

Traumbilder im Werk von Werner Heldt

Thomas Röske

Einleitung

Der Berliner Maler Werner Heldt (1904-1954) ist ein Melancholiker unter den deutschen Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts. Bekannt ist heute vor allem sein Bild „Fensterausblick mit totem Vogel“ von 1945 (Sprengel-Museum, Hannover - Abb. 1)¹. Vielen Betrachtern gilt es nach wie vor als paradigmatische Umsetzung jener „pessimistischen Weltsicht“, die im jungen Nachkriegsdeutschland verbreitet war². Daß es als solches eine „Auseinandersetzung mit der Ruinenlandschaft Berlins“ spiegele³, wie sie auch in zeitgleichen Bildern von Heinz Trökes, Mac Zimmermann und anderen zu beobachten ist, scheint dabei fraglos⁴. Neben solcher Überhöhung zur Darstellung des „Schicksals einer ganzen Generation“⁵ gerät die persönliche Motivation des Malers, der schon früh „in die Rolle des Außenseiters hineinwächst“⁶, aus dem Blick. Eben dieser persönlichen Motivation soll folgend nachgespürt werden.

Zunächst jedoch ein genauerer Blick auf den Ausgangspunkt dieser Betrachtung:

„Fensterausblick mit totem Vogel“ zeigt eine triste Stadtlandschaft, die an der linken Seite und unten von einem Festerrahmen eingefasst wird. Vor diesem Ausblick, auf der ins Bildfeld ragenden Fensterbank, liegt eine Rabenkrähe mit ausgestreckten Flügeln. Ihr ist ein bauchiger Krug zugesellt. Das Nebeneinander von voluminösem Körper der Keramik und Kadaver ruft ältere Stilleben mit ähnlichen Zusammenstellungen ins Gedächtnis, etwa Jean-Baptiste Siméon Chardins Gemälde „Rebhuhn und Birne“ aus dem Jahre 1748 (Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main). In dem Bild Heldts ist das bauchige Volumen, das diesem Vergleich zufolge üppige, dem Tod kontrastierende Reife symbolisieren könnte, freilich hohl. Wesentliches gestalterisches Mittel Heldts in „Fensterausblick mit totem Vogel“ ist die Verzahnung der verschiedenen Bildebenen mit Hilfe von

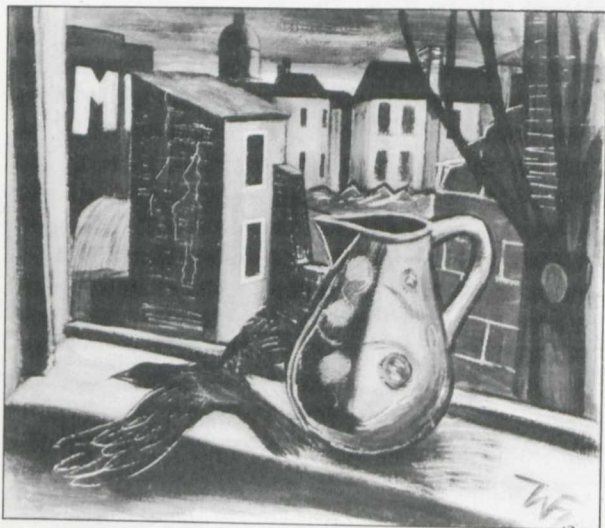


Abbildung 1: „Fensterausblick mit totem Vogel“

internen Beziehungen eines vereinfachten Form- und Strukturvokabulars: Der Hohlheit der Kanne korrespondiert die aufgebrochene Lücke zwischen den Häusern, die direkt über der Kannenöffnung erscheint. Und die Gefiederstruktur des verendeten Tieres schließt der Zeichnung einer der düsteren Mauern an, so daß sie für diese eine Art Weg in den Innenraum diesseits der Fensterbank bildet.

Vor allem solche bildpoetischen Verfahren (man ist geneigt, von Reim oder Assonanz zu sprechen) führen den Betrachter dazu, das Dargebotene dem Zusammenhang einer phantastischen Erzählung zuzuordnen, oder gar einen allegorischen Gehalt zu vermü-

ten. Hier soll in erster Linie interessieren, daß die Verbindungslinien zwischen Ausblick und Dingen auf der Fensterbank vom Hintergrund in den Vordergrund laufen. Als würde die Ansicht der Stadt Stilleben: In die handlichen Volumina von totem Vogel und Kanne scheinen sich wesentlich größer dimensionierte Gegebenheiten der Welt vor dem Fenster für den Greifraum des Betrachters konkretisiert zu haben.

