Zweifel aufkommen: Heldt setzt den Totenschädel jeweils sehr bewußt vor seine Stadtkulisse Berlin; die Betonung des Vordergrunds durch die Gliederung des Bildraum führt des Betrachters Blick sogleich und ausschließlich auf das Zeichen des Todes. Dazu zählt auch das *Stilleben vor Häusern*²¹⁸ von 1951, wo Heldt den Kopf in Umrissen zwar nur stilisiert, gleichsam als Perückenkopf, ausgeführt hat. Selbst die Masken auf der *Tür*²¹⁹ gemahnen an Chiffren von Tod und damit von Vergänglichkeit. Was hier so eindeutig gestaltet ist, hat allerdings Varianten und Parallelen im Werk selbst. So könnten die im Bild so groß dimensionierten Profilsilhouetten (vgl. dazu die beiden Tuschzeichnungen von 1949, jeweils mit *Berlin am Meer* betitelt²²⁰) durchaus auch als Todesmetaphern interpretiert werden. Es zeichnet Heldts Kunst aus, daß sie, so eindeutig letztlich dem Realismus verhaftet, so eindeutig wiederum nicht ist, um nicht doch die Phantasie zu weiteren Deutungen anzuregen.

Metaphern vom Tod, so scheint es mir, sind zentral fürs gesamte Werk. Besonders signifikant – der *Fensterausblick mit totem Vogel*²²¹. Hier findet

²¹⁴ Werner Heldt, Wenn ich tot bin, in: Föhl, Biographie, a.a.O., 59.

²¹⁵ Werner Heldt, Stilleben mit Totenkopf und Eichenblatt, 1949, Kohle auf Karton, 30,7 x 50,4 cm.

²¹⁶ Werner Heldt, Oktobernachmittag, 1951, Öl a. Lwd., 56 x 98 cm, bez. u. l.: WH 52.

²¹⁷ Werner Heldt, Oktobernachmittag, 1952, Öl a. Lwd., 56 x 98 cm, bez. u. l.: WH 52.

²¹⁸ Werner Heldt, Stilleben vor Häusern, 1951, Öl auf Pappe, 41 x 68 cm, bez. u. r.: WH 51.

²¹⁹ Werner Heldt, Tür, um 1950, Wachskreide, Schminkfarben auf Holztür, 151,5 x 58,5 cm.

²²⁰ Werner Heldt, Berlin am Meer, 1949, Tusche auf Papier, 36,5 x 49 bzw. 32,4 x 48,8 jeweils bez. u. r.: WH 49.

²²¹ Werner Heldt, Fensterausblick mit totem Vogel, 1945, Tempera auf Holzfaserplatte, 84,5 x 99 cm, bez. u.r.: WH.

sich alles, was für einen „Heldt“ typisch ist: Im Hintergrundtableau der Umriß eines Kirchturms, die Häuserfassaden mit den blinden Fensterhöhlen, die bröckelnde Brandmauer und Mauerreste (Kriegsschäden) wie rechterhand vorn der winterkahl Baum. Fensterbrett wie linkerhand der Fensterrahmen begrenzen den Blick aus dem Fenster – ein Blick, der über den im Vordergrund plazierten Krug und toten Vogel gelenkt wird. Krug und Vogel sind ikonographisch belastet. Wenn Heldt den bauchigen Krug auch nicht als Variation des zerbrochenen Krugs²²² faßt, so ist er doch, zumal in unmittelbarer Gesellschaft des toten Getiers, als Vanitas-Motiv zu deuten.²²³ Vergänglichkeit und Tod, die unwiderruflichen Entitäten menschlichen Lebens, sind seit altersher bevorzugte Themen in der Geschichte der Kunst. In diesem speziellen Beispiel führt Heldt den Krug noch sehr realistisch aus, während in späteren Variationen (wie beispielsweise beim *Stilleben am Fenster*²²⁴ oder *Stilleben mit Krug und Birne*²²⁵) der Krug deutlicher Abstraktion unterzogen wird. Deshalb: Der *Fensterblick mit totem Vogel* nimmt für mich im Gesamtœuvre eine Sonderstellung ein. Dieses Bild fokussiert auf zwei leblose, sehr genau ausgeführte ‚Gegenstände‘. Denn wenngleich der Krug mittels seines Henkels, wie Georg Simmel einmal in einem Essay zur Ästhetik zu „Vase und Henkel“ angemerkt hat, als Gefäß des alltäglichen Gebrauchs „einen Zweck erfüllen soll“, so enträt der Heldtsche Krug gerade der Zweckmäßigkeit, auf die Simmel abhebt: Bei Simmel wird er nämlich

in die Hand genommen und in die praktischen Lebensbewegungen hineingezogen [...] – [, und] so steht es [das Behältnis – die Verf.] gleichzeitig in jenen zwei Welten: während das Wirklichkeitsmoment in dem reinen Kunstwerk

²²² Vgl. dazu Jean-Baptiste Greuze, *La Cruche cassée* (1772 oder 1773). Gotthold Ephraim Lessing soll dieses Blatt über die verlorene Unschuld zu seinen Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ inspiriert haben.

²²³ Vgl. dazu Dieter Brusberg (Hrsg.), Werner Heldt „Berlin am Meer“, Berlin 1987 (= Brusberg Dokumente 17), S. 66.

²²⁴ Werner Heldt, *Stilleben am Fenster*, 1951, Öl a. Lwd., 40 x 56 cm, Bez. u.r.: WH. 51, Abb. in: Seel 704.

²²⁵ Werner Heldt, *Stilleben mit Krug und Birne*, 1953, Kohle a. Papier, 32 x 48 cm, Abb. in: Seel 777.

völlig indifferent, sozusagen verzehrt ist, erhebt es Forderungsrechte an die Vase, mit der hantiert wird, die gefüllt und geleert, hin und her gereicht und gestellt wird. Diese Doppelstellung der Vase nun ist es, die sich in ihrem Henkel am entschiedensten ausspricht.²²⁶



Werner Heldt, Fensterausblick mit totem Vogel, 1945

Heldt dreht allerdings den Henkel gerade vom Betrachter weg, damit erwehrt er sich des Zugreifens, obwohl er eigentlich „das Glied [ist], an

²²⁶ Georg Simmel, Der Henkel, in: G.S., Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, in: Gesammelte Essays. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas, Berlin 1968, S. 111f.

dem sie [die Vase – die Verf.] ergriffen, gehoben, gekippt wird, mit ihm ragt sie anschaulich in die Welt der Wirklichkeit, das heißt der Beziehungen zu allem Außerhalb hinein, die für das Kunst-werk als solches nicht existieren.“²²⁷ Im *Fensterausblick mit totem Vogel* ist der Krug ein düsteres, schwarz-weißes Accessoire, das die Leblosigkeit der Kreatur noch betont: Ob Krähe, Rabe oder Dohle, der tote Vogel ist, so oder so, Bote des Todes. Spätestens seit Vincent van Goghs berühmtem Öl *Weizenfeld mit Raben* von 1890 aus einer Reihe von Kornfeld-Bildern herrscht Einigkeit: Es gibt einen überwältigenden Beleg für suizidale Malerei allgemein. „Es sind endlose Kornfelder unter trübem Himmel, und ich habe mich nicht gescheut, Traurigkeit und äußerste Einsamkeit auszudrücken versucht.“²²⁸ Gemeinhin wird sogleich eine weitere Interpretation hinzugefügt, die auf den unmittelbar bevorstehenden Tod van Goghs. Mich erinnert diese Komposition sofort an Arthur Rimbauds Gedicht *Les Corbeaux*: „Hin über Frankreichs Felder weht, / Wo Tote ruhn gestriger Zeit, / Kreist tausendfach, im Winter weit, / Daß jeder nachdenkt, der da geht! / Gemahne an die Pflicht, uns, Rufer / O Vogel, du, vom dunklen Ufer!“²²⁹ Die Selbstgefährdung des Künstlers durch eine symbolische Geste, eine ins Künstlerische gewendete Transformation abzuwenden, kann nicht eigentlich kompensiert, wohl aber entschärft werden durch ein Überleben in der Kunst. „Ich will und brauche kein Geld. Aber, da ich ja keine Kinder habe, möchte ich wenigstens, daß einige Bilder mir [erhalten bleiben; was ich dabei erlebt habe, daß das Niemand versteht, ist mir so unheimlich. Du mußt bedenken“, so Heldt weiter in einem Brief vom 25. Januar 1942 an den Freund Werner Gilles, „daß ich selber meine Bilder auch nicht noch einmal malen kann; man ist nur einmal jung; das ist eine entsetzliche

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Als Mensch unter Menschen. Vincent van Gogh in seinen Briefen an den Bruder Theo. Ausgew. und erl. von Fritz Erpel, Berlin/DDR (Lizenzausg.) 1960, Bd. 2, Brief Nr. 649, S. 437.

²²⁹ Arthur Rimbaud, Gedichte, hrsg. und mit einem Essay von Karlheinz Barck, Leipzig 1989, S. 21.

Wahrheit. Alles ist nur einmal im Leben und kehrt niemals wieder. [...] ich will nicht umsonst gelebt haben.“²³⁰

Eine tiefe Todessehnsucht, „eine große Todeskraft“²³¹, durchziehen Heldts Texte, als da sind Briefe, Gedichte und Tagebuchaufzeichnungen. Sehr ambivalent lesen sich heute jene Passagen, die im Krieg und an der Front entstanden sind. Todesangst und -gewißheit lösen einander ab, unterbrochen durch seltsame Gefühle des Aufgehobenseins in der Männerkameradschaft.²³² Zwischendurch verfinstert sich Heldts Seelenlage; er fällt in starke Depressionen, inzwischen zunehmend beängstigt ob der Dauer des Krieges, und „fürchtet einen Einsatz an der Ostfront“.²³³ So der Biograph Thomas Föhl über Heldts Gemütsverfassung, die dieser in den Briefen an Gilles, aber auch im Tagebuch aus den letzten Kriegsjahren niedergeschrieben hat: Er fürchte „sich vor dem Tod und hat schreckliche Vorahnungen“.²³⁴ Insofern scheint mir *Fensterausblick mit totem Vogel* von 1945 die Quersumme zu ziehen aus den Krisenerfahrungen der vergangenen Jahre – zuerst, aber nicht nur. Der tote Vogel auf dem Fensterbrett gemahnt an die Vergänglichkeit. Auch die im Hintergrund versammelten Stadtsegmente und dazwischen, d.h. zwischen Häuserfassaden und Vogel und Krug, eine Mauerruine, dieses „Zeichen des Abbruchs einer Lebenskontinuität“.²³⁵ Das gesamte Ensemble atmet Endlichkeit und unterstützt insgesamt den Status des Bildes, Sinnbild einer zerbrechenden, zuende gehenden Welt zu sein. Was zudem auffällt, ist die Strenge bzw. Klarheit des Bildraums, die Reduktion auf flache, gegeneinander gestellte Flächen in der Tiefe und zwei singulär herausgehobene Objekte als Blickfang, auch diese reduziert auf ihre signifikanten Konturen. Wenn Jean-Paul Sartre einmal hoffnungsfroh verkündet: „Wenn ein Maler uns ein Feld oder eine Blumenvase

²³⁰ Werner Heldt, Brief an Werner Gilles vom 29. April 1941, zit. nach Föhl, Biographie, a.a.O., S. 43.

²³¹ Werner Heldt, Brief an Werner Gilles vom 25. Januar 1942, zit. nach Föhl, Biographie, ebd.

²³² Siehe vorliegendes Buch, S. 37.

²³³ Föhl, Biographie, S. 46.

²³⁴ Ebd., S. 48.

²³⁵ Karlheinz Stierle, Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago, in: Smudja (Hrsg.), Die Großstadt als ‚Text‘, S. 107.

darbietet, so sind seine Gemälde offene Fenster auf die ganze Welt“²³⁶, so kann man dieser generellen Zuschreibung zwar zustimmen, denn selbst bei Heldts „offene[m] Fenster“ eröffnet sich „die ganze Welt“, nur daß diese Welt inzwischen zerbröselt und zerfällt. Heldt stimmt damit nicht ein in den Jammer über Großstadttristesse, sondern diagnostiziert viel genereller eine Lebenserfahrung in der Moderne: die abgrundtiefe Verzweiflung ob des offensichtlich nicht mehr aufzu haltenden gesellschaftlichen Erosionsprozesses. Eigentümlicherweise wird dieser Prozeß zusammengehalten durch den Rahmen eines manches Mal nur angedeuteten Fensters; dieses gestalterische Verfahren suggeriert dem Betrachter Sicherheit, die jedes Sich-Verflüchtigen im grenzenlosen Horizont vereiteln soll. Heldt variiert den Fensterblick sehr intensiv, immer wieder sticht dieses sein Gestaltungsmittel in die Augen. Selbst die späten Arbeiten, die mit Versatzstücken des Theaters wie Kulissen und Vorhang spielen, sind dem Rahmen (einer Guckkastenbühne) verpflichtet. Peter Winter schreibt im Herbst 1987 in einer Sammelrezension über die drei Berlin-Ausstellungen anlässlich der 750-Jahrfeier gar von einem „Regie-Trick des Fensterausschnitts für den Vordergrund“, bei dem „das Arrangement auf dem Fensterbrett jetzt wichtiger [wird] als der Ausblick auf Stadt oder Landschaft: Die geheimnisvollen Objekte übernehmen die Herrschaft“.²³⁷ Je weiter Heldt, durchaus im Gefolge seiner zaghaften Rezeption des Kubismus, in seinen Spätwerken den Weg zur Abstraktion geht, um so zutreffender diese Beobachtung. Die Anmutung eines Fenster oder einer Bühne verspricht immer noch, wenn sie auch mehr und mehr zurückgedrängt wird, Halt in einer aus den Fugen geratenen Welt. Gerade deshalb können seine Bilder die besänftigende Funktion einer dem Traum verhafteten Weltschau ausüben – trotz aller darin festgehaltenen Ambivalenz von Melancholie, Schmerz und „Tröst-Einsamkeit“, um eine Wortschöpfung von Achim von Arnim aus seiner *zeitung für einsiedler* zu zitieren. Im Hintergrund unschwer zu erkennen,

²³⁶ Jean-Paul Sartre, Was ist Literatur?, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 49.

²³⁷ Peter Winter, Die schwarzen Fenster der Melancholie. Werner Heldts Berliner Stadtgesicht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Oktober 1987.

das Gesetz romantischer Kunst! „Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Trifftst Du nur das Zauberwort.“²³⁸ Eichendorffs *Wünschelrute* spürt der verdeckten Schönheit nach, der harmonischen Balance zwischen innen und außen; Heldt dagegen sieht sich konfrontiert mit einer fremden, ihn irritierenden Stadt/Landschaft. Das Mißtrauen gegenüber einer Welt, die so ist, wie sie ist, führt ihn zu einer Neuschöpfung als Traumbild, das Seelenlandschaften präferiert, wo das bloße Abbild der vorgefundenen Realität versagen muß. „La rêve est une seconde vie“, zitiert Heldt Gérard de Nerval.²³⁹ „Der Traum spricht eine direkte Sprache; er ist Wort und Bild zugleich.“²⁴⁰ Mit *Fensterausblick mit totem Vogel* liefert Heldt ein besonders suggestives Beispiel für die Totenstadt Berlin ab.²⁴¹ Seine Einbildungskraft gewinnt neue gestalterische Energie und wechselt in einen Wahrnehmungsmodus, der die Beschränkungen des phänomenologischen Blicks ein weiteres Mal überschreitet, um der Innenschichten im Geschauten, des Ursprungs sozusagen habhaft zu werden: „Welt = Welten = Landschaften / Landschaften = Träumen.“²⁴² Zusammengezogen, d.h. fokussiert auf die Schockerlebnisse des Todes, einsetzend mit dem Unfalltod der Jugendliebe Lo und kulminierend in den vielen Leichen des totalen Kriegs („Ein Kapitel für sich [...] Ich sah die grauen Schatten der Erschlagenen im Osten. Es war zu viel.“²⁴³).

Camilla Blechen betitelt ihren Bericht über die große Werner Heldt-Ausstellung in der West-Berliner Galerie Brusberg im Jahr 1987 sehr zutreffend mit „Stadt am Acheron“.²⁴⁴ Acheron ist in der griechischen Mythologie jener Fluß in der Unterwelt, über den Cháron, der Fährmann, die Schatten der Toten ins Jenseits überführt bis ans Tor des Hades. Es ist also

²³⁸ Joseph von Eichendorff, *Wünschelrute*, in: Eichendorffs Werke in einem Band, ausgew. und eingeleitet von Manfred Häckel, Berlin und Weimar 1965, S. 123.

²³⁹ Gérard de Nerval, *Aurélia*, in: Werner Heldt, *Tagebuch*, zit. in Föhl, Biographie, S. 46.

²⁴⁰ Werner Heldt, *Kriegstagebuch*, in: Föhl, Biographie, ebd.

²⁴¹ Heldt, *Tagebuch*, in: Föhl, Biographie, S. 47: „Berlin von heute: Eine tote Stadt.“

²⁴² Ebd., S. 46.

²⁴³ Ebd., S. 47

²⁴⁴ Camilla Blechen, *Stadt am Acheron*. Werner Heldt in einer Berliner Galerie-Ausstellung, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5. Oktober 1987.

der Fluß des Leids, des Schmerzes und natürlich ganz besonders des Todes. Blechen trifft damit ins Zentrum der Heldtschen Bilderwelt. „In ebenso stimmungsvollen wie herben Veduten blieb das existentialistisch geprägte Lebensgefühl vor Anbruch des deutschen Wirtschaftswunders konserviert. Gerade weil sich Heldts Vision von einem ‚Berlin am Meer‘, einem Vineta, einer Totenstadt nur sehr bedingt mit der Wirklichkeit deckte, haben die Bilder nichts von ihrer eigentümlichen Suggestion verloren.“²⁴⁵ Der Zauber der Romantiker, selbst wenn Heldt „den unbehausten, hellwachen Träumer, mit Ehrgeiz und sicherer Hand, mit Finesse und einem ‚sechsten Sinn für Farbe‘ (Göpel)“²⁴⁶ gibt, der er gar nicht ist, dieser Zauber der Romantiker ist längst verflogen. Als Berlinschwärmer der besonderen Art wird Heldt allerdings bis heute bezeichnet und verehrt, wenngleich seine Schwärzmerei für die Heimat Berlin grundiert ist durch persönliche Verzweiflung und fortwährende Zweifel an der Wertigkeit seiner Kunst. Die eigentümliche Bildmagie aus Traum- und Phantasiegebilden hat sich inzwischen zu einem Alleinstellungsmerkmal Heldtscher Malerei entwickelt.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Hans Hinkel, Unbehauster Träumer. Ein lückenhafter Werner Heldt in der Nürnberger Kunsthalle, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12. Januar 1990. Von dem zitierten Erhard Göpel stammt die Einführung im Begleitkatalog der Nürnberger Ausstellung.

