

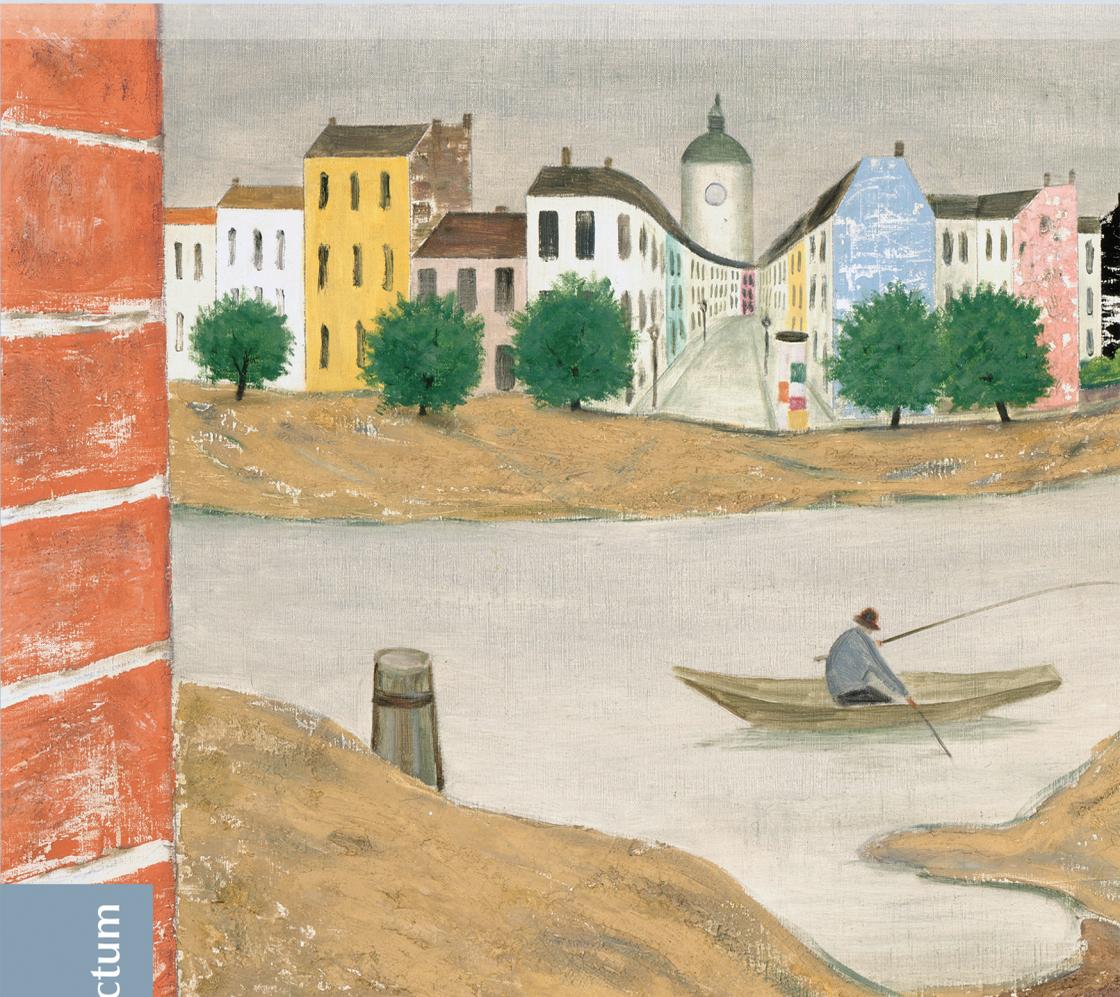
# kommunikation & kultur

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



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](mailto: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 .....		77
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.<sup>1</sup> 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?<sup>2</sup> Phantasie geht immer über

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

<sup>2</sup> 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 heiss hungrig aufgesuchten Schwierigkeiten überwinden zu können.“<sup>3</sup> Am künstlerischen Werdegang Heldts ließe sich diese Baudelaire'sche 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).

<sup>3</sup> 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 verrätst die Bilder, er verrätst 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.<sup>4</sup> Das Verhältnis von Wesen und Erscheinung ist durch die ökonomisch-historische Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft inzwischen derart verstellt, 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 Oberflächensymptomatologie in der ihnen zugrundeliegenden Struktur kenntlich gemacht werden. Zusammenfassend könnte man die jüngst beim

<sup>4</sup> 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“ hingebende, 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“.<sup>5</sup> 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.“<sup>6</sup>

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.

<sup>5</sup> 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 beruhen 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.

<sup>6</sup> 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 Stempel mit seinem Gemälde *Berlin Charlottenburg (Gierkezeile)*<sup>7</sup> 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 Nachkriegssurrealismus 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 Werner Gilles schreibt am 17. Juli 1955 aus San Angelo an den Bruder Kurt Heldt, der offensichtlich als Testamentsvollstrecker fun-

<sup>7</sup> Horst Stempel, 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.“<sup>8</sup>

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*

<sup>8</sup> 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 anzulegen, der allein auf Wiedererkennung angelegt ist. Selbst die Tradition der Vedutenmalerei kennt jedoch schon die Um- und Neuschreibung<sup>9</sup> 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

<sup>9</sup> Mit der Vedutenmalerei verbindet sich seit Beginn ein Spannungs- und Beziehungsverhältnis zwischen verschiedenen Formen von Stadtbildern. Grundet 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.“<sup>10</sup> Nach der ihr innewohnenden 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“<sup>11</sup> 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

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.1973, S. 15.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.“<sup>13</sup> 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

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

<sup>13</sup> 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“. <sup>14</sup> 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“. <sup>15</sup>

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 Realismusegebots, 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 schmälert 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 aufgenommen konfrontiert <sup>16</sup>, 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

<sup>14</sup> Ebd., S. 10.

<sup>15</sup> Ebd.

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