Biographisches

Das wesentliche Lebensproblem für Werner Heldt, den zweiten von drei Söhnen eines Berliner evangelischen Pfarrers, war der Konflikt zwischen seinen homosexuellen Neigungen und den tief internalisierten bürgerlichen Lebensvorstellungen seines Elternhauses.⁷ Die innerliche, „bis zur Ohnmacht als quälend empfundene Auseinandersetzung“ mit seiner Veranlagung⁸ dürfte auch für den seit 1924 zu verzeichnenden Hang zu „exzessivem Alkoholkonsum“⁹ verantwortlich sein. Zum heftigsten Zusammenbruch kommt es im Spätsommer 1929, als eine Freundin mit dem Motorrad tödlich verunglückt. Auf das Mädchen hatten sich Heldts Hoffnungen konzentriert, doch noch eine „normale“, bürgerliche Existenz aufbauen zu können. Die psychische Krise des Künstlers macht bis 1933 eine psychiatrische Behandlung an der Berliner Charité erforderlich. Noch darüber hinaus allerdings, ja, bis zu seinem Lebensende beschäftigt ihn das Trauma dieses Verlustes. Auf „Lo“, das „zarte, knabenhafte Wesen“, blieb die Phantasie eines positiven Gegenbildes zur depressiven Weltstimmung in vielen Gedichten und Prosastücken der späteren Jahre fixiert.¹⁰ Erst kurz vor seinem Tode, im Sommer 1954, formulierte Heldt in drei Traumtexten eine Auseinandersetzung mit seinem 1933 verstorbenen Vater, die als Beginn einer tatsächlichen Verarbeitung des inneren Konfliktes um seine Homosexualität gewertet werden kann.¹¹

Traumotive

Die Ärztin Dr. Felicia Froboese-Thiele, bei der Heldt ab 1929 in Behandlung ist, steht der Psychoanalyse Carl Gustav Jungs nahe¹² und integriert Träume der Patienten ihrer therapeutischen Arbeit.¹³ Bei Heldt findet dies nicht nur in schriftlichen Traumprotokollen einen Niederschlag. In den Tagebüchern tauchen nun vermehrt Vergleiche von künstlerischem Schaffen und Traumerleben auf - so heißt es etwa: „Die größte Wirklichkeit meines Lebens war dann, wenn es die Intensität der Träume erreichte“, oder: „Wie man träumt, so soll man malen“;¹⁴ und nach Alfred Hentzen pflegte er zu sagen: „»Das ist ein echter Träumer«, (...) wenn er einen Künstler loben wollte“.¹⁵

Aber auch eine Reihe von „Traum“ betitelten oder unbetitelten Kohlezeichnungen entsteht. Diese lassen sich grob in zwei Gruppen gliedern. Die eine umfaßt Blätter, wie „Kellergewölbe (Traumzeichnung)“ von 1930 (Seel 214 - Privatbesitz) oder „Straßenecke (Traum)“ aus demselben Jahr (Seel 222 - Privatbesitz) - Darstellungen von Außen- oder Innenräumen, die zwar durch die Wahl eines besonderen Blickpunktes und das bloß schemenhafte Auftauchen von Figuren eine gewisse Verunsicherung auf den Betrachter übertragen mögen (Unheimlichkeitswirkung), im wesentlichen aber Heldts Umsetzungen solcher Eindrücke, die er im Wachen aufgenommen hat, ähnlich sind.¹⁶

Die andere Gruppe schließt sich über wesentlich Originelleres, über das Motiv fratzenhafter, gehäuft auftretender Gesichter und eine betont einfache graphische Gestaltung zusammen. Entsprechende Blätter zeichnet Heldt bis Mitte der 40er Jahre.¹⁷ Hier soll eines der ersten dieser Art, das Blatt „Stadt (Traum)“ aus dem Jahre 1929 (Seel 138 - Privatbesitz - Abb. 2)¹⁸, genauer betrachtet werden.

Heldt zeigt darin einen Fensterausblick. Seitlich begrenzen diesen links ein Teil des Fensterrahmens, rechts ein geraffter verzierter Vorhang. Die Einzelheiten des so Eingefaßten stehen allerdings in einem räumlich unklaren Zusammenhang. Selbst diejenigen Teile der Fensterbank, die am unteren Bildrand sichtbar werden, scheinen nicht auf einer Ebene zu liegen.