V. „Berlin am Meer“. Topographie, Mythos und Imago einer großen Stadt

Daß Berliner Häuserfassaden, Brandmauern, Litfaßsäulen, Straßenzüge und -plätze die Heldtschen Stadtbilder bevölkern, verwundert also nicht mehr. Irritationen entstehen erst, wenn jene Bildelemente so kombiniert werden, daß sie den Betrachter mit fremden, weil ungewohnt montierten Zusammenfügungen konfrontieren. Heldt arbeitet hier gegenläufig zur gängigen Großstadtmalerei der Berliner Schule. Seine Häuser vereinfacht er zu starren, stummen, in der Regel fensterlosen Flächen, die er gegeneinanderersetzt – nicht nur architektonisch, sondern gerade in ihrer Farblichkeit: Grau gegen Weiß, Rosa gegen Hellblau, Schwarz gegen Ocker. Zumeist jedoch bricht er die drohende Monotonie des Häuser- und Flächenmeers durch eine eigenwillige Perspektive auf, die sofort und unmißverständlich auf den Künstler Heldt und seinen Blick verweist, der oft durch einen Fensterrahmen oder -sims Halt bekommt. So öffnet sich z.B. von einem leicht erhöhten Standort der Blick auf ein Rasenstück, ein Rondell mit Statue, das den Mittelpunkt nicht nur des Stadtpanoramas, sondern des Bildes selbst abgibt. Straßen – seltsam sandig im Farbton für eine Stadtscene, denn der Mittel- wie Hintergrund ist vollgestellt mit den typischen Häuserfassaden, die gegen den Horizont zu einer schützenden Stadtmauer zusammenzufließen scheinen – Sandwege münden auf den menschenleeren Platz ein. Das Seitenstück einer Kirche mit gotischem Fenster beschließt bugartigt den rechten Bildrand; links versperren im Gegengewicht kantige Hausrückwände, weiße, beige, schwarz, rosa und braune Flächen, die

Aussicht. Das Ganze ein Blick auf einen städtischen Kirchplatz, wäre da nicht ein Segelboot, das im Sand und in leichtem Wellengang am linken Vordergrund gleichsam aus dem Bild davonschwimmt: *Berlin am Meer*²⁴⁷ von 1952. Obwohl die Segel eingeholt sind, deutet die flatternde Fahne am Heck auf eine schnelle Fahrt. Der kaminrote Rumpf und die Zierlichkeit des Boots erinnern an ein Spielzeugschiffchen; es kommt scheinbar aus einer anderen Welt: der Kinderwelt nämlich. Diese Lesart erfährt dadurch Bestätigung, daß Versatzstücke, die Heldts frühester Jugend entstammen, in das Bild eingebaut sind: Kirche, Heiligenfigur auf dem Sockel (Äquivalent für die Litfaßsäule), Laterne und die alles überragende (und beherrschende) Kuppel eines Doms (Rathauses?) mit blinder Uhr – allesamt Teile des Großstadtmobiliars aus Heldtscher Kindheit nach 1900. Diese Anspielung auf die Jugendzeit ist sicher gewollt, denn vom Bildaufbau her steht die kleine Zweimastbarke in spannungsvoller Beziehung zu der einzige beschrifteten hellblauen Hauswand fast im Zentrum des Mittelgrunds. Die Versalien „OTT“ und „LO“ sind unschwer als Erinnerungssplitter zu interpretieren. Eine einfache Umstellung entschlüsselt die verborgene Nachricht vom Tod der Jugendfreundin Lo.

Daß Heldt hier wieder sehr bewußt sein frühes Schockerlebnis anspricht, belegt die Betrachtung einer Vorstudie, *Berlin am Meer*, von 1946, die den gleichen Blick auf die Leinwand bannt. Doch springen sogleich zwei Unterschiede ins Auge. Das Segelboot scheint im Sand gestrandet und ist schon teilweise im Boden versunken; die Hausfassade im Mittelgrund trägt einen Reklameschriftzug. Der Vergleich zur Fassung von 1952 läßt noch anderes und mehr erkennen. 1946 malt Heldt den Platz in den Einzelheiten realistischer: Das Rondell ist mit einem feinen Zaun umrandet, Straßenlaternen markieren die Bordsteinecken, das Fenster vorn rechts – 1952 nur eine dunkle Öffnung – ist akkurat gegeben mit Fensterkreuz und säuberlich gerafften Vorhängen. Das spätere Bild wirkt insgesamt flächiger, auf die Gegen-Wertigkeit von Form und Farbe abgestimmt.

²⁴⁷ Werner Heldt, Berlin am Meer, 1952, Öl a. Lwd., 48 x 84 cm, Bez.: u.r.: WH 52, Sammlung Brandes, Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Nr. 96.

Heldt drängt alles Anekdotische, das Erzählende zurück und reinigt den Blick von Nebensächlichkeiten. Was er malt, ist Ausdruck stiller Sehnsucht. Sehnsucht wonach?

Heldt synthetisiert in seinen *Berlin am Meer*-Bildern zwei einander widersprechende Gegenstände, Wasser (Natur) und Stadt-Landschaft. Noch im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert suggerierte die Naturidylle, in der Gegenübersetzung zur Stadt Zufluchtsort des verstorbenen Individuums zu sein. Zum Inbegriff von Reinheit und Unschuld stilisiert, sollte sie Ersatz bieten für die verlorene Totalität des Kosmos, in die der Mensch eingebunden gewesen war. Die zunehmende Verstädterung der Natur beraubt das Individuum seiner Rückzugsmöglichkeit. Die Stadt selbst wird ästhetisch zur Landschaft umgeformt, in der sowohl Anonymität und Leere, die Kehrseiten der städtischen Hektik und des Getriebes, als auch die Sehnsucht nach menschlicher Ursprünglichkeit thematisiert werden. Heldt findet hierfür in seiner Berlin am Meer-Metapher eine in sich stimmige und eigenständige Formensprache. Zwei Gemälde sind in diesem Zusammenhang besonders aussagekräftig. Obwohl sie unter anderen Titeln, *Gewitternachmittag an der Spree*²⁴⁸ und *Vor dem Regen*²⁴⁹, firmieren, gehören sie selbstverständlich in den *Berlin am Meer*-Zyklus. Sie versammeln die für Heldt so typischen Architekturversatzstücke, als da sind: Mauer- und Häuserflächen, zumeist rechts und links den jeweiligen Bildrand beschließend, die Häuserzeile als Stadtsilhouette im Hintergrund, in ihr die Straßenflucht mit Litfaßsäule und Laternen, die auf den vertrauten Kuppelturm zuläuft. Diese Landschaft wird von Wasser zerteilt, bedrängt.

Der Staatsrechtler und politische Philosoph Carl Schmitt hat in einer kleinen Reflexion für die Tochter Anima von *Land und Meer*²⁵⁰ erzählt und

²⁴⁸ Werner Heldt, Gewitternachmittag an der Spree. 1951, Öl a. Lwd., 80 x 140 cm, Bez.r.u.: WH 51, Sammlung Brandes, Abb., ebd., Nr. 88.

²⁴⁹ Werner Heldt, Vor dem Regen, 1951, Öl a. Lwd., 80 x 140 cm, Bez. rechts unten: WH 51, SMPK, Nationalgalerie, Berlin, Abb., ebd., Nr. 89; die Farabbildung in: Grisebach (Hrsg.), S. 116, ist leider seitenverkehrt wiedergegeben.

²⁵⁰ Carl Schmitt, Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung, Köln-Lövenich 1981. Übrigens hat Schmitt Heldt nach dem Krieg Theodor Däublers „Der neue Standpunkt“ (Insver-

darin die Verschränkung der Elemente Erde und Wasser dargelegt, die hier auch für uns von großen Interesse ist. „Der Mensch ist ein Landwesen, ein Landtreter.“ So hebt Schmitt an, um sogleich die darin angelegte Verortung des Menschen in der Welt zu offenzulegen: „Er steht und geht und bewegt sich auf der festgegründeten Erde. Das ist sein Standpunkt und sein Boden.“²⁵¹ Diese Feststellung ist, natürlich auch erkenntnistheoretisch, höchst bedenkenswert. In ihr gründet ganz banal und zuerst die Sicherheit, mit der der Mensch um sich blickt und sich so der eigenen Existenz versichert. Da Wasser bekanntlich keine Balken hat, bedeutet Wasser den Verlust des festen Bodens. Entspringen aus dieser Bodenlosigkeit die mythischen Erzählungen „von den Söhnen und Töchtern des Meeres und der See. Aphrodite, die Göttin weiblicher Schönheit, ist aus dem Schaum der Meereswogen emporgestiegen“²⁵² Von Undine zu schweigen, die als Meerjungfrau, als Mensch und Fisch zugleich, gleichsam die wasser- und landtaugliche, amphibische, mythische Sagen-Figur verkörpert, die Unglück, Gefahr und letztlich Tod für „Erdenbrüder und Erdenbürger“ bringt. Seiner Anima erklärt Schmitt diese aufregende Wendung zu den Meereswesen so: „Plötzlich siehst du hier eine andere Welt als die der Erde und des festen Landes. Jetzt kannst du verstehn, daß Dichter, Naturphilosophen und Naturwissenschaftler den Anfang allen Lebens im Wasser suchen.“²⁵³ Was bedeutet unter diesem Aspekt Heldts Auffassung von Berlin als *Berlin am Meer*?²⁵⁴ Wenn er sich im gleichnamigen Text von 1947 naiv und erinnerungsschwanger in die Kinderheit der frühen Berliner Jahre zurückversetzt sieht: „Kinder spielen gerne mit Wasser und mit Sand; sie ahnen vielleicht noch, woraus so eine Stadt gemacht wurde“²⁵⁵, so kommt er doch auch auf jenen Erdengrund zu sprechen, auf dem Berlin entstan-

lag 1919) zugänglich gemacht; die Lektüre Däublers hat Heldt maßgeblich zu seinem Aufsatz „Picassos Unschuld“ (DKA, I, B-101/1) inspiriert.

²⁵¹ Ebd., S. 7.

²⁵² Ebd., S. 9.

²⁵³ Ebd. - Selbst der menschliche Körper besteht ja zu bis zu 80% aus Wasser: Der menschliche Körper ist ein Wasserkörper.

²⁵⁴ Werner Heldt, op. cit., in: Thomas Föhl, S. 53.

²⁵⁵ Ebd., S. 54.

den ist. „Unter dem Asphaltplaster Berlins ist überall der Sand unserer Mark. Und das war früher einmal Meeresboden.“²⁵⁶ Derart vordergründige Erläuterung soll, so scheint mir, eher das mögliche Unverständnis beim Betrachter ausräumen, denn daß damit der eigentümlich philosophische Wahrheitsgehalt hinter dem Kunstgriff entdeckt würde. Es geht eben nicht um „atmosphärische[n] Stimmungen unserer Stadt“, wie Heldt beschwichtigend meint, auch hat er keineswegs „immer den Sieg der Natur über das Menschenwerk dargestellt“.²⁵⁷ Selbst wenn dem so wäre, so erschöpft sich darin mitnichten das ästhetische Herzstück der Heldtschen Kunst. Und dabei tut's nichts zur Sache, ob Heldt dem zustimmt oder nicht. Es geht nämlich um die Autonomie des Werks, sobald es des Künstlers Werkstatt verlassen hat.

Mit der Metapher Berlin am Meer drängt sich dem Maler ein Motiv auf und stellt seinen Gestaltungswillen auf eine harte Probe: Er arbeitet nämlich an einem Ursprungselement menschlichen Lebens (ohne Wasser kein menschliches Leben), und das ist anspruchsvoll genug. Dabei, so scheint mir, hilft Werner Heldt seine wilde, unkontrollierbare Künstlerexistenz. Damit ist nur auf die Spitze getrieben, was inzwischen allgemeines Gesetz ist: Die Verflüssigung, die Zerspelltheit, das Bodenlose des Daseins ist eheres Gesetz der Moderne. Die Bodenlosigkeit macht vor keiner Variante des Lebens halt; sie ist die grundlegende Erfahrung. Mit anderen Worten: Das Bodenlose hat längst das Denken und Fühlen erfaßt, und damit sind Logik und Logistik unserer Wahrnehmung durcheinandergekommen. „Mir ist der Boden unter den Füßen weggezogen worden!“ ist nicht nur ein leicht hingeworfenes gängiges Entschuldigungsmuster, sondern markiert einen für die gegenwärtige Gesellschaft unbestreitbaren Vertrauensverlust in *Die Lesbarkeit der Welt*.²⁵⁸ Wenn es denn keinen sicheren Boden für Welterfahrung gibt, was dann? Dann brauchen wir „eine Metapher für das Ganze der Erfahrbarkeit“.²⁵⁹ So betrachtet, erwächst der

²⁵⁶ Ebd..

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. dazu Hans Blumenberg, op. cit., Frankfurt/M. 1986.

²⁵⁹ Ebd., S. 9.

Heldtschen Kunst eine überaus wichtige Funktion. Nämlich uns einen Schlüssel an die Hand zu geben, um jene „geheimnisvollen Schlosser unserer Sinne aufzuschließen, die bisher nur von der Natur selbst geöffnet werden konnten“.²⁶⁰ Insofern ist es unerheblich, was genau mit dem Bild *Gewitternachmittag an der Spree* gemeint ist. Was wir sehen, zählt. Auf der ruhigen, grau-blauen Wasserfläche rudert ein Mann – in der späteren Variante *Vor dem Regen* ein Angler. Diese Figur scheint ein direkter Nachfolger des einsamen Wanderers, des Landtreters von Carl Schmitt, zu sein, der in der Romantik vor der Natur steht, um in der Natur sich selbst zu erfahren. Kontemplation in der Natur war der Weg des Individuums zu seiner Ganzheitlichkeit, die im Einklang mit dem Werden und Vergehen der Natur erlebt werden konnte. Das Individuum war mit seiner subjektiven Zeit noch in der natürlichen, wirklichen Zeit und im wirklichen Raum, der gleichwohl schon unheimlich wurde. Vergangenheit und Gegenwart des Ichs kamen hier noch ein letztes Mal in der Anschauung der Natur zusammen, weil sie immer auch die eigene, menschliche Natur in sich barg.

Dieses Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur, die „Synchronie zwischen der inneren Zeit und der Bewegung der Dinge der Außenwelt“²⁶¹ sinnfällig zu machen, scheint weiterhin Aufgabe der Landschaftsmalerei zu sein, selbst zu Zeiten, da dieser paradiesische Zustand endgültig verlorengegangen ist. Sie soll den Traum vom ausgleichenden Zusammenhalt Mensch-Natur wachhalten, die Rolf Wedewer „den Sinngehalt der Landschaft“²⁶² schlechthin nennt. Er vergewissert sich mit diesem, seinem Statement der Autorität eines Philosophen, Joachim Ritter, der am Beispiel von Schillers Spaziergang, verallgemeinernd, darauf hingewiesen habe,

daß die dort geschilderten Gefilde ländlichen Wohnens geschichtlich die an sich vergehende und im Verhältnis zum Wanderer bereits vergangene Welt

²⁶⁰ Ernst H. Gombrich, Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin (6. Aufl.) 2004, S. 304.

²⁶¹ Jean Starobinski, Melancholie und Spiegelbild. Eine Lektüre von Baudelaires »Le Cygne« in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, (42. Jg.) 1988, H. 9/10, S. 757.

²⁶² Rolf Wedewer, Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt, Köln 1978, S. 41.

eines ursprünglicheren Lebens, das ‚noch‘ in die Natur, nachbarlich mit ihr wohnend ... eingelassen ist. Ausdrücklich wird dieser Vergangenheitscharakter der Gefilde-Natur geltend gemacht.²⁶³

Heldts „Gefilde-Natur“ sind die Gestade des Berliner Meers. Sie sind sein imaginiertes Refugium, sein Traum ersehnter Ursprünglichkeit. Denn Ursprünglichkeit menschlichen Daseins ist nur noch künstlich herstellbar – nicht die Topographie der realen Landschaft entscheidet, nicht die erkennbare Physiognomie des dargestellten Individuums. Es zählt allein die zur Traumsequenz umgestaltete Stadtlandschaft oder vielmehr: Seelenlandschaft, in der Mensch und Natur sich unverfälscht begegnen. Heldt



Werner Heldt, Vor dem Regen, 1951

entwirft ein Bild subjektiver Freiheit um den Preis der selbstgewählten, gelebten Einsamkeit, Melancholie und Traurigkeit. Die aus dem Unterbewußtsein hervorgeholte und erinnerte Stadtlandschaft ist in erster Linie Ausdruck einer Stimmungslage des Künstlers.

²⁶³ Ebd.

Es gibt so viele Stimmungen. Die ganze Erdkugel mit Tag und Nacht, mit allen Stunden, mit allen Jahreszeiten ist voll davon. Jeder lebt darin; wer es nicht weiß, am meisten: Wir sind alle in unserer Welt gefangen. Welt = Welten = Landschaften[;] Landschaften = Träumen. Der Traum spricht eine direkte Sprache; er ist Wort und Bild zugleich.²⁶⁴

Der Traum ist die Projektion des Erlebten in die Unmittelbarkeit des Heute; Vergangenes und Gegenwärtiges gehen auf der Leinwand Werner Heldts eine in Form und Farbe versteckte und zugleich offene Symbiose ein. Vielleicht kann man diese Auffassung als imaginierten Realismus bezeichnen: Realistisch wiedergegebene Details aus der Stadt wie aus der Natur vereint Heldt zu einem Bildensemble, das Kunde gibt von einer besonderen Wahrnehmung, die frei scheint von der Vorbildhaftigkeit der Gegenstände. Sie werden derart zu neuen Zeichen verarbeitet, daß sie eine mythische Stadt herauskristallisieren. Analog zu der Prosa Baudelaires stehen die immer wiederkehrenden Metaphern von Schiff, Meer (Reise und Sehnsuchtssymbole) Grab, Höhle, Himmel, Nacht und Regen für dieselbe Idee, dieselben Erfahrungen: Die Erfahrungen von Angst, von Langeweile (frz. ennui), von Tod. Die städtischen Ordnungselemente wie Mauer, Stein, Litfaßsäule, Fenster werden in dieser abstrakten Landschaft Stadt zu Allegorien der Vereinsamung, des Unbehagens. Und doch bleibt diese zum Mythos erhobene Stadt immer das reale Berlin, Heldts Berlin. Er mag die Mal-Technik wechseln, nicht das Thema. Ob Öl, Aquarell, Tusche- oder Kohlezeichnung: Die Berlin am Meer-Metapher erweist sich als äußerst sinnstiftendes Beschreibungsritual.

Heldts Aquarelle kennzeichnen insgesamt hellere, weiche Farben, nur sparsam setzen schwarze Tuschestriche markante Akzente. Umspült vom bläulich schimmernden Wasser, recken sich Häuser, deren Fassaden und Mauern in fast südliches Licht getaucht sind, auf aufgeworfenem Meeresstrand in die Höhe²⁶⁵. Es herrscht ein leichterer Malduktus vor als bei den

²⁶⁴ Werner Heldt, [Aus dem Tagebuch der letzten Kriegsjahre], in: Föhl, S. 46.

