



M. Kiefer, S. Ruby (Hg.)

HEINER HECKROTH

Bühnenbildner, Filmdesigner, Maler

Bausteine einer Werkbiografie

JONAS

M. Kiefer, S. Ruby (Hg.)
Hein Heckroth – Bühnenbildner, Filmdesigner, Maler

Marcus Kiefer,
Sigrid Ruby (Hg.)

Hein Heckroth –

Bühnenbildner, Filmdesigner, Maler

Bausteine einer Werkbiografie

JONAS VERLAG

Gefördert durch den Open-Access-Publikationsfonds der Justus-Liebig-Universität Gießen, die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, die Gemeinnützige Stiftung der Sparkasse Gießen und die Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V.



Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation. Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0. International Lizenz.
creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de

Besuchen Sie uns im Internet:
www.asw-verlage.de

© Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2025

Wir machen darauf aufmerksam, dass die Abbildungen nicht von der freien Lizenz umfasst sind und bei deren weiterer Verwendung das Einholen einer Erlaubnis durch den Rechteinhaber erforderlich sein kann./The image reproductions in this volume are not covered by the free license. It may be necessary to obtain permission from the rights holder for any further use.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Umschlagabbildungen: Vorderseite: Hein Heckroth, Fotografie, ca. 1935;
Rückseite: Hein Heckroth vor dem Schaufenster von Dolcis Shoe Shop in der Oxford Street in London, Fotografie, 29. Juli 1948; jeweils Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH

ISBN: 978-3-89445-610-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Marcus Kiefer und Sigrid Ruby

Einleitung

7

Hein Heckroth

16

Lebensdaten in tabellarischer und chronologischer Folge
Quellen und Literatur

Daniel Cremer

Hein Heckroth und die rheinische Kunstszene der Weimarer Zeit

22

Marcus Kiefer

Grenzen des Avantgardismus

48

Hein Heckroth als Bühnenbildner in Münster
und Essen (1924–1933)

Sigrid Ruby

Hein Heckroth als Surrealist im Exil

88

Ian Christie

"One of the Most Delightful Experiences of My Life in Movies"

Michael Powell's Collaboration With Hein Heckroth
From *The Red Shoes* to *Bluebeard's Castle*

128

Susanne Marschall Ein Geschenk der Götter Die visuelle Kunst Hein Heckroths	150
Guido Altendorf „Die Kunst der ewigen Metamorphose, die Kunst der Bewegung.“ Malerischer Entwurf und filmische Räume	178
Henning Engelke Heckroth, Hitchcock, and Intertextuality in <i>Torn Curtain</i> (1966)	194
Katharina Weick-Joch Bild, Bühne, Film Hein Heckroth im Oberhessischen Museum Gießen	218

Einleitung

Die Beiträge dieses Bandes gehen auf die Vorträge eines zweitägigen Workshops zurück, der im Juni 2022 vom Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. in Zusammenarbeit mit dem Oberhessischen Museum (heute Museum für Gießen) veranstaltet wurde.¹ Was die Anstöße zur Tagung betrifft, so muss zwischen dem äußeren Anlass und tiefer liegenden Gründen unterschieden werden. Den Anlass gab Hein Heckroths 50. Todestag am 7. Juli 2020. Dieser Anlass war allerdings schon verblasst, als der Workshop, der infolge der COVID-19-Pandemie zweimal verschoben werden musste, im Sommer 2022 endlich stattfinden konnte. Der maßgebliche Grund, dem sich das Tagungsprojekt verdankte, blieb davon unberührt: das Staunen über den Umfang, die Qualität und Komplexität eines künstlerischen Œuvres, das in mancherlei Hinsicht gar nicht, in anderer lediglich rudimentär erforscht ist. Wir legen hiermit einen chronologisch angeordneten, interdisziplinär ausgerichteten Aufsatzband vor, der keine Gesamtdarstellung sein will oder kann, aber die dafür notwendigen Grundlagen und Anregungen bereithält. Diese Folge von Einzelstudien zu ausgewählten Aspekten von Heckroths Arbeit scheint uns ein wichtiger Schritt hin zu einer quellenverpflichteten Werkbiografie, die erst die Zukunft bringen muss.

Wissenschaftliche Disziplinen neigen dazu, bestimmte Brennpunkte – Personen, Werke, Themen – auszubilden, um die sich die Akteure dann wiederkehrend sammeln wie die sprichwörtlichen Motten um das Licht. Auch Kunstgeschichte, Medien- und Theaterwissenschaft sind durch eine solche Brennpunktlogik gekennzeichnet. Hein Heckroth passt dazu nicht so recht; sein umfangreiches, vielgestaltiges, multimediales Werk entzieht sich dieser Logik. Der deutsch-britische Künstler, 1901 im mittelhessischen Gießen geboren und 1970 im niederländischen Alkmaar gestorben, ist keine kanonische Gestalt der neueren Kunst-, Theater- und Filmgeschichte geworden, obwohl er als Maler, Zeichner, Bühnenbildner und Produktionsdesigner ein bedeutender Akteur im Kunstleben seiner Zeit war. Er schuf die Ausstattung für The-

aterproduktionen ersten Ranges, beispielsweise für das von Kurt Jooss choreografierte Tanzdrama *Der grüne Tisch* (1932), das im Concours International de Chorégraphie in Paris den ersten Preis gewann. Der legendäre Ballettfilm *The Red Shoes* (1948) erhielt durch Heckroths Entwürfe sein Gepräge und brachte ihm einen Oscar in der Kategorie „Best Art Direction (Color)“ ein. Weitere ‚Meisterwerke‘ ließen sich nennen.

Heckroth war ein Grenzgänger zwischen unterschiedlichen Künsten, deren Kontaktzonen und mediale Verflechtungen er kongenial ausreizte, ebenso pragmatisch wie explorativ, mal eigenständig als sogenannter freier Künstler, mal eingebunden in ein Produktionsteam oder eine Ausbildungssituation. An ihm lässt sich ablesen, wie wechselvolle Zeitläufte, biografische Einschnitte, geschmeidige Wandlungsfähigkeit und unermüdliche Produktivität dazu führen können, dass sich die Hauptwerke eines Künstlers auf verschiedenste Bewährungsfelder verteilen, sodass von einem ästhetischen Profil nur bedingt die Rede sein kann. Auf einen stilistischen oder inhaltlichen Nenner bringen kann man seine Arbeiten nicht. Heckroth passt in keine Schublade, und diese mangelnde Schubladenhaftigkeit war sicher hinderlich für eine schnelle und nachhaltige Aufnahme in den Kanon ‚großer Künstlerinnen und Künstler‘. Derlei Kategorien sind allerdings mittlerweile ohnehin fragwürdig geworden. In der jüngeren kunstwissenschaftlichen Forschung widmet man sich medienübergreifenden Phänomenen, transnationalen Netzwerken, sozialgeschichtlichen Aspekten und interkulturellen Kontakten, insbesondere im ‚langen‘ 20. Jahrhundert. Vor diesem Hintergrund erscheint Heckroth heute interessanter denn je; und eine ebenso gründliche wie differenzierte Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten – und auch mit dem ‚ganzen Heckroth‘ – könnte ein wichtiger Beitrag zu diesem Forschungsfeld sein.

Obwohl Heckroth als Szenograf mit vielen Theater- und Filmgrößen aufs Engste zusammenarbeitete und als Maler und Zeichner wiederholt – auch posthum – durch Ausstellungen gewürdigt wurde, ist die Landkarte seiner ruhelosen und wechselvollen Karriere noch voller weißer Flecken. Die überschaubare Forschungsliteratur zu Künstler und Werk weist diverse Leerstellen, tote Winkel und auch mangelhaft belegtes, aber stetig wiederholtes ‚Faktenwissen‘ auf.² Der interdisziplinäre Workshop, der die Grundlage dieses Aufsatzbandes bildet, machte es sich zur Aufgabe, Heckroths Werkbiografie weiter und tieferdringend zu erkunden und dabei nicht im Biografischen stecken zu bleiben, sondern den Künstler und sein Schaffen in die jeweiligen historischen Kontexte einzuordnen. Dabei ging es auch um Lückenidentifizierung und Mythenkorrektur.

Die Bruchstückhaftigkeit unseres Wissens trat im Vorfeld der Drucklegung dieses Bandes noch einmal in aller Deutlichkeit zutage, als in der mittelhessischen Kleinstadt Biedenkopf ein Kolossalbild entdeckt wurde, das Heckroth in der ersten Jahreshälfte 1970 – das heißt in den letzten Monaten vor seinem Tod – für das dortige Kernstadt-Bürgerhaus projektiert und zum großen Teil auch noch realisiert hatte: ein fast 70 Quadratmeter großes Acrylgemälde, das im Veranstaltungssaal als Bühnenrückwand diente (Abb. 1).³ Das Kunstwerk ist als eine Art Polyptychon angelegt, zusammengesetzt aus zehn Tafeln, jeweils 4,85 Meter hoch und insgesamt 14 Meter breit. Konzipiert wurde das Objekt als „schallharte Reflektionswand“, die die Akustik im Saal wesentlich verbessern und den Raum optisch vergrößern sollte.⁴

Aufgrund des ausgreifenden Formats möchte man vermuten, dass sich das Gemälde im Wettbewerb um Aufmerksamkeit vordrängte. Doch das Gegenteil war der Fall. Nach allem, was vor Ort zu erfahren ist, war das Bild meist hinter einem Vorhang verborgen und fristete somit ein Schattendasein. Man darf sich trotzdem wundern, dass dem Großgemälde auch dann keine besondere Beachtung beigemessen wurde, als die Stadt Biedenkopf das Inventar des abrisssreifen Bürgerhauses im Oktober 2023 online versteigern ließ. Vor lauter Waschbecken, Klappischen und Servierplatten blieb das Kunstwerk auf der Angebotsseite des Verkäufers zunächst unberücksichtigt. Zum Glück entdeckte Philip Fust, Inhaber eines Vintage-Geschäfts in Gießen, das außergewöhnliche Gemälde auf der Vorbesichtigung und erwarb es dann gemeinsam mit den Möbeldesignern Ronnie Martin und Henrik Wienecke, als anonymes Objekt wohlgemerkt.⁵ Dass die Käufer ein Hauptwerk des Oscar-Preisträgers Hein Heckroth in ihren Besitz gebracht hatten, sollte sich erst im Nachhinein erweisen.

Wir stellen das kolossale Gemälde an den Anfang unseres Bandes – als Eingangssikone, wenn man so will –, weil es die kolossalen Lücken repräsentiert, die für die Heckroth-Forschung kennzeichnend sind. In einer Forschungssituation, in der ein solches Monumentalwerk dem Vergessen anheimfallen konnte, sind mit einiger Sicherheit noch andere Schätze zu heben, nicht nur auf dem Feld der Malerei. Die größte und zugleich unbekannteste Werkgruppe in Heckroths Schaffen sind wahrscheinlich die Bühnenbilder. Die herausragende Rolle, die Heckroth als Filmdesigner – vor allem für das Produzententeam Michael Powell und Emeric Pressburger („The Archers“) – spielte, ist schon eher ein etabliertes Forschungsthema. Aber auch in diesem Arbeitsbereich sind noch Quellen zu heben und erweiterte Problemhorizonte in Sicht zu bringen, wie einige Beiträge im vorliegenden Buch beweisen.



„There is properly no history; only biography.“⁶ Man muss dieses Diktum des US-amerikanischen Schriftstellers und Philosophen Ralph Waldo Emerson nicht vollständig überzeugend finden, um eine lebensgeschichtliche Erzählung, die auch die Geschichte einer Abfolge von Arbeiten ist, im Falle Heckroths für wünschenswert zu halten. Die Überzeugung, dass sich ein Lebenswerk in seiner Komplexität durch präzise Kenntnisse von Lebensverhältnissen und Laufbahnstationen vielseitiger rezipieren und damit auch besser verstehen lässt, ist – trotz gewisser akademischer Vorbehalte, die sich noch aus strukturalistischen Theoriekonzepten speisen – keinesfalls abwegig. Der in den Kulturwissenschaften zeitweilig beschworene „Tod des Autors“ ist jedenfalls ein Postulat, das die Zeichen seiner eigenen Geschichtlichkeit mittlerweile mehr als deutlich an sich trägt. Gewiss, man sollte einem biografischen Zugang zur Kunst nicht zu viel vertrauen und epistemologisch aufbürden. Aber biografische Erkundungen können zur Erhellung einer Zeit, der historischen Kontexte und künstlerischen Strukturen beitragen. Auch dies ist ein Anliegen, das die in diesem Band zusammengefassten Beiträge verfolgen.

Die Lebensskizzen, die nach Hein Heckroths Tod vor allem in Ausstellungskatalogen publiziert wurden, stützen sich auf Angaben der Witwe sowie auf persönliche Bekanntschaft – mitunter auch Freundschaft – mit



^ **Abb. 1**

Hein Heckroth, Bühnenrückwand aus dem Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Acryl und Rupfen auf einer Konstruktion aus Spanplatten, ca. 4,85 × 14 m, Privatbesitz

dem Verstorbenen. Den jeweiligen Anlässen entsprechend sind diese Lebensbilder subjektiv gefärbt, unvollständig und nur in Ausschnitten belegt. Dass werkbiografische Quellenstudien auf diesem Gebiet höchst ertragreich ausfallen können, zeigt der Beitrag von **Daniel Cremer** (Düsseldorf), der Heckroth im Kontext der rheinischen Kunstszene der 1920er und frühen 30er Jahre verortet. Neben Teilnahmen an diversen Ausstellungen können auch Heckroths persönliche Beziehungen zu historisch bedeutsamen Akteur(inn)en, unter anderem zu der legendären Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey („Mutter Ey“), rekonstruiert werden.

Marcus Kiefer (Gießen) richtet in seiner Untersuchung den Blick auf die szenischen Räume, die Heckroth im Rahmen seiner ersten Festanstellungen an den städtischen Theatern in Münster (1924–27) und Essen (1927–33) gestaltete. Obwohl die Überlieferung erwartbar lückenhaft ist, haben sich szenische Entwürfe aus dieser Werkphase in erstaunlich großer Zahl erhalten. Kennzeichnend für Heckroths Bühnen- und Kostümbildneri-

sche Arbeiten aus diesen fast zehn Jahren ist eine enorme Pluralität der Darstellungsmittel. Der Avantgardismus seiner Händel-Bühnenbilder und Kunstmanifeste kontrastiert auffällig mit einem Stil-Pragmatismus, der für Puccinis *Madama Butterfly* den Japonismus, für Shakespeares *Antonius und Cleopatra* den Klassizismus und für Georg Kaisers Gegenwartsdramen die Neue Sachlichkeit zu nutzen verstand.

Sigrid Ruby (Gießen) thematisiert in ihrer Studie die surrealistische Werkphase des Malers Heckroth. Diese fiel mit seiner Exilsituation in Frankreich, England und Australien in den Jahren 1933 bis 1944 zusammen und kann als ästhetische Reflexion dieser besonderen Lebensumstände interpretiert werden. Heckroths bildkünstlerische Arbeiten aus dieser Zeit zeigen vielfältige stilistische und motivische Bezüge zu namhaften surrealistischen Positionen (Dalí, Ernst etc.) und scheinen seine Filmästhetik der Nachkriegszeit vorbereitet zu haben. Ein besonderes Augenmerk gilt Heckroths Engagement an der britischen Reformschule Dartington Hall in Totnes (Devon), wo er von 1935 bis zu seiner Internierung und Deportation 1940 sowohl als Lehrer und Vermittler moderner Kunst wie auch als Designer tätig war.

Ian Christie (London), der beste Kenner, Interpret und Vermittler der Filme von Michael Powell und Emeric Pressburger, erkundet in einer Tour d'Horizon, auf der er hier und da innehält, die langjährige Zusammenarbeit von Powell und Heckroth: von *A Matter of Life and Death* (1946) über *Black Narcissus* (1947) bis zu den großen Ballettfilmen *The Red Shoes* (1948) und *The Tales of Hoffmann* (1951). Erst vor diesem Hintergrund zeigt sich die Besonderheit ihrer späten Kooperation bei der Projektierung und Realisierung der Fernsehoper *Herzog Blaubarts Burg*, einer Produktion des Süddeutschen Rundfunks, die am 15. Dezember 1963 erstmals ausgestrahlt wurde.

Susanne Marschall (Tübingen) konzentriert sich auf zwei filmische Projekte und eine Fernsehproduktion, bei denen Heckroth mit Michael Powell und Emeric Pressburger respektive allein mit Powell zusammenarbeitete: *Black Narcissus* (1947), *The Red Shoes* (1948) und *Herzog Blaubarts Burg* (1963). Zentral für ihre Argumentation ist die Tatsache, dass sie Heckroth primär als Maler begreift und unter dieser Maßgabe seinen Beitrag zum Film analysiert. Sie skizziert die Zeit- und Produktionsbedingungen, unter denen die filmischen Arbeiten entstanden, erläutert vor diesem Hintergrund Heckroths spezifischen Umgang mit Licht und Farbe und streicht seine Bedeutung für die Filmgeschichte heraus.

Guido Altendorf (Berlin) fragt nach dem Charakter der von Heckroth gestalteten filmischen Räume. Er spitzt seine Untersuchung dabei in erhellender Weise zu: Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Heckroth prägende Erfahrungen als Bühnenbildner gemacht hatte, bevor er auch Filmdesigner wurde, thematisiert Altendorf mit *The Red Shoes* (1948), *The Tales of Hoffmann* (1951), *The Story of Gilbert and Sullivan* (1953), *Oh, Rosalinda!!* (1955) und *Die Dreigroschenoper* (1963) Kinoproduktionen, in denen das Theater für die Filmhandlung von zentraler Bedeutung ist. Er beobachtet, dass es offenkundig eine Entwicklung in Heckroths Szenenbild gibt, und zwar von der Gestaltung statischer, an der Guckkastenbühne orientierter Räume zur Erfindung genuin filmischer Räume. Diese Entwicklung war aber nicht lediglich eine individuelle künstlerische, sondern fand grundsätzlich im Abgleich mit produktions- und filmtechnischen Bedingungen sowie den Arbeitsweisen einzelner Regisseure statt.

Henning Engelke (Linz) untersucht in seinem Beitrag den Spionagethriller *Torn Curtain* (1966), bei dem Alfred Hitchcock Regie führte und Heckroth für das Produktionsdesign zuständig war. Die Analyse konzentriert sich auf Referenzen, die den Film mit anderen Arbeiten sowohl Hitchcocks als auch Heckroths – hier vor allem *The Red Shoes* und *The Tales of Hoffmann* – verbinden. Engelke kann zeigen, wie in *Torn Curtain*, auch durch intertextuelle Verwobenheit, mit den Grenzen zwischen erzählerischer und künstlerischer Realität gespielt wird. Die immer wieder aufscheinende Künstlichkeit des Films, seine ostentative Kennzeichnung als lediglich gemachte Fiktion reflektiert und vertieft die Handlung, ist aber auch Ausdruck eines metakinematischen Ansatzes, den Hitchcock zu diesem Zeitpunkt verfolgte und für den er auf ein versiertes Produktionsdesign wie das von Heckroth angewiesen war.

Nach und neben der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln ist das Museum für Gießen, das bis September 2024 Oberhessisches Museum hieß, die wichtigste museale Einrichtung, die als Anlaufstelle für die Heckroth-Forschung fungiert. **Katharina Weick-Joch** (Gießen), Leiterin des Museums, stellt in ihrem Artikel den dortigen Heckroth-Bestand vor und referiert vor allem die jüngere Erwerbungs-geschichte.

Die Frage, wie die solitären Werke und Werkgruppen, die in diesem Band analysiert werden, zusammenhängen und welche Kraft sie zusammenhält, ist schwer zu beantworten und vielleicht so auch falsch gestellt. Wer sich

eingehender mit Heckroth beschäftigt, staunt über die thematische Vielfalt und noch mehr über die formale Wandlungsfähigkeit, mitunter auch Beliebigkeit, die er in seiner Arbeit an den Tag legte. Seine internationale Biografie, seine Betätigung im Bereich ‚freier‘ wie ‚angewandter‘ Kunst, traditioneller wie neuer Medien, materiell fixierter wie ephemerer Werke und seine chamäleonartige Anverwandlung unterschiedlicher stilistischer Strömungen legen es nahe, in ihm eine durch Widersprüche und Diskontinuität gekennzeichnete und darin vielleicht zutiefst moderne Künstlerpersönlichkeit zu erkennen – und entsprechend zu thematisieren. Die Herausgeber hoffen, dass in der Mannigfaltigkeit und Multiperspektivität der Zugänge zu Heckroths Leben und Werk, die das vorliegende Buch bietet, Zusammenhänge und Figuren einer inneren Einheit sichtbar werden, aber auch Verschiedenartigkeit und Dissonanz. Hein Heckroth erweist sich gerade darin als Zeitgenosse der ersten sieben Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

Das Kulturamt der Stadt Gießen und die Gießener Hochschulgesellschaft haben ansehnliche Zuschüsse bewilligt, ohne die der Workshop *Hein Heckroth (1901–1970) – Bühnenbildner, Filmdesigner, Maler* im Juni 2022 nicht hätte realisiert werden können. Zur Durchführung der Tagung gewährte uns das Oberhessische Museum Gastrecht in seinen Räumen. Der Museumsleiterin Dr. Katharina Weick-Joch sei hierfür herzlich gedankt.