Immerhin läßt sich das Ganze der steigenden Diagonale des Bildes entlang grob zweiteilen. Die linke Hälfte und den oberen Mittelteil des Bildes füllt die Ansicht einer Stadtlandschaft: Eine Ansammlung mehrstöckiger bauklotzartiger Gebäude ist zu sehen, zwischen denen ein Rundbau und ein Turm aufragen. Zur Bildmitte hin führt in leichtem Bogen ein Weg, auf den der Schatten eines kugeligen Baumes fällt.

Den Platz rechts von der ungefähren Teilungslinie des Bildes füllen drei dicht zusammengedrückte (weibliche?) Köpfe, zwei en face und ein im Profil gegebener. Ein unstrukturierter Streifen umgreift von der Bildmitte her diese Kopf-Konfiguration und trennt dabei zwei der Köpfe von dem dritten und einem bewegt gestalteten Gebilde ab, das einen Oberkörper vorstellen könnte.

Der obere Kopf wird teilweise durch den Vorhang verdeckt, der untere stößt, zusammen mit jenem mutmaßlichen Oberkörper, an den unteren Bildrand. Räumlich verwirrend ist aber vor allem die Mehrdeutigkeit einer Reihe von Elementen des dreiköpfigen Gebildes. Außer erwähntem Streifen, der sich auch als weiterer Weg identifizieren läßt, ist vor allem der Haarschopf des unteren Gesichtes zu nennen, der zugleich Wiese am Weg zu sein scheint, und der linke balkenartige Abschluß eben dieser Physiognomie, der den Dächern einiger der Gebäude zum Verwechseln ähnlich sieht; die Musterung der „Büste“ schließt hingegen an diejenige des Vorhangstoffes. All das im Verein erzeugt den Eindruck, die Gesichter entstünden außen, vor dem Fenster, und drängten nach innen, über die Fensterbank hinweg.

Der obere, frontal gegebene Kopf läßt nun durch seine Proportionierung auf den Ursprung dieser Zusammenschau von Gebäuden und Gesichtern schließen. Das an ihm zu beobachtende Verhältnis von Augen, Stirnhöhe und Höhe der Frisur entspricht nämlich dem von oberer Fensterreihe, Höhe des darüberliegenden Mauerstückes und Dachhöhe bei dem links daneben gezeichneten Haus. Eine in ein solches Gebäude hineingesehene Physiognomie hat sich offenbar als Bildidee durchgesetzt. Während ein ähnlicher Vorgang dem unteren Gesicht zugrunde zu liegen scheint, ist der Profilkopf deutlich aus den Zügen der ersten Physiognomie abgeleitet. Nicht nur wurde die Nasenlinie des



frontalen Gesichtes umgedeutet zu einer Stirnlinie des von der Seite gesehenen; auch die Höhe von Mund und unterem Abschluß der Nase des Profilgesichtes orientieren sich an markanten Punkten des wohl zuerst konzipierten Kopfes.

Grob, nachlässig, ja, naiv

Abbildung 2

wirkt, wie auf auf dieser Zeichnung die Volumina von Bauwerken mit einem ungleichmäßigen Kontur umfahren, Flächen ungleichmäßig schraffiert und Physiognomien aus wenig mehr als Punkten, senkrechten und waagerechten Strichen zusammengesetzt werden. Freilich ist diese Einfachheit der Liniengestaltung unschwer als unbedingte Voraussetzung für das ausgeführte Spiel mit Doppeldeutigkeiten zu erkennen. Sie ist untrennbarer Teil der Bildidee und als solche sicherlich bewußt eingesetzt.

Deutungen

Für Diether Schmidt kommen „die schweren Schwärzen der Kohle“ in Heldts Zeichnungen ab 1929 der „anwachsenden Melancholie“ des Künstlers in diesen Jahren entgegen; in den „unterschiedlichen bildnerischen Strukturen“ der verschiedenen Blätter schlage sich aber die „Aufsplitterung in Empfinden, Bewußtsein und Unterbewußtsein“ nieder.¹⁹ Gerade angesichts der hervorgehobenen Gruppe von Blättern befriedigen diese vagen Zuweisungen an psychische Instanzen kaum.