²⁶⁵ So Heldts „Berlin am Meer“ 1948, Aquarell und Tusche a. Papier, 30 x 42 cm, Bez. u.r.: WH.48, Sprengel Museum Hannover; Abb. in: Grisebach (Hrsg.), S. 142.

kräftigen Tuschezeichnungen. Dort entsteht die Ausdruckskraft zumeist aus dem starken Schwarzweiß-Kontrast der gegeneinander gesetzten Linien und Flächen. Zu einem Bildganzen werden sie durch das sie umschließende und umflutende Wasser. Aus mehreren Tuschezeichnungen des Jahres 1949, die alle den Titel *Berlin am Meer* tragen, sticht eine Fassung besonders ins Auge. Eine schwarze Wasserfläche bildet den Bilduntergrund, aufgebrochen von inselartigen Sanddünen, auf denen verlassene Häuser stehen. Ein Schiffsbug, ein Fisch



Werner Heldt, Berlin am Meer, 1949

und ein maskenartiges Profil, das noch einmal schwarz hinterlegt ist, bestimmen den Vordergrund. Dieses *Berlin am Meer*²⁶⁶ darf als eine der in Struktur und Aufbau der Bildelemente ruhigsten und klarsten Kompositionen Heldts bezeichnet werden. Die Szene strahlt Geborgenheit aus; Mensch, Kreatur und Natur sind in Einklang. Ob das Schiff die Arche Noahs symbolisieren soll, die Schutz gab vor der großen Flut? Man kann diese Frage bejahen, wenn man eine der sieben Fabeln von Werner Heldt zu Rate zieht. In dem Prosatext *Der Regen* spricht der Ich-Erzähler von seiner Seelenwanderung: „Ja – ich war ganz früher einmal ein Bär, und zwar der erste historische Bär, den es gegeben hat. Denn ich war mit Noah in der Arche während der Sintflut. Vater Noah hatte mich in sein Herz geschlossen, und ich durfte die Abende in seiner guten Stube mit seiner

²⁶⁶ Werner Heldt, Berlin am Meer, 1949, Tusche auf Papier, 36,5 x 49 cm, Bez.u.r.: WH 49, Hamburger Kunsthalle, Abb., ebd., S. 194.

Familie verbringen.“²⁶⁷ Während in der kurzen Erzählung das „Weltenmeer“ noch den bedrohlichen Charakter „stürmende[r] türmende[r] Meere“ aufweist, sind in der Tuschezeichnung die Elemente beschwichtigt: das Urvertrauen ins Behütetsein lebt noch einmal auf:

Und ich schwitze in meinem dicken Bärenfell am Ofen, da liege ich auf dem staubigen zerfransten alten grauen Teppich und fresse aus der Fetschüssel, und die Arche schwankt ächzend und knarrend durch das Weltenmeer, und in der Regengosse kluckert das Wasser und erzählt und plappert und plaudert, und ich horche auf das feine ferne Singen in meinen Ohren; wenn ich die Augen schließe, sehe ich, wo es herkommt. Es ist das unendliche graue Meer, ach, darüber komme ich nie hinweg!²⁶⁸

Die Grundstruktur, mit der die verschiedenen Bildzeichen in dieser Tuschezeichnung auf Papier miteinander verbunden werden, atmet Gleichmaß und Ausgeglichenheit – ganz im Gegenteil zu den sonst eher vom Wasser durchwühlten Stadtansichten²⁶⁹, wo durch die Gewalt des Meeres auch die Reste der Stadt im Chaos zu versinken drohen. Was gibt da noch Halt? Es sind immer wieder die konstant zitierten Chiffren der Häuserflächen, der Fensterhöhlen, der Straße und des Kirchturms. Und es sind die zwei Buchstaben L O. „Das ‚Meer‘ – seine weite Leere, seine Masse (die kleine Tuschezeichnung *Köpfe im Ruinenmeer*, 1946, schmilzt beides ganz konkret zusammen) – ist nichts anderes als Bild des Todes.“²⁷⁰ In diesen Kontext gehört auch die Zeichnung *Häuser und Kapelle in Trümmern*²⁷¹ aus dem Jahr 1948. Ganz unmittelbar bestätigt es die Erenzsche Sichtweise. Wieder sind die einzelnen, für das Œuvre von Heldt so signifikanten

²⁶⁷ Werner Heldt, Der Regen, in: Kat. Kestner-Gesellschaft, S. 32.

²⁶⁸ Ebd., S. 34.

²⁶⁹ Siehe dazu bes. „Berlin am Meer (mit Dampfer links)“, 1947, Tusche auf Papier, 36 x 46 cm, Bez. u.r.: WH 47, Slg. Eberhard Seel, Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, S. 33 und „Berlin am Meer“, 1948, Tusche au. Papier, 30 x 45 cm, Bez. u.r.: WH.48, Slg. Ernst Fischer-Bothof, Abb. in: Grisebach (Hrsg.), S. 187.

²⁷⁰ Benedikt Erenz, Das Meer, die Stadt und der Tod, in: Die Zeit, Nr. 50 vom 8. Dezember 1989, S. 65.

²⁷¹ Werner Heldt, Häuser und Kapelle in Trümmer, 1948, Tusche auf Papier, 22 x 30 cm, Bez.u.r.: WH 48, Slg. Berthold Glauert, Abb. in: Seel, Nr. 534.

Variablen inhaltlichen Koordinaten vorhanden, diesmal treiben sie wie geisterhafte Schemen auf dem wogenden Meer. Die Kapelle ist ins Wanken geraten, scheint aus den Fundamenten zu brechen und stößt mit glatten Hauskanten zusammen. Nicht die vom Krieg heimgesuchte Stadt ist das eigentliche Thema. Zwar wird die Zerstörung der Stadt durch den Krieg sichtbar, doch bindet Heldt die zerstörte Stadt so in die ‚geträumte‘ Landschaft ein, daß die ‚ville morte‘ sich zur nature morte verwandelt: Häuser, die welken und vermodern, von Menschen Gebautes als Teil des Kreislaufs der Natur. Berlin wieder einmal zerfallen – in seine ursprünglichen Bestandteile: Sand, Kreide, Kalk, Erde und Wasser. Wie so oft, bevorzugt Heldt die Blickführung vom äußeren Vordergrund in die Bildmitte, nutzt die zusammengeballte Häusermasse am linken Bildrand, um den Blick aufs Zentrum und dann in den leicht nach rechts versetzten Hintergrund zu lenken. Vordergrund und Hintergrund korrespondieren durch ikonographische Übereinstimmung miteinander. Vorn, in der einzige beruhigten Fläche (= Grab), liegt eine schwarze Granitplatte, daneben türmt sich auf einem Grabsteinsockel ein Fensterkapitell empor; hinter dem Grab erhebt sich eine stark stilisierte schwarze Figur (mit leerem Gesicht²⁷²). Und auf der weißen Wand des schwarzen Hauses mit den weiß unterlegten Fensterlöchern wieder die Heldtsche Ikone des Todes – Los Frauenkopf im scherenschnittartigen Profil, die Versalien ML (meine Liebe?) und OL. Diese Todessymbole werden stärker durch das Schwarzweiß strukturiert als die übrigen Bildelemente, die weißschwarz gegeben sind. „Mit fast schlafwandlerisch sicherem Gespür für Rhythmus setzt Werner Heldt im reifen Werk die Gewichte. Immer ist Schwarz einer der Hauptakteure: aus den schwarzen Träumen des Frühwerks wird der Traum vom Schwarz. Heldts Partitur enthält poröses, riffiges und brüchiges Schwarz, schwarze Sanftheiten und schwarze Schroffheiten, schwarze Geschmeidigkeit und

²⁷² Diese Interpretation wird verständlich, wenn man die seit dem Frühwerk mehr und mehr entindividualisierten, zu leeren Scheiben gewandelten Gesichter bei Heldt erinnert.

schwarze Barrieren, aggressiv getupfte Schwärze und müdes, schlafirges Nachmittagsschwarz, Pianoschwarz, Witwenschwarz und Sargschwarz.“²⁷³

Bereits 1929 trägt eine Kohlezeichnung erstmals den Titel *Berlin am Meer*²⁷⁴. Seitdem umkreist Heldt immer wieder dieses Thema. Er realisiert die Imago Berlins aus der eigenen Befindlichkeit. Der Bildtitel *Il vivait toujours au bord de la mer*²⁷⁵ gibt diese Verschränkung von subjektivem Erleben mit gemalter Imagination preis. Es ist Charles Baudelaire, der wieder einmal dazu einen treffenden Kommentar liefert: „Die Maler, die der Imagination folgen, suchen in ihrem Wörterbuche die Elemente, die ihrer Konzeption entsprechen; und indefß sie sie mit einer gewissen Kunst ihren Zwecken anpassen, geben sie ihnen obendrein eine völlig neue Physiognomie.“²⁷⁶ Künstlern, die dieser Maxime Baudelaires nicht folgen können oder wollen, „welche die Natur ausdrücken wollen ohne die Empfindungen, die sie inspirieren, unterwerfen sich einer bizarren Operation, die darin besteht, den denkenden und fühlenden Menschen in ihnen selber zu töten, und leider, das glaube man, hat diese Operation für die meisten nichts Bizarres noch Schmerzliches. So beschaffen ist die Schule, die heute und schon seit langem das Übergewicht hat.“²⁷⁷ Baudelaire meint die Schule der Realisten; in diesem Zusammenhang möchte ich auf mein Eingangskapitel *Bild oder Abbild* verweisen, das genau diese Misere aufgreift. Ich könnte hier Baudelaire als Kronzeugen aufrufen, wenn er schreibt, daß inzwischen zwei Lager von Künstlern gegeneinander stehen.

Der Eine, der sich selber ‚Realist‘ benennt (ein doppelsinniges Wort) und den wir einen ‚Positivisten‘ nennen wollen, sagt: ‚Ich will die Dinge so wiedergeben, wie sie sind, oder vielmehr wie sie sein würden, wenn ich annehme, daß

²⁷³ Peter Winter, Die schwarzen Fenster der Melancholie. Werner Heldts Berliner Stadtgesicht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 241 vom 17. Oktober 1987 (Tiefdruckbeilage).

²⁷⁴ Werner Heldt, Berlin am Meer, 1929, Kohle (verschollen), verz. in: Seel, Nr. 140.

²⁷⁵ Werner Heldt, *Il vivait toujours au bord de la mer* (am Rande der Verzweifelung), um 1930, Kohle und Fettkreide auf Papier, 20,8x29,5cm, Unbez., auf Rücks. NLS Eberhard Seel Nr. 146, auf Vorderseite beschriftet, Slg. Seel, Abb. in: Seel, Nr. 212.

²⁷⁶ Charles Baudelaire, Die Herrschaft der Imagination, Gesammelte Schriften, Bd. 4, Neu-Isenburg 1981, S. 191.

²⁷⁷ Charles Baudelaire, Die Landschaft, in: Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 236.

ich selbst nicht existiere.‘ Das Universum ohne den Menschen. Und jener, der Imaginative, sagt: „Ich will die Dinge mit meinem Geiste durchleuchten und ihren Widerschein auf andere Geister fallen lassen.“²⁷⁸

Mittels der Imagination versucht Heldt, sich der Oberflächensymptomatologie der Gegenstandswelt entgegenzustemmen. Damit erschafft er, dem Kinde gleich, eine Gegenwelt zur realen. „Das Kind sieht alles im Lichte der ‚Neuheit‘; es ist immer ‚berauscht‘.“²⁷⁹ Heldt weiß um die Strahlkraft der Kindheit, darin obwaltet das unabgegoltene Glück vergangener Zeit. In einem Text anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung (entweder in der Galerie Rosen gleich 1946 oder 1947 in der Galerie Bremer) beschreibt Heldt eigene Jugendtage:

Besonders im Frühjahr, wenn die ozeanischen Luftmassen uns den Geruch warmen Wassers und regenverhangenen Horizonts bringen, erwachen selbst im abgehetzten Großstadtbewohner Erinnerungen an seine Kindheit, als er noch mit Schiffen spielte und in jeder Badewanne einen Fjord, in jeder Gosse einen Fluß, in jedem Tümpel ein Meer sah.

Solche schöpferischen Fähigkeiten der Seele haben die Künstler sich zu bewahren gewußt, und darum können sie ihren Mitmenschen die Türe zum verlorenen Paradiese der Kindheit offenhalten, zu Allem, was das Leben erst lebenswert macht.²⁸⁰

In seinen Denk-Bildern amalgamieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die „Paradiese der Kindheit“ mögen nicht immer paradiesisch gewesen sein („Hektische Familienbehaglichkeit schlug um in Qual und Angst.“²⁸¹), sie behalten ihre Attraktivität übers Erwachsenwerden hinaus. Aber: „Ein Mann kann nicht wieder zum Kinde werden oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität des Kindes nicht, und muß er nicht selbst

²⁷⁸ Baudelaire, Die Herrschaft der Imagination, a.a.O., S. 198.

²⁷⁹ Charles Baudelaire, Der Künstler, ein Mann der Welt, ein Mann der Menge und ein Kind, Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 278.

²⁸⁰ Werner Heldt, Berlin am Meer? In: Föhl, Biographie, S. 53.

²⁸¹ Werner Heldt, Symbol des Schicksals, in: Föhl, Biographie, S. 54.

wieder auf einer höhren Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren?“²⁸² Eingededenk dieser Unumstößlichkeit menschlicher Existenz versucht Heldt gleichwohl, von seinem geschundenen Leben, von seiner Krankheit zum Leben wenigstens in und mit Kunst zu genesen. „Genesung [ist – die Verf.] wie eine Rückkehr zur Kindheit.“²⁸³ Die als unerträglich erlebte, weil für den eigenen Gemütszustand verantwortlich zu machende Gegenwart wird so relativiert.

Bildnerisches Mittel dafür ist ein besonderer Realismus, den imaginativer Realismus zu nennen, ich nicht zögere. „Werner Heldt hat Berlin gemalt, als wäre es die einzige Welt, als hätte es nie und nirgends etwas anderes gegeben als diese Stadt, ihre endlosen Straßen, ihre abweisenden Fronten, ihre unbetretbaren Wohnungen.“²⁸⁴ Man muß Wieland Schmied in dieser Sicht unbedingt zustimmen; die Ausschließlichkeit, mit der Heldt sich seiner Stadt verschreibt, bedeutet allerdings nicht, daß im Werk selbst keine Entwicklungen auszumachen sind. Es gibt verschiedene Phasen in den Berlin-Bildern. Schmied hat darauf hingewiesen, und diese Schrift versucht, sie in drei große Abschnitte einzuteilen. Im Kulminationspunkt der späten *Berlin am Meer*-Bilder wird erkennbar: „Das letzte Berlin, das er malt, ist sein eigenes, ist unverwechselbar und unvertauschbar das Berlin Werner Heldts, zu dem er von Anfang an unterwegs ist, das er in seinem letzten Jahrzehnt findet. Dies Berlin, das er malt, ist gegenwärtig und dauernd, unausweichlich und unauflöslich.“²⁸⁵ Aber hat Heldt es nicht immer schon gemalt, selbst in den fröhlich-dunklen Straßen- und Kneipenszenen seines Frühwerks? „Man könnte dieses ‚Frühwerk‘ Werner Heldts abtun als klamme Fingerübungen, private Nostalgie, Spleen – wenn da nur diese Himmel nicht wären, dieses grünschwarze Blau, lockend tief, eher Meer – denn Himmelsblau.“²⁸⁶ Die Intensität der Farbe, die Virtuosität, mit der jede Genremalerei ausgeschlagen wird, und die Unerschrockenheit, stets

²⁸² Karl Marx, Einleitung, in: Marx/Engels Werke, Bd. 13, Berlin/DDR 1971, S. 641.

²⁸³ Baudelaire, Der Künstler, a.a.O., S. 277.

²⁸⁴ Wieland Schmied, Notizen zu Werner Heldt, in: Kat. Kestner Gesellschaft, S. 1.

²⁸⁵ Ebd., S. 3.

²⁸⁶ Erenz, a.a.O.

die schmerzhaften Erfahrungen der Realität wie die inneren Traumwelten gleichermaßen als Triebfeder der künstlerischen Gestaltung ernst zu nehmen, machen Heldt zu einem eigenständigen Vertreter der Moderne. „*Berlin am Meer* – diese scheinbar paradoxe Vorstellung verbindet nicht nur Traum und Wirklichkeit, sie ist auch die wichtigste Formulierung von Heldts Konzeption der Stadt als ‚anonymes Wesen‘ (Werner Schmalenbach). Heldt porträtiert seine Stadt nicht; er schafft sie neu, indem er sie aus abstrakten Bildzeichen zusammensetzt. Erinnertes und Erlittenes, Geträumtes und Gesehenes fügen sich in Werner Heldts Bildern zu einer gültigen Darstellung des Phänomens Stadt.“²⁸⁷



Werner Heldt, *Stadtlandschaft (Berlin am Meer)*, 1953

²⁸⁷ Stephanie Tasch, „*Berlin am Meer*“, in: Werner Heldt „*Berlin am Meer*“. Bilder und Graphik von 1927 bis 1954, erstellt von Christiane Grathwohl und Stephanie Tasch, hrsg. von Dieter Brusberg, Berlin 1987, S. 21 (= Brusberg Dokumente 17).

Die vorstehende Tuschezeichnung *Stadtlandschaft*²⁸⁸ von 1953 führt noch einmal sehr konsequent all jene Versatzstücke von Heldts „Berlin am Meer“ zusammen, die sich inzwischen zu seinem Markenzeichen entwickelt haben: die Häuserfassaden mit den blinden, toten Fenstern, am fernen Horizont zwei Kirchtürme als Silhouette, die kleine Parochialkirche auf dem, mit Mauern eingefriedeten Friedhof im mittleren Vordergrund und das ganze Ensemble umspült von Sand und Meer. Und wieder begegnet der Betrachter gleichsam den Heldtschen Holzklötzchen aus der Berliner Kindheit, mit denen das Bild aufgebaut ist: ein Musterkoffer, den Heldt seit seinen Kindertagen mit sich herumträgt. Der Griff ins Arsenal der Erinnerungen garantiert das Überleben; die Erinnerungsstücke konfigurieren die vergangene Welt als Fluchtorde. Dort herrschen nämlich trotz aller wilden Gewalt der Natur (Wasser) Geborgenheit und Schutz *Vor dem Regen*.²⁸⁹ Nichts anderes verspricht der Talismann, dem die Kraft innewohnen soll, sich durch ihn beschützt zu fühlen. Daß Werner Heldt zeit seines Lebens fünf Abzüge des Photos bei sich hatte, das den in der Kirche aufgebahrten toten Vater zeigt, könnte als hinausgeschobener Abschied interpretiert werden, als Trostver sprechen über die verlorene Kindheit hinaus. Traumatische Erlebnisse – und dazu gehört einmal mehr auch der Unfalltod der Jugendfreundin Lo – münden in kunstvolle Reinszenierung vor dem inneren Auge des Alleingelassenen. Depressionen stellen sich ein. Denn „[s]tatt sich wie von außen ‚ziehen‘ zu lassen, an-ziehen, ins eigene Leben hineinziehen zu lassen und dabei Energie freizusetzen, lässt sich der depressive Mensch wie von außen ‚drücken‘ und fühlt sich in der Folge ‚bedrückt‘ und ‚heruntergedrückt‘, was ja auch die Wortbedeutung von Depression ist.“²⁹⁰

²⁸⁸ Werner Heldt, *Stadtlandschaft* (Berlin am Meer), 1953, Tusche a. Papier, 37 x 48,5 cm.