Die Drucklegung der Beiträge wurde maßgeblich gefördert durch den Open-Access-Publikationsfonds der Justus-Liebig-Universität Gießen, die Gemeinnützige Stiftung der Sparkasse Gießen, die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen und die Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. Allen Unterstützern gilt unser großer Dank.

Dr. Bettina Preiß und dem Jonas Verlag (Verlagsgruppe arts + science weimar) haben wir für die bewährte Zusammenarbeit und die Sorgfalt bei der Drucklegung zu danken.

Besonders dankbar sind wir den Autorinnen und Autoren des Bandes für die grundlegenden Recherchen und die neuen Einsichten, für die aufschlussreichen Querbezüge, die weiterführenden Ausblicke und die vertrauensvolle Zusammenarbeit.

Widmen möchten wir dieses Buch Dietgard Wosimsky, der Gründungsvorsitzenden der Hein-Heckroth-Gesellschaft, deren Begeisterungsfähigkeit und zündende Ideen maßgeblich dazu beigetragen haben, die Erinnerung an Hein Heckroth wachzuhalten.

- 1 Die Herausgeber haben es den Autorinnen und Autoren freigestellt, ob sie ihre Beiträge in der ursprünglichen Vortragsform belassen oder in aktualisierter und erweiterter Fassung vorlegen.
- 2 Siehe auch unseren Beitrag „Quellen und Literatur“ in diesem Band, S. 19–21.
- 3 Eine ausführliche Objektbiografie samt Formanalyse ist im Druck: Marcus Kiefer, Momente des Erhabenen. Hein Heckroths Kolossalgemälde aus dem Bürgerhaus Biedenkopf, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins 109 (2024).
- 4 Anonym, Die Kunstwand, in: Bürgerhaus Biedenkopf – ein Zentrum für Kultur, Erholung, Sport, Biedenkopf 1970, o. S.
- 5 Karola Schepp, Sensationeller Hein-Heckroth-Fund, in: Gießener Allgemeine Zeitung, 16.3.2024, S. 25; Thorsten Winter, Der Koloss des Oscarpreisträgers, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Rhein-Main-Zeitung, 15.5.2024, S. 9.
- 6 Ralph Waldo Emerson, Representative Men (1850), zit. nach Horst Fuhrmann, Menschen und Meriten. Eine persönliche Portraitgalerie, München 2001, S. 10.

Bildnachweis

Abb. 1: Patrick Locke, Heuchelheim

Hein Heckroth

Lebensdaten in tabellarischer und chronologischer Folge

14. April 1901

Heckroth wird in Gießen geboren

1915–1919

Lehre als Buchdrucker und Schriftsetzer; mehrmonatige Gesellentätigkeit

1919–1921

Beginn einer Ausbildung als Kunstmaler am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main; nach einem Studienjahr wechselt Heckroth an die Hanauer Zeichenakademie; erste Bühnenbilder in Frankfurt und Oberingelheim

1924

Eheschließung mit Frieda Diana Maier (genannt Ada), deren Mutter aus dem Hause Rothschild stammt

1924–1927

Festengagement als Bühnenbildner am Theater Münster unter der Intendanz Hanns Niedecken-Gebhards; Bekanntschaft mit dem Choreografen Kurt Jooss

1926

Geburt der Tochter Renate (genannt Nandi)

1927–1933

Festengagement an den Bühnen der Stadt Essen, zunächst als künstlerischer Beirat, ab 1929 als Chef des Ausstattungswesens (Nachfolge Caspar Neher); Leitung der Fachklasse für Bühnengestaltung an der Volkshochschule; Anschluss an den Künstlerkreis um die Düsseldorfer Gale-

ristin Johanna Ey; Gastengagements als Bühnenbildner bei den Händel-Festspielen in Göttingen und an Theatern in Köln, Düsseldorf, Dresden, Chemnitz, München u. a.

1932

Ausstattung des Balletts *Der grüne Tisch*, mit dem Kurt Jooss im Concours International de Chorégraphie in Paris den ersten Preis gewinnt

1933

Emigration nach Paris

1935

Umzug nach London; Bühnenbild für die Uraufführung von Kurt Weills Musical *A Kingdom for a Cow* am Savoy Theatre; Bekanntschaft mit Dorothy Whitney Elmhirst, die 1926 gemeinsam mit ihrem Mann Leonard Elmhirst die reformpädagogische Dartington Hall School bei Totnes in der Grafschaft Devon gegründet hatte

1935–1940

Anstellung in der neu eingerichteten „Arts Section“ der Dartington Hall School, Lehrtätigkeit v. a. im Bereich Bühnenbild und Malerei, ab 1936 zudem Anstellung als „Chief Designer“ der Dartington Hall Ltd.

1940

Juni/Juli: Internierung als „feindlicher Ausländer“ („enemy alien“) durch die britische Regierung und Deportation nach Australien (Hochsicherheitslager Hay, New South Wales); November: Bühnenbild für das Theaterstück *Hay Fever*, das die Lagerinsassen im Camp Theatre präsentieren

1941

Juni: Rückkehr nach England; fortan Arbeiten für verschiedene britische Bühnen sowie Tätigkeit als freischaffender Maler

1943

Ausstellung *Surrealist Paintings by Hein Heckroth* in der Modern Art Gallery in London

1944

Einstieg ins Filmgeschäft mit den Kostümentwürfen für Gabriel Pascals Verfilmung von Bernard Shaws *Caesar and Cleopatra* (1945); danach

Mitarbeiter der Produktionsfirma „The Archers“, die Michael Powell und Emeric Pressburger 1939 gegründet hatten

1946–1948

Arbeit am Ballettfilm *The Red Shoes* (1948), für dessen Ausstattung Heckroth bei der Oscar-Verleihung 1949 in der Kategorie „Best Art Direction (Color)“ ausgezeichnet wird

1950–1951

Arbeit am Ballettfilm *The Tales of Hoffmann* (1951), der Heckroth 1952 zwei Oscar-Nominierungen einbringt („Best Art Direction“, „Best Costume Design“)

1956

Heckroth, seit 1947 britischer Staatsbürger, kehrt nach mehr als zwanzig Jahren im Exil nach Deutschland zurück

1956–1970

Ausstattungsleiter an den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main; Nebentätigkeit als Szenenbildner für zahlreiche Filmproduktionen, darunter *Das Spukschloß im Spessart* (K. Hoffmann, 1960) und *Die Dreigroschenoper* (W. Staudte, 1962); außerdem arbeitet Heckroth als Ausstatter für das damals neue Medium Fernsehen

1965–1966

Heckroth wird auf Wunsch von Alfred Hitchcock als Produktionsdesigner des Politthrillers *Torn Curtain* (1966) engagiert und verbringt sechs Monate in Hollywood

6. Juli 1970

Heckroth stirbt nach einem Ferienaufenthalt in Nordholland am Bahnhof von Alkmaar

Quellen und Literatur

Historische Quellen, die für die Rekonstruktion von Leben und Werk Hein Heckroths herangezogen werden können, sind heute an unterschiedlichen Standorten zu finden. Im Folgenden werden nur die wichtigsten beziehungsweise umfangreichsten Bestände angeführt, soweit sie den Herausgebern bekannt sind. Es ist davon auszugehen und gibt entsprechende Hinweise, dass sich noch viele weitere Dokumente – künstlerische Arbeiten Heckroths wie auch Korrespondenz und andere Schriftquellen – in Archiven, in Privatbesitz und im Kunsthandel befinden.

In Heckroths Geburtsstadt hält das Museum für Gießen, ehemals Oberhessisches Museum, einen großen Bestand. Er stammt wesentlich aus einer Dauerleihgabe der beiden Enkel Heckroths, die dem Museum 2019 gut 550 Objekte überließen.¹ Dabei handelt es sich um eigenhändige Arbeiten des Künstlers aus allen Schaffensphasen, vor allem Entwurfsskizzen sowie eigenständige Zeichnungen, Aquarelle, druckgraphische Blätter und Gemälde, außerdem Ausstellungsplakate, Zeitungsausschnitte, Fotografien, Druckschriften und Korrespondenz. Der Bestand ist in einem Findbuch summarisch erfasst, aber noch nicht inventarisiert und wissenschaftlich erschlossen.

Dass Heckroths Heimatstadt Gießen zum wichtigsten Erinnerungsort für den Künstler wurde, ist vor allem das Verdienst der Galeristin Dietgard Wosimsky, geboren 1942. Die erste Gießener Ausstellung mit Werken von Heckroth war 1993 in ihren Räumlichkeiten zu sehen,² und die Galeristin vertrat den Künstler fortan auch auf Kunstmessen. Als Gründungsvorsitzende der Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. und Initiatorin des Hein-Heckroth-Bühnenbildpreises, der seit 2003 alle zwei Jahre verliehen wird, avancierte Wosimsky zur maßgeblichen Repräsentantin des Künstlers. Als Kennerin und Vermittlerin von Heckroths Werk besitzt sie selbst einen umfangreichen Bestand unterschiedlicher Provenienz, zu dem sowohl künstlerische Arbeiten aus diversen Werkphasen als auch Fotografien und schriftlicher Nachlass gehören. Ein Findbuch gibt es noch nicht, und die wissenschaftliche Erschließung steht noch aus.

Von den unzähligen Bühnenentwürfen Heckroths haben sich größere Konvolute vor allem an zwei Standorten, in Frankfurt am Main und in Köln, erhalten: Die Spezialsammlung Musik und Theater der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt besitzt einen Fundus an Originalskizzen für Kostüme sowie Szenenfotos aus Heckroths Zeit als Ausstattungsleiter der Städtischen Bühnen, die in separaten Listen erfasst und entsprechend recherchierbar sind. Eine Auswahl

wurde im Sommer 2022 unter dem Titel *Mit den Augen des Theaters* im Holzfoyer der Oper Frankfurt ausgestellt.³

Einen noch weitaus größeren Heckroth-Bestand verwahrt die Theaterwissenschaftliche Sammlung (TWS) der Universität zu Köln, die in Schloss Wahn im gleichnamigen Kölner Stadtteil untergebracht ist. Das Findbuch verzeichnet über 300 Produktionen in Münster, Essen, Castrop-Rauxel, Düsseldorf, Köln, Berlin, Chemnitz, Dresden, Hagen, Göttingen, Heidelberg, Stuttgart, Baden-Baden, München, Frankfurt am Main, Wien, Brighton, Birmingham, Cambridge, London, Dartington Hall (Totnes), Glyndebourne, New York, Madrid, Mailand, Paris und Camp Hay in Australien, bei denen Heckroth in den Jahren 1924 bis 1969 als Bühnenausstatter, Kostümdesigner etc. beteiligt war. Die Mappen umfassen mitunter nur ein oder zwei, manchmal aber auch mehrere Dutzend Blätter.⁴

Über Heckroths Zeit an der Dartington Hall School bei Totnes (GB; 1935–1940) geben vereinzelte Dokumente (Protokolle, Verträge, Korrespondenz etc.) im Archiv des Dartington Hall Trust Auskunft. Das Archiv wird heute im Devon Heritage Centre in Exeter verwahrt und ist über ein auch online verfügbares Findbuch recht gut erschlossen.⁵

Im Personenarchiv des Frankfurter Instituts für Stadtgeschichte (ISG) findet sich eine Archivbox mit Materialien zu Heckroths Wirken in Frankfurt.⁶ Dabei handelt es sich im Wesentlichen um Presseartikel, aber auch um Drucksachen, die im Zusammenhang mit Ausstellungsprojekten entstanden (Einladungskarten, Plakate, Kataloge und so fort).

Die Forschungsliteratur zu Hein Heckroth und seinem Werk ist nach wie vor sehr überschaubar. Allzu Substantielles ist nicht dabei, zumindest nicht in Buchform. Maßgebliche Publikationen entstanden zur Begleitung von Einzelausstellungen, so der schmale, von Sylvia Rathke-Köhl bearbeitete Band zu einer Werkpräsentation im Frankfurter Kunstverein 1970 und der von Karlheinz Gabler besorgte Katalog zur Ausstellung in den Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel 1977.⁷ Für die Malerei bleibt die Studie von Dietlind Stürz, die 1998 als Begleitband zu einer Ausstellung in der Kunsthalle Gießen erschien, eine Pionierleistung.⁸ Für Heckroths Arbeit als Bühnenbildner ist die unveröffentlichte Magisterarbeit von Sabine Herder aus dem Jahr 1993 nach wie vor eine unverzichtbare Forschungsgrundlage.⁹ Als Ausgangspunkt für eine Beschäftigung mit dem Filmdesigner Heckroth ist die 1991, anlässlich der großen Heckroth-Ausstellung im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main erschienene Begleitpublikation unentbehrlich.¹⁰

- 1 Vgl. den Beitrag von Katharina Weick-Joch in diesem Band.
- 2 Angeblich lud der Magistrat der Stadt Gießen Heckroth im Juli 1956 zu einer Ausstellung seiner Werke im Oberhessischen Museum ein. Die Stadt Gießen zeigte „in ihrem Jubiläumsjahr“ ihren Sohn Hein Heckroth. Dies behauptet zumindest Friedrich Hagen, „Versteht mich bitte nicht so rasch“. Hein Heckroth. Maler, Bühnen- und Filmbildner, in: Frankfurt. Lebendige Stadt 5 (1960), H. 2, S. 24–31, hier S. 27. Falls diese Behauptung zutreffen sollte, handelte es sich um eine Ausstellung, zu der kein begleitender Katalog erschien.
- 3 Für die Ausstellungstafeln vgl. <https://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/heckroth.pdf>. Die Ausstellung verdankte sich der Zusammenarbeit der Oper Frankfurt mit der Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. und der Spezialsammlung Musik und Theater der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.
- 4 Vgl. hierzu den Beitrag von Marcus Kiefer in diesem Band. Zum Heckroth-Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln siehe auch Sabine Herder, Carl Niessen und das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln, in: Walter Pape (Hg.), Zehn Jahre Universitätspartnerschaft. Univerzita Karlova v Praze – Universität zu Köln. Kolloquium zur Universitäts- und Fachgeschichte, Köln 2011, S. 135–156, hier S. 152.
- 5 <https://archive.dartington.org>.
- 6 ISG FFM S2, 1879.
- 7 Sylvia Rathke-Köhl (Bearb.), Hein Heckroth. 1901–1970 (Kat. Ausst. Frankfurter Kunstverein), Frankfurt a. M. 1970; Karlheinz Gabler, Hein Heckroth. 1901–1970 (Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Kassel), Kassel 1977.
- 8 Dietlind Stürz, Hein Heckroth 1901–1970. Aus Leben und Werk, Gießen 1998.
- 9 Sabine Herder, Hein Heckroth. Das bühnenbildnerische Werk für das Musiktheater. 1924–1933, 2 Bde., Köln 1993 (unveröffentlichte Magister-Hausarbeit).
- 10 Hein Heckroth. Film-Designer (Kinematograph, Nr. 7), hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt a. M. 1991 (Begleitbuch zur Ausstellung des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main).

Hein Heckroth und die rheinische Kunstszene der Weimarer Zeit

Für Hein Heckroths künstlerische Laufbahn war es sicherlich ein entscheidender Schritt, als er im August 1924 seine Heimatregion verließ und für ein Engagement am Städtischen Theater in Münster nach Westfalen zog. Noch im Oktober desselben Jahres wurde er mit seiner Bühnenarbeit auch in Düsseldorf erstmals von einem größeren Publikum wahrgenommen. Zum Zeitpunkt seines Gastspiels mit der von Kurt Jooss geleiteten Tanzgruppe des Münsteraner Theaters gehörten die turbulente Nachkriegsjahre in der Düsseldorfer Kunstszene längst der Vergangenheit an.¹

Am 24. Februar 1919 hatte sich in Düsseldorf eine neue Künstlervereinigung mit dem Namen *Das Junge Rheinland* gegründet.² Vorausgegangen war ein Aufruf des Malers Arthur Kaufmann, des Schriftstellers und Illustrators Adolf Uzarski und des Literaten Herbert Eulenberg „zum Zusammenschluss der gesamten rheinischen Künstlerschaft“. Angetrieben von der allgemeinen Aufbruchstimmung nach dem Kriegsende und dem Zusammenbruch des Kaiserreichs, strebten die jungen Künstlerinnen und Künstler danach, aus den alten Strukturen des wilhelminischen Kunst- und Kulturbetriebs auszubrechen. *Das Junge Rheinland* stellte sich als ein Verein „rheinischer bildender Künstler und Kunstfreunde“ anfangs bewusst in die Tradition des ruhmreichen *Sonderbundes*, gab sich im Gegensatz zu diesem jedoch eine viel breitere Plattform und künstlerische Offenheit – nicht zuletzt, um „dem Vorwurfe des Cliquentums und der Monopolsucht“ entgegenzutreten, die den *Sonderbund* vor dem Krieg hatten scheitern lassen.³ In den ersten Jahren versuchte die neue Künstlervereinigung, sich behutsam und mit Hilfe etablierter Unterstützer aus der Düsseldorfer Kunstszene – darunter etwa der Galerist Alfred Flechtheim und die Kunsthistoriker Karl Koetschau und Walter Cohen von den Städtischen Kunstsammlungen – Einfluss, Sichtbarkeit und Ausstellungsmöglichkeiten für die eigenen Mitglieder zu sichern. Mit der Ankunft Gert Heinrich Wollheims und Otto Pankoks im *Jungen Rheinland* im

Laufe des Jahres 1921 wich das anfänglich besonnene und strategische Auftreten der Gruppe, die sich bis dahin „nicht als Kampforganisation, sondern als Arbeitsorganisation“⁴ gesehen hatte, jedoch zunehmend der offenen Konfrontation und Rebellion gegenüber den konservativen Institutionen und Gruppierungen der Stadt. Das Epizentrum dieser kunstpolitischen „Barrikadenkämpfe“ bildete die Galerie der Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey, in der sich zwischenzeitlich auch die Zentrale des *Jungen Rheinlands* befand. Auf große Erfolge, wie sie die Gruppe etwa im Jahr 1922 mit der *I. Internationalen Kunstausstellung* im Warenhaus Tietz feierte, die mehr als 800 Werke von 344 Künstlerinnen und Künstlern aus fast 20 Ländern versammelte, oder mit dem parallel stattfindenden Kongress der *Union fortschrittlicher internationaler Künstler*, folgte schon bald der Niedergang.⁵ Das aggressive Auftreten gegenüber der konservativen Künstlerschaft und der zeitgleiche Boykott etablierter Ausstellungsformate führten zwangsläufig zu Konflikten in der Stadt. Darüber hinaus quälten die Vereinigung unzählige interne Grabenkämpfe und Streitigkeiten, die 1923 schließlich derart eskalierten, dass eine größere Gruppe von Künstlern geschlossen aus dem *Jungen Rheinland* austrat und stattdessen die *Rheingruppe* gründete. Spätestens mit dieser Abspaltung und verstärkt durch die wirtschaftlich und politisch allgemein schwierige Lage im Rheinland setzte der langsame, aber stetige Verfall des *Jungen Rheinlands* ein. Die zwischenzeitlich größte Düsseldorfer Künstlervereinigung versank bis zur Mitte der 1920er Jahre, als Hein Heckroth erstmals den Weg ins Rheinland fand, mehr und mehr in der Bedeutungslosigkeit.⁶

Dass Heckroth schon in der frühen Zeit auch ohne direkten Kontakt nach Düsseldorf von den aktuellen Entwicklungen innerhalb der rheinischen Kunstszene Kenntnis hatte, ist durchaus wahrscheinlich. Einerseits hatte sich ein Teil des *Jungen Rheinlands* mit der Unterstützung von Alfred Flechtheim und Walter Cohen bereits im Gründungsjahr 1919 bei der Eröffnungsausstellung der Galerie Herbert Cramer in Frankfurt am Main überregional präsentieren können.⁷ Andererseits war Heckroths Lehrer an der Staatlichen Zeichenakademie in Hanau, der Maler Reinhold Ewald, schon seit der ersten Ausstellung im Sommer 1919 Mitglied der Düsseldorfer Künstlervereinigung gewesen.⁸ Als sich ab 1928 in der Düsseldorfer Kunstszene erneut ähnlich tiefgreifende Veränderungen ankündigten wie zur Gründung des *Jungen Rheinlands* in der unmittelbaren Nachkriegszeit, war Heckroth – inzwischen zum künstlerischen Beirat an den Städtischen Bühnen in Essen aufgestiegen – nicht mehr nur Beobachter aus der Ferne, sondern unmittelbar Teil des Geschehens.