Tatsächlich hat bislang erst ein Autor darauf aufmerksam gemacht, daß 1929 zum ersten Mal Fensterbilder im Werk Werner Heldts auftreten. Ganz richtig stellt Ulrich Luckhardt 1986 fest, daß Heldt in ihnen „begann, unbelebte Straßen und Häuserzeilen aus größerer Distanz darzustellen“ und daß er mit den Fensterrahmen „kompositionell eine zweite Ebene vor den Stadtansichten aufbaute“.²⁰ Die Form des Fensterbildes hat in den Zwanziger Jahren eine ganze Reihe von Künstlern aufgegriffen, die der Neuen Sachlichkeit zugeordnet werden.²¹ Daß Heldt aber gerade im Krisenjahr 1929 in seinen Bildern von den Straßenszenen abrückt, die ihn künstlerisch bis dahin beherrscht hatten, läßt ganz persönliche Motive vermuten. Schon 1973 ist das vorgestellte Blatt „Stadt (Traum)“ in einem Katalog konfrontiert worden mit einem Prosagedicht Heldts, das dieser selbst auf „September 1929“ datiert und mit den Titeln „Am Fenster“ bzw. „Herbst“ versehen hat.²² Bislang wurde diese Gegenüberstellung aber nicht kommentiert.

Am Fenster [Herbst]

*Ein Mann steht am Fenster und sieht auf die
Straße hinaus. Es ist ein grauer Tag, und die Straße
ist leer. Kalt und leer ist das Herz des Mannes
und dunkel wie eine Gruft. Grübelnd stützt er die
Stirn auf den Fenstergriff. Ein fahles Licht
fällt lautlos vom Himmel nieder auf die schweigenden
Häuser und Bäume, die sind schon kahl und schwarz.*

*Nichts hört man, nur die Uhr tickt ruhlos und
redet hastig vom unaufhaltsamen Verrinnen der
Zeit. Schon füllt die Dämmerung das Zimmer und
der spitze Kirchturm hinter den Dächern starrt
immer drohender in den violett gewordenen
Himmel.*

*Und plötzlich kommt von diesem Turm ein banger
Glockenton herangeschwebt wie ein Engel des
Gerichts!*

*Du unglücklicher Mann! Was hast Du getan!
Du selber hast Dein Glück gemordet! Auch in
Deinem Leben sollte es Lichterglanz und hochgemute
Musik geben. Auch Du warst zum Glück bestimmt! Aber
in verbrecherischem Stolz hast Du
es von Dir gestoßen! Fortan wird es nur noch
leere Straßen für Dich geben. Dein Glück liegt
nun hinter dem Tod!*

*Als das der Mann hörte, hätte er gerne geweint.
Aber er konnte nicht weinen; denn Tränen sind
nur dem Glücklichen gegeben.*

Das Gedicht behandelt die Befindlichkeit eines Mannes, über den ein vernichtendes Urteil ausgesprochen wird. Eigentliches Thema ist jedoch der Ort der Verurteilung, „am Fenster“. Heldt findet in dieser Positionierung ein geeignetes Bild, um das Verhältnis von Innenwelt und Außenwelt bei der Verurteilung zu problematisieren. Läßt sich nämlich die Parallelisierung der Leere von Straße und Herz im ersten Absatz noch im Sinne romantischer Projektion einer inneren Befindlichkeit auf eine äußere Wirklichkeit deuten, so verwirrt sich im Folgenden, was als übertragen, was als konkret zu nehmen ist. Es bleibt unklar, ob jene anklagende und verurteilende Ansprache, die offenbar die eigentliche Ursache für die psychische Qual des Mannes ist, eine innere Stimme vorträgt, oder ob sie von dem Glockenton aus dem „Kirchturm hinter den Dächern“ transportiert wird. Die Formulierung „als das der Mann hörte“ legt tatsächlich eine Instanz nahe, die unabhängig von ihm ist.

Die Parallelen zu der Zeichnung von 1929 sind deutlich, wenn auch Gedicht wie Graphik zugleich so viel Eigenes haben, daß von einer Illustration oder einer bloßen Umschreibung nicht die Rede sein kann. Verwandt ist neben der Grundstimmung vor allem eine Bewegungsrichtung: Im Bild wie im Gedicht dringt etwas unmittelbar Ansprechendes (redender Glockenton bzw. En-face-Gesicht) aus dem Außenraum in den Innenraum. Aber auch die Quelle des Anspruches scheint ähnlich: Im Gedicht geht der zum Mann sprechende Ton vom Kirchturm aus, in der Zeichnung verwandeln sich die Häuser zu Physiognomien.