²⁸⁹ Siehe dazu das Coverbild bzw. die Abbildung auf Seite 109 des vorl. Buches.

²⁹⁰ Peter Schellenbaum, *Die Wunde der Ungeliebten. Blockierung und Verlebendigung der Liebe*, München (14. Aufl.) 2004, S. 81. Vgl. dazu auch die Charakteristik bei Eberhard Seel in seinem Brief an Erhart Kästner, 18.9.1959, siehe vorl. Buch S. 44, Fußn. 103.

VI. „So sitze ich an meiner Ecke...“: Werner Heldt und das Fensterbild

Nun ist das Thema des Fensterbildes, der Blick durch ein Fenster, nicht irgendein mehr oder weniger beliebiges Thema innerhalb der Malerei, sondern auch und zugleich Thema der Malerei selbst. Denn mit dem Begriff des Fensters begriff man seit der Renaissance das Wesen des Bildes, mit dem Blicken durch ein Fenster das Wesen der Bildererfahrung. Infolgedessen haben solche Bilder, die das Fenster oder den Fensterblick zum Thema haben, immer auch ihre eigene Bildlichkeit zum Thema.²⁹¹

Die großen Querformate aus dem *Berlin am Meer*-Zyklus wirken nicht selten wie Panorama-Bilder, die trotz der Weitläufigkeit des Sujets den Blick bündeln und das Dargestellte hermetisieren. Das hat seinen Grund in einem, den Bildern indirekt unterlegten, kompositorischen Prinzip der Begrenzung – sei es durch Häuserwände rechts und links, sei es durch den Sandstreifen im Vordergrund und die den Horizont beschließende Häuserkette. Was auf den Betrachter hier unterschwellig einwirkt, tritt in den Heldtschen Fensterbildern offen zutage: Fokussierung und zugleich Begrenzung des Blicks durch den Rahmen eines Fensters. Fensterbilder machen, wie gesagt, einen bedeutenden Anteil am Heldtschen Œuvre aus.

²⁹¹ Gundolf Winter, Durchblick oder Vision. Zur Genese des Modernen Bildbegriffs am Beispiel von Robert Delaunays „Fenster-Bilder“, in: Pantheon, H. 1 (1984), Jg. XLII), S. 35.

Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth hat in einem großen Überblicksartikel Fensterbilder als „Motivketten in der europäischen Malerei“²⁹² beschrieben. Weit spannt er den Bogen: von der vorchristlichen Kunst bis zur Moderne. Er legt einen Querschnitt durch die Geschichte des Fensterbildes. Nicht nur die frühgeschichtlichen Tafeln oder Reliefs formulieren das zentrale Thema menschlichen Daseins: Fenster und Tür als Schnittstellen zwischen Leben und Tod.

Zunächst ist es der Rahmen, den die Architektur bei der Erscheinung einer Person im Fenster oder in der Tür um die Gestalt legt, dessen sich die bildnerische Vorstellung bemächtigt. So finden wir die ganze Figur des Toten im hochrechteckigen Nischenfeld der Scheintüren ägyptischer Grabkammern wie beim Durchschreiten der Öffnung dargestellt.²⁹³

Öffnung ist das einführende Wort, unter das Schmoll gen. Eisenwerth seinen Aufsatz stellt. Denn Tür und Fenster sind „Öffnungen, durch die der behauste Mensch in Kommunikation mit der Außenwelt lebt“.²⁹⁴ Diese Grundvoraussetzung, Kommunikation aufzunehmen und zu realisieren, wird im Verlauf der realen Geschichte der Menschheit immer neu überprüft. Die verschiedenen Möglichkeiten menschlicher Kommunikation werden gleichsam exemplarisch durchgespielt, um das je Spezifische der Kommunikation offenzulegen. Fenster- und Türbilder verändern also je nach Lage der Geschichte sowohl ihren semantischen Gehalt wie formalen Aufbau. Sie sind in jedem Fall historisch situiert, d.h. sie geben Kunde von der gesellschaftlich sanktionierten Wahrnehmung der Welt. Je offensichtlicher das einheitliche Weltbild zerbricht, desto diffuser, zerbrechlicher jede Nomenklatur der Weltvergewisserung: ob Blick aus dem Fenster oder Sicht auf das blinde Fenster – die Befindlichkeit des Subjekts ist ausschlaggebend. Was früher als Grenze, Schwelle zwischen Leben und Tod thema-

²⁹² J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, Redaktion: Ludwig Grote, Ansbach 1970 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 6), S. 13.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd.

tisiert wurde, wandelt sich im Laufe der Zeit. Die Grenzsituation bleibt, allein die darauf aufbauenden Erscheinungsformen und Interpretationsangebote variieren. Schmoll gen. Eisenwerth kann deshalb einen Durchgang durch die Kunstgeschichte vorlegen, seine Detailanalysen bündeln, ohne auf Epochenumbrüche näher einzugehen.

Mit zunehmender Industrialisierung, der Beschleunigung des gesamten gesellschaftlichen Verkehrs drohen die Koordinaten, die das Verhältnis zwischen Mensch und Mensch, zwischen Mensch und Natur bisher sicherten, sich zu verflüchtigen. Die Auflösung und Umwälzung überkommener Lebensstrukturen führt zu Verunsicherungen des Individuums. Es muß sich folglich neu einrichten in einer Welt, die nicht mehr unmittelbar die Seine ist. Die Gegenstandswelt zerfällt in gleichwertige Segmente. Alles ist so bedeutsam wie unbedeutend; was zählt, ist die Simultanität von Gegenstand, Ereignis und Handlung. Detlev Peukert hat darauf hingewiesen, daß „Polyfunktionalität“²⁹⁵ als eine der zentralen Kategorien zur Beschreibung der Moderne anzusehen sei. Nicht zufällig findet er ein reales Bild, dem diese moderne Signatur von Welterfahrung exemplarisch eingeschrieben ist: „Das Neue an der Epoche ist, wissenschaftlich gesprochen, die Polyfunktionlität der Straße.“²⁹⁶ Das Nebeneinander verschiedenster Verkehrsmittel – und zwischen ihnen das Individuum – verlangt nach schnellerer, flexiblerer und an der konkreten Situation ausgerichteter Wahrnehmung. Daß angesichts dieser rapiden Veränderung, durch die der Mensch aus seiner angestammten, ehemel kontemplativen Anschauung herausgeschleudert wird, nach Sicherungsverfahren gesucht wird, leuchtet ein. Und da bietet sich als klassisches Mittel der Rahmen an. Er hält für den Augenblick zusammen, was sonst auseinanderzubrechen droht. „Dabei bietet das Fenster mit seiner Architektur ein festes Bildgerüst, eine Art unaufdringlich-verständlicher, da vom Objekt her vorgeformter Koordinatenstruktur, die sich von Friedrich bis zu Mondrian als Bildfigur aus-

²⁹⁵ Detlev J. K. Peukert in einer Diskussion über „Die Jahrhundertwende - eine Epoche?“, in: August Nitschke u.a. (Hrsgg.), Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880 - 1930, Reinbek bei Hamburg 1990, Bd. 1, S. 19.

²⁹⁶ Ebd.

wirkt.“²⁹⁷ Der Umriß des Rahmens scheint mithin den Bestand der Dingwelt zu garantieren und ihn weiterhin, wenngleich gefiltert, der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich zu machen. „Koordinatenstruktur“ kann hier interpretiert werden als eine gewissermaßen überhistorische Matrix, die den Wahrnehmungsmodus der Moderne insgesamt bestimmt. „Überhistorisch“ allerdings nur insofern, als den spezifisch zeitgeschichtlichen Wahrnehmungsformen jeweils ein Urbedürfnis menschlicher Gemeinschaft zugrunde liegt: Kommunikation.

Der Fensterblick, der Ausblick auf die Stadtlandschaft, der Blick in andere Fenster als Blick auf die Anderen ist eine Wahrnehmungsform des vereinzelten Subjekts der großen Städte. Die Haltung, die Attitüde des unbeweglichen, kontemplativen Betrachters, des Vereinzelten, der die städtische Szenerie, die anderen Fenster betrachtet, ist ein Aspekt der melancholischen Erfahrung: als Abbruch aller lebendigen, aktiven Kommunikation mit der Außenwelt, als Rückzug auf sich selbst.²⁹⁸

Zugleich verweist aber gerade diese Beschränkung auf die Besonderheit moderner Welterfahrung. An die Stelle wirklicher, d.h. unmittelbar praktischer Teilhabe treten Äquivalente: Bilder. Bilder sind nicht länger Abbilder der Realität, sie vermitteln zur Realität: „In der Moderne wird die imitatio, d.i. die Bindung des künstlerischen Schaffens an die vorgegebene Welt, durchbrochen“, so der Philosoph Hans Blumenberg auf einem Kolloquium mit dem Thema *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, und er fährt fort, „Der künstlerische Prozeß wird vorgestellt als ein neue Entität schaffender und muß nun rückwärtig mit bereits vorgegebenen oder eigens zu diesem Zwecke erfundenen Ideen begründet werden.“²⁹⁹ Das Bild als Bild rückt ins Zentrum des Interesses, die Kongruenz von Form und Farbe

²⁹⁷ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, S. 117.

²⁹⁸ Heinz Brüggemann, *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt/M. 1989, S. 10.

²⁹⁹ Hans Blumenberg in der Diskussion zu M.H. Abrams, Coleridge, Baudelaire and modernist Poetics, in: *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion*, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 2), S. 423.

erweist sich nicht länger unter der Maxime des Wiedererkennens, sondern in der Immanenz der gestalterischen Mittel. Die Betrachtung von Bildern ist dann nicht mehr nur Vergewisserung einer bekannten Welt; sie ist die subjektive Eroberung einer fremden – aus dem Sehen auf Distanz. Dazu zitiert Heinz Brüggemann Maurice Blanchot: „Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und die Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden.“³⁰⁰ Das liest sich wie ein Kommentar zu Werner Heldts Fensterbildern. Leidenschaft und Leiden sind Grundzüge Heldtscher Großstadtwahrnehmung. „Da ist die Straße. Da sind die Häuser. / Gelb, grau, weiß. / Ladenschilder, Läden, Stufen, Gemüse. / Ich bin arm. Ein Bettler. / In meinen Lungen Staub, Asche. / So sitze ich an meiner Ecke / im Kellerlochfenster.“³⁰¹ Diese Worte von Werner Heldt beschreiben, lyrisch umbrämt, mehr das Gefühl eines Melancholikers, als daß sie den realen Standort für die Perspektive seiner Fensterbilder festhalten. Es lassen sich allerdings zwei Grundtypen bei den Heldtschen Fensterbildern festmachen: Zum einen konzentriert sich der Blick über die Begrenzung durch Fensterbank bzw. -laibung hinweg auf die Stadt, während zum anderen dem Rahmen selbst stärkere Bedeutung zugemessen wird, indem dort beispielsweise Utensilien und Gegenstände abgestellt sind, die den freien Blick nach draußen behindern. Das schon mehrfach erwähnte Bild³⁰² aus dem Jahre 1945 *Fensterausblick mit totem Vogel* ist für die letztere Variante durchaus exemplarisch: Die schwarze Dole (oder der Rabe) liegt mit ausgebreiteten Schwingen auf dem leicht nach links ansteigendem Fensterbrett, rechts und zur Bildmitte hin steht das bauchiges, derbes Keramikgefäß. In der Geschichte der Symbole und Metaphern verweist der leblose Vogel auf den Tod, während der unbeschädigte Krug Jungfernschaft versinnbildlichen könnte. Mit dieser durchaus eigenwilligen Interpretationsvorgabe wären beide Bildmotive, zusammengekommen, sprechende Zeugen für Heldts zentrales Schockerlebnis, an

³⁰⁰ Maurice Blanchot, Die wesentliche Einsamkeit, zitiert nach Brüggemann, Das andere Fenster, S. 10.

³⁰¹ Werner Heldt, Herbst, in: Kat. Kestner-Gesellschaft, S. 31.

³⁰² Vgl. vorliegendes Buch, S. 95f.

dem er sich zeit seines Lebens abarbeitet: wieder einmal der Tod der jugendlichen Lo. Daß solch eine Lesart nicht aus der Luft gegriffen ist, bewahrheitet ein weiterer Beleg im Bild selbst. Nicht nur die Häuser mit ihren dunklen Fensterhöhlen, dunklen Brandmauern, dunklen Dächern, die



Werner Heldt, Der Anführer, um 1935

grob gegebenen, abgebröckelten Mauerresten, sondern besonders der kahle, entblätterte Baum auf der rechten Bildseite bestätigen, daß *Fensterausblick mit totem Vogel* die inzwischen wohlbekannten Versatzstücke Heldtscher Großstadtmalerei bündelt zu einem grandiosen Beispiel persönlicher Trauerarbeit. Darüber hinaus spannt dieses Bild den Bogen zurück zu einem Bild aus dem Jahre 1930: *Berliner Stadtbild*³⁰³. Dort ist die Erinnerung an Lo noch offensichtlicher, denn auf dem Fenstersims, der nach außen durch ein kleines grünes Holzgitter gesichert ist, lehnt an eben diesem Gitter eine goldgerahmte Miniatur, deren Oval eine Figur zeigt, das unschwer als das immer wiederkehrende Profil von Lo³⁰⁴ zu erkennen ist. Der Bildein-

³⁰³ Siehe Fußnote 58.

³⁰⁴ Der kleine Rahmen mit dem Bildnis von Lo wird von Heldt in dem Aquarell „Medaillon am Fenster“ von 1948 (40x50cm, Bez.u.r.: WH.48, Slg. Ernst Fischer-Bothof, Farbab. in: Grisebach [Hrsg.], S. 147) zu einem Epitaph umstilisiert, das auf dem Fensterbrett abgestützt liegt und

druck insgesamt ist allerdings fröhlicher: Die Häuserflächen sind heller; sie sind in Weiß, Gelb, Rosa und Rot, die Fenster nicht – wie so oft – als dunkle Löcher gegeben, sondern freundlicher, weil mit Fensterkreuz und Gardinen als Ort von Menschen bewohnter Behausung realistisch nachgezeichnet.

Das Genre des Fensterbilds benutzt Heldt auch für die kleine Form der Kohlezeichnungen und der Aquarelle. Gegen das eher konventionelle *Atelierfenster*³⁰⁵, das den Blick durch die kleinquadratischen Sprossen freigibt und die geschaute Straßenszene zugleich in einzelne Bildsegmente teilt, wirkt *Blumen am Fenster*³⁰⁶ großzügiger. Mit breiten und doch leichten Strichen gefaßt, eröffnet sich nach links der Ausblick auf die Stadt, gleichsam doppelt begrenzt durch den Rahmen wie durch eine Backsteinmauer, während rechts eine runde Vase mit nur angedeutetem Blumenstrauß auf der Fensterbank steht. Das so einfach Hingeworfene, das Skizzenhafte korrespondiert mit der Flüchtigkeit des Blicks. Das hochformatige in Aquarell und Kohle ausgeführte Blatt *Aufmarsch*³⁰⁷ konzentriert den Ausschnitt durch die Fensterbank und die rechts und links hochgezogenen Laibungen auf die Straße, die Häuserfront und den blauen Himmel. Auf der breiten, sonst menschenleeren Straße marschiert eine Abteilung Soldaten, die Gewehre geschultert haben. An der Straßenecke vorn links steht eine Litfaßsäule, gelbe und rote Tupfen wirken wie aufgeklebte Plakate. Das Rosa und Gelb der Häuserflächen vermitteln einen unbeschwerten Eindruck. Ganz anders dagegen *Der Anführer*³⁰⁸, eine Kohlezeichnung, die eine höchst bemerkenswerte Variante des Fenstermotivs darstellt. Heldt löst nämlich die Begrenzung durch den vorgegebenen Rahmen, die Distanz des Betrachters

den ganzen Bildaufbau bestimmt. Nur spärlich gibt es den Blick frei auf Hausfront und Straße und die den Hintergrund abschließende, ‚obligate‘ Häuserzeile mit Kirchenkuppel.

³⁰⁵ Werner Heldt, Atelierfenster, um 1945, Bleistift mit Kohle auf Papier, 28,5x21cm, Privatsammlung Hamburg, Abb. in: Grisebach (Hrsg.), S. 178.

³⁰⁶ Werner Heldt, Blumen am Fenster, 1947, Kohle auf Papier, 49,7x62,5cm, Bez.u.r.: WH.47, Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, Abb. in: Grisebach (Hrsg.), S. 182.

³⁰⁷ Werner Heldt, Aufmarsch, um 1935, Aquarell und Kohle auf Papier, 54x36cm, Slg. Dr. Dr. h.c. Christian Adolf Isermeyer, Hamburg, Farbabdr. in: Grisebach (Hrsg.), S. 163.

³⁰⁸ Werner Heldt, Der Anführer, um 1935, Kohle auf Ingres, 36x60cm, Bez. u. r.: WH, auf der Rückseite betitelt und signiert, Abb. in: Grisebach (Hrsg.), S. 135.

zum Geschehen auf der Straße auf, indem er den „Anführer“ von außen über die Fensteröffnung ins Innere – und auf den Betrachter zu – klettern lässt. Die Bedrohung wird insofern potenziert, weil die Grenze zwischen außen und innen aufgehoben ist. Das Unheimliche an dieser Szene, die Gefahr, die von dem grobschlächtigen Gesicht mit der großen Nase, dem zu einem Grinsen verzogenen Mund und den tiefen, hinter den dunklen Brauen verborgenen liegenden Augen ausgehen, wird verstärkt durch die anonymisierte Menschenmenge, die die Straße bis zum Horizont beherrscht. Darüber hinaus gemahnt der maskenhafte, wilde Gestus des „Anführers“ insgesamt an die Bildsprache von James Ensor; hier wie dort die Grimasse als „Symbol der blinden Masse und der Absage an alle gesellschaftlichen Utopien“.³⁰⁹

³⁰⁹ Werner Spies, Die Vertreibung aus dem Salon. James Ensors schwarze Wunderkammer, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. Juli 1990.