1929

RHEINISCHE

SEZESSION

**JUBILÄUMS
AUSSTELLUNG**

STÄDT•KUNSTHALLE•MAI•

**JUNI 1929
PREIS 1 RM.**

I Hein Heckroth und die *Rheinische Sezession*

Gemeinsam mit einer bislang nicht näher zu bestimmenden Anzahl freier Künstlerinnen und Künstler schlossen sich die *Rheingruppe* und das inzwischen aufgelöste und wiederbegründete *Junge Rheinland* am 21. Mai 1928 zu einer neuen Künstlervereinigung zusammen: der *Rheinischen Sezession*.⁹ Ihre erste Ausstellung zeigte die Gruppe noch im Verlauf des Gründungsjahres im Nassauischen Kunstverein in Wiesbaden, woraufhin sich das Bild der Düsseldorfer Künstlergruppen der öffentlichen Wahrnehmung wieder wandelte: „Die Kunst ist doch noch nicht tot“, resümierte beispielsweise das *Wiesbadener Tageblatt* anlässlich der Ausstellung.¹⁰ Hein Heckroth war in dieser Ausstellung zwar noch nicht vertreten und zählte auch nicht zu den rund 90 Gründungsmitgliedern der *Rheinischen Sezession*, allerdings forderte die Gruppe ihn und andere Künstlerinnen und Künstler explizit dazu auf, als Gäste an der großen Jubiläumsausstellung anlässlich des zehnjährigen Gründungsjubiläums des *Jungen Rheinlands* in der Düsseldorfer Kunsthalle im folgenden Jahr teilzunehmen (Abb. 1). Er folgte der Einladung und zeigte in der Ausstellung drei Gemälde, die im begleitenden Katalog als „Sängerin“ (Kat.-Nr. 108), „Stillleben“ (Kat.-Nr. 109) und „Matrosenbraut“ (Kat.-Nr. 110) Erwähnung finden.¹¹ Möglicherweise handelt es sich bei der „Sängerin“ um das später unter dem Titel „Spanierin“ (Abb. 2) publizierte Gemälde einer Gitarre spielenden Frau, das in das Jahr der Ausstellung datiert.¹² Aufgrund der recht allgemein gehaltenen Werk-titel und fehlender Abbildungen im Ausstellungskatalog ist es heute kaum mehr möglich, die gezeigten Arbeiten eindeutig zu identifizieren.

Im Oktober 1929 beteiligte sich Heckroth dann an der von Fritz Reusing und Walter Petersen organisierten großen Porträt-Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle und zeigte dort ein Männerbildnis, das sich heute in der Neuen Galerie in Kassel befindet.¹³ Ein Jahr zuvor hatte die *Rheinische Sezession* ihre Mitglieder sowie die von ihr als fortschrittlich empfundenen Künstlerinnen und Künstler in einem Rundschreiben noch vehement dazu aufgefordert, diese Porträt-Ausstellung nicht zu beschicken, um sich von „denjenigen Düsseldorfer Künstlern, deren Auffassung von Kunst im schroffen Gegensatze“¹⁴ zum eigenen Streben

◄Abb. 1

Rheinische Sezession. Jubiläumsausstellung, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Mai bis Juni 1929, Katalogumschlag

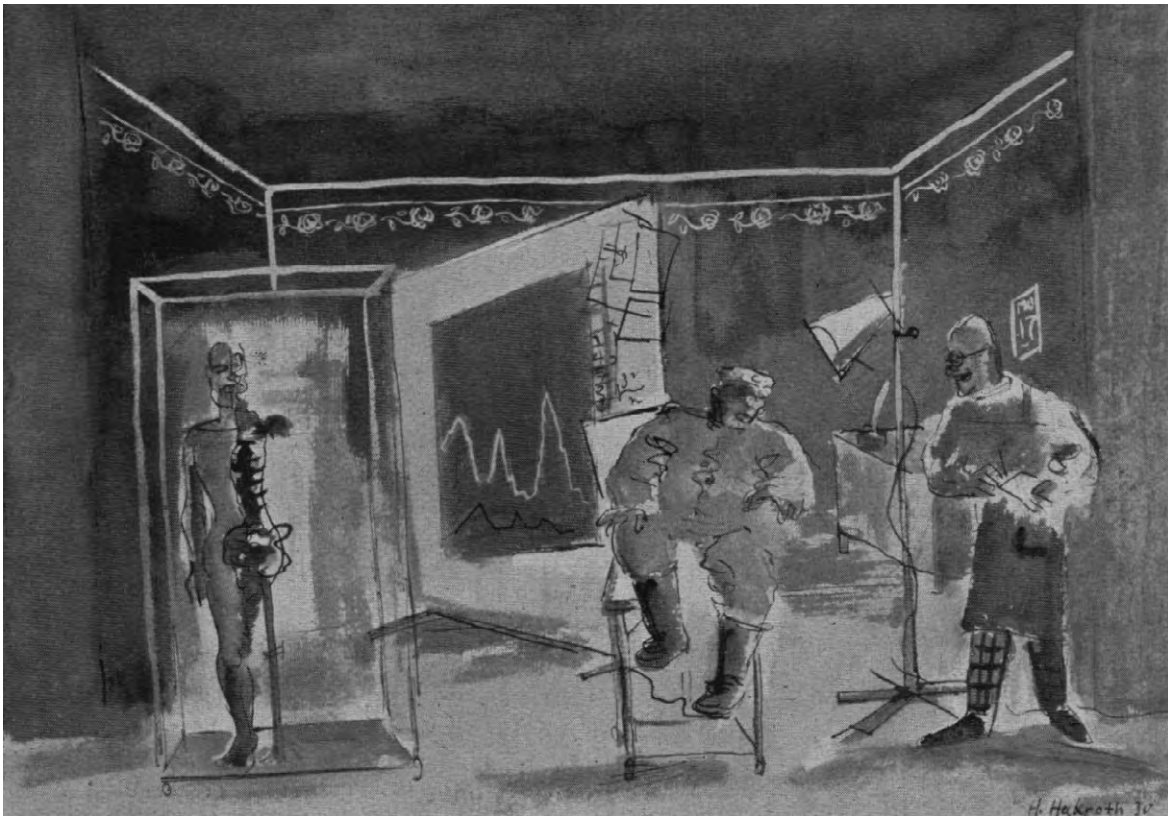


◄Abb. 2

Hein Heckroth, *Sängerin*, 1929, Öl/Lw.,
Maße unbekannt, Verbleib unbekannt
(ehemals Sammlung Ey, Düsseldorf)

stehe, abzugrenzen und die eigenen Reihen geschlossen zu halten. Nun beteiligten sich neben Hein Heckroth weitere Künstlerinnen und Künstler, die zuvor zur Teilnahme an der Jubiläumsausstellung der *Rheinischen Sezession* eingeladen worden waren, sowie vereinzelt Mitglieder der Gruppe.¹⁵ Heckroths Beteiligung an der Porträt-Ausstellung hinderte ihn offenkundig nicht daran, im Anschluss der *Rheinischen Sezession* offiziell als Mitglied beitreten zu können. Die Mitgliedschaft ermöglichte ihm zum einen die Teilnahme an den Düsseldorfer Jahresausstellungen der Gruppe. Zum anderen boten ihm die weitreichenden und ambitionierten kunstpolitischen Bestrebungen der *Rheinischen Sezession* die Gelegenheit, seine freie Kunst auch überregional zu präsentieren: Angestoßen durch eine Initiative der *Rheinischen Sezession* schlossen sich 1930 mehrere deutsche Sezessionen zu einer Interessengemeinschaft zur „Förderung gemeinsamer künstlerischer Bestrebungen durch Veranstaltung von Ausstellungen und gemeinsames repräsentatives Auftreten im In- und Ausland“ zusammen.¹⁶ Als erste Maßnahme der neuen Kooperation vereinbarten die *Rheinische* und die *Berliner Sezession* im Frühjahr 1930 Austausch-Ausstellungen, um in der jeweils anderen

Stadt ein neues Publikum mit ihrer Kunst zu erreichen. Heckroth zählte zu jenen Mitgliedern, die sich und ihre Werke in der Hauptstadt präsentieren durften. Er zeigte dort erneut sein Gemälde „Sängerin“ (Kat.-Nr. 40) sowie ein nicht näher bestimmtes „Stillleben“ (Kat.-Nr. 41).¹⁷ Auf der im Anschluss in der Düsseldorfer Kunsthalle veranstalteten Jahresausstellung der *Rheinischen Sezession* präsentierte Heckroth neben seiner freien Kunst – einem Aquarell mit dem Titel „Stillleben“ (Kat.-Nr. 93) – erstmals auch aktuelle Arbeiten, die im Rahmen seiner Tätigkeit für die städtischen Bühnen in Düsseldorf (Kat.-Nr. 94) entstanden waren, namentlich eine Auswahl seiner Entwürfe für das Bühnenbild der Düsseldorfer Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck* (Abb. 3).¹⁸



▲ **Abb. 3**

Hein Heckroth, Bühnenbildentwurf für die Düsseldorfer Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck*, 1930, Tusche u. Aquarell/Papier, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt (ehemals Sammlung Ey, Düsseldorf)

Es blieb jedoch eine einmalige Ausnahme, dass Heckroths Bühnenarbeit in den Ausstellungen der Düsseldorfer Künstlervereinigung zu sehen war. 1931 war er bei der Jahresschau der *Rheinischen Sezession* wieder ausschließlich mit seiner freien Kunst vertreten.¹⁹

Auch wenn die Künstlervereinigung sich, wie zuvor schon das *Junge Rheinland*, besonders durch ihre breite künstlerische Basis und stilistische Heterogenität auszeichnete, so lässt sich sowohl in Heckroths malerischen als auch in seinen zeichnerischen Werken dieser Jahre eine gewisse stilistische Nähe zu den Arbeiten einer Reihe von Kollegen beobachten – ohne dass sich daraus zwangsläufig auf eine direkte Beeinflussung in die eine oder andere Richtung schließen ließe. Insbesondere Heckroths Porträts der späten 1920er und frühen 1930er Jahre sind durchaus zeittypisch und weisen sowohl hinsichtlich ihrer Komposition als auch des Farbauftrags deutliche Parallelen zu den zu dieser Zeit in Düsseldorf ausgestellten Werken aktueller oder früherer Mitglieder der Gruppe wie beispielsweise Karl Schwesigs, Fritz Feiglers, Gert Heinrich Wollheims oder Robert Pudlichs auf.

Größere Anerkennung für seine freie Kunst erfuhr Hein Heckroth in Düsseldorf im Rahmen der Ausstellung *Düsseldorf-Münchener Kunst 1932*, welche die *Rheinische Sezession* gemeinsam mit dem *Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V.* im städtischen Kunstpalast organisierte.²⁰ Heckroth stellte in den Räumen der Sezession drei Arbeiten aus – wahrscheinlich allesamt Gemälde – von denen sich heute zumindest eines mit Sicherheit identifizieren lässt: die Arbeit „Scene“ (Kat.-Nr. 344) beziehungsweise „Scene (Drei Schauspieler im Kostüm)“.²¹ Zwar fehlen im Katalog genauere Angaben und Abbildungen von Heckroths Werken; auf der Rückseite des Gemäldes haftet jedoch noch heute oben links auf dem Keilrahmen der Rest eines Aufklebers mit der Aufschrift „Kunstpalast“. Derartige Aufkleber finden sich üblicherweise auf Kunstwerken, die im Rahmen der vom *Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V.* (mit)organisierten Ausstellungen im Kunstpalast zu sehen waren. Der Aufkleber und der Umstand, dass sich bislang keine weitere Ausstellungsbeteiligung Heckroths im Düsseldorfer Kunstpalast nachweisen lässt – die übrigen Ausstellungen der *Rheinischen Sezession* fanden stets in der Städtischen Kunsthalle statt –, belegen, dass es sich hier um das gezeigte Gemälde handelt. Die beiden anderen Arbeiten, „Junge in rotem Trikot“ (Kat.-Nr. 345) und „Artist“ (Kat.-Nr. 346), können hingegen nicht eindeutig zugeordnet werden. Dass Heckroth im Rahmen dieser Ausstellung den 1. Preis der *Rheinischen Sezession* zugesprochen bekam, wie es in der Literatur

mitunter heißt, lässt sich durch die erhaltenen und bekannten Quellen nicht bestätigen.²²

Als die Werke der *Rheinischen Sezession* – oder zumindest ein Teil davon – im Anschluss an die Ausstellung im Kunstpalast weiterzogen und im Oktober 1932 zunächst im Städtischen Museum in Mülheim und im November dann in der Städtischen Gemäldegalerie Bochum präsentiert wurden, war auch Heckroth erneut vertreten. Allerdings reiste nur das Gemälde „Scene“ weiter, die übrigen Arbeiten ersetzte Heckroth an den anderen Standorten durch neue Werke.²³ Heckroths Zeit in der Düsseldorfer Künstlervereinigung endete kurze Zeit später, als er in Folge der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten nach Paris emigrierte. An den weiteren Ausstellungen und Aktivitäten der *Rheinischen Sezession* bis in die späten 1930er Jahre hinein war Heckroth nicht mehr beteiligt.²⁴

II Hein Heckroth in Essen

Parallel zu seiner Mitgliedschaft in der *Rheinischen Sezession* war Heckroth Anfang der 1930er Jahre innerhalb der Kunstszene seines Wohnortes Essen bestens vernetzt. Zum Jahreswechsel 1928/29 hatte dort Rudolf Schaumann mit der Absicht, „in das Tohuwabohu der damaligen Kunstförderung klärend einzugreifen und die besonders talentierten jungen deutschen Künstler einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen“, eine neue Galerie eröffnet.²⁵ Binnen kürzester Zeit entwickelte sich der Kunstsalon Schaumann in den Arkadenläden des Essener Börsenhauses mit seinen wechselnden Ausstellungen zu einer – wenn nicht sogar der – wichtigsten Galerie für zeitgenössische rheinische und westfälische Kunst in der Stadt. Neben bereits etablierten Malern wie Peter August Böckstiegel oder Eberhard Viegener aus Westfalen und Essener Künstlerinnen und Künstlern wie Elisabeth Schmitz oder Hannes Pingsmann gehörten von Beginn an auch zahlreiche Mitglieder der Düsseldorfer Künstlervereinigungen *Das Junge Rheinland* und *Rheinische Sezession* zum festen Ausstellungsprogramm der neuen Kunsthandlung. Bereits die Eröffnungsausstellung mit dem Titel *Sonder-Ausstellung Düsseldorfer Künstler* machte diesen Schwerpunkt deutlich und präsentierte Werke von mehreren Mitgliedern der beiden Düsseldorfer Künstlergruppen wie Kurt Beckmann, Leo Nyssen oder Josef Pieper.²⁶

Heckroth zählte spätestens ab 1930 zu den ständigen Gästen des Kunstsalons Schaumann, war jedoch zunächst nicht mit seinen Wer-

Flümmen - Jo Jo

Kulturist



Heckroth
32

ken in den Ausstellungen präsent. Vielmehr gehörte er zum festen Kreis der Eröffnungsbesucher. Seine Einträge im Gästebuch der Galerie bezeugen, beginnend mit der Ausstellung *Maler der deutschen Ostmark* im Februar 1930, eine regelmäßige Teilnahme an den Veranstaltungen des Kunstsalons, meist in Begleitung seiner Frau Ada.²⁷ Darüber hinaus gehörte Heckroth zusammen mit Künstlern wie Josef Pieper oder Hannes Pingsmann zum engeren Kreis um den Galeristen Schaumann. Dies belegen beispielsweise seine Zeichnungen aus einem aufgelösten Skizzenblock beziehungsweise Gästebuch, in dem verschiedene Künstler die Abende bei Schaumann mit schnellen Strichen festhielten. In der für ihn typischen zeichnerischen Art dokumentierte Heckroth etwa seinen Jo-Jo-Wettstreit mit dem Galeristen, aus dem Schaumann siegreich als „Weltmeister“ hervorging (Abb. 4), während Heckroth selbst sich mit dem Platz des „II. Weltmeisters“ (Abb. 5) begnügen musste.

Erst im September 1932 war Heckroth auch mit Werken in der Essener Galerie vertreten. Rudolf Schaumann gab ihm in einer Einzelausstellung – parallel zu einer Präsentation von Arbeiten der inzwischen in Paris lebenden, aber ursprünglich aus Essen stammenden Malerin Grete Rikko – die Gelegenheit, einen Überblick über die große Bandbreite seines malerischen Schaffens zu geben. Während Heckroths Arbeit für das Essener Theater in der öffentlichen Wahrnehmung immer wieder große Würdigung erfuhr – „der Name Heinrich Heckroth ist aus dem Bereich des Bühnenbildes der deutschen Nachkriegszeit nicht mehr wegzudenken“²⁸; ein „Bühnenmaler allerersten Ranges“²⁹ –, fiel die Resonanz auf seine freie Kunst in Essen deutlich zurückhaltender aus. Zwar wurde er wiederholt für seinen Umgang mit der Farbe gelobt, gleichzeitig wurde jedoch seine Schwierigkeit in der Formfindung hervorgehoben und vor allem seine Stilpluralität als „ernsthaftes Problem“ kritisiert: „Denn wo bleibt sein Selbst bei diesen dauernden Verwandlungen, diesem schnellen Wechsel von einem Stil in den anderen?“³⁰ Das Urteil über Heckroths Beteiligung an der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Essen im gleichen Jahr fiel ähnlich aus.³¹

◀ Abb. 4

Hein Heckroth, Schaumann – Jojo Weltmeister (aus einem aufgelösten Skizzenblock/Gästebuch), 1932, Tusche/Papier, 22,5 × 14,2 cm, Privatsammlung



Heckrotz
U. Kullmister ins. Foto

12.32

III Hein Heckroth und Johanna Ey

Noch intensiver, ausdauernder und letztlich bedeutsamer als der Kontakt zu Rudolf Schaumann war Heckroths Beziehung zu der Düsseldorfer Kunsthändlerin Johanna Ey. Spätestens seit 1928 gehörte der damals 27-Jährige zum erweiterten „Ey-Kreis“. Waren es nach dem Ersten Weltkrieg heute bekanntere Namen wie Otto Pankok, Gert Heinrich Wollheim, Max Ernst oder Otto Dix gewesen, welche die erste Generation dieses Künstlerkreises gebildet hatten, kamen ab 1927 mit der Neugründung des *Jungen Rheinlands* erneut jüngere Künstler wie Robert Pudlich, Bruno Goller, Julo Levin, Franz Monjau oder eben Heckroth in der Galerie „Neue Kunst – Frau Ey“ zusammen. Dass Heckroth Johanna Ey besonders nahestand, bezeugen unter anderem eine Reihe von Porträtzeichnungen der „meistgemalten Frau Deutschlands“³², deren bislang früheste bekannte auf das Jahr 1928 zu datieren ist³³, und ein Aquarell Heckroths, das seine Frau Ada im Nachthemd der Ey zeigt (Abb. 6). Der enge Kontakt, der ab Ende der 1920er Jahre zwischen Johanna Ey und den Heckroths bestand, wird weiterhin in mehreren Fotografien aus dem Nachlass Ey sichtbar. Sie zeigen beispielsweise Hein und Ada Heckroth beim Spaziergang im Düsseldorfer Hofgarten zusammen mit der Kunsthändlerin und Arthur Kaufmann, dem Vorsitzenden der *Rheinischen Sezession* (Abb. 7). Auch auf einem Gruppenfoto anlässlich der Feier ihres 65. Geburtstages im März 1929 sind Hein und Ada Heckroth an der Seite von Johanna Ey zu sehen.³⁴ Der Kontakt zu der Kunsthändlerin blieb jedoch nicht auf das Private beschränkt. Mit seiner Kunst gehörte Heckroth spätestens zu Beginn der 1930er Jahre zum festen Galerieprogramm.