Es liegt nahe, die sprechenden Gebäude als unverrückbare Anwesenheit jener Haltung zu interpretieren, von der sich Heldt in der städtischen Gesellschaft umgeben glaubt, ja, bedrängt fühlt. Heldt benutzt menschenleere Stadtlandschaft als Metapher für die unsichtbar und dennoch - psychisch - stark einwirkende „Masse“ der Gesellschaft.²³

Er versucht auf diese Weise offenbar, einen internalisierten moralischen Anspruch zu externalisieren, eine innere Stimme auf eine äußere Quelle zurückzuführen. Aus der Sicht dieser Interpretation wird die Funktion der Fensterbank für Heldt deutlich: sie erlaubt, das Überschreiten der Grenze zwischen Innen und Außen festzustellen.

Es wäre sicherlich zu weit gegriffen, wollte man diese Bildfindung schon als therapeutische Leistung interpretieren - ob Kunst eine solche erbringen kann, ist ohnehin fraglich. Möglicherweise half sie dem Künstler aber als eine Fixierung der Absicht, das Verhältnis verschiedener Instanzen innerhalb seiner selbst und innerhalb der ihn umgebenden Gesellschaft zu verstehen.

Auswirkungen

Daß Werner Heldt keine eigentliche Lösung für eine innere Bedrängnis mit dieser Bildform findet, mag schon aus seinem wiederholten Zurückgreifen auf sie abzuleiten sein. Freilich dauert es einige Jahre, bis die Erfindung nicht mehr allein den intimeren Zeichnungen anvertraut wird, sondern sich auch in den „öffentlicheren“ Gemälden durchsetzt.²⁴ Der

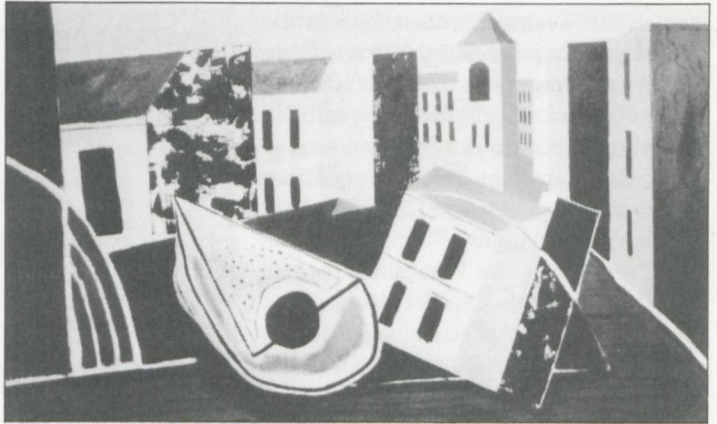


Abbildung 3

Bezug von „Fensterausblick mit totem Vogel“ zu der Zeichnung von 1929 in den oben hervorgehobenen bildpoetischen Verfahren ist evident. Die Parallelen einiger zwischen 1952 und 1954 entstandener Gemälden zu dem frühen Blatt sind freilich noch enger. „Samstagnachmittag“ aus dem Jahre 1952 (Privatbesitz - Abb. 3)²⁵ ist ein gutes Beispiel für die dabei zu beobachtende Verzahnung von Innen- und Außenraum. Wieland Schmied hat in seiner Heldt-Biographie 1976 ganz richtig betont, daß die Aufhellung der Palette und der reine Farbklang in diesen Jahren die Trostlosigkeit der Szenarien nicht aufheben: „Wenn sich die Gegenstände im Fenster, die Fassaden und Feuermauern in die Fläche falten, dann ist das nie bloßes formales Spiel: dann tun sich Abgründe auf.“²⁶



Anregungen

Zum Abschluß soll hier noch eine mutmaßliche Quelle jener Bilderfindung von 1929 beschäftigen. Das Motiv einer Anhäufung von Gesichtern auf jenem Blatt (und weiteren Zeichnungen) hat eine Reihe von Vorläufern, die prominentesten darunter sind im Werk James Ensors (vgl. etwa sein „Selbstporträt mit Masken“ aus dem Jahre 1898, Slg. Mme. Cleomire Jussiant, Antwerpen) und in dem Alfred Kubins (vgl. etwa sein Blatt „Fiebertapete“ von 1925, Graphische Slg. Albertina, Wien) zu finden. Noch größere Ähnlichkeit besteht allerdings zu Zeichnungen eines Unprofessionellen, denen des Falles „Klotz“ in dem Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ (1922) von Hans Prinzhorn.²⁷ Prinzhorns Abbildungen 102 und 103 (Abb. 4 und Abb. 5) haben mit