VII. „Es gibt ja so viele Häuser!“ Fläche und Farbe beim späten Heldt

Wenngleich Heldt bis zu seinem Tode kontinuierlich an seinem Berlin-Thema malt, so setzt doch für die letzte Schaffensperiode nach dem Kriege eine zunächst fast unmerkliche Veränderung in der Darstellungsweise ein. „Heldt ist als Maler elegischer Trümmerwüsten mißdeutet worden: bis auf ganz wenige Zeichnungen jedoch gibt es auf seinen Bildern keine Ruinen. Die Häuser haben Dächer, schwarze Felder als Fensterhöhlen und Brandmauern. Auf diesen rechteckigen Brandmauern entwickelt Heldt eine zunehmend abstrakte Malerei.“³¹⁰ Wieder ist nicht die Realität des zerstörten Nachkriegsberlin Vorlage der sich immer stärker hermetisierenden Bildersprache im Spätwerk; es ist die immanente Bewegung der künstlerischen Gestaltungsmittel, wenn man so will: ein Prozeß der Selbstzeugung, wenn Heldt seine Brandmauern zu ineinander geschobenen Projektionsflächen stilisiert, die eine Annäherung an die Flächigkeit der Kubisten erkennen lassen. Erst jetzt, d.h. „mit der Auflösung der Tiefenräumlichkeit aneinandergelegter und ausgestalteter Farbflächen, wird deutlich, daß Heldt den Kubismus eines Braque und mehr noch Gris‘ aufnimmt und zugleich, in den sich verselbständigenden Formen von Blättern, Musiknoten, Blumenvasen, auch Matisse“³¹¹ verarbeitet, für sich variiert. Einer allerdings

³¹⁰ Bernhard Schulz, Unzeitgemäß von Anbeginn. Werner Heldt in der Berlinischen Galerie, in: Der Tagesspiegel, 25. Februar 1990.

³¹¹ Ebd.

fehlt in der Reihe der Heldtschen Leitbilder, die Bernhard Schulz hier aufzählt: Es ist Paul Cézanne, der „Erzvater der Moderne“³¹², wie ihn Eduard Beaucamp einmal nannte.

Den Weg der traditionellen Malerei, die Natur zu kopieren, hat Cézanne schon früh verlassen. Denn mit der Kopie der äußerlichen Gestalt der Dinge erfasse der Künstler nicht das „Sein“, die „idea“.³¹³ Es ist Cézannes Anliegen, das „seiend Seiende“ (Platon) einzufangen, das Gesetz in den Gegenständen aufzuspüren und damit das Unvergängliche festzuhalten. Das einzelne Ding vergehe, während die „idea“ als unhintergehbare Urbild weiterlebe. Das wahrhafte Sein offenbart sich für Cézanne in den Farben: „Diese Farben, die über die Felder ausgestreut sind, müssen für mich die Bedeutung einer Idee erhalten.“³¹⁴ Das richtige Sehen der Farben kann nach Cézanne nur durch Meditation vor der Natur erreicht werden, vor der der Künstler „alles vergessen muß, was vor uns erschienen ist“.³¹⁵ In der Analyse der „sensations colorantes“, seiner vor dem Motiv empfundenen Sinnesempfindungen, entstehen auf der Leinwand aneinandergesetzte Farbflächen. Diese Modulationen erweisen sich als Bildkompositionen in Analogie zur musikalischen Komposition. Es entsteht eine „Architektonik der Formen und eine Musik der Farben“³¹⁶. Die Architektonik der Formen, welche das Raumgerüst für die Bildkomposition abgibt, basiert auf der Erkenntnis: „Man behandle die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, so daß jede Seite eines

³¹² Eduard Beaucamp, Ein dunkler Wille. Cézannes Frühwerk, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Juli 1988 (Tiefdruckbeilage).

³¹³ Cézanne steht mit seiner Auffassung im Banne des metaphysischen Idealismus und dessen Begriff der Idee, „die zu den abendländischen Schicksalsbegriffen gehört, insofern sich in ihrem Verständnis das jeweilige allgemeine metaphysische Weltverständnis widerspiegelt. Der Begriff leitet sich von einer indogermanischen Wurzel *vid'* ab, zu der der altindische Begriff der Veden gehört, ebenso wie das lateinische *videre*, sehen, und nicht zuletzt unser Begriff des Wissens. Er bedeutet so ursprünglich die sichtbare Gestalt und Form und wird dann als das metaphysische Formprinzip (*idea*, *eidos*) von Platon als das „seiend Seiende“ bestimmt“ (Alwin Diemer, Metaphysik, in: Das Fischer Lexikon: Philosophie, hrsg. von A. D. und Ivo Frenzel, Frankfurt/Main 1972, S. 178).

³¹⁴ Paul Cézanne, Über die Kunst, hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980, S. 25.

³¹⁵ Ebd., S. 17.

³¹⁶ Kurt Badt, Das Spätwerk Cézannes, Konstanz 1971, S. 20.

Objektes, einer Fläche nach einem zentralen Punkt führt.“³¹⁷ Damit ist der Grundstein für die Moderne gelegt. Die Natur wird neu gelesen, indem an ihr ein Strukturkonzept Anwendung findet, das sich nicht primär der Gegenstandswelt verdankt. Cézanne hebt die „natürliche (vielleicht auch nur die konventionelle) Einstellung des Auges auf“.³¹⁸ Es ist nicht die naive, voraussetzungslose Anschauung, die die künstlerische Realisation begleitet, sondern eine logische Konstruktion. Unter dem Primat geometrischer Standards wird an die Natur herangetragen, was allein einem analytisch-wissenschaftlichen Blick und Ordnungswillen entspringt. Die Geometrisierung der Formen und Flächen leitet die Verabschiedung des bis dahin dominanten Realismus in der Auffassung und Durchführung von Kunst ein. Der Künstler bleibt nicht länger an die vorgefundene Wirklichkeit gekettet, er zieht sich sozusagen von ihr zurück. An die Stelle der unmittelbaren Wahrnehmung tritt die durch den Prozeß der Umwertung traditioneller Anschauung beflügelte, neue Sichtweise. „In der Sprache der Phänomenologie gesprochen: Cézanne unterwarf sein Wissen von der Wirklichkeit einer Einklammerung, einem Akt der anschaulichen Reduktion. Ganz wörtlich: er sah davon ab.“³¹⁹ Durch Reduktion, genauer: Abstraktion, nähert er sich gleichsam mit der Methode der Umkehrung der ‚wirklichen‘ Wirklichkeit. Die Moderne, so verstanden, ist der Versuch, an Sinnstiftung weiterhin teilzunehmen, d.h. im Zeitalter der totalen Neuorientierung Ordnungsfaktoren einzubringen, die das Individuum nicht fremdbestimmen, sondern es selbst zum Ordnungsfaktor erheben. Dann allerdings ist Ordnung nicht länger Zwang; Ordnung ist das Wagnis, die disparate Welt immer wieder zusammenzudenken. „Cézanne suchte eine Ordnung. Er war revolutionär, da er konservativ war. In seinen Aquarellen löst er die Motive fanatisch auf, entschiedener als jeder andere Impressionist; hierbei fand er Kräfte, die der neuen analysierenden Technik widerstanden, nämlich die Struktur des Motivs. Damit hatte er etwas ge-

³¹⁷ Gespräche mit Cézanne, hrsg. von Michael Dran, Zürich 1982, S. 43.

³¹⁸ Gottfried Boehm, Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt/M. 1988, S. 55.

³¹⁹ Ebd.

wonnen, eine eigentümliche Primitive, die mit komplizierter, malerischer Technik verbunden wurde.“³²⁰ Was Carl Einstein unter der Primitive versteht, ist das Ergebnis der Reduktion, eines Abstraktionsprozesses hin zu geometrisch strukturierten Bildräumen – mit dem Ziel einer Erweiterung der Wahrnehmung: „[I]ch stelle mir manchmal die Farben als große monumentale Entitäten, leibhaftige Ideen, Wesen der reinen Vernunft vor, mit denen wir in Verbindung treten können.“³²¹ Resultat dieser Arbeitshypothese ist die zunehmende Eigenständigkeit von Form und Farbe gegenüber dem Anekdotischen im Bild.

Mit Cézanne löst sich die Malerei von der Vorherrschaft der traditionellen, der Zentralperspektive.

Obgleich, als Folge seiner Verbindung mit der impressionistischen Generation, in Cézannes Kunst immer ein kräftiger Bestand optischen Empirismus wirksam blieb, hatte er doch um die Mitte der achtziger Jahre eine Möglichkeit entwickelt, dem Illusionismus zu entgehen, indem er in seinen Bildern Fläche und Tiefe integrierte, besonders durch das Mittel der ‚Passage‘ – das Ineinandergreifen sonst im Raum getrennter Flächen – und anderer Methoden, die eine räumliche Doppeldeutigkeit schaffen.³²²

Edward Fry sieht die Kubisten an diesem Punkt das Erbe antreten, wobei man nicht vergessen dürfe, „daß Cézannes Absichten ganz andere waren als die, für die die Kubisten später seine Methoden anwandten“.³²³ Picasso und Braque haben bezeugt, daß Cézanne ihnen Pate stand bei der Suche nach einer Alternative zu den überkommenen Bildräumen.³²⁴ Fry sieht die Bestätigung für diese Hilfe bereits im ersten kubistischen Bild, in Picassos *Les Demoiselles d'Avignon*³²⁵ von 1907. Zu der 1988er Ausstellung dieses

³²⁰ Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. und mit einem Nachwort von Tanja Frank, Leipzig 1988, S. 20.

³²¹ Cézanne, Über die Kunst, S. 29.

³²² Edward Fry, Der Kubismus, hrsg. von Werner Haftmann, Köln (2. Aufl.) 1974, S. 15.

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl. dazu Hajo Düchting, Paul Cézanne, 1839 - 1906. Natur wird Kunst, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 1989, S. 236ff.

³²⁵ Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907, Öl a. Lwd. 243x233 cm, Museum of Modern Art, New York, farb. Abb. in: Fry, zwischen S. 8 und S. 9.

Bildes in Europa – das Museum of Modern Art, das dieses Meisterwerk bis zum Ende der Franco-Ära beherbergte, hatte Picasso der Ausleihe an das Musée zugestimmt, inzwischen hat es in Madrid im Prado seine endgültige Heimstatt gefunden – schreibt Werner Spies über die ersten Besucher und deren Schock:

Für die einen war das Bild eine unerhörte, beklemmende Farce, mit der Picasso dezentralistisch all dem absagte, was zuvor seinen Ruhm ausgemacht hatte. Kahnweiler, der sich als einer der wenigen früh mit dem Bild beschäftigte, war gleichfalls schockiert – aber er erkannte die Tat eines Menschen, der sich mit diesem Werk gegen seine Umgebung auflehnen wollte. [...] Für Kahnweiler stand die Absage an erzählerische Elemente, die bei der Betrachtung der vorangehenden Gesamtkizzen zur Komposition so auffällig erscheint, im Mittelpunkt der Bewertung.³²⁶

Hier stößt man auf „die Cézannesche ‚Passage‘, jene Verschränkung der Vorder- und Hintergrundflächen; auch für Picassos schematische Behandlung der menschlichen Anatomie finden sich Präzedenzfälle in Cézannes Häusern und Akten genauso wie in den Figuren der afrikanischen Skulptur“.³²⁷ Noch eindeutiger ist die Anleihe allerdings bei Georges Braques *Straße bei L'Estaque*³²⁸ von 1908 bzw. *Chateau La Roche-Guyon*³²⁹ von 1909. Anlässlich der Baseler Ausstellung *Picasso und Braque – die Geburt des Kubismus* im Frühjahr 1990 belegt deren Werkschau noch einmal in ihrer ganzen Breite, daß beide „nicht zuletzt unter dem Eindruck der Cézanne-Retrospektive während des Herbstsalons 1907 ihren denkwür-

³²⁶ Werner Spies, Picassos rätselhafte Konfession, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 49 vom 27. Februar 1988. Daß Heldt Picasso zur Kenntnis genommen hat, belegt eine Passage aus seinem Brief an Gilles vom 4. März 1942: „Jetzt ist wieder Frühling: Welch eine Vergeudung: so ohne malen! Ich habe mir ein paar schöne Reproduktionen v. Picasso gekauft, die schwimmende Frau, Guernica u. ähnliches. Am liebsten sind mir seine Stilleben. Seine Bilder erfordern natürlich geeignete Räume: am besten Schlösser, menschenleere Stille“, DKA, I, C-1.

³²⁷ Fry, S. 16.

³²⁸ Georges Braque, Straße bei L'Estaque, 1908, Öl a. Lwd. 60x50 cm, Museum of Modern Art, New York, farb. Abb. in: Düchting, S. 235.

³²⁹ Georges Braque, Chateau La Roche-Guyon, 1909, Öl a. Lwd. 81x60 cm, Privatbesitz, Stockholm, farb. Abb. in: Fry, zwischen S. 8 und S. 9.

digen Malerdialog aufgenommen haben. Unübersehbar cézannesk noch die Landschaft, die Braque aus *L'Estaque* mitbrachte. Unübersehbar die Reverenz, die Picassos *Fünf Badende* dem verehrter Meister erweisen“.³³⁰

Die Eigenständigkeit des Kubismus wird nicht geschmälert, wenn man ihn kunstgeschichtlich in eine Bewegung einreihrt, die mit Cézanne be-



Werner Heldt, Stillleben mit Häusern (Sonntagnachmittag), 1952

ginnt und sogleich über ihn hinausführt. Juan Gris formuliert den unterschiedlichen Ausgangspunkt, der, trotz gewisser Parallelitäten im Resultat, den Kubismus grundiert:

Cézanne macht aus einer Flasche einen Zylinder, ich hingegen gehe von einem Zylinder aus, um ein Einzelding von einem besonderen Typus zu schaffen; aus einem Zylinder mache ich eine Flasche, eine bestimmte Flasche. Cézanne geht auf das Architektonische zu, ich hingegen gehe von ihm aus. Deshalb komponiere ich mit abstrakten Elementen (Farben) und ordne erst dann das Gegenständliche an, wenn die Farben zu Gegenständen geworden sind.³³¹

³³⁰ Hans-Joachim Müller, Akrobatische Sozietät auf Zeit, in: Die Zeit, 16. März 1990.

³³¹ Juan Gris, Meine Meinung, in: Fry, S. 172f.

Es sind die Farbe als Farbe und die Fläche als Fläche, die das Bild als Bild hervorbringen; die hier praktizierte Gleichwertigkeit von Farbe und Form bestimmen die Bildautonomie.

Gris war einer der ersten, der über die analytische Motivzerlegung zu einem zusammenfassenden Motivaufbau gelangte. Allerdings ein Motiv ist nun nicht Voraussetzung, sondern Schöpfung, peripherisches Ergebnis. Es bildet die Grenze und Verbindung des isolierten Malers zum Betrachter. Man verdinglicht die imaginativen Prozesse, und damit werden sie allgemein-verständlich und sichtbar.³³²

Statt eines Abbildes der Wirklichkeit entdeckt der Kubismus die Wirklichkeit des Bildes und setzt die Bilderfindung der Naturnachahmung entgegen:

Der Kubismus unterscheidet sich dadurch von der früheren Malerei, daß er nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Kunst der Vorstellung ist, die sich bis zum Schöpferischen zu erheben sucht. Indem der Maler die vorgestellte oder die erschaffene Wirklichkeit wiedergibt, kann er den Anschein dreier Dimensionen erwecken; er kann gewissermaßen kubisch malen. Er könnte das nicht, wollte er lediglich die geschaute Wirklichkeit darstellen, sofern er nicht durch Verkürzung oder Perspektive eine Augentäuschung hervorbrächte, wodurch die Qualität der vorgestellten oder erschaffenen Form entstellt würde.³³³

Hier ist der Punkt, dem das Heldtsche Spätwerk zugeordnet werden könnte. Denn genuin kubistisch malt Heldt nicht. Er nutzt die Formensprache des Kubismus, ohne allerdings dessen künstlerisches Konzept zu übernehmen. Er adaptiert dessen Vernachlässigung der Tiefenstaffelung.

Die Berliner Sozialisation, d.h. sein Aufwachsen in den künstlerischen Manifestationen des Realismus, verunmöglichen ihm einen wirklichen malerischen Neuansatz. Die Grundhaltung, aus der heraus Werner Heldt in den letzten Lebensjahren malt, ist das Zitat. Und das in zweifacher Hin-

³³² Einstein, S. 143.

³³³ Guillaume Apollinaire, Die Maler des Kubismus, Zürich 1956, S. 35.

sicht. Heldt beerbt zunächst sich selbst, er versichert sich der einmal erprobten, eigenen Bildsprache. Erst dann und auf dieser Grundlage beginnt er, sich mit dem Formenreservoir des Kubismus auseinanderzusetzen. Es scheint, als habe er die Berlin-Chiffren, die sein Œuvre als Großstadtgestus konturieren, dermaßen internalisiert, daß es für ihn daraus kein Entrinnen gibt: die blinden Fensterhöhlen ebenso wie die fahlen Brandmauern oder die Kirchturm spitze am Horizont. Gegen diesen ikonographischen Kanon steht die Einbeziehung kubischer Volumen, gleichsam aus dem Stadtensemble herausgehauene Quader oder Segmente, Farbfelder, die keine Raumtiefe mehr herstellen, sondern als geometrische Flächen zu meist den Bildvordergrund strukturieren. Er folgt damit wenigstens im Ansatz Braque, der wie Carl Einstein schreibt, „die abrupten vielfältigen oder entgegengesetzten Sehbewegungen oder Phasen der Gestaltungsbildung [vereinheitlichte] durch folgende Mittel: 1. durch flächenhafte Reduktion, 2. durch Formanalogien.“³³⁴ Heldts *Pfingstag*³³⁵ von 1952 auf der einen wie *Häuserstilleben (Fächerbild)*³³⁶ von 1954 auf der anderen Seite sind Belege für derartige Adaptionen. *Pfingstag* wird dominiert durch einen seltsamen Körper: Wie ein kantig gebautes U, auf der Stirnseite schwarz gestrichen, die rechte Seite aus weiß gekalkten Steinen gemauert, die Innenseite grau- und braunerdig abgesetzt, verstellt er den Blick; nur wenig ist vom Hintergrund zu sehen – eine Häuserfront mit Kirchturm rechts und links, in unterschiedliche Ferne gerückt. Im Gegensatz zu diesem Steinblock wirken der im Vordergrund angedeutete Sand und die beiden Baumkronen leicht und beschwingt, im Malduktus an Matisse erinnernd. Gerade dieser Widerstreit zwischen den massiven, starren Kuben und den lockeren Flächen verleiht dem Bild seine Spannung. Es sind die Flächen und die für Heldt so typischen Stadtaccessoires, die den Maler zu erkennen.

³³⁴ Carl Einstein, Über Georges Braque und den Kubismus, vorgest. von Uwe Fleckner, Zürich-Berlin 2013, S. 100.

³³⁵ Werner Heldt, Pfingstag, 1952, Öltempera a. Lwd., 54,5x64,5cm, Bez.u.l.: WH 52, SMPK, Nationalgalerie, Berlin, Abb. in: Grisebach (Hrsg.), S. 124.

³³⁶ Werner Heldt, Häuserstilleben (Fächerbild), 1954, Öl a. Lwd., 60x105 cm, Bez.u.l.: WH 54, Berlinische Galerie, Berlin, Abb., ebd., S. 133.

nen geben. Darüber hinaus verweist die vorn rechts platzierte Silhouette, der zum Scherenschnitt reduzierte Kopf (das in die Fläche gebrachte Medaillon der Jugendfreundin Lo), auf Heldt. Solche, dem Heldtschen Werk eingeschriebenen Stereotypen finden sich auch in *Häuserstilleben* (Fächer-



Werner Heldt, Dunkler Tag, 1953

bild). Hier ist es die plane Aneinanderreihung von Häuserfronten, in den bekannten Farben von weiß über beige, ocker, grau, grauweiß-meliert bis schwarz, versehen mit den bekannten Attributen, den eckigen und ovalen, blinden Fenstern, den flächig aufgesetzten Dächern. Das Ganze scheint auf einem querliegenden, leichtgeschwungenen, rosafarbenen Streifenband zu schweben: die imaginierte Skyline einer Stadt, merkwürdig unwirklich mit einem hellen Braun unterlegt.