Bereits im April 1930 zeigte Johanna Ey in ihrer Galerie parallel zur Premiere der Düsseldorfer Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzek* in einer Einzelausstellung Heckroths Entwürfe für die fünfzehn Bühnenbilder (vgl. Abb. 3).³⁵ Sehr wahrscheinlich war es auch ihr Verdienst, dass Heckroth im September des gleichen Jahres gemeinsam mit zahlreichen anderen Künstlerinnen und Künstlern aus ihrem Umfeld, darunter Otto Dix, Gert Heinrich Wollheim, Ulrich Leman, Robert Pudlich

◀Abb. 5

Hein Heckroth, II. Weltmeister im Jojo (aus einem aufgelösten Skizzenblock/Gästebuch), 1932, Tusche/Papier, 22,5 × 14,4 cm, Privatsammlung



◀ **Abb. 6**

Hein Heckroth, *Ada im Nachthemd der Ey*, 1930, Tusche u. Aquarell/Papier, 40,5 x 29,5 cm, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, C 6957

und Maria Wernze(-Sichtermann), an der ersten Kunstausstellung im Essener Abendlokal „Atelier“ teilnahm.³⁶

Ende des Jahres 1930 musste Johanna Ey ihre bisherigen Galerieräume am Hindenburgwall 11 aufgeben. Sie bezog kurze Zeit später ein neues Ladenlokal am Friedrichplatz 1 – weiterhin in unmittelbarer Nähe der städtischen Kunsthalle und nur wenige Meter vom ursprünglichen Standort entfernt. Diese neuen Räumlichkeiten eröffnete sie am 26. Oktober 1930 mit der Ausstellung *Aus zehn Jahren junger Düsseldorfer Kunst*, die einen Überblick über die Künstlerinnen und Künstler ihrer Galerie seit dem Ersten Weltkrieg geben sollte. Neben dem „ältesten Stamm“ und den „Arrivierten“ – Max Ernst, Fritz Feigler, Otto Pankok, Gert Heinrich Wollheim und Otto Dix – waren auch die wichtigsten Vertreter des jüngeren Ey-Kreises präsent, die in der Kritik wiederholt für ihre „malerische Frische und Bravour“ besondere Anerkennung erhielten, darunter neben Paul Bindel und Ulrich Leman eben auch Heckroth.³⁷

Für die zahlreichen Werke Heckroths, die in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren durch die Hände Johanna Eys gingen, sind die Eigentumsverhältnisse heute nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren. Zwar ist bekannt, dass es sich bei vielen Arbeiten in der Kunsthandlung um Kommissionsware handelte, doch ist nicht immer klar zu unterscheiden, welche Bilder konkret in Kommission genommen wurden, welche Teil des Galeriebestandes waren, und welche zu Johanna Eys privater Kunstsammlung gehörten. Heckroths Selbstbildnis von 1928 (Abb. 8), das sich eindeutig als Kommissionsware identifizieren lässt, gehört zu den wenigen Ausnahmen. Es zählte spätestens seit 1929 zu den in der



↗ **Abb. 7**

Unbekannter Fotograf, Hein Heckroth, Ada Heckroth, Johanna Ey und Arthur Kaufmann in Düsseldorf, um 1928–1930, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, F 52



◄ **Abb. 8**

Hein Heckroth, Selbstbildnis, 1928, Öl/
Lw., 64 x 56 cm, Stadtmuseum Landes-
hauptstadt Düsseldorf, B 724

Galerie Ey ausgestellten Arbeiten. Auf einer Fotografie, die Johanna Ey anlässlich ihres 65. Geburtstages im März 1929 zeigt (Abb. 9), ist es neben vielen weiteren Kunstwerken, etwa von Robert Pudlich oder Bruno Goller, oben rechts im Hintergrund zu erkennen. Johanna Ey gab es zu einem bislang ungeklärten Zeitpunkt Anfang der 1930er Jahre an Heckroth zurück; über seine Frau Ada gelangte es nach dem Tod des Künstlers schließlich 1981 in die Sammlung des Düsseldorfer Stadtmuseums. Das Gemälde „Dame mit Vase“ (Abb. 10), das auf einer Fotografie der neuen Ausstellungsräume der Galerie Ey neben Arbeiten von Max Ernst, Gert Heinrich Wollheim, Bruno Goller und Franz Wilhelm Seiwert hinter

► **Abb. 9**

Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer,
Johanna Ey an ihrem 65. Geburtstag,
März 1929, Silbergelatine, Stadtmuseum
Landeshauptstadt Düsseldorf, F 59

► **Abb. 10**

Hein Heckroth, Dame mit Vase, 1929, Öl/
Lw., 67 x 82 cm, Stadtmuseum Landes-
hauptstadt Düsseldorf, B 743





^ Abb. 11

Unbekannter Fotograf, Johanna Ey in den neuen Ausstellungsräumen ihrer Kunsthandlung am Friedrichplatz 1, um 1930, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf

Johanna Ey zu sehen ist (Abb. 11), war hingegen Eigentum der Kunsthändlerin. Es verblieb bis Mitte 1934 in ihrem Besitz, ehe es vom damaligen Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Fred Kocks gemeinsam mit weiteren Werken als Sicherheit für eine Mietschuld bei der Stadt Düsseldorf ausgesucht wurde und so in städtischen Besitz gelangte.³⁸

Johanna Ey erhielt immer wieder einzelne Arbeiten als Geschenke von Künstlerinnen und Künstlern aus ihrem Umfeld oder erwarb sie direkt bei ihnen. Bereits im Jahr 1924 hatte sie beispielweise eine größere, heute jedoch nicht mehr vollständig rekonstruierbare Anzahl von Werken von Max Ernst aus dessen früher Pariser Zeit erworben, um dem Künstler so eine Reise nach Südostasien zu ermöglichen.³⁹ Um den An-

kauf finanzieren zu können, war sie gezwungen gewesen, einen Kredit aufzunehmen. In den Folgejahren musste Ey aber feststellen, dass diese Investition sie vor ein ungeahntes Problem stellte: Zwar wurden Ernsts Werke von den Künstlerinnen und Künstlern in ihrem Umfeld sehr geschätzt, sie ließen sich im nach wie vor eher konservativen Düsseldorf aber kaum verkaufen. Insgesamt lassen sich bis heute gerade einmal drei sichere Verkäufe von Werken Max Ernsts durch Johanna Ey im Rheinland nachweisen.⁴⁰ Der überwiegende Teil der Gemälde gelangte bis in die 1930er Jahre hinein durch Tauschgeschäfte in den Besitz von Personen aus ihrem Umfeld, insbesondere von rheinischen Künstlerinnen und Künstlern, deren für den Kunstmarkt häufig gefälligere, neoimpressionistische oder nachexpressionistische Werke sich deutlich einfacher an das eher bürgerliche Düsseldorfer Publikum absetzen ließen. Mindestens 17 Werke von Max Ernst aus dem von Johanna Ey erworbenen Konvolut gelangten auf diesem Wege als Tauschobjekte oder als alternative Zahlungsmittel für erbrachte Leistungen in den Besitz von Künstlerinnen und Künstlern aus dem Umkreis der Galerie, darunter Trude Brück, Otto Pankok, Robert Pudlich, Jupp Rübsam und auch Hein Heckroth. Er erhielt von Ey das surrealistische Gemälde „Castor und Pollution“ von 1923.⁴¹ Wenngleich es in diesem Fall keine direkten Belege dafür gibt, ist davon auszugehen, dass auch Heckroth „seinen“ Max Ernst im Tausch gegen eigene Arbeiten erhielt, da sich eine Reihe seiner Werke auch nach seinem Weggang aus Deutschland weiterhin in Eys Besitz nachweisen lassen.

Als Johanna Ey 1931 in Zeiten großer ökonomischer Not versuchte, mehr öffentliche Aufmerksamkeit für sich und ‚ihre‘ Künstlerinnen und Künstler zu generieren, entschloss sie sich, ihre durchaus beachtliche Kunstsammlung auf Reise zu schicken und zugleich im Selbstverlag einen Katalog mit einer Auswahl von Werken zu publizieren.⁴² Die Wanderausstellung führte über Köln nach Königsberg und Mannheim und abschließend nach Wiesbaden.⁴³ Die ursprünglich geplante Präsentation der Werke in Chicago ließ sich aufgrund von Devisenschwierigkeiten nicht mehr realisieren.⁴⁴ Heckroth war auf den Ausstellungen und im Sammlungskatalog mit mehreren Werken vertreten: dem eingangs bereits erwähnten Gemälde „Spanierin“ von 1928, einem weiteren kleinformatigen Gemälde „Akt im Sessel“ sowie mit einer Auswahl seiner Entwürfe für das Düsseldorfer Bühnenbild des *Wozzeck*, die Ey bereits 1930 in ihrer Galerie ausgestellt hatte.⁴⁵ Dass sich auch über die im Katalog abgebildeten Werke hinaus noch weitere Arbeiten Heckroths in der Sammlung Ey befanden, belegt das bereits zuvor angesprochene

Gemälde „Dame mit Vase“ (vgl. Abb. 10). Auch wenn sich der gesamte Umfang des Kunstbesitzes von Johanna Ey heute nicht mehr lückenlos rekonstruieren lässt, so gibt eine möglicherweise im Kontext eines Entschädigungsantrags in den 1950er Jahren entstandene Werkliste doch Aufschluss über den enormen Umfang der einstigen Sammlung.⁴⁶ Das Verzeichnis führt neben den bereits genannten Arbeiten – den drei Gemälden „Spanierin“, „Akt im Sessel“ und „Dame mit Vase“ sowie den insgesamt elf Entwürfen zum Bühnenbild des *Wozzeck* – drei weitere Werke Heckroths auf: ein Porträt Johanna Eys, ein Stillleben sowie eine nicht näher bestimmte Zeichnung. Letztere ist möglicherweise mit dem großformatigen Blatt „Sitzender weiblicher Akt“ von 1930 identisch, das nachweislich aus der Sammlung Ey stammt.⁴⁷ Darüber hinaus gehörte wohl auch das frühe Selbstbildnis Heckroths aus dem Jahre 1924 zumindest zwischenzeitlich zur Sammlung der Düsseldorfer Kunsthändlerin.⁴⁸

In Folge der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten verließ Heckroth das Deutsche Reich im Frühjahr 1933. Anschließend hielt er sich wohl zusammen mit Oskar Kokoschka und Rudolf Levy in Paris und Rapallo bei dem niederländischen Mäzen, Sammler und Maler Bob Visser-Gésinus auf.⁴⁹ Den Kontakt nach Düsseldorf und insbesondere zu Johanna Ey versuchte Heckroth jedoch auch in diesen für beide schwierigen Zeiten aufrechtzuerhalten. Gemeinsam mit Gésinus beschaffte er ihr im März 1933 eine Fahrkarte nach Mallorca und etwas Geld für eine zweite Spanienreise, wie sie 1936 rückblickend in ihren Erinnerungen festhielt:

„Um etwas aus dieser aufregenden Zeit heraus zu kommen, überbrachte mir der holländische Maler Bob Gesinus Visser zusammen mit dem Bühnenbildner Hein Heckroth aus Essen eine Fahrkarte über Paris – Barcelona nach der Insel Mallorca mit der Mitteilung, daß auf einer Bank in Palma 600 Peseten zu meinem dortigen Aufenthalte bereit lägen.“⁵⁰

Johanna Ey war ihrerseits ebenfalls weiterhin um Kontakt zu ‚ihren‘ Künstlerinnen und Künstlern bemüht, von denen ein großer Teil, wie Heckroth, das Rheinland längst verlassen hatte. Sie hielten die Kunsthändlerin mit Briefen über ihre aktuelle Lage, ihr künstlerisches Schaffen und anstehende Ausstellungen auf dem Laufenden. In einem Brief an den spanischen Maler Jacobo Sureda vom 15. November 1933 berichtet Ey beispielsweise über Heckroth:

„[Er] ist mit der Tanzgruppe ‚Ballet Hans Joost‘ [...] nach New York gegangen. Sie haben erst ein Gastspiel in ‚den Haag‘ in Holland gegeben, dann in London, dann wieder in Brüssel, von da über Spanien über San Vigo nach Amerika gefahren. In 12 Tagen waren sie in New York. Er schreibt voller Begeisterung er macht zu gleicher Zeit eine große Ausstellung [...]. [Er] ist glücklich mal endlich aus Essen an der Ruhr zu sein; er hat recht, er ist kein Miesmacher, sondern ein tüchtiger Arbeiter, der was kann und fleißig ist, er schafft es schon; [...] ich wünsche, daß er dort festen Fuß fassen kann, er verdient es sicher.“⁵¹

1 Aus der Provinz, in: Westfälische Neueste Nachrichten, 26. August 1924; Theaterzettel des Schauspielhauses Düsseldorf „Tanzgruppe am Theater der Stadt Münster i. W.“, 15. Oktober 1924, abends 7.45 Uhr, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, KW760(2).

2 Zum *Jungen Rheinland* siehe zuletzt Andrea von Hülsen-Esch/Daniel Cremer/Jens-Hennig Ullner (Hg.), *Das Junge Rheinland. Gegründet, gescheitert, vergessen?*, Berlin 2021, und Daniel Cremer/Kay Heymer (Hg.), *Das Junge Rheinland. „Zu schön, um wahr zu sein“*, Ausst.-Kat. Kunstpalast, Düsseldorf, Köln 2019.

3 *Das Junge Rheinland, Satzungen*, undatiert, 3-seitiges Typoskript, Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 441-3, Nr. 1052, S. 1; zu den Satzungen und den Parallelen zum Sonderbund siehe Patricia Nünning, *Vom Sonderbund zum Jungen Rheinland – Kontinuität und Veränderung*, in: von Hülsen-Esch/Cremer/Ullner (Hg.), *Das Junge Rheinland*, 2019, S. 32–43; [Walter Cohen], *Das junge Rheinland*. Düsseldorf, in: *Das junge Rheinland*, Ausst.-Kat. Städtischen Kunsthalle, Düsseldorf 1919, S. 3–4. Zum Scheitern des *Sonderbundes* siehe Stefan Kraus, *Walter Ophey 1882–1930. Leben und Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik*, Stuttgart 1993, S. 23–27.

4 Karl Koetschau an Ernst Carl Friedrich te Peerdt, 21. Februar 1919, Düsseldorf, Stadtarchiv, 0-1-3-902.

5 Stephan von Wiese, *Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus. Die „1. Internationale Kunstausstellung“ und der Kongreß der „Union fortschrittlicher internationaler Künstler“ 1922 in Düsseldorf*, in: Ulrich Krempel (Hg.), *Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1985, S. 50–56.

6 Auf der *Großen Kunstausstellung Düsseldorf 1926* war die ursprünglich weit mehr als 100 Mitglieder umfassende Gruppe nur noch mit elf Künstlerinnen und Künstlern vertreten. *Große Kunstausstellung Düsseldorf 1926*, Ausst.-Kat. GeSoLei-Ausstellungsgelände, Düsseldorf 1926. Zur öffentlichen Wahrnehmung der Künstlervereinigung in dieser Zeit siehe beispielsweise [Will] Grohmann, *Dresdner*

Ausstellungen, in: *Der Cicerone* 17 (1925), S. 266–268, hier S. 268, oder *Öffentliche Kunstpflege*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 59 (1925/26), S. 665 f.

7 Walter Cohen, *Ausstellung niederrheinischer und westfälischer Künstler*, in: *Eröffnungsausstellung. Niederrheinische und Westfälische Künstler*, Ausst.-Kat. Galerie Herbert Cramer, Frankfurt a. M. 1919.

8 Manfred Großkinsky (Hg.), *Expressiv. Experimentell. Eigenwillig. Reinhold Ewald 1890–1974*, Ausst.-Kat. Museum Giersch, Frankfurt, Museen der Stadt Hanau, Petersberg 2015.

9 Zur Auflösung und Wiederbegründung des *Jungen Rheinlands* und den Umständen des Zusammenschlusses zur *Rheinischen Sezession* siehe zuletzt Daniel Cremer, Otto Pankok im Jungen Rheinland und in der Rheinischen Sezession (1927–1935), in: Katja Szymczak/Moritz Pankok (Hg.), *Stern und Blume. Reprinted – Revisited*, 2 Bde., Berlin 2022, Bd. 2, S. 36–47.

10 W. W., *Ausstellungen im Neuen Museum*, in: *Wiesbadener Tageblatt*, 16. September 1928.

11 *Rheinische Sezession, Jubiläums-Ausstellung*, Ausst.-Kat Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1929, S. 32.

12 *Sammlung Ey*, Düsseldorf [1931], S. 74.

13 Hein Heckroth, *Bildnis eines schwarzen Mannes*, 1929, Öl/Lw., 100 × 74,2 cm, Hessen Kassel Heritage, M 1977/4; M. A. St., *Düsseldorfer Kunstausstellungen. Die Porträt-Ausstellung in der Kunsthalle*, in: *Düsseldorfer Stadt-Anzeiger*, 18. Oktober 1929.

14 *Rundschreiben des Vorstands der Rheinischen Sezession*, Düsseldorf, 13. Oktober 1928, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-3-903.0171. Siehe auch Cremer, Otto Pankok, 2022, S. 41.

15 *Düsseldorfer Herbst-Ausstellungen*, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 12. Oktober 1929.

16 *Interessensgemeinschaft der Sezessionen*, in: *Die Kunstauktion* 4 (1930), S. 10.

17 *Rheinische Sezession, Austausch-Ausstellung mit der Berliner Sezession*, Ausstellungsgebäude Tiergartenstraße, Berlin, März bis April 1930.

18 *Rheinische Sezession, Jahresausstellung*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Mai bis Juni 1930.

19 *Rheinische Sezession, Jahresschau*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Mai bis Juni 1931.

20 *Düsseldorf-Münchener Kunstausstellung* Düsseldorf 1932, Ausst.-Kat. Städtischer Kunstpalast, Düsseldorf 1932.

21 Hein Heckroth, *Scene (Drei Schauspieler im Kostüm)*, 1932, Öl/Lw., 101,5 × 75 cm, München, Ketterer Kunst, Auktion 380, 4. Juni 2011, Lot 103.

22 Vgl. Karlheinz Gabler, in: *Hein Heckroth 1901–1970*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1977, S. 27. Weder für das *Junge Rheinland* noch für dessen Nachfolgegruppen, die *Rheingruppe* und die *Rheinische Sezession*, ist bekannt, dass sie jemals im Rahmen ihrer Ausstellungen derartige Preise verliehen hätten.