Abbildung 4

dem Blatt Werner Heldts nicht nur die Häufung und das auseinander Hervorgehen der Gesichter gemein, sondern auch die grobe Zeichentechnik, die solches zeichnerische Assoziieren erst eigentlich ermöglicht. Heldt erwähnt 1947 selbst, daß er Prinzorns Buch in jenem Krisenjahr 1929 für sich entdeckt habe.²⁸ Seit dieser Zeit spielt die Sphäre des Wahnsinns für sein Selbstverständnis als Künstler eine wichtige Rolle. In seinen Aufzeichnungen finden sich Stellen, wie: „Gott! Ich danke dir!// Gib mir noch viele solche Tage!// und noch schönere!// Voll von heiligem Wahnsinn. / Ich habe ja schon so viel gelitten!// Ach! wenn dieser Rausch immer/ währen könnte!“ (Tagebucheintrag vom 24. 9. 1929).²⁹

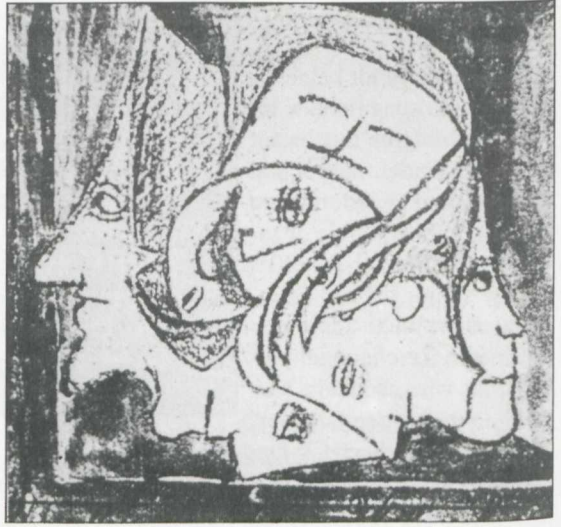


Abbildung 5

Auch aus der Rede für eine Ausstellungseröffnung 1947, „Das Beispiel der Franzosen. Einiges über Gesundheit und Krankheit“,³⁰ ließen sich hier einige entsprechende Beispiele anführen. Aufschlußreich für die aufgezeigte Parallele zu den Bildern des Falles „Klotz“ ist darin vor allem eine Schilderung des Erlebens von Prinzorns Buch: „Ungeheuerliches war da zu sehen: Hexen, Geister, Dämonen, groteske, grauenhafte Spukgestalten und Träume. Aus Träumen war mir solches vertraut und aus allerfrühesten Kindheitserinnerungen. Und ich sah Verwandtes in den Werken von Künstlern aus allen Zeiten. (. . .) Was war dieses Verwandte? Es war der halluzinante Blick! Das Leben als Traum, es war die Ahnung eines gewaltigen, den ewigen Urgrund unserer Menschenwelt bildenden Reiches voller Magie, bevölkert mit Engeln und Dämonen!“³¹ Heldts Vorstellung von dem „gewaltigen, ewigen Urgrund unserer Menschenwelt“ geht wohl gleichermaßen auf Carl Gustav Jung wie auf Prinzorn selbst zurück (der von Jung beeinflusst war).³² Sie mag erklären, warum der Künstler gerade die Zeichnungen des Falles „Klotz“ interessierten, hatte der Autor der „Bilderei der Geisteskranken“ doch an diesem Patienten besonders hervorgehoben: „Klotz repräsentiert uns (. . .) den ungeübten Zeichner mit einiger Begabung und lebhafter Ansprechbarkeit der visuellen Sphäre, in dem spielerischer Betätigungsdrang durchaus vorherrscht. Er läßt sich grundsätzlich von Augenblicksimpulsen treiben, so daß seine Bilder, allgemein gesagt, die unbewußte Komponente des bildnerischen Gestaltens in seltener Reinheit verkörpern.“³³

Schluß

So mag sich auch der Titel „Traum“ für jene vielgesichtigen Blätter weniger daraus erklären, daß Heldt hier ein selbst erlebtes nächtliches Gesicht umzusetzen versuchte. Vielmehr ist „Traum“ von ihm offenbar synonym mit Gestaltung des Unbewußten bzw. des „Urgrundes“ gebraucht. Wieweit Heldt „Verwandtes“ zu den Gestaltungen des Falles „Klotz“ schon aus eigenem Erleben bekannt war, wie er selbst sagt, läßt sich nicht mehr feststellen. Möglicherweise stützten die Abbildungen in Prinzorns Buch tatsächlich nur eine bereits eingeleitete Formfindung - das wäre immer noch eine wichtige Funktion. Es scheint daher berechtigt anzunehmen, daß Heldt ohne Prinzorns Buch jenes Blatt 1929 nicht gezeichnet hätte. Gleichwohl ist die Qualität der Zeichnung nicht darauf zu reduzieren, daß sie teilweise nach oder entlang jener Geisteskrankenbilderei geschaffen wurde.