Insgesamt ist die Heldtsche Spätphase durch eine zunehmende Flächigkeit im Bildaufbau geprägt. Die Tiefe des Raums nimmt in dem Maße ab, wie die Bildelemente zu eigenständigen Formen, gleichsam zu ausgestanzten Schnittmustern sich verselbständigen. Wenn überhaupt der Eindruck von Räumlichkeit entsteht, dann der einer Theaterbühne, deren Tiefen-

wirkung eher aus einer optischen Täuschung denn aus realer Tiefe resultiert. Ab den fünfziger Jahren ähneln Heldts Stadtbilder mehr und mehr – ich erwähnte es schon – einer Guckkastenbühne mit wohl kalkuliert aufgestellten Kulissen. Für diese Interpretation gibt *Stillleben mit Häusern (Sonntagnachmittag)*³³⁷ ein treffliches Beispiel ab. Rechts und links begrenzen hellgraue bzw. schwarze, schmale Flächen – wie ein zur Seite geraffter Theatervorhang – den Bildausschnitt. Im Mittelgrund schieben sich Häuserfronten vor dem blaßblauen Rundhorizont. Die Vorderbühne ist in Beige gehalten, durch eine scharfe dunkle Kante vom grau-bräunlichen Orchestergraben (ein stilisierter Bürgersteig?) getrennt. Von der Mitte leicht nach links versetzt, wölbt sich der runde Souffleurkasten (Segment eines Rasenrondells?). Das hier versammelte Ensemble lässt eine schlüssige Auslegung unter der Theatermetapher „Die Welt ist eine Bühne“ also durchaus zu, stünde da nicht dieses sonderbare, an ein überdimensioniertes schwarzes Notenzeichen erinnernde großflächige Gebilde im rechten Mittelgrund, das nach hinten durch eine ockerfarbige Wand abgestützt wird. Den Charakter eines Dioramas tragen mehrere Werke: *Sonntagnachmittag*³³⁸, *Oktobertag (mit dem B)*³³⁹ gehören dazu wie auch die im Malduktus und in der Farbgebung helleren, leichteren *Karfreitag*³⁴⁰ oder *Berlin*³⁴¹. Einmal mehr liefert Baudelaire den zutreffenden Subtext:

Ich möchte wieder zu den Dioramen zurückkehren können, deren derber, mächtiger Zauber mir eine nützliche Illusion aufzuzwingen vermag. Ich ziehe es vor, manche Theaterdekorationen zu betrachten, in denen ich meine liebsten Träume in künstlerischer Gestaltung und tragischer Konzentration wiederfinde. Diese Dinge sind, weil sie falsch sind, dem Wahren unendlich

³³⁷ Werner Heldt, Stillleben mit Häusern (Sonntagnachmittag), 1952, Öl a. Lwd., 60 x 105 cm, Bez.u.l.: WH.52, Privatbesitz, Abb., ebd. S. 127.

³³⁸ Werner Heldt, Sonntagnachmittag, 1952, Öl a. Lwd., 60 x 100 cm, Bez.u.l.: WH.52, Kunstmuseum Wilmersdorf, Kommunale Galerie, Berlin, Abb., ebd., S. 125.

³³⁹ Werner Heldt, Oktobertag (mit dem B), 1952, Öl a. Lwd., 60 x 105 cm, Bez. u. r.: WH.52, Privatbesitz, Abb., ebd., S. 126.

³⁴⁰ Werner Heldt, Karfreitag, 1953, Öl a. Lwd., 80 x 140,9 cm, Bez.u.l.: WH.53, Wilhelm-Lehmbrück-Museum der Stadt Duisburg, Abb., ebd., S. 128.

³⁴¹ Werner Heldt, Berlin, 1953, Öl a. Lwd., 80 x 140 cm, Bez. unten rechts: WH.53, Hamburger Kunsthalle, Abb., ebd., S. 131.

näher, wogegen die meisten unserer Landschafter Lügner sind, eben weil sie das Lügen vernachlässigt haben.³⁴²

Besondere Beachtung kann *Dunkler Tag*³⁴³ für sich verbuchen, markiert dieses Bild doch einen wichtigen Vermittlungsschritt zwischen der Bildsprache der kubischen Vorbilder und Werner Heldts. Alles scheint stimmig zusammenzukommen, was ansonsten vereinzelt nebeneinander steht: die stark reduzierten Reste Heldtscher Großstadtversatzstücke (d.s. im Hintergrund die schwarzweiß lavierte Brandmauer, die weiße Front mit den schwarzen Fenstervierecken, die grobflächig gesetzten Dächer, selbst die durch den leicht geschwungenen Pinselstrich angedeuteten Wellen der *Berlin am Meer*-Bilder) und jene, dem Kubismus abgeschauten, hier allerdings mit souveräner Geste aufgetragenen, gegeneinander abgesetzten erdfarbigen Flächen. Heldt beerbt hier einmal mehr und ganz offensichtlich Georges Braque in seinen Formen und seiner Farbigkeit – von den weiß umrandeten Flächen in ihrem Schwarzweißkontrast bis zum müden Grünbeige. Diese Bildsegmente im Vordergrund wirken seltsam tektonisch abstrakt, die für Heldt so typische Häusersilhouette verdecken, von am rechten Bildrand nur noch mit fünf Pinselstrichen angedeuteten Berliner Meer. Es sind Flächen, die die kubistischen nur mehr zitieren und – wenn man so will – noch flächiger machen, um der ins Bild geschobenen Kulissen jede Dynamik zu nehmen: Sie zerstören die Zentralperspektive. Heldt nähert sich damit der kubistischen Auffassung Braques an. Um hier noch einmal den Kunsthistoriker Carl Einstein zu Georges Braque ins Feld zu führen: Beide gelangen durch Veränderung des Sehens „zu abgeänderter Sicht und Raumstruktur. [...] Die erste Phase seines Werks enthält den Umbau des Raums. Dieser Formprozeß war hauptsächlich tektonisch.“³⁴⁴ Daß Bilder auf die Strukturierung der Apperzeption zielen

³⁴² Baudelaire, Die Landschaft, a.a.O., S. 244f.

³⁴³ Werner Heldt, *Dunkler Tag*, 1953, Öl a. Lwd., 65 x 94cm, Bez.u.l.: WH.53, Sprengel Museum Hannover, Farabb., ebd., S. 129.

³⁴⁴ Carl Einstein, Georges Braque, in: C. E. Werke, hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Bd. 3, Berlin 1996, S. 327 bzw. 379.

durch eine neue Gestaltung, die bisherige „Sehbewegungen“ außer Kraft setzt. „Somit mögen die tektonischen Formen in den frühkubistischen Bildern [andere kann Heldt nicht zur Kenntnis genommen haben – die Verf.] eine Annäherung des neuen Gestalterlebnisses bewirken. Die noch fremden überfallenden Gesichte [am sinnfälligsten bei Heldt: Lo und die alles beherrschende Metapher vom Berlin am Meer – die Verf.] werden ins Bekannte gezwungen. Alle neue Gestalt bewirkt Angst und letzten Endes ist das Gestalterleben von einem Prinzip endloser Unordnung beherrscht, da in ihr jede einzelne Gestalt fast alles bedeutet.“³⁴⁵ „Alles bedeutet“ heißt nun mitnichten: Beliebigkeit. „Endlose Unordnung“, bei Einstein Anstoß für eine produktive Strategie, die inzwischen eingeengte, verwaltete Welt, ist überaus positiv konnotiert. Hier wird zweitens nämlich eine Freiheit des Sehens offeriert, die bislang in den Konventionen traditioneller, kunstgeschichtlich sanktionierter Wahrnehmung keinen Platz hatte. Die mit dem Kubismus statthabende Revolutionierung des Sehens ist also nicht nur eine ästhetische, sondern geht in eine gesellschaftspolitische über. Was auf dem Feld der darstellenden Kunst seinen Anfang nimmt, wandelt sich im Laufe der Zeit in ein Programm, das nicht länger im Elfenbeinturm verharren, sondern der Welt und seinen Problemen, Verwerfungen sich als Diskussionsforum anbieten will. Picassos *Guernica* von 1937 markiert dabei einen ersten Höhepunkt. Daß dabei das postfaschistische Deutschland weniger internationales Gewicht beanspruchen kann, mag in der historischen Tatsache begründet liegen, daß der Nationalsozialismus nicht zugleich mit seiner Ideologie niedergerungen wurde. Zu denen, die ein kulturelles Neubeginnen mitstützen, gehört ohne jede Frage Werner Heldt.

Daß ausgerechnet die in Form und Farbe am weitesten abstrahierte *Komposition*³⁴⁶ dann wie eine Synthese von Braque und Matisse anmutet, mag verwundern. Sie zeigt jedoch, wie souverän Heldt im Nachklang den Stil der europäischen Moderne rezipiert. Daß Heldt Bekanntschaft mit

³⁴⁵ Ebd., S. 109.

³⁴⁶ Werner Heldt, Komposition, 1954, Öl, Aquarell auf Karton, 59,5x74 cm, Bez.u.l.: WH.54, SMPK, Kupferstichkabinett, Berlin, Abb. in: Grisebach (Hrsg.), S. 132.

den französischen Vertretern hatte, dokumentiert eine Eintragung von Heldt aus dem Jahr 1947: „Sah in München die schöne Ausstellung der Franzosen. Seit Matisse hat doch eine ganz neue Malerei begonnen. Die Musik, die aus den Farben strömt, hat uns ganz neue Räume eröffnet.“³⁴⁷ Die dadurch gewonnene Freiheit in der künstlerischen Gestaltung nutzt Heldt; er scheint das gesicherte Terrain seiner *Berlin am Meer*-Metapher hinter sich zu lassen, ohne allerdings die Kulisse der Stadt abzubauen. Nur – in den Vordergrund schieben sich zu Kuben verformte Gebilde, die an eine Gitarre gemahnen oder den schon verwendeten Krug derart kubistisch verfremdet, daß man Heldts späte Bilder dem Kubismus zuschlagen könnte. Matisses Spuren bei Heldt reduzieren sich auf den von Heldt gleichsam als „Pünktchen-Tapete“ gegebene Hintergrund. Despektierlich, aber treffend subsummiert Einstein diese Matissesche Manier in seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* unter dem Titel „dekorativer Primitivität“.³⁴⁸ Einstein sieht durchaus den künstlerischen, wenngleich zwiesältigen Fortschritt: „Matisse hatte große einfache Flächen zusammen oder gegeneinander gestimmt; Ergebnis: wohlfeile Ornamentik.“³⁴⁹ Vielleicht weiß Heldt gerade dieses Wohlfeile für sich und seine Bildausfassung zu beerben. Denn neue Räume schafft Heldt durch eine, in gewisser Weise dekorative Fusion seiner bekannten unterschiedlichen Accessoires und Versatzstücke aus der französischen Ahngalerie von Utrillo bis Matisse, die Heldt nun mehr und mehr als Flächen vor das Auge des Betrachters rückt.³⁵⁰ Die Eigenart von Werner Heldt manifestiert sich also im Spätwerk in der Kombination vertrauten Bildmaterials, das freier angeordnet, collagiert und dadurch

³⁴⁷ Werner Heldt, DKA, I, C-1; 21. III. 1947.

³⁴⁸ Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, a.a.O, S. 60.

³⁴⁹ Ebd., S. 64.

³⁵⁰ Vgl. dazu z.B. Werner Heldt, Stillleben mit Häuserausblick (*Berlin am Meer*), 1949, Öl auf Malpappe, 62 X 84 cm, Sammlung Walter Karsch, Berlin, Abb. in: Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1968, Werner Heldt, Tischstillleben mit Häuserblick, 1950, Öl und Kohle auf Papier, 56 xd72 cm, Dieter Brusberg, Hannover, Abb. in: ebd.; Werner Heldt, Fensterausblick mit Mandoline, um 1947, Öl- und Leimfarbe a. Lwd., 60 x 90 cm, Sammlung Bernhard Sprengel, Abb. in: ebd.; Werner Heldt, Stillleben auf dem Balkon, 1950, Öl a. Lwd., 57 x 70, Nachlaß W.H., Abb. in ebd.; Werner Heldt, Stillleben mit weißem Kreis, 1952, Öl a. Lwd., 55 x 65, Sammlung B., Abb. in: ebd.

zugleich einem Reduktionsprozeß unterzogen wird, ohne die kontrastive Verbindung zwischen Realität und Abstraktion zu nivellieren. Die daraus resultierende Bildmagie entwickelt Heldt endgültig zu seinem Alleinstellungsmerkmal in der Berliner Nachkriegsmalerei. Mit Blick auf jene Beispiele aus dem Gesamtœuvre, die Berlin umkreisen, ließe sich zusammenfassen:

Endlich, nach 1945, in diesem knappen Jahrzehnt, das er noch zu leben hat, entstehen Bilder, die ihm seinen Rang unter den großen deutschen Malern der Gegenwart zuweisen. Das Zille-Milieu war ein Irrtum, das helle, ruhige Berlin von 1930 ein Provisorium, und erst das heimgesuchte, verwüstete, halb gestorbene Berlin empfindet er als den zwingenden Anruf [sic!] zum Gestalten. Trümmer, Schutthalden, Ruinen sind nicht nur Folgen des verlorenen Krieges, sondern sie beweisen und bestätigen die immer vermutete Verlorenheit der menschlichen Existenz, und in den zerbröckelnden Fassaden kommt die Unzuverlässigkeit, die Brüchigkeit der Realität an den Tag.³⁵¹

Man muß der Apodiktik des *Zeit*-Kunstkritikers Gottfried Sello nicht zustimmen, wenngleich er, gleichsam vom Ende her gesehen, im Spätwerk durchaus treffende Argumente für diese Einschätzung der künstlerischen Entwicklung Werner Heldts parat hat. Denn für Sello hat keiner so zwingend wie er den Zeitgeist Nachkriegsdeutschlands in seiner Bilderwelt erfaßt, ohne daß er dem Genre der sogenannten Trümmerbilder zuzurechnen sei. Er entwickelt eine zu eigenständige Bildersprache: „Die Straßen werden mit merkwürdigen Gegenständen bevölkert, mit überdimensionierten Früchten oder Blättern oder undefinierbaren Formgebilden. Aber diese ruinierte Welt bewahrt oder gewinnt im Zeichen ihrer Vergänglichkeit eine sublime Schönheit.“³⁵²

³⁵¹ Gottfried Sello, Er malte seine Stadt, in: *Die Zeit*, 16. 6. 1957.

³⁵² Ebd.

VIII. Schluß: Werner Heldts „Stadtschaft“

Heldt setzt sich seiner Stadt bedingungslos aus, er verfällt ihr und ihrer Stimmung. „Was jedoch ist diese Stimmung? Baudelaire hätte sie ‚le spleen de Berlin‘ genannt. Im Grunde ist es die Art von Großstadtmelancholie, die uns in einem Gewimmel von Menschen befallen kann oder auch des Nachts, wenn wir durch eine leere Straße kommen, auf der es gewöhnlich sehr lebhaft zugeht.“³⁵³ Heldts Blick entziffert beständig Häuser, Flächen, Farben als Stadt Berlin. Die Beharrlichkeit, mit der er immer und immer wieder, auch und gerade in der Fremde, sein Berlin sich vergegenwärtigt, erinnert an eine lebenslange Obsession – oder anders ausgedrückt: Sie bestätigt sehr sinnfällig Heldts künstlerisches Credo. Heldt entwickelt sich zum Meister gemalter Erinnerung. Er arbeitet ein ums andere Mal am Mnemosyne-Projekt.

Wiederholung ist der entscheidende Ausdruck für das, was bei den Griechen ‚Erinnerung‘ war. So wie diese damals lehrten, daß alles Erkennen ein Erinnern ist, so will die neue Philosophie lehren, daß das ganze Leben eine Wiederholung ist. [...] Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert. Deshalb macht die Wiederholung, wenn sie möglich ist, einen Menschen glücklich, während die Erinnerung ihn unglücklich macht, allerdings unter der Voraussetzung, daß er sich Zeit läßt zu leben und

³⁵³ Roditi, S. 11.

nicht sofort in seiner Geburtsstunde einen Vorwand sucht, sich wieder aus dem Leben zu schleichen.³⁵⁴

Es ist die Dialektik von Erinnern und Wiederholen, in der Werner Heldt sich mit seinem Œuvre bewegt und jene Eigenständigkeit beweist, die ihm posthum als Allegoriker von Berlin Anerkennung verschafft. Im wirklichen Leben getrieben, zwischen Weltangst und Weltschmerz hin- und hergerissen, verspricht nur die künstlerische Praxis Momente der Erlösung. Der Zerrissenheit solch einer modernen Künstlerexistenz verleiht Heldt durch seine Kunst – sozusagen über den Weg der ästhetischen Kompen-sation – Ausdruck. Le spleen de Berlin, die Großstadtmelancholie, wird bei Heldt in eine allegorische und tendenziell unheimliche, gleichwohl stimmige und einzigartige Bildsprache gebracht. „Das Unheimliche zeigt im ‚Spleen‘ – mit Sigmund Freud zu sprechen – seine Herkunft vom verdrängten Heimischen, und Allegorie erweist sich als das Verfahren, den Prozeß zu verbildlichen, in welchem sich gegenläufig zur Entwicklung der äußeren Realität auf der inneren Szene die Wiederkehr des Verdrängten vollzieht.“³⁵⁵

Walter Benjamin schöpft aus seiner Beschäftigung mit Marcel Proust den Begriff von der „Stadtschaft“.³⁵⁶ Nicht zufällig mutiert unter Benjamins luzidem begrifflichen Denken Stadt in den „Aufzeichnungen und Materialien [zum Flaneur – die Verf.]“ zur Landschaft, zur „Stadtschaft“. Die Begründung für diesen Paradigmenwechsel liefert er sogleich mit: weil das „alte romantische Landschaftsgefühl“ sich zersetzt habe, entstehe eine „neue romantische Ansicht der Landschaft“, die „vielmehr eine Stadtschaft zu sein scheint“.³⁵⁷ Benjamin weiß sich in traditioneller Obhut (neben Proust z.B. Gustave Flaubert, E. Th. A. Hoffmann, Hugo von Hofmanns-

³⁵⁴ Sören Kierkegaard, Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius, in: S.K., Die Wiederholung. Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin, hrsg. von Liselotte Richter, Frankfurt/M. 1984, S. 7.

³⁵⁵ Hans Robert Jauß, Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie, in: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 696.

³⁵⁶ Walter Benjamin, [Der Flaneur], in: Das Passagen-Werk, S. 530.