- 23** Die Ausstellung der „Rheinischen Sezession“ im Städtischen Museum, in: Rhein- und Ruhrzeitung, 4. Oktober 1932; Aquarellausstellung der rhein. Sezession, in: Rhein- und Ruhrzeitung, 30. Oktober 1932; Ausstellungsbuch der Städtischen Galerie Bochum 1931–1937, Bochum, Stadtarchiv, D St 55, S. 56.
- 24** Die *Rheinische Sezession* stellte auch nach 1933 weiter aus und wurde erst 1938 durch die Nationalsozialisten verboten; siehe Daniel Cremer, Chronologie, in: Cremer/Heymer, *Das Junge Rheinland*, 2019, S. 34–73, hier S. 67–69.
- 25** [Paul Joseph] Cremers, Düsseldorf Künstler bei Schaumann, in: Essener Anzeiger, 6. Februar 1929; Galerie Schaumann, Einladungskarte zur Ausstellung *10 Jahre Junge Deutsche Kunst im Ruhrland*, Essen, Haus der Technik, 1938, Stadtarchiv Essen, 854/390.
- 26** [Paul Joseph] Cremers, Düsseldorf Künstler bei Schaumann, in: Essener Anzeiger, 6. Februar 1929.
- 27** Galerie Schaumann, Gästebuch 1929–1931, Stadtarchiv Essen, 330/1.
- 28** [Paul Joseph] Cremers, Heinrich Heckroth und Grete Rikko im Kunstsalon Schaumann, in: Rheinisch Westfälische Zeitung, 17. September 1932.
- 29** Dr. M. Sch., Gemälde von Heinrich Heckroth, in: Essener Allgemeine Zeitung, 22. September 1932.
- 30** Ebd. Siehe auch Cremers, Heckroth und Rikko, 1932.
- 31** Walter Cohen, Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Essen, in: *Die Kunst für Alle* 47 (1931/1932), S. 44–51, hier S. 48.
- 32** Zum Beispiel in: Jubiläumsausstellung 1925: II. Die Düsseldorfer Kunst, in: *Düsseldorfer Lokal-Zeitung*, 27. Juni 1925.
- 33** Hein Heckroth, *Johanna Ey*, 1928, Tusche/kariertes Papier, 26,5 × 22 cm, Düsseldorf, Hargeshheimer Kunstauktionen, 2. Juli 2011, Lot 138.
- 34** Unbekannter Fotograf, Gruppenfoto mit Johanna Ey anlässlich ihres Geburtstages, März 1929, 17 × 22 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Archiv, F-E 205 – 6798/A. Abgebildet in: Anette Baumeister, Treffpunkt „Neue Kunst“. Erinnerungen der Johanna Ey, Düsseldorf 1999, S. 113.
- 35** Opernhaus, in: *Düsseldorfer Stadt-Anzeiger*, 7. April 1930; Hein Heckroth, Das Bühnenbild zum „Wozzeck“, in: *Die Theaterwelt. Programmschrift der städtischen Theater in Düsseldorf* 5 (1930), S. 170.
- 36** Das neugeschaffene „Atelier“ in den Nebenräumen der wiedereröffneten Essener Vergnügungsstätte „Casanova“ sollte als Raum für zwanglose, juryfreie Ausstellungen junger Künstler dienen, konnte als neuer Ausstellungsraum für junge Kunst in Essen letztlich aber keine wirkliche Bedeutung erlangen. Wiedereröffnung der „Casanova“ in Essen, in: Rhein- und Ruhrzeitung, 15. September 1930; Werbeanzeige „CASANOVA • ARKADIA IN ESSEN“, in: *Kölnische Zeitung*, 5. Oktober 1930.
- 37** „Frau Ey im neunten Heim. Aus zehn Jahren junger Düsseldorfer Kunst“, in: *Düsseldorfer Stadt-Anzeiger*, 25. Oktober 1930.
- 38** Baumeister, Treffpunkt „Neue Kunst“, 1999, S. 169–179. Die Erben von Johanna Ey meldeten nach dem Zweiten Weltkrieg gegenüber der Stadt Düsseldorf Ansprüche auf die Herausgabe der damals von Kocks übernommenen

Bilder an, die jedoch seitens der Stadt abgelehnt wurden; Schreiben des Rechtsamts der Stadt Düsseldorf an den Direktor der städtischen Kunstsammlungen Dr. Werner Doede, 25. Mai 1949, Düsseldorf, Stadtarchiv, 0-1-4-3907.283.

39 Hierzu ausführlich: Ulrich Krempel, Max Ernst, Johanna Ey und Düsseldorf – Die Spuren einer „menage à trois“, in: Ulrich Krempel (Hg.), Sprengel macht Ernst, Ausst.-Kat. Sprengelmuseum Hannover, 2006, S. 9–18.

40 Sie verkaufte jeweils ein Gemälde an die Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln und den Kunstsammler und -händler Kasimir Hagen. Ebd., S. 14.

41 Max Ernst (in Zusammenarbeit mit Robert Desnos), *Castor und Pollution*, 1923, Öl/Lw., 73 x 100 cm, Privatbesitz.

42 Sammlung Ey, Düsseldorf [1931].

43 Walter Schmits, Die Sammlung Ey. Zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, in: Kölnische Zeitung, 25. Juni 1931; Adolf Jungjohann, In Wiesbaden: Sammlung Ey aus Düsseldorf, in: Die Weltkunst VII (1933), Nr. 8, S. 2; Mutter Eys Kunstsammlung in Königsberg, in: Ostpreußische Zeitung, 4. Januar 1932; Die Düsseldorfer Künstlermutter, in: Volksstimme Mannheim, 26. September 1932.

44 Peter Barth, Großes Ey wir loben dich. Johanna Ey und ihr Künstlerkreis, Ausst.-Kat. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 2007, S. 72.

45 Sammlung Ey, S. 57, 74, 93–96.

46 Aufstellung zur Kunstsammlung von Johanna Ey (Sammlung Ey), Typoskript, 1950er Jahre, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf. Große Teile der Eyschen Sammlung wurden bei einem Luftangriff auf Düsseldorf im Juni 1943 zerstört.

47 Hein Heckroth, *Sitzender weiblicher Akt*, 1930, Tusche/Pergamin, 41,9 × 29,6 cm, ehemals Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf (aus der Sammlung Ey). Siehe Barth, Großes Ey wir loben dich, 2007, S. 116.

48 Hein Heckroth, *Selbstbildnis*, 1924, Öl/Lw., Maße unbekannt, Verbleib unbekannt (aus der Sammlung Ey). Siehe Gabler, Heckroth, 1977, S. 19.

49 Ebd. S. 27; Rolf Linnenkamp, Gésinus. Ein Maler des Aufgeklärten Realismus, München 1984, S. 57 ff. Vgl. Heinz Spielmann, Oskar Kokoschka. Leben und Werk, Köln 2003, S. 300 f., 518; Susanne Thesing, Rudolf Levy. Leben und Werk, Nürnberg 1990, S. 30.

50 Zit. nach: Baumeister, Treffpunkt „Neue Kunst“, 1999, S. 165.

51 Johanna Ey an Jacobo Sureda, 15. November 1933, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, zit. nach: ebd., S. 204 f.

Archivbestände

Stadtarchiv Bochum

- Akten der Städtischen Gemäldegalerie, Dokumentation der Ausstellungsbeteiligungen Heckroths in Bochum

Archiv des Künstlervereins Malkasten Düsseldorf

- Gruppenfotografie mit Ada und Hein Heckroth anlässlich des Geburtstages von Johanna Ey 1929

Stadtarchiv Landeshauptstadt Düsseldorf

- Akten der Düsseldorfer Stadtverwaltung, Korrespondenz der Rheinischen Sezession, Dokumentation der von Johanna Ey übernommenen Kunstwerke (u.a. Heckroth), Korrespondenz zu Ankäufen

Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf

- Sammlung zu Johanna Ey, Korrespondenz mit Bezug zu Hein Heckroth, Fotografien
- Archiv der Galerie Remmert und Barth, Dokumente zur Sammlung Ey (Werkliste u. Ä.)

Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf

- Dumont-Lindemann-Archiv, Nachlass Schauspielhaus Düsseldorf, Korrespondenz mit Hein Heckroth

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

- Sammlung Düsseldorfer Theaterzettel, Dokumentation von Heckroths Engagements in Düsseldorf

Stadtarchiv Essen

- Nachlass Galerie Schaumann, Drucksachen der Galerie, Sammlung von Zeitungsausschnitten zu den Ausstellungen, Gästebuch der Galerie

Literatur

Anna, Susanne/Baumeister, Anette (Hg.), Das Junge Rheinland. Vorläufer – Freunde – Nachfolger, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Ostfildern 2008.

- Barth, Peter, Großes Ey wir loben dich. Johanna Ey und ihr Künstlerkreis, Ausst.-Kat. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 2007.
- Baumeister, Anette, Treffpunkt „Neue Kunst“. Erinnerungen der Johanna Ey, Düsseldorf 1999.
- [Cohen, Walter], Das junge Rheinland. Düsseldorf, in: Das junge Rheinland, Ausst.-Kat. Städtischen Kunsthalle, Düsseldorf 1919, S. 3–4.
- Cohen, Walter, Ausstellung niederrheinischer und westfälischer Künstler, in: Eröffnungsausstellung. Niederrheinische und Westfälische Künstler, Ausst.-Kat. Galerie Herbert Cramer, Frankfurt a. M. 1919.
- Cremer, Daniel/Heymer, Kay (Hg.), Das Junge Rheinland. „Zu schön, um wahr zu sein“, Ausst.-Kat. Kunstpalast, Düsseldorf, Köln 2019.
- Cremer, Daniel, Otto Pankok im Jungen Rheinland und in der Rheinischen Sezession (1927–1935), in: Katja Szymczak/Moritz Pankok (Hg.), Stern und Blume. Reprinted – Revisited, 2 Bde., Berlin 2022, Bd. 2, S. 36–47.
- Großkinsky, Manfred (Hg.), Expressiv. Experimentell. Eigenwillig. Reinhold Ewald 1890–1974, Ausst.-Kat. Museum Giersch, Frankfurt, Museen der Stadt Hanau, Petersberg 2015.
- Hausmann, Michael. Johanna Ey: a critical reappraisal, Diss: University of Birmingham, 2010.
- Heckroth, Hein, Das Bühnenbild zum „Wozzeck“, in: Die Theaterwelt. Programmschrift der städtischen Theater in Düsseldorf 5 (1930), S. 170.
- Hein Heckroth 1901–1970, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1977.
- Hülßen-Esch, Andrea von/Cremer, Daniel/Ullner, Jens-Hennig (Hg.), Das Junge Rheinland. Gegründet, gescheitert, vergessen?, Berlin 2021.
- Kraus, Stefan, Walter Ophéy 1882–1930. Leben und Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik, Stuttgart 1993.
- Krempel, Ulrich (Hg.), Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1985.
- Krempel, Ulrich, Max Ernst, Johanna Ey und Düsseldorf – Die Spuren einer „menage à trois“, in: Ulrich Krempel (Hg.), Sprengel macht Ernst, Ausst.-Kat. Sprengelmuseum Hannover, 2006, S. 9–18.
- Linnenkamp, Rolf, Gésinus. Ein Maler des Aufgeklärten Realismus, München 1984.
- Nünning, Patricia, Vom Sonderbund zum Jungen Rheinland – Kontinuität und Veränderung, in: von Hülßen-Esch/Cremer/Ullner (Hg.), Das Junge Rheinland, 2019, S. 32–43.

Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka. Leben und Werk, Köln 2003.
Thesing, Susanne, Rudolf Levy. Leben und Werk, Nürnberg 1990.
Wiese, Stephan von, Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus. Die „1. Internationale Kunstausstellung“ und der Kongreß der „Union fortschrittlicher internationaler Künstler“ 1922 in Düsseldorf, in: Ulrich Krempel (Hg.), Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1985, S. 50–56.

Bildnachweise

Abb. 1, 4, 5: Archiv Daniel Cremer

Abb. 2, 3: aus Sammlung Ey, Düsseldorf, [1931], S. 74 u. 95

Abb. 6–10: Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf – Stefan Arendt/LVL ZMB

Abb. 11: aus Baumeister, Treffpunkt "Neue Kunst", 1999, S. 131

Grenzen des Avantgardismus

Hein Heckroth als Bühnenbildner in Münster und Essen (1924–1933)

„Will man sich heutzutage unabhängig bewahren, so ist man zu einer außerordentlichen Elastizität gezwungen“, erklärt der Chefredakteur einer Frankfurter Zeitung in Siegfried Kracauers Roman *Georg* (fertiggestellt 1934).¹ Das Romanprojekt war der Versuch, das politische, gesellschaftliche und kulturelle Leben im Frankfurt der Weimarer Republik zu erfassen und darzustellen. Die Entwicklung, die Kracauer nachzeichnet, führt vom revolutionären Pathos der unmittelbaren Nachkriegszeit zur konservativen Rückwendung in den späten Weimarer Jahren.

Die unruhige Frankfurter Szene, die der Städelschüler Hein Heckroth zu Beginn der Weimarer Republik miterlebte, ist nicht das Thema der folgenden Erörterungen. In gewisser Weise lassen sich die nachstehenden Überlegungen aber als ausgedehnte Anmerkung zu der zitierten Textstelle verstehen: In einer Epoche voller Risiken und Chancen profilierte sich der junge Bühnenbildner Hein Heckroth als pragmatischer Autodidakt, dessen Geradlinigkeit darin bestand, fortwährend Haken zu schlagen. In den tiefgreifenden Wandlungsprozessen der Weimarer Zeit erwiesen sich Heckroths Gelenkigkeit und Elastizität als besondere Stärken.

I

Bevor Hein Heckroth 1933 zum Opfer der politischen Ereignisse wurde und den Weg in die Emigration wählte,² war seine Karriere in den Grenzen der nationalen Heimat verlaufen. Er gehörte zu jenen Kindern, die um 1900 geboren waren und gegen Ende des Ersten Weltkrieges ins Erwachsenenendasein eintraten. Nachdem er in Gießen zum Buchdrucker und

Schriftsetzer ausgebildet worden war, verließ er 1919 seine mittelhessische Geburtsregion, um ein Kunststudium aufzunehmen, zunächst an der Städelschule in Frankfurt am Main, dann an der Zeichenakademie in Hanau. Es waren die inflationsgeplagten Nachkriegsjahre, in denen Heckroth seine künstlerische Identität als Maler und Grafiker entwickeln und entdecken musste. Obwohl er mit seinen Arbeiten bereits im Alter von 21 Jahren im legendären Frankfurter Kunstsalon Schames vertreten war,³ suchte er der Existenzform des freien Künstlers schon bald zu entkommen, vermutlich aufgrund wirtschaftlicher Not. Nachdem er im Juli 1921 erste Gehversuche als Bühnenbildner auf einer Amateurbühne in Ober-Ingelheim unternommen hatte, gestaltete er im Folgejahr weitere Bühnendekorationen in dem bescheidenen Rahmen, den das Wandertheater des Rhein-Mainischen Verbandes für Volksbildung mit Sitz in Frankfurt bot.⁴ Im Sommer 1924 entwarf er für das Kammermusikfest in Donaueschingen die Bühnenausstattung zur Uraufführung der Komposition *Persisches Ballett* von Egon Wellesz, der zum Schüler- und Freundeskreis von Arnold Schönberg gehörte.⁵ Mit diesem Tanzstück betrat Heckroth als Bühnenbildner erstmals ein elitäres Hochkunstambiente. Die Donaueschinger Premiere war ein Gastspiel des Theaters der westfälischen Landeshauptstadt Münster. Mit Beginn der Spielzeit 1924/25 erhielt Heckroth in Münster ein existenzsicherndes Festengagement. Zum Saisonbeginn 1927/28 erfolgte der Wechsel in eine ebenfalls feste Position an den Bühnen der Stadt Essen. Es war also das relativ stabile Jahrfünft ab 1924, in dem Heckroth den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf das Gebiet des Theaters verlagerte und als Bühnenbildner im Angestelltenstatus eine arrivierte Feldposition eroberte. Der Zeitungskritiker Joseph Cremers, der sich auch als Dramatiker betätigte, konstatierte im September 1932: „[...] der Name Heinrich Heckroth ist aus dem Bereich des Bühnenbildes der deutschen Nachkriegszeit nicht mehr wegzudenken.“⁶

In den Spieljahren von 1924/25 bis 1932/33, in denen Heckroth vorrangig in Münster und Essen wirkte, führten ihn freie Gastverträge unter anderem nach Düsseldorf, Köln, Göttingen, Berlin, Dresden, Chemnitz und München. Als er im Frühjahr 1933 ins Exil ging, hatte er bereits mehr als 270 Inszenierungen ausgestattet – aus heutiger Sicht eine kaum glaubliche Zahl.⁷ Obwohl die Überlieferung erwartbar lückenhaft ist, haben sich szenische Entwürfe aus dieser Werkphase in erstaunlich großer Zahl erhalten. Im Heckroth-Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln finden sich allein für Münster und Essen Entwürfe zu 105 Produktionen, allerdings in stark schwankender Zahl – mal sind es nur ein oder zwei Blätter, mal zwanzig, drei-

ßig und mehr.⁸ Dieser Bestand szenischer Originalgrafik bildet neben Programmheftbeiträgen und Presseberichten das Material, auf dem die vorliegenden Überlegungen fußen. Anhand aussagekräftiger Beispiele soll deutlich werden, dass Heckroths Bühnentätigkeit in der Weimarer Ära durch die Koexistenz und Kopräsenz höchst disparater Ausdrucksformen bestimmt war.

II

Die Jahre der Weimarer Republik sind gekennzeichnet durch eine krisengeschüttelte Modernität, die ein Bauchgefühl des Unbehagens hervorrief und die Überzeugung nährte, am Ende einer Epoche zu stehen. Die relativ gutgelaunten Prosperitätsjahre der Republik konnten in dieser Hinsicht nur teilweise und vorübergehend Abhilfe schaffen. Die Ahnung einer unmittelbar bevorstehenden Zeitenwende findet sich als zentraler Gedanke auch in einem Miniaturmanifest zu ästhetischen Fragen, das Heckroth 1924 verfasste und unter dem Titel „Ende der Kunst?“ zweimal publizierte – jeweils in Programmbroschüren des Münsteraner Theaters.⁹ Durch den Publikationskontext wird das Kunstmanifest des jungen Malers und Bühnenbauers zum Indikator und Faktor theatraler Prozesse, obwohl vom Theater mit keinem Wort die Rede ist.

„Wir stehen an der Wende.“¹⁰ Mit diesem Postulat leitet Heckroth seine Ortsbestimmung der Gegenwart ein. Über die Zukunftsgehalte, die der Begriff der Wende zu bergen scheint, lässt uns der Autor aber weitgehend im Unklaren. Umso klarer sind die Grenzziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart:

„Es hilft nichts, die Symbole alter Herrlichkeiten immer wieder aufzufrischen.

Es ist endgültig vorbei.

Die alten Formen haben ihren Sinn verloren.

[...]

Es gibt nichts, das wert wäre hinüber gerettet zu werden.“¹¹

Der apodiktische Ton hat sich auch im Druckbild niedergeschlagen: Jeder Satz ist ein Absatz. Heckroths Manifest lebt von avantgardistischen Sprachmustern des frühen 20. Jahrhunderts. Die Polemik gegen die Vergangenheit gehörte zum Grundsound der verschiedenen – auch der nach-

humpelnden – Avantgarden. Kaum verwunderlich, dass Heckroth in immer neuen plakativen Wendungen der Gesamtheit der Tradition ihre Zukunftsfähigkeit abspricht.¹²

Zu einem wichtigen Baustein für Heckroths Werkbiografie wird der kurze Text durch die konkrete historische Situation, in die er sozusagen hineingesprochen wurde. Diese konkrete Situation ist die Spielzeit 1924/25, in der sich das Theater der Stadt Münster unter einem neuen Intendanten formierte, der in den Jahren 1920/21 am Frankfurter Opernhaus als Regieassistent tätig gewesen war und seit dieser Zeit mit Heckroth in Kontakt gestanden hatte: Hanns Niedecken-Gebhard (1889–1954), Galionsfigur der „Händel-Bewegung“¹³ und Symbolgestalt einer neuen Ära.¹⁴ Zu seinem Dienstantritt hatte der neue Theaterintendant einige aufstrebende Jungtalente nach Münster gelockt. Neben Niedecken-Gebhard gehörten drei Personen zum neuen Leitungsteam, als Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, Jahrgang 1891, als Tanzgestalter Kurt Jooss und als Bühnengestalter Hein Heckroth, beide Jahrgang 1901 (Abb. 1, vgl. Abb. 2).¹⁵ Im direkten zeitlichen Umfeld dieser personellen Neuaufstellung ist Heckroths Künstlermanifest zu situieren. Obwohl das Bühnenbild nicht zum Gegenstand expliziter Aussagen wird, gibt der Text unmissverständlich zu verstehen, dass der neue Ausstattungsleiter die Absicht hat, die Vergangenheit zu löschen und dem Lockruf des Neuen zu folgen. Die Adressaten dieser Botschaft waren die Theatergänger der Stadt Münster, auch die Theaterkritiker.

↗ **Abb. 1**

Hein Heckroth (rechts) mit Hanns Niedecken-Gebhard, Rudolf Schulz-Dornburg und Kurt Jooss vor dem Bühnenbild des Herakles, Stadthalle Münster, 1925, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung



^ **Abb. 2**

Georg Friedrich Händel, Herakles, Städtische Bühnen Münster, 1925, Lithografie nach einem Entwurf von Hein Heckroth, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

Mitschwimmen im Avantgarde-Mainstream war für Heckroth – damals 23 Jahre alt – ein zeittypisches Mittel der Aufmerksamkeitserrregung. Es ist der avantgardistische Künstler als Epochentypus, der sich genötigt sah, ein schöpferisches Zerstörungswerk zu verrichten, oder zumindest glaubte, ein zerstörerisches Programm verkünden zu müssen, um die Aufmerksamkeit der bürgerlichen Kunstöffentlichkeit zu erregen.