Ihre wesentlichere Leistung (auch für Heldt selbst) geht darüber hinaus. Während der Fall „Klotz“ sich beim Zeichnen in „einem dichten Gewirr“ (Prinzhorn) von Köpfen und anderen Figuren verliert, und dadurch das Bildfeld von seinen zeichnerischen Einfällen überschwemmt wird, gelingt Heldt mit dem Motiv der Fensterbank ein optisches Feststellen jenes Punktes, an dem Äußeres in Inneres übergeht. Beider Gesichtergruppierungen wirken beunruhigend in ihrem Betrachteranspruch; bei dem Künstler gelingt jedoch zugleich die Feststellung dieses Anspruches, die Gestaltung einer Distanz - wenn auch wohl nur als Bild.

Anmerkungen

- 1 Tempera auf Weichfaserplatte; Maße: 85 x 99 cm.
- 2 Carola Jüllig in: „Soviel Anfang war nie: deutsche Städte 1945-49“, Hrsg. Hermann Glaser, Lutz von Pufendorf, Michael Schöneich, Berlin (Siedler), 1989, S. 209.
- 3 Walter Grasskamp in: „Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985“, Ausstellungskatalog Staatsgalerie, Stuttgart, Hrsg. Christos M. Joachimides, München (Prestel), 1986, S. 480.
- 4 Siehe auch Lothar Klünner in: „Sammlung Berlinische Galerie: Kunst in Berlin von 1870 bis heute“, Sammlungskatalog Berlinische Galerie, Berlin (Agon), 1986, S. 161: „Natürlich waren es die Berliner Bombenruinen, die dem Maler den Blick für die Leere und die Hohlheit der Dinge schärfen“.
- 5 Erhart Kästner nach Angela Schneider in: „Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985“, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin (West), 1985, S. 55.
- 6 Grasskamp 1986 (vgl. Anm. 3).
- 7 Dies wurde insbesondere von Thomas Föhl in seinem biographischen Beitrag zu „Werner Heldt“, Ausstellungskatalog Kunsthalle, Nürnberg, Hrsg. Lucius Grisebach, Berlin (Nicolai), 1989, S. 10-65, ausgeführt; grundlegend ist nach wie vor das Buch von Wieland Schmied: „Werner Heldt“, mit einem Werkatalog von Eberhard Seel, Köln (DuMont), 1976.
- 8 Föhl 1989 (vgl. Anm. 7), S. 14.
- 9 Ebenda.
- 10 Siehe etwa den Text „Das Bild“, aus Heldts „Sechs Fabeln vom Hochmut“ (1948), zuletzt abgedruckt im Ausstellungskatalog Nürnberg 1989 (vgl. Anm. 7), S. 57/58.
- 11 Föhl 1989 (vgl. Anm. 7), S. 61.
- 12 Siehe etwa ihren Beitrag über Carl Gustav Jung in: Die Ärztin - Monatsschrift des Bundes deutscher Ärztinnen e. V., 10. Jg. (1934), S. 115-117; zu ihrer Schrift „Träume - eine Quelle religiöser Erfahrung“, Göttingen (Vandenhoek & Ruprecht), 1957, hat Jung einleitende Worte verfaßt.
- 13 Föhl 1989 (vgl. Anm. 7), S. 14; s. dazu auch: Felicia Froboese-Thiele: „Über die Psychologie der Süchtigkeit“, in: Die Ärztin, 13. Jg. (1937), S. 178-180.
- 14 Zitiert nach Föhl 1989 (vgl. Anm. 7), S. 14.
- 15 Hentzes Erinnerungen von 1973 sind wiederabgedruckt in: „Werner Heldt - »Berlin am Meer«“, Ausstellungskatalog Galerie Brusberg, Berlin, 1987 (Brusberg Dokumente 17), S. 5-9, das Zitat findet sich hier auf S. 8.
- 16 Hierzu lassen sich etwa auch die Nummern 137, 189, 191, 209, 210, 216, 217, 228, 237 und 263 des Verzeichnisses von Eberhard Seel (vgl. Anm. 7) ordnen.
- 17 Hierzu sind zu zählen die Nummern 127, 139, 188 und 215 des Verzeichnisses von Seel, ferner die „Phantom“ betitelten Blätter Seel 238 und 254 sowie jene Zeichnung „Phantom“ im Tagebuch der Jahre 1943-45, die im Ausstellungskatalog Nürnberg 1989 (vgl. Anm. 7) auf S. 47 abgedruckt ist. Stephanie Tasch bezeichnet in ihrem Beitrag zu: „Werner Heldt - »Berlin am Meer«“, Ausstellungskatalog Galerie Brusberg, Berlin, 1987 (Brusberg Dokumente 17), „»Berlin am Meer«“ (S. 20/21), die „sogenannten Traumzeichnungen“ als „Heldts persönlichste(s) Ausdrucksmittel“ (S. 21), geht dann aber nur auf solche Blätter näher ein, die ich hier der ersten Gruppe zugeordnet habe.
- 18 Maße: 37, 53,5 cm.
- 19 Diether Schmidt: „Werner Heldt zeichnet“, in: Ausstellungskatalog Nürnberg 1989 (vgl. Anm. 7), S. 82.
- 20 Ulrich Luckhardt: „Werner Heldt“, in: „1945-1985: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland“, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin (West), 1985, S. 384; s. a. den Text Luckhardts in: „The Art of German Drawing VI: Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Werner Heldt, Richard Oelze“, Ausstellungskatalog Goethe Institut,