³⁵⁷ Ebd.

thal). So schreibt Karl Gutzkow aus Paris nach Leipzig: „Es ist so schön, daß man in Paris selbst förmlich über Land gehen kann.“³⁵⁸ In der Stadt „über Land gehen“ ist das Schlüsselwort, um meiner Meinung nach Heldts Wandlung des in frühen Jahren durchaus in realistisch-anekdotischen Bildern festgehaltenen Gangs durch Berlin in eine mehr und mehr der Flanerie entspringenden surrealen Bilderwelt erklären helfen kann. Diese Entwicklung ist der radikalen Veränderung von Stadt und Stadtgefühl geschuldet, die die bildnerische wie literarisch-künstlerische Erarbeitung des Imago Berlin bewußt-unbewußt befördert. Der Formensprache der imaginierten Stadt fügt Heldt mit seinem „Berlin am Meer“ eine bedeutende Facette hinzu.

Damit überdeckt er allerdings das reale Berlin. Seine Darstellung enträt aber nicht der Abbildhaftigkeit, der Wiedererkennung durch Ähnlichkeit, um diese beiden Gewißheiten im Bild jedoch sogleich zu demolieren. Das in seiner Kunst obwaltenden Neue verlangt nach einem anderen Hinsehen, einem neuen Hinsehen, das dem Betrachter eine neue Erfahrung ermöglicht. Wieso? Die Antwort: Heldt versetzt die Stadt paradoixerweise in einen Naturzustand (in das, was Benjamin „Stadtschaft“ nennt), auch weil er seine Stadt mit den Insignien einer Naturgewalt ausstattet: Wasser. Immer schon war und bleibt Wasser konnotiert als Ur-Element, als Grundbaustein der Welt. Im Gedächtnis der Menschen darüber hinaus als ein kaum zu bändigendes Element, ein Unglück, dem man hilflos ausgeliefert ist, wie Naturkatastrophen hinlänglich belegen. Heldt spürt dieser zerstörerischen, aber auch herausfordernden Kraft nach, selbst wenn einige seiner *Berlin am Meer*-Bilder oftmals in eine Idylle abzurutschen drohen.³⁵⁹ Gleichwohl steht der Befund: Hier malt und schreibt ein Künstler in der Rolle des Flaneurs, wie Benjamin ihn am Beispiel Paris beschrieben hat: Berlin ist ihm zur Landschaft geworden, zur „Stadtschaft“ eben. Denn „ihm tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander. Sie eröffnet sich

³⁵⁸ Karl Gurzkow, zit. nach W.B., *Das Paasagen-Werk*, S. 531.

³⁵⁹ Vgl. dazu z.B. das Titelbild des vorliegenden Bandes mit einem in sich ruhenden, kontemplativen Angler im Mittelpunkt. Ganz anders dagegen Heldts Variationen des von Wasser umspülten und bedrohten Berlins der Nachkriegszeit.

ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube“.³⁶⁰ Um nicht mißverstanden zu werden: Es ist nicht die sogenannte gute Stube, die Heimeligkeit verspricht. Es ist die Örtlichkeit, die zugleich bekannt und fremd ist, denn der Flaneur „saugt seine Nahrung nicht nur aus dem, was ihm da sinnlich vor Augen kommt, sondern wird oft des bloßen Wissens, ja toter Daten, wie eines Erfahrenen und Gelebten sich bemächtigen“.³⁶¹ Insofern wird Held zum Archäologen, der wachen Auges und Geistes die Stadtschaft durchstreift, um des Untergründigen an der Realität der Stadt ansichtig werden und im Traum von deren Ursprünglichkeit bzw. Uferlosigkeit zu durchdringen. Damit kehrt das „im Unbewußten Deponierte als Inhalt des Gedächtnisses“³⁶² in die künstlerische Bildwirklichkeit des Heldtschen magischen Realismus zurück. Ich wiederhole mich: An diesem Mnemosyne-Projekt arbeitet Heldt mit, wenn auch manches Mal eigentlich naiv. Denn eine Besonderheit bei Heldt fällt in seinem Werk durchgängig auf. Heldt frönt im besten Sinne des Wortes einer künstlerischen Spielart der Moderne: des Dilettantismus. Nicht mehr nur Nachahmung, sondern Neuschöpfung nach dem Gesetz der Phantasie! Ichversessen und die Momente der Verstörung auskostend, gefährdet Heldt sich selbst. Er ist nicht eigentlich philosophischer Künstler; er ist, wie mir scheint, wenn überhaupt ein Spontanphilosoph, der die Moderne in Theorie und Praxis seiner Kunstausübung zu begreifen sucht. Unter künstlerischen Qualen und mit Schüben existentieller Verzweiflung hat er sich den Zeitleuften und ihren Beschwerlichkeiten entgegengestemmt, um dann doch einem frühen Tod sich auszuliefern. So bleibt sein bildnerisches Werk wie sein schmales literarisch-philosophisches ein Solitär.

In der Eigenwilligkeit seiner Großstadtwahrnehmung und -darstellung scheint der Grund zu liegen, daß die Heldtsche Kunst kaum beerbt wird.³⁶³

³⁶⁰ Walter Benjamin, [Der Flaneur], S. 525.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Walter Benjamin, [Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, anthropologischer Nihilismus, Jung], in: W.B., DAs Passagen-Werk, S. 508.

³⁶³ Künstler wie Helmut Symmangk, Michael Hegewald oder Ernst Schroeder (vgl. dazu: Das Bild der Stadt Berlin von 1945 bis zur Gegenwart, hrsg. vom Märkischen Museum Berlin, Berlin/DDR 1987 [Ausstellung Mai - August 1987]), die in der Tradition des Berliner Realismus ste-

Arno Mohr, nur vier Jahre später geboren als Heldt und seit 1911 in Berlin ansässig, ist einer der sehr wenigen Nachfolger und der erfolgreiche Gegenpart zu Heldt: So ähnlich der Ausbildungsgang im Studium, so ähnlich das Schicksal als Soldat. Doch Mohr wird 1946 auf eine Professur an die neu gegründete Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst nach Berlin-Weißensee berufen. Diese Karriere verdeckt die Seelenverwandtschaft zwischen dem zu Lebzeiten Anerkannten und dem erst postum Geehrten nicht. Gudrun Schmidt hat anlässlich der im Jahr 1990 veranstalteten Ausstellung in der Ostberliner Akademie der Künste einen Grundzug des Mohrschen Schaffens festgehalten:

Sämtliche Zeichnungen entstanden aus der Erinnerung, ohne Skizzen von der lokalen Situation. Solche Arbeitsweise ist nur möglich, wenn sich über Jahrzehnte durch genaues Sehen und Beobachten, dazu tägliches künstlerisches Arbeiten, Proportionen und Farbklänge geradezu in die Netzhaut eingegraben haben, bis ihre zeichnerischer Wiedergabe jederzeit verfügbar wird und außerdem mit ihrer präzisen äußeren Rekonstruktion gleichzeitig etwas über ihr Gerüst, ihr Wesen, ihr Leben im Blatt mit erscheint.³⁶⁴

Die Eindringlichkeit der Kohle- bzw. Kreidezeichnungen resultiert allein aus dem, durch die unmittelbare Anschauung gesicherten Strich, mit dem Mohr das in seiner Vorstellung konservierte Berlin wieder und wieder bannt. Mohrs Stadtlandschaften beschreiben – wie bei Heldt – die signifikanten Orte der Metropole, die leeren Straßen und Plätze, die Häuserfassaden mit den Kuppeln der Dome und das Wasser der Spree, wobei schon auf den ersten, vergleichenden Blick auffällt, daß nicht so sehr Maltechnik oder Bildaufbau Parallelen aufweisen, sondern gewisse Ähnlichkeit bei der künstlerischen Durchführung besteht. Was allerdings fehlt, ist die Anstrengung, das Anekdotische zurückzudrängen und einer neuen Formensprachen sich zu öffnen. Stilistische und auch farbliche Anverwandlun-

hen, könnten hier wegen der Bildmotive genannt werden; allein was ihren Bildern ermangelt, ist die spezifisch Heldtsche Großstadtmelancholie.

³⁶⁴ Gudrun Schmidt, in: Arno Mohr. Zeichnungen, Akademie der Künste der DDR, 27. Juni bis 3. August 1990, S. 5 (Hervorheb. von der Verf.).

gen hin zum magischen Realismus Heldtscher Prägung fehlen ganz. Die Mohrsche Palette ist denn auch insgesamt freundlicher, in der Handschrift eher an Lovis Corinth erinnernd, denn auf Heldt direkt Bezug nehmend. Doch gerade die „ein wenig spröde anmutenden Kohlezeichnungen sind mit der gleichen Melancholie getränkt, die Werner Heldts Berliner Veduten kennzeichnen“.³⁶⁵

Heldt ist Außenseiter, seine Kunst ein Sonderfall. Heldts Traum-Bilder und Texte atmen Einsamkeit, Trauer und Heimatlosigkeit. Offensichtlich ist es eben diese Stimmung, die sein Werk über die Zeit rettet und zu ständig neuer Betrachtung herausfordert.

³⁶⁵ Camilla Blechen, Berlin verbunden. Arno Mohr wird achtzig, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. Juli 1990.

Anhang

Literaturverzeichnis

- Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher, Köln 1996.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1973.
- Adorno, Theodor W.: Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. (2. Aufl.) 2015.
- Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: Th. W. A., Gesammelte Schriften, Bd. 4, Frankfurt/M. 1997.
- Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert, ausgew., komm. und m. e. Nachwort versehen von Bengt Algot Sörensen, Frankfurt/M. 1972 (ars poetica, Bd. 16).
- Als Mensch unter Menschen. Vincent van Gogh in seinen Briefen an den Bruder Theo. Ausgew. und erl. von Fritz Erpel, Berlin/DDR (westdt. Lizenzausg.) 1960.
- Andreas-Friedrich, Ruth: Schauplatz Berlin. Tagebuchaufzeichnungen 1945-1948, Frankfurt/M. 1984.
- Apollinaire, Guillaume: Die Maler des Kubismus, Zürich 1956.
- Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1984 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12).
- Arno Mohr. Zeichnungen, hrsg. von Gudrun Schmidt, Berlin/DDR 1990 (Kat. der Akademie der Künste der DDR, Galerie am Robert Koch Platz).
- Assmann, Aleida, Dietrich Harth (Hrsgg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt/M. 1991.

Ateliergemeinschaft Klosterstraße 1933-1945. Ausstellung zum zehnjährigen Bestehen der Galerie Mitte, 8. Januar bis 22. Februar 1988, Berlin/DDR 1988.

Ateliergemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin 1994.

Badt, Kurt: Das Spätwerk Cézannes, Konstanz 1971.

Baudelaire, Charles: Ausgewählte Werke, hrsg. von Franz Blei, Kritische und nachgelassene Schriften, ins Deutsche übertragen von F. B. und Heinrich Steinitzer, München o.J.

Baudelaire, Charles: Der Spleen von Paris. Kleine Prosagedichte, hrsg., übertr. und eingel. von Irene Kuhn, Darmstadt.

Baudelaire, Charles: Gesammelte Werke, Bd. 4, Neu-Isenburg 1981.

Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal, Die Blumen des Bösen, hrsg. von Friedhelm Kremp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp, Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 3, München 1975.

Beaucamp, Eduard: Das Dilemma der Avantgarde. Aufsätze zur bildenden Kunst, Frankfurt/M. 1976.

Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, Redaktion: Ludwig Grote, Ansbach 1970 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 6).

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bde. V.1 und V.2 Frankfurt/M.1982.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. II.1, Frankfurt/M. 1977.

Benjamin, Walter: Zentralpark, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt/M. 1982.

Benn, Gottfried: Morgue und andere Gedichte, Berlin 1912 (Stuttgart [2. Aufl.] 2012).

- Berlin 1928. Das Gesicht der Stadt, fotografiert von Mario von Bucovich. Mit einem Geleitwort von Alfred Döblin. Bilderläuterungen und Nachwort von Hans-Werner Klünner, Berlin 1992.
- Bloch, Ernst: Ästhetik des Vorscheins I, hrsg. von Gert Ueding, Frankfurt/M. 1974.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/M. 1986.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt/M. 1988.
- Boehm, Gottfried: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt/M. 1988.
- Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal, 2. Band 1942-1955, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt/M. 1973.
- Brecht, Bertolt: Über Film 1922 bis 1933, in: Gesammelte Werke, Bd. 18: Schriften zur Literatur und Kunst I, Frankfurt/M. 1967, S. 135-216.
- Bröhan, Margit: Hans Baluschek 1870-1935, Maler - Zeichner - Illustrator, Berlin (Bröhan Museum) 1985.
- Brüggemann, Heinz: „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen, Reinbek bei Hamburg 1985.
- Brüggemann, Heinz: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform, Frankfurt/M. 1989.
- Brusberg, Dieter (Hrsg.): Werner Heldt „Berlin am Meer“, Berlin 1987 (Brusberg Dokumente 17).
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974.
- Busche, Albert: Kunst in Berlin, Stuttgart 1969.
- Damm, Steffen (Hrsg.): Hans Urbschat, Berlin im Jahr Null. Fotoreportagen 1945-1949, Berlin 2002.
- Das Bild der Stadt Berlin von 1945 bis zur Gegenwart, hrsg. vom Märkischen Museum Berlin, Berlin/DDR 1987 (Ausstellung Mai - August 1987).

Das Fischer Lexikon: Philosophie, hrsg. von Alvin Diemer und Ivo Frenzel, Frankfurt/M. 1972.

Doede, Werner: Die Berliner Secession, Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin 1977.

Düchting, Hajo: Paul Cézanne, 1839 - 1906. Natur wird Kunst, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 1989.

Düchting, Hajo: Robert Delaunays »Fenêtres«; peinture pure et simultané. Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform, München 1982.

Eichendorffs Werke in einem Band, ausgew. und eingeleitet von Manfred Häckel, Berlin und Weimar 1965.

Einem, Herbert von: Stil und Überlieferung. Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens und Rainer Haus-herr, Düsseldorf 1971.

Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. und mit einem Nachwort von Tanja Frank, Leipzig 1988.

Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (3., veränderte Aufl. 1931), hrsg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996.

Einstein, Carl: Über Georges Braque und den Kubismus, vorgestellt von Uwe Fleckner, Zürich-Berlin 2013.

Europa-Almanach, hrsg. von Carl Einstein und Paul Westheim, Potsdam 1925.

Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst am Ende der Kunst, München und Wien 1977.

Fleckner, Uwe, Thomas W. Gaehtgens (Hrsgg.), Prenez Garde à La Peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, Berlin 1999.

Flusser, Vilém: Was ist Kommunikation? In: V. F., Kommunikologie, Frankfurt/M. 1998.

Flusser, Vilém: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? Frankfurt/M. 1992.

- Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979.
- Freud, Sigmund: Psychologie des Unbewußten, Studienausgabe Bd. III, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/M. 1975.
- Friedrich, Caspar David. Auge und Leidenschaft. Zeugnisse in Bild und Wort, interpretiert von Gerhard Eimer, Frankfurt/M. 1980.
- Fry, Edward: Der Kubismus, hrsg. von Werner Haftmann, Köln (2. Aufl.) 1974.
- Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/M. (3., erweit. Auflage) 1986.
- George Grosz, Berlin – New York, hrsg. von Peter Klaus Schuster, Berlin 1994 (Katalogbuch).
- George Grosz, New York 1934. Skizzenbücher, Briefe und Erinnerungen, hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 2007 (akte exil, Bd. 10).
- Gombrich, Ernst H.: Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin (6. Aufl.) 2004.
- Grohmann, Willi: Neue Kunst nach 1945, Köln 1958.
- Gustav Wunderwald 1882 – 1945. Gemälde - Handzeichnungen - Bühnenbilder, Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers, Berlin 1982.
- Haarmann, Hermann (Hrsg.): Berlin im Kopf – Arbeit am Berlin-Mythos, Berlin 2008 (ars publica, Bd. 2).
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1978.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I-III, in: G. W. F. H., Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970, Bde. 13-15.
- Hein, Verena: Die Quintessenz der Dinge. Das Stadtbild Werner Heldts, in: Altenburg im Dialog II. Werner Heldt, hrsg. von Julia M. Nauhaus, Altenburg, Ausstellungskatalog, S. 33-44.

Hein, Verena: Werner Heldt (1904-1954). Leben und Werk, München 2016.

Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996.

Herding, Klaus, Gerlinde Gehrig (Hrsgg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst, Göttingen 2006.

Hess, Gerhard: Die Landschaft in Baudelaires „Fleurs du Mal“, Heidelberg 1953.

Hoffmann, E. T. A.: Gesammelte Werke in Einzelausgabe, Bd. 8, Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse, Berlin und Weimar 1983.

Hofmann, Werner (Hrsg.) Menzel – der Beobachter, München 1982 (Kat. der Hamburger Kunsthalle).

Ich und die Stadt, Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsgg.: Berlinische Galerie, Eberhard Roters, Bernhard Schulz, Berlin 1987.

Iser, Wolfgang (Hrsg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966.

Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen, München (2., durchges. Aufl.) 1969.

Jensen, Jens Christian: Adolph Menzel, Köln 1982.

Jentsch, Ralph (Hrsg.): George Grossz. Das Auge des Künstlers. Photographien New York 1932, Weingarten 2002.

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1979 (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1).

Katastrophen und Utopien. Exil und Innere Emigration (1933-1945), hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 2002 (akte exil, Bd. 5).

- Keisch, Claude, Marie Ursula Riemann-Reyher (Hrsgg.): Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Köln 1996.
- Kerr, Alfred: Die Welt im Licht, Bd. I., Berlin 1920.
- Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode, hrsg. von Liselotte Richter, Reinbek bei Hamburg 1962.
- Kierkegaard, Søren: Die Wiederholung. Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin, hrsg. von Liselotte Richter, Frankfurt/M. 1984.
- Kleinschmidt, Erich, Nicolas Pethes (Hrsgg.): Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur, Köln, Weimar und Wien 1999.
- Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, München 1969.
- Koch, Manfred: Mnemotechnik des Schönen, Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus, Tübingen 1989.
- Kohle, Hubertus: Der Maler als Städter. Adolf Menzel in Berlin, in: Burcu Dogramaci (Hrsg.): Großstadt: Motor der Künste in der Moderne, Berlin 2010, S. 29-43.
- Krause, Max: Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945 – 1950, Berlin 1995.
- Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen, Stuttgart 1982.
- Lexikon der Kunst, Bd. III: Li-P, und Bd. V: T-Z, Leipzig 1978.
- Lukács, Georg: Es geht um den Realismus, in: Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in 3 Bänden., hrsg. von Fritz J. Raddatz, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 60-86.
- Lukács, Georg: Tendenz oder Parteilichkeit, in: G.L., Literatursoziologie, ausgew. und eingeleitet von Peter Ludz, Neuwied und Spandau (3. Aufl.) 1968, S. 109-121.
- Marquard, Odo: Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1987.
- Marx, Karl: Einleitung, in: Marx/Engels Werke, Bd. 13, Berlin/DDR 1971.
- Müller, Wilhelm: Die Winterreise - Gute Nacht (1), Erste Abtheilung, Urania 1823.

Müller, Wolfgang G.: Detektiv, Flaneur, Dandy – drei mythische Figuren des 19. Jahrhunderts und ihre Aktualität, Marburg (2. Aufl.) 2013.