Eine Grundsaterklärung aus den ersten Wochen seiner Theaterarbeit in Münster ist auch der kurze Text, den Heckroth zur Premiere von Händels *Julius Cäsar* im Oktober 1924 publizierte. Unter der Überschrift *Das neue Bühnenbild* wird ein Wechsel der Generationen und Perspektiven angezeigt: „Das neue Theater verlangt einen neuen Stil.

[...] Die expressionistische Revolution brachte wohl eine Zertrümmerung des traditionellen Bühnenstils, aber keine Erneuerung.“¹⁶ Worin das frisch erdachte Formkonzept bestehen könnte, deutet dann Hanns Niedecken-Gebhard als Regisseur in seinem Begleittext zur Premiere an, indem er die ästhetische Kategorie des Monumentalen und den vollständigen Verzicht auf Requisiten mit einem wirkungsästhetisch akzentuierten Pathosbegriff verknüpft:

„Die Monumentalität der Kunst Händels erheischt den Verzicht auf alles Kleinliche. Das Requisite, lächerliches Überbleibsel des Naturalismus, erübrigt sich. Die Dekoration darf nur den Rahmen geben, den Raum schaffen für die bewegten Menschen. Sie muß eine bewußte neue Pathetik zeigen, die nicht auf Opernstelzen stolziert, sondern auf weitgespannten seelischen Schwingen getragen, sieghaft die Ekstasik [!] dieser heiß atmenden monumentalen Kunst verkündet.“¹⁷

Im aufgeblasenen Idiom seiner Zeit erklärt der regieführende Intendant, dass die theaterästhetische Gewinnung von Neuland („neue Pathetik“) mit einer radikalen Purifizierung und Enthistorisierung des Bühnenraumes einhergeht. Auch der feurige Heckroth operiert in seinen Texten mit Manifestcharakter – wie oben zitiert – mit der fragwürdigen Alternative von Tradition und negierter Tradition. Unbeirrt hängt er dem Gedanken an, der Avantgarde-Künstler könne aus dem Nichts beginnen. Die entscheidende Frage nach Relevanz und Reichweite dieser Programmatik fächert sich in weitere Fragen auf: Wie unterscheidet sich Heckroths Kunstpraxis von seinen Verlautbarungen auf geduldigem Papier? War der junge Heckroth ein radikaler Theateravantgardist, der seine szenischen Räume von jeder Vergangenheit befreite und auf die Geschichte des Bühnenbildes blickte wie auf einen Müllhaufen glücklich entsorgten Gerümpels?

Heckroth war als Bühnenbildner in Münster durchaus fähig, eine gegenüber der Tradition exzentrische oder avantgardistische Stellung zu beziehen – vor allem dann, wenn der Musikdramatiker Händel und der Regisseur Niedecken-Gebhard hießen. Es liegt nahe und ist auch nicht neu, eine dieser Theaterdekorationen besonders hervorzuheben: das requisitenfreie Bühnenbild, das Heckroth gegen Ende der ersten Spielzeit für Händels *Herakles* erdachte (Premiere: 4. März 1925).¹⁸ Eine Entwurfszeichnung in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Köln lässt bereits erkennen, dass der junge Raumgestalter für die Aufführung des Oratoriums eine Formensprache wählte, die in enger Verbindung mit dem frühen Konstruktivismus russisch-sowjetischer Observanz steht



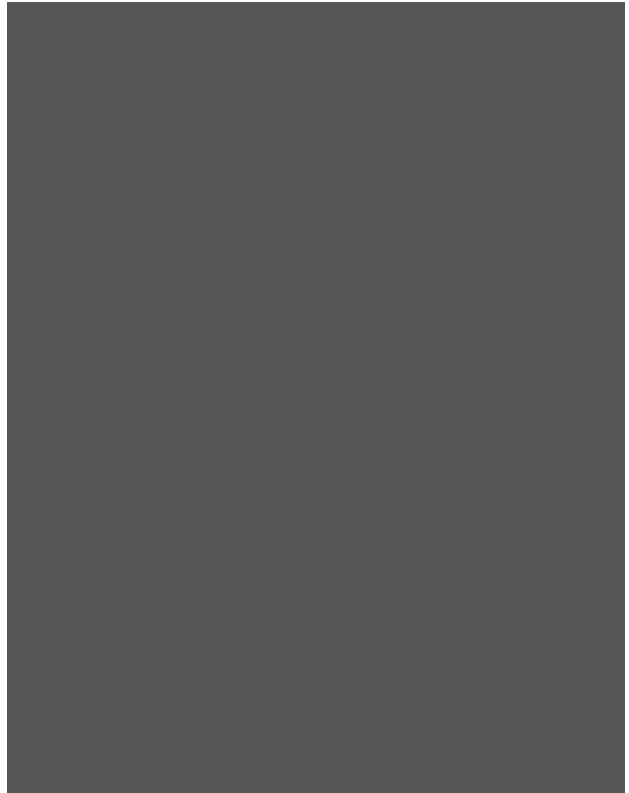
^ **Abb. 3**

Georg Friedrich Händel, Herakles, Städtische Bühnen Münster, 1925, Bühnenentwurf von Hein Heckroth, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

(Abb. 3). Insbesondere von den international Aufsehen erregenden Bühnenbildkonstrukten, die Irakli Gamrekeli und Kirile Zdanevich am Rustaweli-Theater in Tiflis erprobt hatten, war Heckroth sehr eingenommen.¹⁹ In formaler Hinsicht ähnelte die *Herakles*-Bühne beispielsweise dem konstruktiv-abstrakten Spielort, den Gamrekeli 1923 am Rustaweli-Theater für Ernst Tollers Drama *Masse-Mensch* kreiert hatte.²⁰ Allerdings besaß Heckroths hochartifizielle, ihre Darstellungsmittel bewusst ausstellende Bühnendekoration einen ganz anderen Materialcharakter (Abb. 4 u. 5): Neben Treppen und Podesten waren es vor allem starkfarbig bemalte Prospekte und Hänger, die eine bestimmende Rolle für den szenischen Raum spielten (der Schwarz-Weiß-Entwurf in Köln bildet das nicht ab).²¹ Heckroths Gestaltung korrespondierte darüber hinaus mit anderen Tendenzen der Tanz- und Theateravantgarden: mit Alex-

➤ **Abb. 4**

Georg Friedrich Händel, Herakles, Städtische Bühnen Münster, Stadthalle Münster, 1925, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung



▼ **Abb. 5**

Georg Friedrich Händel, Herakles, Städtische Bühnen Münster, Stadthalle Münster, 1925, Probe, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung



ander Tairows Zergliederung des Bühnenbodens in mehrere Spielflächen von unterschiedlicher Höhe, mit Oskar Schlemmers Entrümpelung der Bühne und mit Adolphe Appias Einsatz von Praktikabeln.²²

Durch die Verwendung streng gegenstandsloser Formen nimmt die Raumkonzeption an der Überwindung des Bühnenexpressionismus teil, die Heckroth zuvor im Begleitheft zur Oper *Julius Cäsar* eingefordert hatte. Allerdings darf seine nachexpressionistische Bühnenraumgestaltung nicht isoliert gesehen werden. Man muss nämlich annehmen, dass Niedecken-Gebhard als Regisseur die Bühnenerfindung beeinflusst und die Orientierung an der frühsowjetischen Avantgardekunst nahegelegt hatte. Dem Anschein nach hatte sich Heckroth vor seiner Anstellung in Münster mit abstrakter Malerei nie beschäftigt.²³ Für Niedecken-Gebhard, der einer modernitätskritischen Gemeinschaftsideologie zuneigte und stets Ästhetisches und Soziales eng aufeinander bezog,²⁴ dürfte wichtig gewesen sein, dass sich der sowjetische Konstruktivismus in den frühen zwanziger Jahren als eine ästhetische Praxis darstellte, die als symbolische Äußerung eines politischen Konzepts zu gelten hatte – eines politischen Konzepts, das darauf zielte, ein neues Leben aufzubauen.²⁵ Zugegeben, Inszenierung als kreativer Prozess, Regie als künstlerischer Beruf – das war damals noch keine Selbstverständlichkeit und vor allem in der Musiktheaterszene eher die Ausnahme als die Regel.²⁶ Mit seinen bewegungschorischen Händel-Projekten war Niedecken-Gebhard aber ein Exponent des frühen Regietheaters, und als solcher wurde er auch wahrgenommen. Der berühmte und weithin geehrte Musikkritiker Ferdinand Pfohl besuchte im Februar 1926 das von Niedecken inszenierte Oratorium *Theodora* und ließ sich daraufhin in den *Hamburger Nachrichten* zu der Formulierung hinreißen, das Theater der Stadt Münster sei „heute eine der bemerkenswertesten Kunststätten Deutschlands, ja, vielleicht Europas“ (Abb. 6).²⁷ Diese Stellung verdanke das Haus „der Hand eines phantasie- und geistvollen Künstlers“ (gemeint ist Niedecken), der mit seinem tanzgeprägten Aufführungsstil viel „zur Verjüngung und zur Stilerneuerung des Theaters, der Oper, des Oratoriums“ beitrage – ein Gegenentwurf zum Wagnerianismus, der das wilhelminische Musiktheaterleben über weite Strecken dominiert hatte.²⁸ Der wohlwollenden Aufnahme seitens der Kritik entsprach der Erfolg beim Publikum: Die Münsteraner stürmten ins Theater, sobald eine Oper oder ein szenisches Oratorium von Händel auf dem Spielplan stand.²⁹ In Niedecken-Gebhards Amtszeit als Intendant (1924–1927) wurden mit den Händelaufführungen die höchsten Besucherzahlen und Eigeneinnahmen des gesamten Theaterangebots erzielt.³⁰



^ **Abb. 6**

Georg Friedrich Händel, Theodora, Städtische Bühnen Münster, Stadthalle Münster, 1926, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

Herakles und *Theodora* waren am Ausdruckstanz orientierte Regiearbeiten Niedecken-Gebhards, die aufgrund ihrer monumental angelegten Bühnenräume und ihres hohen personellen Aufwandes nur in der 1920 fertiggestellten Stadthalle Münster realisiert werden konnten, nicht im Städtischen Lortzing-Theater, das seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als Haupthaus des Münsteraner Theaters gedient hatte.³¹ Das *Herakles*-Oratorium wurde am 5. und 6. April 1925 als Doppelgastspiel auch im riesenhaften Kuppelsaal der Stadthalle Hannover aufgeführt, der 6.000 Zuschauer fasste.³² In Münster erreichte die Tendenz zur Vergrößerung und Übersteigerung im Dezember 1926 mit Händels *Alexander Balus* ihren Kulminationspunkt: Aufgeführt wurde das Oratorium von 110 Orchestermusikern, rund 700 Sängern und 100 Tänzern in der Halle Münsterland, die im April 1926 vor allem als Schauplatz für Tierschauen und Zuchtvielmärkte eröffnet worden war und je nach Art der Veranstaltung und Bestuhlung bis zu 5.000 Zuschauer aufnehmen konnte (Abb. 7).³³

^ **Abb. 7**

Georg Friedrich Händel, Alexander Balus, Städtische Bühnen Münster, Halle Münsterland, 1926, Probe, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

Heckroths Bühne musste dem großen Spektakel – vor allem dem pompösen Bewegungschor, der die Partitur tänzerisch ausdeutete – ausreichend Platz bieten. Der Raumaufbau wurde durch einfache, großflächige Volumina bestimmt. Treppen waren ein wichtiges szenisches Mittel. Licht- und Schattenzonen wurden mittels elektrischer farbiger Beleuchtung in gesteigertem Maße zu Ausdrucksträgern. Indem Niedecken-Gebhard und sein Bühnenbildner die Spielfläche in den Zuschauerraum ausmünden ließen und so das szenische Geschehen über den Bühnenrahmen hinaus exponierten, schufen sie, wie längst beobachtet, ein Gegenbild zur bewährten Guckkastenbühne und bewiesen Mut zum Außergewöhnlichen.³⁴

Es gehört zur geschichtlichen Besonderheit der Händel-Inszenierungen Niedecken-Gebhards, dass sie einer Überbietungsästhetik huldigen, die sich ins Große und Ungewisse vorwagt. Im Fall *Alexander Balus* war der 23 Meter breite Bühnenraum Teil eines eigentümlichen Gesamtpakets, das der Regisseur geschnürt hatte mit dem erklärten Ziel, den affektaufwühlenden Pathos-Charakter von Händels Musik hervorzuheben und eine neue Intensität des Theatererlebnisses zu schaffen:

„[...] der Raum, der zu bewältigen ist, zu erfüllen durch eine Gestaltung ungeheurer Vieler; alle intensitätsgeladen, alle erfüllt vom Pathos der Musik, dem das Pathetische des Raumes, das Übersteigerte des Gefühls zur Verwirklichung helfen will [...].“³⁵

In der Tendenz zur Großveranstaltung beziehungsweise Masseninszenierung schimmert eine sozialutopisch akzentuierte Theateridee auf. Niedecken-Gebhard verstand das Theater als kultisch überhöhtes Fest und als kulturtherapeutisches Instrument zur Vergemeinschaftung von Darstellenden und Zuschauenden.³⁶ Ein neuer Gemeinschaftsgeist sollte die Isolation des Individuums, das vermeintliche Grundübel der Moderne, beheben. Niedecken-Gebhard dachte sich das Theater somit als kultisch-ekstatische Menschenprägungstechnik, die im und für das Kollektiv vonstattengeht. Ob Heckroth diese ästhetischen und sozialen Überzeugungen im Innersten teilte, lässt sich nicht ausmachen. Über seine Theorieferne wäre ein eigener Artikel zu schreiben.

Sehe ich recht, markiert die Festanstellung unter Niedecken-Gebhard in Heckroths Leben eine Phase der persönlichen Erprobung. In diesem Daseinsabschnitt lieferte er mit seinen abstrakten Szenerien einen elementaren Beitrag zur besonderen Wirkung der Münsteraner Händel-Aufführungen. Die tätige Gemeinsamkeit mit Niedecken-Gebhard in Münster endete nach drei Spielzeiten zum Saisonfinale 1927 mit der Berufung eines neuen Intendanten, wurde aber alsbald bei den Göttinger Händel-Festspielen 1927 (*Radamisto*) und 1928 (*Julius Cäsar, Ezio*) fortgesetzt.³⁷ Die *Ezio*-Inszenierung war zuvor bereits an der Städtischen Oper in Berlin gezeigt worden (Premiere: 31. Januar 1928).³⁸ Im März 1928 entwarf Heckroth auch das Bühnenbild für Carl Zuckmayers Schauspiel *Schinderhannes*, das Niedecken-Gebhard in seinem rhein Hessischen Heimatort Ober-Ingelheim mit Laiendarstellern in Szene setzte.³⁹ Nach dem fatalen Ende der Weimarer Republik kam es dann noch einmal zu einer punktuellen Erneuerung der Kooperationsbeziehung, und zwar in einer Phase, in der Heckroth bereits im Pariser Exil

lebte und Niedecken-Gebhard – nach einem zweijährigen Festengagement an der Metropolitan Opera in New York – sich anschickte, zum wichtigsten Massenregisseur der NS-Diktatur aufzusteigen.⁴⁰ Für die massenchorische Pilotinszenierung eines sogenannten Thingspiels unter freiem Himmel im Rahmen der Heidelberger Reichsfestspiele 1934 skizzierte Heckroth in Niedecken-Gebhards Regiebuch eine gewaltige, erst noch zu erbauende Spielstätte, deren Realisierung auf dem Heiligenberg bei Heidelberg sich allerdings bis Januar 1935 verzögern sollte.⁴¹ Eines ist dabei zu bedenken: Entwurf und Ausführungsplanung der Heidelberger Vorzeigethingstätte lagen in den Händen des Karlsruher Architekten Hermann Alker, der im März 1934 mit der Errichtung der Feierstätte beauftragt worden war.⁴² Da Heckroths undatierte Bleistiftskizze das Thingtheater mit Darstellerinnen und Darstellern bevölkert, liegt die Vermutung nahe, dass es hier lediglich darum ging, mit dem Blick des erfahrenen Szenografen das räumliche Verhältnis von Riesenbauten, Teilnehmermassen und Spielfläche auszuloten. So viel ist sicher: Auftrag- und Geldgeber des Thingprojekts war das Berliner Propagandaministerium. Der Bezugstext, der auf der Großbühne zur Aufführung kommen sollte, war Richard Euringers Propagandastück *Deutsche Passion 1933*, das zuerst als Hörstück im Radio realisiert worden war und 1934 vom NS-Regime mit dem erstmals verliehenen Nationalen Buchpreis ausgezeichnet wurde.⁴³ Da die Thingstätte auf dem Heiligenberg, die mehr als 15.000 Besucher aufnehmen und mit den neuesten elektroakustischen Hilfsmitteln ausgestattet werden sollte, nicht rechtzeitig fertiggestellt werden konnte, mussten die Aufführungen in den Heidelberger Schlosshof verlegt werden.⁴⁴ Das Massentheater mit Bewegungschören, das sich Niedecken-Gebhard vorgestellt hatte, war dort nur bedingt zu realisieren. Auf eine Bühnendekoration im engeren Wortsinn musste verzichtet werden. Heckroth arbeitete stattdessen mit einer raumgestaltenden Lichtregie, die auf positive Resonanz stieß.⁴⁵ Es scheint, dass Heckroth diesen ersten und vermutlich einzigen Schritt in die Verstrickung mit dem NS-Regime im weiteren Verlauf seines Exils und in der Nachkriegszeit absichtsvoll ausblendete – kein Wort hierüber, nirgends.

In Münster hatte der szenische Raum, um noch einmal an die Händel-Inszenierungen anzuknüpfen, eine so große Bedeutung für Niedecken-Gebhards Regiestil gewonnen, dass er nicht nur eine Grundierung, sondern eine wirkungsentscheidende Komponente der theatralen Darbietungen war.⁴⁶ Zum Beleg kann hier erneut Heckroths Bühnenentwurf für den *Herakles* (1925) dienen, der in den Augen der Zeitgenossen

einen hohen Faszinationswert oder zumindest Neuigkeitswert besitzen haben muss. Sonst hätte man ihn wohl kaum lithografisch reproduzieren und in einer Beilage zum *Hannoverschen Kurier* als Werbung für das Doppelgastspiel im April 1925 drucken lassen (vgl. Abb. 2).⁴⁷ Die Abstraktion in monumentaler Form bekundete und demonstrierte den Avantgardismus der annoncierten Bühnendarbietung.

Die Händel-Bühnenbilder, die das Verlangen nach Abbildhaftigkeit negierten und im Zeichen neuer Raumformen standen, korrespondieren aufs Engste mit Heckroths neuerungswütigen Manifesten, die in der spielzeitbegleitenden Programmheftreihe erschienen und deren Kernstellen oben zitiert wurden. Als der Kulturjournalist Erik Reger in den späten Weimarer Jahren mit den kommunal subventionierten Kunsttheatern „auf der Linie Aachen-Münster“ gründlich ins Gericht ging und über deren künstlerische Leiter schrieb: „Sie sind radikal in der Phrase und reaktionär in der Tat, sie dilettieren in Gesinnung und verzichten auf Charakter“⁴⁸, dürfte er die avantgardistischen Theaterexperimente von Niedecken-Gebhard und Heckroth wohl kaum im Auge gehabt haben. Indes: Das Münsteraner Theaterangebot in der Ära Niedecken-Gebhard war nicht uniform und homogen, und auch Heckroth arbeitete in diesen Jahren in recht unterschiedlichen Stillagen, die vielfach noch in der alten Bühnenwelt verhaftet waren. Während Heckroth in seinen Postulaten jede Form von Verbundenheit mit dem Vergangenen strikt negierte, stützte sich seine Bühnenbildnerische Praxis nicht selten auf einen erprobten Fundus, wie sich noch zeigen wird. Eine Diskrepanz von programmatischer Außendarstellung und szenischer Realität gab es also auch hier.