- London, 1988, insbesondere S. 61.
- 21 Zuletzt dazu: Christoph Vögele: „Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse - Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit“, in: „Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus“, Ausstellungskatalog Kunsthalle, Bielefeld, 1990, S. 25-43; s. zur Entwicklung des Motivs zudem: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: „Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei.“, in: Beiträge zur Motivatunde des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 6), München (Prestel) 1970, S. 13 - 165.
- 22 Siehe „Werner Heldt - Zeichnungen aus 25 Jahren“, Ausstellungskatalog Galerie Brusberg, Hannover, 1973 (Brusberg Dokumente 5); den Text hat Heldt zuerst 1948 veröffentlicht, vgl. Ausstellungskatalog Nürnberg 1989 (vgl. Anm. 7), S. 15/16 + 64 (Anm. 7).
- 23 Siehe hierzu auch Heldts Text „Einige Beobachtungen über die Masse“, den er in den Jahren 1927 bis 1935 verfaßt hat, jedoch niemals veröffentlicht. Erstmals hat ihn Schmied 1976 (vgl. Anm. 7) abgedruckt; s. a. Ausstellungskatalog Nürnberg 1989 (vgl. Anm. 7), S. 17-31.
- 24 Auch darauf hat zuerst Ulrich Luckhardt hingewiesen, vgl. die in Anm. 20 angeführte Literatur.
- 25 Öl auf Leinwand; Maße: 60 x 100 cm.
- 26 Schmied 1976 (vgl. Anm. 7), S. 55.
- 27 Prinzorns Buch erschien im Springer Verlag Heidelberg zuerst 1922, erlebte jedoch schon 1923 eine zweite Auflage; zum Buch zuletzt: John M. MacGregor: „The Discovery of the Art of the Insane“, Princeton, New Jersey (University Press), 1989, S. 185-205. Die Dissertation des Autors vorliegenden Aufsatzes: „Der Arzt als Künstler - Leben und Werk des Hans Prinzhorn (1886-1933)“ wird demnächst erscheinen. Zu August Klotz, der eigentlich August Klett hieß, s. „Die Prinzhorn-Sammlung“, Ausstellungskatalog, Königstein i. Ts. (Athenäum) 1980, S. 218-221.
- 28 Werner Heldt: „Das Beispiel der Franzosen. Einiges über Gesundheit und Krankheit“ (1947), abgedruckt bei Schmied 1976 (vgl. Anm. 7), S. 91: „1929 fiel mir das Buch von Prinzhorn: »Bilderei der Geisteskranken« in die Hände.“
- 29 Zitiert nach Ausstellungskatalog Nürnberg 1989 (vgl. Anm. 7), S. 15.
- 30 Vgl. Anm. 28.
- 31 Zitiert nach Schmied 1976 (vgl. Anm. 7), S. 91; eine ähnliche Schilderung seines Erlebnisses gibt Heldt bereits in seiner Schrift „Einige Beobachtungen über die Masse“ (1927-35), s. Ausstellungskatalog Nürnberg 1989 (vgl. Anm. 7), S. 23.
- 32 Siehe dazu: Marielène Weber: „Prinzhorn - L'homme, la collection, le livre“, in: Hans Prinzhorn: „Expressions de la Folie“, Paris (Gallimard), 1984, S. 8.
- 33 Prinzhorn 1922 (vgl. Anm. 27), S. 183.