Neuhardt, Günter: Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung*, hrsg. von Ernst Thomas Reimhold, Köln 1978, S. 77-91.

Neumeyer, Harald: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Würzburg 1999.

Nitschke, August u. a. (Hrsgg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880 - 1930, Reinbek bei Hamburg 1990.

Paul Cézanne, Über die Kunst, hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980.

Pawlow, Todor: Die Widerspiegelungstheorie, Berlin/DDR 1973.

Pesnel, Stéphane, Erika Tunner, Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos (Hrsgg.): Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren, Berlin 2016.

Poe, Edgar Allan: Gedichte - Poems. Vollständige zweisprachige Ausg., dt. von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, München 1986.

Pollack, Kristine: Utopie und Katastrophe. Gedankenskizze zur Ateliergemeinschaft Klosterstrasse: Ästhetik und Moderne unterm Hakenkreuz, in: Katastrophen und Utopien. Exil und Innere Emigration (1933-1945), hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 2002, S. 69-77 (akte exil, Bd. 5).

Pollack, Kristine: „Viel träume ich von daheim, von Malerei: ich träume gern, so traurig das auch ist.“ Der Berliner Malerpoet Werner Heldt, MA, Freie Universität Berlin 1990 (unveröffentl. Ms.).

Praz, Mario: Mnemosyne. The Parallel Between Literature And Visual Arts, Princeton 1967 (Bollinger Series XXXV.16).

Prinz, Ursula: Kunst in Berlin 1930-1960, Berlin 1980.

Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922 (Neudruck Berlin 1968).

- Ranke, Winfried: Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910, München 1975.
- Rasche, Stefan: Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945, Münster 2001.
- Rasche, Stefan: Das Stilleben in der westdeutschen Malerei der Nachkriegszeit Gegenständliche Positionen zwischen 1945 und 1963, Münster 1995.
- Reinhardt, Hildegard (Hrsg.): Wilhelm Schmidtbond und Gustav Wunderwald. Dokumente einer Freundschaft 1908-1929, Bonn 1980 (Veröffentlichung des Stadtarchivs Bonn, Bd. 24).
- Rimbaud, Arthur: Gedichte, hrsg. und mit einem Essay von Karlheinz Barck, Leipzig 1989.
- Rousseau, Jean-Jacques: Träumereien eines einsamen Spaziergängers, übers. von Ulrich Bossier, Nachwort von Jürgen von Stackelberg, Stuttgart 2003.
- Sammlung B. 1930-1960, mit e. Vorwort von Erhard Göpel, o.O., o.J. [Berlin 1961].
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Reinbek bei Hamburg 1981.
- Scheffler, Karl: Berlin - ein Stadtschicksal, Berlin 1989 (Erstausgabe 1910).
- Schellenbaum, Peter: Die Wunde der Ungeliebten. Blockierung und Verlebendigung der Liebe, München (14. Aufl.) 2004.
- Schmied, Wieland: Werner Heldt, mit einem Werkkatalog von Eberhard Seel, Köln 1976.
- Schmitt, Carl: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung, Köln-Lövenich 1981.
- Schneede, Uwe M.: Edvard Munch: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, Frankfurt/M. 1984.
- Siebenhaar, Klaus (Hrsg.): Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus, Wiesbaden 1992.
- Sieburg, Friedrich: Blick durchs Fenster, Hamburg 1956.

Simmel, Georg: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, in: Gesammelte Essays. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas, Berlin 1968.

Smuda, Manfred (Hrsg.): Die Großstadt als ‚Text‘, München 1992.

Smuda, Manfred (Hrsg.): Landschaft, Frankfurt/M. 1986.

Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Konzept: Rolf Bothe, Berlin 1987.

Stahl, Fritz: Paris. Eine Stadt als Kunstwerk, Berlin 1929.

Stein, Gerd (Hrsg.): Dandy – Snob – Flaneur. Dekadenz und Exzentrik. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2, Frankfurt/M. 1985.

Steinfeld, Thomas, Heidrun Suhr (Hrsgg.): In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie, Frankfurt/M. 1990.

Stromberg, Kyra: Das Fenster im Bild – das Bild im Fenster, in: Daidalos, H. 13 (1984), S. 54-63.

Surreale Welten. Meisterwerke aus einer Privatsammlung. Stiftung Sammlung Dieter Scharf zur Erinnerung an Otto Gerstenberg, Mailand 2000 (Katalog: Karin Schick und Ulrich Luckhardt unter Mitarbeit von Henrike Dustmann, Alexandra Mangel und Henrike Mund für Ausstellungen in der Hamburger Kunsthalle, dem Van der Heydt-Museum Wuppertal und der Kunsthalle Tübingen 2000 und dem Kupferstichkabinett und Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 2001).

Theorie des bürgerlichen Realismus, Hrsg.: Gerhard Plumpe, Stuttgart 1985.

Tomberg, Friedrich: Basis und Überbau im historischen Materialismus, Neuwied und Berlin 1969.

Tomberg, Friedrich: Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied und Berlin 1968.

Verlaine, Paul: Les poètes maudits, Paris 1884.

Virilio, Paul, Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung, Frankfurt/M. 1995.

Wedewer, Rolf: Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt, Köln 1978.

Weltstadtsinfonie. Berliner Realismus 1900-1950, hrsg. von Eberhard Roters, Wolfgang Jean Stock, München 1984.

Werner Heldt, hrsg. von Lucius Grisebach, Nürnberg und Berlin (2. Aufl.) 1990 (Kat. zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg, der Berlinischen Galerie. Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur und der Kunsthalle Bremen 1990).

Werner Heldt, Œuvre-Katalog der Bilder von Heldt 1920-1954. Mit 130 Kunstdrucktafeln und 46 Farbreproduktionen, hrsg. von der Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und der Akademie der Künste Berlin, 1968, Veranstalter der Ausstellung: Kestner-Gesellschaft Hannover, Mannheimer Kunstverein, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin), Akademie der Künste Berlin, Städtische Kunsthalle Düsseldorf..

Wolfenstein, Alfred: Jüdisches Wesen und neue Dichtung, Berlin 1922.

Archive

Berlinische Galerie: Werner Heldt: der künstlerische Nachlaß.

Deutsches Kunstarxiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Werner Heldt: der literarische Nachlaß.

Bildnachweise für Werner Heldt

Vor dem Regen, 1951, Berlinische Galerie, Titel-Cover und S. 109, © Staatliche Museen zu Berlin und © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Rosa Haus, 1930, Sammlung B, S. 71, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Fensterausblick mit totem Vogel, 1945, Sprengel Museum Hannover, S. 96, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Berlin am Meer, 1949, Hamburger Kunsthalle, S. 111, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Stadtlandschaft (Berlin am Meer), 1953, S. 117, © Stiftung Rolf Horn in der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

Der Anführer, um 1935, Staatsgalerie Stuttgart, S. 124, © VG Bild-Kunst 2016.

Stillleben mit Häusern (Sonntagnachmittag), 1952, Privatbesitz, S. 132, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Dunkler Tag, 1953, Sprengel Museum Hannover, S. 135, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Danksagung

Es ist mir ein großes Bedürfnis, all denen Dank zu sagen, die dazu beigetragen haben, daß ich die Studien zu Werner Heldt nach über zwanzig Jahren wieder aufgenommen habe, die seit meinem Magisterabschluß an der Freien Universität Berlin vergangen sind und die mich ganz andere berufliche Wege haben einschlagen lassen, wodurch meine Absicht, mit und über Heldt zu promovieren, ad acta gelegt wurde. Ich danke Prof. Dr. Matthias Bormuth, Lehrstuhlinhaber für Ideengeschichte an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg; er ermutigte mich, den alten Plan wenigstens in einer Veröffentlichung münden zu lassen. Er stimmte damit mit meinem akademischen Lehrer in der Kunstgeschichte, Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens, überein, der, obwohl bereits 2007 als Leiter der Forschungsabteilung ans J. Paul Getty-Institute nach Los Angeles berufen, mich immer wieder über den großen Teich hinweg nach dem Stand der Dinge fragte. Dank schulde ich darüber hinaus den Herausgebern der Schriftenreihe *kommunikation & kultur* dafür, daß sie mein Manuskript als Band 9 haben erscheinen lassen.

Biobibliographischer Hinweis

Kristine Haarmann, geb. Pollack, Jg. 1958, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik in Göttingen und Berlin, Magistra Artium (1990) an der FU Berlin, arbeitete dann mehrere Jahre als Inneneinrichterin, lebt und praktiziert seit 2013 als Kinesiologin in Berlin.

Veröffentlichungen:

Kristine Pollack, Bernd Nicolai: Kriegerdenkmale - Denkmäler für den Krieg, in: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40 Jahre, Berlin 1983 (Ausstellungskatalog der Akademie der Künste), S. 61-72; Kristine Pollack, Klaus Siebenhaar: Le spleen de Berlin. Stadt, Traum, Erinnerung: der Malerpoet Werner Heldt, in: Klaus Siebenhaar (Hrsg.): Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus, Wiesbaden 1992, S. 193-209; Kristine Pollack: Utopie und Katastrophe. Gedankenskizze zur Ateliergemeinschaft Klosterstraße. Ästhetik und Moderne unterm Hakenkreuz? In: Katastrophen und Utopien. Exil und innere Emigration (1933-1945), hrsg. von Hermann Haarmann, Berlin 2002 (akte exil, Bd. 5), S. 69-77.

Herausgeber der Schriftenreihe

Hermann Haarmann, Jg. 1946, Dr. phil., habil., Professor (em.), derzeit Seniorprofessor für Kommunikationsgeschichte/Medienkulturen an der Freien Universität Berlin: Direktor des Instituts für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften, zugleich Stellvertretender Direktor des Instituts für Kultur- und Medienmanagement (beide Einrichtungen an der FU).

Falko Schmieder, Jg. 1970, Dr. phil., Kulturwissenschaftler am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt: Theorie und Konzept einer interdisziplinären Begriffsgeschichte.

Namenregister

- Adorno, Theodor W. 14, 15, 90
Arnim, Achim von 99
Artaud, Antonin 80
- Baluschek, Hans 8, 45, 55, 56, 57, 58, 59
Baudelaire, Charles 8, 30, 34, 75, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 110, 114, 136
Baum, Paul 46
Benjamin, Walter 41, 42, 45, 81, 142, 143
Blanchot, Maurice 123
Blechen, Camilla 100
Bloch, Ernst 20, 79
Blumenberg, Hans 122
Blumenthal, Hermann 36, 39
Blumenthal, Maria 39
Bode, Arnold 44
Bode, Nele 44
Bormuth, Matthias 158
Bothe, Rolf 58
Braque, Georges 127, 131, 132, 134, 137, 138
Brecht, Bertolt 93
Bredekamp, Horst 66
Breker, Arno 36
Brücke, Wilhelm 50
Brüggemann, Heinz 123
- Cézanne, Paul 128, 129, 130, 131, 132
Corinth, Lovis 146
- Eichendorff, Joseph von 100
Einstein, Carl 63, 69, 70, 130, 134, 137, 138, 139
Ensor, James 37, 126
- Fischer, Ernst Peter 66
Flaubert, Gustave 89, 142
Flechtheim, Alfred 69
Flusser, Vilém 15, 16
Föhl, Thomas 74, 98
Fontane, Theodor 49
Freud, Sigmund 142
Friedrich, Caspar David 121
Froboese, Felici 31
Fry, Edward 130
- Gabriel, G. L. 11
Gärtner, Eduard 24, 50
Gaudi, Antoni 38
Gaehtgens, Thomas 158
Gilles, Werner 12, 36, 37, 38, 39, 97
Goebbels, Joseph 43
Gogh, Vincent van 80, 97
Göpel, Erhard 101
Gris, Juan 127, 132, 133
Grosz, George 16, 36, 62
Gutzkow, Karl 143

- Guys, Constantin 88
- Haussmann, Georges-Eugène 40
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
22, 23
- Heilbut, Emil 54
- Hein, Verena 12
- Heisenberg, Werner 158
- Heldt, Andreas 27
- Heldt, Gero 27
- Heldt, Kurt 12
- Heldt, Paul 27
- Hermand, Jost 53
- Herzfelde, Wieland 63
- Hill, David O. 80
- Höch, Hannah 11
- Hödicke, Karl Horst 11
- Hoffmann, E.T.A. 91, 92, 142
- Hofmannsthal, Hugo von 142
- Hölderlin, Friedrich 33
- Imdahl, Max 25
- Josephson, Ernst 80
- Jung, C. G. 73
- Kafka, Franz 12
- Kahnweiler, Henry 131
- Kasper, Ludwig 36
- Kierkegaard, Søren 86
- Kirchner, Ernst Ludwig 62
- Klewer, Maximilian 28
- Klotz, Volker 19
- Koberling, Bernd 11
- Koch, Manfred 84
- Kollwitz, Käthe 36
- Köppel, Matthias 24
- Kubicek, Juro 11
- Laabs, Hans 44
- Lauterbur, Paul Christian 66
- Le Bon, Gustave 35
- Leistikow, Walter 8, 57
- Liebermann, Max 47
- Mammen, Jeanne 11
- Mansfield, Peter 66
- Marias, Javier 10
- Marquard, Odo 67
- Matisse, Henri 134, 138, 139
- Meidner, Ludwig 62
- Meier-Graefe, Julius 54
- Menzel, Adolph von 45, 47, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55, 59, 85
- Méryon, Charles 40, 41, 42, 75
- Middendorf, Helmut 11
- Mohr, Arno 145, 146
- Mondrian, Piet 121
- Müller, Wilhelm 90
- Munch, Edvard 86, 87
- Nerval, Gérard de 100
- Ossietzky, Carl von
- Panizza, Oskar 80

- Peukert, Detlev 121
Picasso, Pablo 30, 73, 75, 130, 131,
132, 138
Platon 128
Poe, Edgar Allan 53
Proust, Marcel 142
- Rimbaud, Arthur 77, 79, 97
Ritter, Joachim 108
Roditi, Edouard 82, 83, 85, 87
Rousseau, Jean-Jacques 89
- Sartre, Jean Paul 98
Schieder, Martin 92
Schiller, Friedrich 66, 108
Schlichter, Rudolf 62
Schmalenbach, Werner 117
Schmidt, Gudrun 145
Schmied, Wieland 83, 85, 116
Schmitt, Anima 106
Schmitt, Carl 105, 108
Schmoll gen. Eisenwerth, Josef
Adolf 120
Schneede, Uwe M. 86, 87
Schubert, Franz 90
Schulz, Bernhard 128
Seel, Eberhard 93
Seelmann, Eberhard 44
Sello, Gottfried 140
Simmel, Georg 95
Spies, Werner 131
Stahl, Fritz 41, 84
- Strempel, Horst 11
Stüler, Alfred 52
Thiemann, Hans 11
Thorak, Josef 36
Trökes, Heinz 11
- Uhlmann, Hans 11
Ury, Lesser 8, 29, 31, 45, 47, 55, 59
Utrillo, Maurice 11, 31, 68, 69, 70,
72, 139
Utz, Herbert 12
- Verlaine, Paul 77
Vostell, Wolf 65
- Walden, Herwarth 48
Wedderkopp, Hermann von 63
Wedewer, Rolf 20, 108
Werner, Anton von 47, 55
Westheim, Paul 63
Wilhelm II. 55
Winkler, Kurt 63, 64
Winter, Peter 99
Wunderwald, Gustav 8, 45, 58, 59,
60, 85
- Zille, Heinrich 8, 20, 28, 29, 31, 45,
60, 85, 140

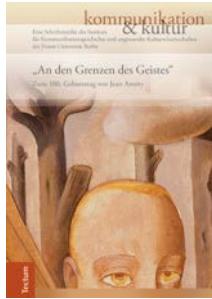
kommunikation & kultur

Eine Schriftenreihe des Instituts

für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften

der Freien Universität Berlin, hrsg. von Hermann Haarmann und Falko Schmieder

kommunikation & kultur signalisiert schon im Titel, worum es gehen soll: Die Schriftenreihe möchte die wissenschaftstheoretischen wie -historischen Debatten zu den verschiedensten Aspekten der Verschränkung von Kommunikation und Kultur diskutieren und befördern. Sie zielt auf die Öffnung der Kommunikationswissenschaft für Fragestellungen und Methoden der Kulturwissenschaften, ihrer Wissenschafts- und Wissensgeschichte.



Birte Hewera, Miriam Mettler (Hg.)

An den Grenzen des Geistes

Zum 100. Geburtstag von Jean Améry

Band 1 • 196 Seiten • Hardcover

Format 14,8 x 21 cm

34,95 € [D] | 36,00 € [A]

ISBN 978-3-8288-3218-3



Michael Hanke, Steffi Winkler (Hg.)

Vom Begriff zum Bild

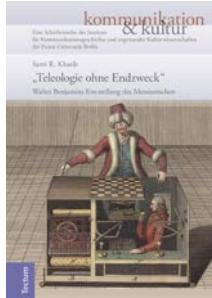
Medienkultur nach Vilém Flusser

Band 2 • 273 Seiten • Hardcover

Format 14,8 x 21 cm

34,95 € [D] | 36,00 € [A]

ISBN 978-3-8288-3272-5



Sami R. Khatib

„Teleologie ohne Endzweck“

Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen

Band 3 • 646 Seiten • Hardcover

Format 14,8 x 21 cm

49,95 € [D] | 51,40 € [A]

ISBN 978-3-8288-3290-9

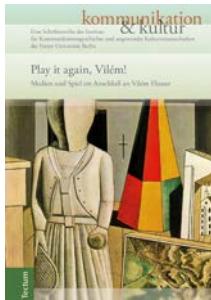
kommunikation & kultur

Eine Schriftenreihe des Instituts
für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin, hrsg. von Hermann Haarmann und Falko Schmieder

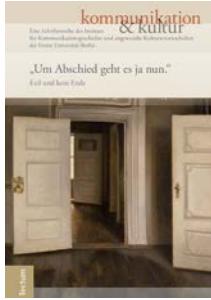


Birte Hewera

**.... daß das Wort nicht verstumme.“
Jean Amérys kategorischer Imperativ nach Auschwitz**
Band 5 • 330 Seiten • Hardcover
Format 14,8 x 21 cm
39,95 € [D] | 41,10 € [A]
ISBN 978-3-8288-3574-0



Hermann Haarmann, Michael Hanke, Steffi Winkler (Hg.)
**Play it again, Vilém!
Medien und Spiel im Anschluß an Vilém Flusser**
Band 6 • 320 Seiten • Hardcover
Format 14,8 x 21 cm
39,95 € [D] | 41,10 € [A]
ISBN 978-3-8288-3505-4



Hermann Haarmann, Matthias Bormuth (Hg.)
**„Um Abschied geht es ja nun.“
Exil und kein Ende**
Band 7 • 226 Seiten • Hardcover
Format 14,8 x 21 cm
34,95 € [D] | 36,00 € [A]
ISBN 978-3-8288-3527-6

Weitere Informationen sowie Bestellmöglichkeiten zu allen Bänden der Reihe
tagesaktuell unter www.tectum-verlag.de/reihen/kommunikation-kultur.html.