III

Im selben Jahr, in dem Heckroth für die Händel-Oratorien *Theodora* und *Alexander Balus* abstrakte Raumkonzepte entwickelte, projizierte er für die Wagneroper *Der fliegende Holländer* eine Bühnenausstattung, die alle Seefahrerklischees und Romantizismen einschloss und wie ein Rückfall in ein epigonales, historisch ausgestaffiertes Kulissentheater wirkt (Premiere: 14. April 1926). Die Regie oblag diesmal nicht Niedecken-Gebhard, sondern dem jungen Österreicher Herbert Graf, der später in New York, Zürich und Genf als Opernregisseur reüssieren sollte.⁴⁹ Heckroths Entwurf für den dritten *Holländer*-Akt, eine Verschmelzung von Regie- und Bühnenbildskizze, lässt exemplarisch erkennen, dass die Produktion traditionellen

^ **Abb. 8**

Richard Wagner, Der fliegende Holländer, Städtische Bühnen Münster, 1926, Entwurfsskizze von Hein Heckroth zum 3. Aufzug, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

Theateransätzen verpflichtet war (Abb. 8). Obwohl die „Seebucht mit felsigem Gestade“, die Wagners Textbuch als Schauplatz nennt, in der aquarellierten Skizze nicht zu sehen ist, hielt sich Heckroth recht genau an die szenischen Sachverhalte, die das Libretto für den dritten Aufzug vorsah:

„Den Hintergrund nehmen, ziemlich nah beieinanderliegend, die beiden Schiffe, das des Norwegers und das des Holländers ein. Helle Nacht: das norwegische Schiff ist erleuchtet; die Matrosen desselben sind auf dem Verdeck – Jubel und Freude. Die Haltung des holländischen Schiffes bietet einen unheimlichen Kontrast: eine unnatürliche Finsternis ist über dasselbe ausgebreitet; es herrscht Totenstille.“⁵⁰

Über die norwegischen Seeleute wird wenig später gesagt:

„Sie tanzen auf dem Verdeck, indem sie den Niederschlag jedes Taktes mit starkem Aufstampfen der Füße begleiten. – Die Mädchen kommen aus dem Hause; sie tragen Körbe voll Essen und Trinken.“⁵¹

Ohne auf Details eingehen zu können, zeigt schon ein flüchtiger Text-Bild-Vergleich, dass Heckroth die Vorgaben des Librettisten Wagner akkurat umsetzte. Von hier aus scheint der Weg zur requisitenlosen Reduktionsgeometrie der Händel-Bühnenbilder sehr weit. Die von Heckroth verkündete radikale Zeitenwende war also nicht ganz so radikal. In der Wagner-Welt mit ihrem ausgeprägten Künstlerkult galten, man ahnt es, andere Gesetze als in der Händel-Welt. Die meist wenig reflektierte Norm der Werktreue spielte für Wagner-Inszenierungen der zwanziger Jahre zu meist eine wichtige Rolle. Die werkgetreue Wiedergabe der Musikdramen Wagners schloss dabei aus Sicht vieler Theatermacher und Theaterbesucher auch die Bühnenbilder und Kostüme ein, die vermeintlich vom „Meister“ hinterlassen und autorisiert waren.⁵² Es darf auch nicht vergessen werden, dass die damalige Werteordnung Bayreuths, die sich in der Ära Cosima Wagner (1883–1906) ausgebildet und in der Ära Siegfried Wagner (1908–1930) verfestigt hatte, eine grundsätzliche Geltung für Wagner-Aufführungen auch außerhalb der Bayreuther Mauern beanspruchte. Das könnte der oder zumindest ein Grund dafür sein, dass sich Heckroths Entwurfsideen für den *Holländer* größtenteils auf der Bayreuther Traditionslinie bewegen.⁵³ Die szenische Wiederbelebung von Händels Bühnenwerken konnte dagegen in der vordersten Front des experimentellen Regietheaters stattfinden, da es keine kontinuierlichen Aufführungstraditionen und somit keine herrschenden Konventionen gab. Hinzu kommt, dass seit den frühen zwanziger Jahren ein eigenartiges Deutungsmuster hinsichtlich der Händel-Oper auf besondere Resonanz gestoßen war: die Unmittelbarkeit Händels zur Gegenwart.⁵⁴ Da Händel als „Zeitgenosse“ vereinnahmt und als Korrektiv gegen die vermeintlich dekadente Musikkultur der Spätromantik in Stellung gebracht wurde, schien sich seine vormoderne, vorrealistische und vorpsychologische Operndramatik als Experimentierfeld für zeitgenössische Theaterreformen bestens zu eignen. Es steht wohl außer Zweifel, dass die szenische Realisierung einer Wagner-Oper mit den Mitteln der Theateravantgarde bei Publikum und Kritik eher auf Unverständnis und Ablehnung gestoßen wäre.

Auch im Fall des Opernwelterfolgs *Madama Butterfly* hätte die Abweichung von der geltenden Norm die Gemüter sicher erregt. An Puc-



^ **Abb. 9**

Giacomo Puccini, Madame Butterfly, Städtische Bühnen Essen, 1927, Entwurf von Hein Heckroth für einen Hintergrundprospekt, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

cinis Japan-Oper, deren internationaler Siegeszug Anfang des 20. Jahrhunderts begonnen hatte, musste Heckroth sich erproben, als er im Spätsommer 1927 ein festes Engagement an den Städtischen Bühnen Essen angetreten hatte (Premiere: 1. November 1927).⁵⁵ Erneut verzichtete er darauf, eine avantgardistische Stellung zu beziehen. Für die *Butterfly*, der Puccini die Gattungsbezeichnung „Tragedia giapponese“ vorangestellt hatte, lieferte Heckroth – vermutlich in Absprache mit Regisseur Erich Hezel – einen Entwurf für den Bühnenhintergrund, der mit seinen japanisch-arkadischen Topoi und dem Vulkankegel des Fuji nicht eben originell war (Abb. 9). Offensichtlich dienten Hokusais berühmte Farbholzschnitte mit Ansichten des Fuji als Anregung für Heckroths bildkomponierende Phantasie – ein Beispiel für Japonismus im Mu-

siktheater-Kontext. Auch bei der *Butterfly*-Produktion waren also die Konventionen des Theaters – auch und vor allem die Bühnengeschichte des Erfolgsstückes – für die gesamte szenische Realisierung und somit auch für die Formenwahl des Bühnenbildners ausschlaggebend.

Von den innovationsfreudigen Händel-Inszenierungen einmal abgesehen, sind Rückgriffe auf den Vorratsschatz der Tradition in Heckroths Bühnen und Kostümen der Weimarer Zeit keine Seltenheit. Mal handelt es sich um eine punktuelle Motiventlehnung aus der älteren Malerei, mal wird eine überlieferte Bühnenbilderfindung in toto oder in parte wiederverwendet. Nur einige besonders sprechende Fundstücke können hier präsentiert werden.

Die Kostümentwürfe für Gounods Oper *Faust* – in Deutschland unter dem Titel *Margarethe* bekannt – lassen exemplarisch erkennen, dass Heckroth in seiner Theaterarbeit aus einem reichen Bilderfahrungsschatz schöpfte (Premiere in Essen: 29. September 1928, Regie: Wolf Völker). Auf einem Blatt in Köln hat Heckroth vier Figurinen für die Walpurgisnacht notiert, in der Faust mit des Teufels Hilfe eine „Traum- und Zaubersphäre“ (Faust I, V. 3871) durchmisst (Abb. 10). Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein Kostümbildner das exzessive Treiben auf dem Blocksberg als Schreckenskabinett schräger Figuren anlegt. Bemerkenswert ist, dass Heckroth mit dem komischen Vogel, der auf dem in Rede stehenden Blatt oben rechts erscheint, eine Figur aus dem Antonius-Altar des Hieronymus Bosch in Lissabon zitierte, und zwar den Vogelboten auf Schlittschuhen.⁵⁶ Allerdings tilgte Heckroth in seinem Entwurf nicht nur den Brief, den der Postvogel überbringt, sondern auch die Schlittschuhe aus Holz und Knochen, da sich diese Motive in den Hexensabbat auf dem Brocken nicht passgerecht eingefügt hätten – eine diskrete Abwandlung der adaptierten Figur. Festzuhalten ist, dass die Motivwelt des Hieronymus Bosch mit ihren widernatürlichen Kreaturen für die bildhafte Verkörperung der so mitreißenden wie verwirrenden Walpurgisnacht als der geeignete Bildspender erschien.

In den zwanziger Jahren hat Heckroth in seiner Kunstausübung nicht nur Details aus fremden Werken adaptiert, sondern auch ganze Szenarien. Hierfür sind mancherlei Gründe denkbar: Zeitnot, Bequemlichkeit, aber auch die Überlegung, dass einmal überzeugend Gestaltetes einen modellhaften Charakter hat. Wie weit solche geschichtsverhafteten Übernahmen gehen konnten, lässt sich anhand zweier Bühnenbildentwürfe zeigen, deren Vorbilder im Berliner Klassizismus feststellbar sind (Abb. 11 und 12). Besagte Entwürfe fertigte Heckroth für das Shakespeare-Drama *Antonius und Cleopatra* an, ein auf deutschen Bühnen da-



▲ **Abb. 10**

Charles Gounod, Margarethe, Städtische Bühnen Essen, 1928, Figurinen von Hein Heckroth zur Walpurgisnacht, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

mals wie heute selten gespieltes Stück (Premiere: 17. November 1928, Regie: Friedrich Sebrect). Die übersteigerte Dimension, die einen auffallenden Zug dieses Geschichtsdramas darstellt, ist augenscheinlich auf die von Heckroth projektierten Bühnenarchitekturen übergesprungen. Dass beide Skizzen zur Ausführung bestimmt waren, scheint unwahrscheinlich, da sie einen ähnlichen Architekturgedanken veranschaulichen: eine Säulenstellung im Vordergrund, deren Interkolumnien Durchblick auf den Hauptraum eines Tempels gewähren, der – so die Fiktion – von den Zuschauern im Theater nicht betreten werden darf. Oder anders gesagt: Das Publikum befindet sich außerhalb des Allerheiligsten, aber dennoch im Innenraum des Tempels. Dieser Grundgedanke kleidet sich zum einen in die Gestalt eines dorischen Tempelinterieurs,



^ **Abb. 11**

William Shakespeare, Antonius und Cleopatra, Städtische Bühnen Essen, 1928, Bühnenentwurf von Hein Heckroth, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung



^ **Abb. 12**

William Shakespeare, Antonius und Cleopatra, Städtische Bühnen Essen, 1928, Bühnenentwurf von Hein Heckroth, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

das über der Cella mit dem kolossalen Götterbild offen ist (Abb. 11). Die Weißhöhlungen über dem inneren Cella-Giebel zeigen an, dass von dort her Licht einfällt. Durch die dunklen Vordergrundssäulen hält Heckroth den Zuschauer auf Distanz. Die Erfindung dieser Bühnendekoration ist aber Karl Friedrich Schinkel, nicht Heckroth zu verdanken. Dessen Entwurf gleicht bis in Einzelheiten einer Tempelszenerie, die Schinkel 1817 für die Aufführung von Glucks *Alceste* an der Königlichen Oper in Berlin entworfen hatte: „Apollon Tempel mit dem Altare und dem Standbild des Gottes“.⁵⁷ Apollon ist durch Strahlenkranz und Bogen als Phoebus charakterisiert. Die Pferde gehören zu seinem Gespann.

Schinkel, Theaterausstatter in Nebentätigkeit, hat im Verlauf seines Lebens mindestens 136 Entwürfe für 50 Bühnenwerke geschaffen.⁵⁸

Der szenische Entwurf, den Heckroth hier adaptierte, ist aber kein beliebiger Bühnenentwurf Schinkels, sondern ein besonders prominenter. Das Aquatinta-Blatt, das den Apollon-Tempel aus *Alceste* reproduziert, war nämlich das erste Blatt im ersten Heft der Edition Schinkelscher Bühnenbilder, die zwischen 1819 und 1824 publiziert wurde, eine Art Eingangssikone – auch in später aufgelegten Mappenwerken.⁵⁹ Was aber für die Übernahme vielleicht wichtiger ist: Kein Geringerer als Goethe hatte diese gräzisierungende Bühnendekoration in seinem Aufsatz über Theatermalerei von 1820 emphatisch gelobt.⁶⁰

Der zweite, vermutlich als Alternative gemeinte Entwurf eines antiken Kultraums, den Heckroth für Shakespeares *Antonius und Cleopatra* vorlegte, vergegenwärtigt einen Kuppelraum, der an das römische Pantheon erinnert (Abb. 12). Auch in dieser Entwurfsvariante orientierte er sich an einer szenischen Erfindung Schinkels, und zwar an einem Entwurf für den Vesta-Tempel in Spontinis Oper *Die Vestalin* am Berliner Opernhaus (Premiere: 15. September 1818; Abb. 13).⁶¹ Es fällt auf, dass Heckroth die Säulenordnung aus dem Korinthischen ins Pseudo-Ionische transponierte. Diese Veränderung kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Schinkels Entwurf als Blaupause für Heckroths Zeichnung diente.⁶² In der eingangs zitierten künstlerischen Positionsbestimmung von 1924 hatte Heckroth statuiert, es gebe nichts, das wert wäre aus der Geschichte der Kunst in die Gegenwart hinübergerettet zu werden.⁶³ In Anbetracht dieser Abgrenzungsrhetorik mag es erstaunen, dass er nur vier Jahre später, 1928, mit seiner Schinkel-Rezeption einen archäologisch informierten Klassizismus mit idealischem Einschlag reaktivierte. Ausschlaggebend für die Formwahl war offenkundig die Rücksicht auf Inhalt und Charakter des aufzuführenden Dramentextes, der zum einen zur Prestigegattung Tragödie und zum anderen zu den drei Römerdramen Shakespeares zählt. Kein Zweifel: Die hergebrachten Wirkungsmittel aus dem Modellvorrat der Theatergeschichte gehörten schon für den jungen Heckroth wie selbstverständlich zur Vielstimmigkeit der modernen Theaterkunst, durften sich aber keineswegs anmaßen, über andere, jüngere Formen des Theatralischen zu herrschen.

Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht die große zeitliche Nähe, in der Neuklassizismus und Neue Sachlichkeit in Heckroths Bühnenarbeit auftreten. Als bildlicher Beleg für die neusachliche Stilhaltung können hier Heckroths Skizzen zu Georg Kaisers Drama *Von morgens bis mitternachts* dienen, das im April 1917 in München uraufgeführt worden war und bis weit in die zwanziger Jahre hinein Erfolg hatte (Abb. 14). Das Stück verhandelte Gegenwartsprobleme und verlangte nach einer



↗ **Abb. 13**

Gaspare Spontini, Die Vestalin, Königliche Oper Berlin, 1818, Bühnenedwurf von Karl Friedrich Schinkel, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

dazu passenden Aufführungsästhetik, die der empirisch-prosaischen Wirklichkeit zu ihrem Recht verhilft. Kaiser war in den zwanziger Jahren einer der meistgespielten Dramatiker deutscher Sprache.⁶⁴ Die Essener Produktion *Von morgens bis mitternachts* feierte am 16. Oktober 1928 Premiere, nur viereinhalb Wochen vor der Shakespeare-Premiere. In beiden Fällen hieß der Regisseur Friedrich Sebrecht und der Bühnenbildner Hein Heckroth.⁶⁵ Die Bühnenhandlung beginnt morgens in der kleinen Stadt „W.“ (Weimar), im Kassenraum einer Bank.⁶⁶ Der bis dahin unbescholtene Kassierer unterschlägt 60.000 Mark und versucht, aus seiner beengten Welt auszubrechen und eine fundamentale Veränderung seines Lebens herbeizuführen – und scheitert. Er reist in die große Stadt „B.“ (Berlin), spielt den Lebemann und stiftet im weiteren Verlauf des Tages eine derart hohe Siegprämie beim Sechstageren-



^ **Abb. 14**

*Georg Kaiser, Von morgens bis mitternachts, Städtische Bühnen Essen, 1928, Entwurfs-
skizzen von Hein Heckroth, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung*

nen im Sportpalast, dass eine Massenhysterie entsteht: „Fanatisiertes Geschrei. Brüllende Nacktheit. Die Galerie der Leidenschaft!“⁶⁷ Den Abend verbringt der lebenshungrige Kassierer zunächst mit erotischen Tändeleien in einem Ballhaus-Séparée. Anschließend besucht er eine Versammlung der Heilsarmee, in deren Verlauf er die Unterschlagung gesteht. Als kurz vor Mitternacht die Polizei eintrifft, erschießt er sich. Auf dem Skizzenblatt in Köln, das einem frühen Projektstadium zu entstammen scheint, vergewenwärtigt Heckroth gleich zwei Ereignisorte aus diesem Stationendrama: Die untere Darstellung zeigt den Kassenraum der Kleinstadtbank, die obere die Radrennbahn im Berliner Sportpalast. Der spezifische Charakter neusachlicher Kunst ist trotz der Skizzenhaftigkeit deutlich ausgeprägt, vor allem in der Figurengestaltung. Nicht von ungefähr hatte Heckroth bereits vier Jahre vorher, 1924, für

die neue Kunstrichtung, die schon bald mit dem Begriff „Neue Sachlichkeit“ bezeichnet werden sollte, Partei ergriffen und sie als Mittel der Gegenwartserkenntnis gewürdigt. Es scheint paradox: Als der Bühnenbildner Heckroth in seinen Anfangsjahren mit abstrakten Händel-Bühnen für Aufsehen sorgte, feierte er in der Begleitprosa Künstler wie Otto Dix und George Grosz als herausragende künstlerische Erscheinungen der Gegenwart. Über die neuen kritischen Realisten schrieb er:

„Trotz aller romantischen Außenseiter, die immer noch nichts gelernt haben und in weltanschaulich aufgewärmten Phrasen den Weg aus dem Elend suchen, gibt es einen Dix, Groß [Grosz], Schlichter, Scholz usw., die den Finger in die Wunde legen und sagen, was uns fehlt.“⁶⁸

Dieses Bekenntnis zur Sachlichkeitsbewegung könnte als gezielter Affront gegen Hanns Niedecken-Gebhard erscheinen, als Schlag gegen das Spielplankonzept und gegen die Ästhetik der Münsteraner Händel-Inszenierungen mit ihrem hochgespannten Ausdrucksdrang. Da der profilbestimmende Intendant aber offenbar keinen Anstoß an der Positionierung seines Bühnenbauers nahm, darf man annehmen, dass Heckroths künstlerische Geschmeidigkeit als positive Eigenschaft betrachtet wurde. So wird noch einmal deutlich, dass bei Heckroth die ständige Beweglichkeit als Lebensform schon in Münster und Essen hervortrat. Der anfangs etwas großmäulige Avantgardist erweist sich in seiner Bühnenarbeit als pragmatischer Stil-Imitator, der mit der größten Selbstverständlichkeit für Puccinis Japan-Drama den Japonismus, für Shakespeares Römer-Drama den Klassizismus und für Georg Kaisers Gegenwartsdrama die Neue Sachlichkeit zu nutzen verstand. Das war kein Scheitern des Avantgardismus, sondern die Normalität in einem Theaterbetrieb, in dem ein junger, vorwärtsstürmender, nach neuen Ufern ausgreifender Bühnenbildner – wenn nicht alle Zeichen trügen – nur selten etwas allein entscheiden konnte.

IV

Die Begeisterung eines breiteren Publikums für ambitionierte Händel-Produktionen in abstrakten Bühnenräumen hielt nicht lange. Mit der Oper *Ezio* erlitten Niedecken-Gebhard und Heckroth 1928 an der Städtischen Oper in Berlin Schiffbruch.⁶⁹ Die Händel-Bewegung und Niedeckens choreografisch geprägter Regiestil erreichten Berlin, als sie schon ein Relikt

abgelebter Theatergeschichte waren. Adorno sprach 1932 von „dem Fiasco der Händel-Renaissance, die glücklich von den plumpen Füßen der Bewegungschöre eingestampft ward (...).“⁷⁰ Niedecken-Gebhards höchst artifizielle Händel-Aufführungen entsprachen Ende der zwanziger Jahre immer weniger dem Publikumsgeschmack. Auch die auf die Spitze getriebene Künstlichkeit von Heckroths Händel-Bühnen stieß zunehmend auf Befremden.⁷¹ Insbesondere Bert Brecht – nur wenig älterer Generationsgenosse Heckroths – kritisierte den Bühnenbildner für die Lebensferne und Geschichtslosigkeit seiner Spielorte scharf.⁷² In einem offenen Brief an Brecht vom Januar 1929 nimmt Heckroth die Kritik an und stößt sich von seinem eigenen Hintergrund ab:

„Als ich vor Jahren als Bühnenbildner noch *radikal*, so in Kubus und pappdeckelndem Pathos, mimte und Sie ein Bühnenbild von mir sahen, wo ein König teils auf einer Treppe und teils auf einem Kubus sich vom Zeitlichen segnen ließ, da machten Sie die Bemerkung, daß vornehme Leute gewohnt seien, in einem Bett zu schlafen und zu sterben, daß es allgemeine Sitte sei, auf Stühlen zu sitzen und an Tischen zu essen. Ich gebe zu, daß mich Ihre damalige Beanstandung geärgert hat. Immerhin beeile ich mich, Ihnen zu versichern, daß heute bei mir die Könige wie auch andere Menschen in Betten sterben und auf richtigen Stühlen und an richtigen Tischen sitzen. (...) Sie beliebten damals künstlerische Arbeiten nach dem Punkte-System des Boxsports zu werten und gaben mir auch nicht einen einzigen Punkt. Ich habe das vage Gefühl, daß Sie meiner heutigen Arbeit unbedingt einige Punkte geben würden.“⁷³

Wie die Briefpassage erweist, war Heckroths Parteinahme für einen Bühnenavantgardismus, der die gegenständliche Welt ausblendet und sich in radikaler Konsequenz gegen die Vergangenheit durchsetzt, am Ende der zwanziger Jahre selbst schon wieder historisch überholt. Die Frage stellt sich, welche Momente für Heckroths ehemaligen Ausstattungsavantgardismus konstitutive Bedeutung hatten. Die Grundlinien wurden oben bereits umrissen: Obwohl die konstruktiv-abstrakte Form der Händel-Bühnen aus den mittleren zwanziger Jahren zu einer Ästhetik der autonomen Kunst zu tendieren schien, war sie das Produkt konkreter Voraussetzungen und Bedingtheiten. Zu ihren wichtigsten Voraussetzungen gehört die szenische Händel-Renaissance, also die von der jungen Generation getragene Händel-Bewegung, als deren Beginn die ersten Göttinger Händel-Festspiele im Jahr 1920 anzusehen sind. Eine kontinuierliche, in die Tiefe der Geschichte zurückreichende Aufführungstradition von Handels Bühnenwerken gab es

nicht. Die Händel-Oper und das szenische Händel-Oratorium stellten daher ein von Tradition unbelastetes Operationsgebiet dar, auf dem avantgardistische Grenzgänger ihre Theaterideen entfalten konnten, ohne Anstoß zu erregen. Auch spielte das Erfordernis der Textadäquatheit hier kaum eine Rolle, da weithin Einigkeit darüber bestand, dass die Textbücher, die Händel verwendet hatte, in literarischer Hinsicht keinen großen Respekt verdienten.⁷⁴ Dazu passte es recht gut, dass auch Händels Musik als „primitiv“, aber enorm „kraftvoll“ und „emotionserfüllt“ charakterisiert wurde.⁷⁵ In einem Programmheft des Münsteraner Theaters aus den Jahren 1925/26 spricht Herbert Graf von der „Sehnsucht des heutigen Menschen nach einer neuen unkomplizierten Primitivität“, die eine Vorstufe und Voraussetzung der szenischen Händel-Renaissance auf den Bühnen der Weimarer Republik sei.⁷⁶ In der Rückschau erweist sich, dass die Händel-Bewegung als Ganzes eng mit dem Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard verbunden war und in dessen Inszenierungen in Göttingen, Hannover und Münster kulminierte.⁷⁷ Daher ist Niedecken-Gebhard – oder genauer: seine Intendanz in Münster – die wichtigste Voraussetzung für Heckroths anti-naturalistische, von Konventionen losgelöste Händel-Bühnen. Zugleich gilt: Wenn andere Regisseure verpflichtet wurden und/oder Repertoirestücke auf dem Spielplan standen, ist in den theatralen Räumen des jungen Heckroth in aller Regel kein Kahlschlag und somit kein Aufstand gegen die ästhetische Norm zu beobachten. Auf eine kurze Formel gebracht: Avantgardist war Heckroth nur in bestimmten künstlerischen Kontexten und personellen Konstellationen.

Heckroths Brief an Bert Brecht aus dem Jahr 1929 lässt unmissverständlich erkennen, dass nach dem Ende seines Festengagements in Münster und dem Wegzug nach Essen eine kritische Distanz zu den Bühnenbild-Experimenten mit ihrer Neigung zu abstrahierend-architektonischen Grundformen entstanden war. Die Abstraktion in reinster Form erschien ihm nun als Irrweg. Diese Sichtweise dürfte ein Stück weit dem Arbeitskontext geschuldet sein, in dem sich Heckroth damals befand. Bühnenbilder, die nichts gegenständlich darstellen wollen und keine Requisiten enthalten, hatten das kunstverständige, bildungsbürgerliche Theaterpublikum einer Universitäts- und Landeshauptstadt wie Münster überzeugen können, wären dem eher kunstfernen Publikum einer Arbeiterstadt wie Essen aber schwer zu vermitteln gewesen.

Im Kontext seiner Exilerfahrung änderte sich Heckroths Sichtweise dann erneut, diesmal zugunsten seines Münsteraner Reduktionismus. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Brief, den Heckroth am 27. März 1934 aus Paris an den Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen richtete. In diesem Brief, der nicht zuletzt von den finanziellen Nöten

des Exils spricht, verknüpft Heckroth einen Blick zurück auf seine Händel-Bühnenbilder mit wagemutigen Zukunftsperspektiven:

„Heute sehe ich viele Möglichkeiten für die Malerei und für das Theater, die alle noch nicht erschlossen sind. Mit unseren Händelsachen waren wir schon auf dem richtigen Weg, aber es war noch nicht zu Ende gedacht und ist dann von faulen Köpfen literarisch vermenschlicht worden. Ich möchte heute versuchen, einen Wagner abstrakt zu machen, es würde bestimmt gelingen und überzeugen. Es müsste eine strenge Grenze gegen den Film gezogen werden. [...] Man kann mit Farben und Formen musizieren, eine Oper meinetwegen machen, wie es der Film nie erreichen wird. Ich will versuchen, einige Opern für mich zu inszenieren [...]. Man interessiert sich hier sehr für diese Projekte, aber praktisch durchzuführen sind sie vorläufig nicht.“⁷⁸

Heckroths Plan, „einen Wagner abstrakt zu machen“, scheint die künstlerischen Neuerungen zu antizipieren, die ab 1951 Wieland Wagners Neu-Bayreuther Opernstil kennzeichnen sollten. Heckroth war allerdings beileibe nicht der Erste, der das Wagner-Bühnenbild „entgegenständlichen“ und von allem historisierenden Ballast befreien wollte. Schon im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte sich der Genfer Theaterreformer Adolphe Appia (1862–1928) mit seinen Inszenierungs- und Bühnenbildkonzepten um die Gunst Cosima Wagners bemüht, wurde aber mehrfach abgewiesen.⁷⁹

Es ist ein bemerkenswertes und zugleich bezeichnendes Phänomen, dass Heckroth in der rückschauenden Bewertung seiner abstrakten Bühnenbilder stark schwankte. Jeder Entstehungszusammenhang prägt das, was aus ihm hervorgeht; das gilt auch für retrospektive Selbstbetrachtungen. Wenn Heckroth 1929 dem eigenen Bühnen-Avantgardismus der mittleren zwanziger Jahre mit Skepsis gegenüberstand (wie der Brief an Brecht indiziert), dann äußerte sich darin unter anderem der zunehmend konservative beziehungsweise kulturnostalgische Zeitgeist jener Jahre, aber wohl auch der Genius loci der stärker realitätsbezogenen Krupp- und Bergbaustadt Essen, die in der Weimarer Zeit nach einem neuen Image als moderne Kulturstadt suchte.⁸⁰ Nachdem sich Heckroth 1933 in der Kunstmetropole Paris niedergelassen und ohne festes Einkommen in einem eher dürftigen Dasein eingerichtet hatte,⁸¹ erschien ihm die künstlerisch avancierte Theaterästhetik der überaus erfolgreichen Münsteraner Händel-Aufführungen wieder in einem positiven Licht, wie er Carl Nissen Ende März 1934 wissen ließ. Von Münster her ließ sich anscheinend ein Arbeitsprogramm für Paris, weit ausgreifend ins Künftige, entwickeln. Entsprechende Hoffnungen wurden freilich enttäuscht.

V

Manche der hier angeschnittenen oder auch nur angedeuteten Fragen bedürfen gewiss noch einer Vertiefung. Trotzdem kann man zusammenfassend festhalten: Die Entwicklung von Heckroths künstlerischer Tätigkeit in Münster und Essen ist durch eine höchst aufschlussreiche Diskrepanz zwischen Kunstprogrammatik und Kunstpraxis gekennzeichnet. Von Beginn an oszillierte Heckroths Bühnenbildnerische Praxis zwischen den Polen Avantgardismus und Traditionsverpflichtung, wobei jedoch kaum zu übersehen ist, dass die Suche nach avantgardistischer Innovation nur in vereinzelt Fällen – vor allem in Auseinandersetzung mit dem Musikdramatiker Georg Friedrich Händel – zutage trat. Demgegenüber war die Verlautbarungsprosa, die Heckroth in den Münsteraner Jahren veröffentlichte, durchweg von der Selbstinszenierung als Avantgarde-Künstler bestimmt. Der faktische Stilpluralismus seiner Bühnen hat offenkundig nicht nach einer schriftlich fixierten Form verlangt. Erst gegen Ende der zwanziger Jahre erfolgte ein fundamentaler Perspektivenwechsel in der publizistischen Selbstdarstellung: Heckroth – zu diesem Zeitpunkt bereits ein arrivierter Künstler – nahm Abstand vom eigenen Avantgardismus, der pathetische Erneuerungswille erlahmte, die Bestände der Tradition wurde neu und positiv bewertet. Der nächste Positionswechsel war dann wohl exilbedingt und vollzog sich abseits der Öffentlichkeit: Als Heckroth, der seiner Frau im Frühjahr 1933 ins Pariser Exil gefolgt war, ohne Amt und Ansehen dastand und eine Zeit materieller Sorge und Not durchlebte, erschien ihm die von Niedecken-Gebhard geprägte abstrakte Händel-Ästhetik, die Mitte der zwanziger Jahre in der Gunst des Publikums gestanden hatte, als Leitbild für bessere Zeiten.

Die auf das Theater konzentrierten Jahre von 1924 bis Anfang 1933 fanden mit der frühen Emigration aus dem NS-Staat ein plötzliches Ende. Obschon es Heckroth nicht vergönnt war, in Paris Fuß zu fassen, sollte sich die geschmeidige Wandlungsfähigkeit, die seine Theaterlaufbahn in der Weimarer Republik befördert hatte, auch in den langen Jahren des Exils auszahlen. Die legendären Filme des Produzententeams Michael Powell und Emeric Pressburger, durch die Heckroth als Produktionsdesigner internationalen Ruhm erlangte, entstanden in der frühen Nachkriegszeit in England. Was Heckroths Exilkarriere auszeichnet, ist nur wenigen Künstlern der Emigration geglückt: Er hat sich auf ein neues Terrain begeben und durchgesetzt – ein Verwandlungskünstler. Um noch einmal Kracauer zu zitieren: „Will man sich heutzutage unabhängig bewahren, so ist man zu einer außerordentlichen Elastizität gezwungen [...]“⁸²

- 1 Siegfried Kracauer, Georg, Frankfurt a. M. 2013, S. 319.
- 2 Vgl. den Beitrag von Sigrid Ruby in diesem Band.
- 3 Sylvia Rathke-Köhl (Bearb.), Hein Heckroth. 1901–1970 (Kat. Ausst. Frankfurter Kunstverein), Frankfurt a. M. 1970, S. 18; Karlheinz Gabler, Hein Heckroth. 1901–1970 (Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Kassel), Kassel 1977, S. 26; Andreas Hansert, Freund und Vermittler der Expressionisten. Ludwig Schames und sein Frankfurter Kunstsalon, in: Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet. Künstler – Händler – Sammler (Kat. Ausst. Frankfurt a. M., Museum Giersch), Petersberg 2011, S. 233–241.
- 4 Aufgrund der knappen Quellenlage ist über Heckroths erste Bühnenarbeiten nicht viel bekannt: Bernhard Helmich, Händel-Fest und „Spiel der 10.000“. Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard, Frankfurt a. M. 1989, S. 63; Sabine Herder, Hein Heckroth. Das bühnenbildnerische Werk für das Musiktheater. 1924–1933, Köln 1993 (unveröffentlichte Magister-Hausarbeit), Bd. 1, Anhang, S. 2; Barbara Timm, Er, der Falstaff in Person. Prof. Dr. phil. Hanns Niedecken-Gebhard. Musikwissenschaftler, Regisseur, Intendant (Beiträge zur Ingelheimer Geschichte, H. 60), Ingelheim 2020, S. 31–33, 35–47, 109. Vgl. auch Wolfgang Diehl (Hg.), Ingelheimer Chronik 1899–1950. Auszüge aus Ingelheimer Zeitungen, Offenbach a. M. 1974, S. 100.
- 5 Josef Häusler, Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen, Kassel 1996, S. 57; Daniel Rhyner, Die Konzertprogramme der Donaueschinger Kammermusiktage 1921–1926, in: Simon Obert/Matthias Schmidt (Hg.), Laboratorium der neuen Musik. Die Donaueschinger Kammermusiktage 1921–1926, Basel 2022, S. 363–376, hier S. 371.
- 6 Paul Joseph Cremers, Heinrich Heckroth und Grete Rikko im Kunstsalon Schaumann, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 17.9.1932.
- 7 Genaueste Auskunft über die einzelnen Produktionen gibt das Verzeichnis der von Heckroth ausgestatteten Inszenierungen aus den Jahren 1920–1933 bei Herder, Heckroth, Bd. 1, Anhang.
- 8 Zum Heckroth-Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln siehe Sabine Herder, Carl Niessen und das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln, in: Walter Pape (Hg.), Zehn Jahre Universitätspartnerschaft. Univerzita Karlova v Praze – Universität zu Köln. Kolloquium zur Universitäts- und Fachgeschichte, Köln 2011, S. 135–156, hier S. 152.
- 9 Heinrich Heckroth, Ende der Kunst?, in: Theater der Stadt Münster i. Westf., Nr. 10, 1924/25, o. P. (Wiederabdruck: ebd., Nr. 11, 1924/25, o. P.).
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. hierzu Rosalind E. Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, Mass. 1985.
- 13 Manuela Jahrmärker, Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen, in: Arnold Jacobshagen/Panja Mücke (Hg.), Händels Opern (Das Händel-Handbuch,

Bd. 2, Teilbd. 1), Laaber 2009, S. 408–422, hier S. 408–414. Vgl. aus zeitgenössischer Perspektive Rudolf Steglich, Die neue Händel-Opern-Bewegung, in: Händel-Jahrbuch 1 (1928), S. 71–158.

14 Grundlegend: Helmich, Händel-Fest. Vgl. auch Herder, Heckroth, Bd. 1, S. 12–16.

15 Rudolf Schulz-Dornburg trat das Amt des Generalmusikdirektors offiziell erst am 21. März 1925 an. Dazu Michael Werthmann, 100 Jahre Orchestergeschichte im Überblick, in: Golo Berg u. a. (Hg.), Musik für Münster. Die Geschichte des Städtischen Orchesters 1919–2019, Münster 2019, S. 127–151, hier S. 129.

16 Heinrich Heckroth, Das neue Bühnenbild, in: Theater der Stadt Münster i. Westf., Nr. 3, 1924/25, o. P.

17 Hanns Niedecken-Gebhard, Zu „Julius Cäsar“, in: Theater der Stadt Münster i. Westf., Nr. 3, 1924/25, o. P. In einem programmatischen Text dieser Jahre erklärte Niedecken-Gebhard das Erlebnis des ekstatischen Ausnahmezustandes zum Zielpunkt seiner Theaterbestrebungen (Vom kommenden Theater, in: Deutsches Musikjahrbuch 2/3 [1925], S. 211–212, hier S. 212).

18 Siehe bspw. Helmich, Händel-Fest, S. 105 f.; Wolfgang Sandberger, Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre, in: Händel-Jahrbuch 55 (2009), S. 323–350, hier S. 340–342; ferner Wolfgang Sandberger, „Händel-Ekstase“. Szenische Oratorienaufführungen in den 1920er Jahren, in: Feuerwerk und Halleluja. 100 Jahre Händel-Festspiele, Leipzig 2022, S. 92–101.

19 Vgl. die Ausstellung *Georgischer Modernismus: Die Fantastische Taverne* (25.8.-4.11.2018) im Blog der Kunsthalle Zürich, URL: <https://www.kunsthallezurich.ch/de/akademie/4707-georgischer-modernismus-die-fantastische-taverne> (Stand: 5.3.2024); Nana Kipiani/Irine Jorjadze/Tea Tabatadze (Hg.), *The Avant-Garde in Georgia. 1900–1936* (Kat. Ausst. Brüssel, Bozar – Centre for Fine Arts), Antwerpen 2023, S. 164–171.

20 Vgl. Kat. Ausst. Brüssel (2023), S. 207 (Abb.).

21 Sandberger, Geistliche Musik, S. 341.

22 Dazu Walter Panofsky, Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre, München 1966, S. 36–40, 105 f., 190 f.; Johann Schlick, Die szenische Form der Händel-Renaissance, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 10 (1971), S. 295–334, hier S. 311 f., 314; Evelyn Annuß, Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele, Paderborn 2019, S. 21 f. In Sachen Händel-Oper einschlägig war die frühe Göttinger Festspiel-Ästhetik, die auch für Heckroths Händel-Bühnen eine Anbahnungsfunktion erfüllte: Die Händel-Festspiele in Göttingen hatten schon 1920, im Jahr ihrer Gründung, für die szenische Realisierung der Oper *Rodelinde* auf jede Wirklichkeitsillusion und jede malerisch-fiktive Naturnachahmung in der Bühnengestaltung verzichtet, wengleich der jeweilige Ort der Handlung noch erkennbar blieb. Starke Vereinfachung kennzeichnete die Schauplatzandeutungen, die der Architekt Paul Thiersch, Leiter der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein, geschaffen hatte. Eine besondere

Rolle spielten in Göttingen neuartige Beleuchtungseffekte, die expressiv und/oder farbsymbolisch – also „unrealistisch“ – eingesetzt wurden. Dazu Schlick, Form, S. 302 f.; Ulrich Etscheit, Händels „Rodelinda“. Libretto – Komposition – Rezeption, Kassel 1998, S. 285–289. Vgl. auch Panofsky, Protest, S. 153.

23 Herder, Heckroth, Bd. 1, S. 13.

24 Siehe bspw. Hanns Niedecken-Gebhard, Zum Spieljahr 1925/26, in: Spiel und Feier. Blätter des Theaters der Stadt Münster, H. 1, 1925/26, o. P.

25 Vgl. Paul Wood, Die Avantgarde und die Politik, in: Bettina-Martine Wolter/Bernhart Schwenk (Hg.), Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932 (Kat. Ausst. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle), Frankfurt a. M. 1992, S. 283–303.

26 Manfred Brauneck, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare, Reinbek 2009, S. 18, 153–154.

27 Ferdinand Pfohl, „Theodora“ in Münster. Händel und der neue Oratorienstil, in: Hamburger Nachrichten, Nr. 92, 24.02.1926.

28 Ebd. Kontrastierende Bezugnahmen auf Richard Wagner sind ein Grundzug der Händel-Rezeption in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Dazu Sandberger, Geistliche Musik, S. 329 f.

29 Steglich, Händel-Opern-Bewegung, S. 148; Helmich, Händel-Fest, S. 98; Etscheit, Rodelinda, S. 251.

30 Steglich, Händel-Opern-Bewegung, S. 148. Vgl. Wolfgang Sandberger, „Händel und wir“? Kontinuitäten und Brüche in der hundertjährigen Geschichte der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen, in: Göttinger Händel-Beiträge 23 (2022), S. 9–29, hier S. 11f.

31 Grundlegende Informationen zu Lortzing-Theater und Stadthalle Münster bietet Christa Wilbrand, Die Halle Münsterland 1926 bis 2001. Veranstaltungszentrum für Stadt und Region, Münster 2001, S. 9 f.

32 Michael Werner, „Ein dithyrambischer Reigen durch die klingende Weite des Raums!“ Die Händel-Inszenierungen von Hanns Niedecken-Gebhard, in: Dörte Schmidt/Brigitta Weber (Hg.), Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik, Stuttgart 1995, S. 98–108, hier S. 103–106. Vgl. auch Helmich, Händel-Fest, S. 76–87.

33 Helmich, Händel-Fest, S. 112 f.; Wilbrand, Halle, S. 55–58.

34 Schlick, Form, S. 314; Jahrmärker, Händel-Renaissance, S. 413 f.; Annuß, Volksschule, S. 20–25; Evelyn Annuß, Bewegungs- als Regierungskunst. Zum „tänzerischen Stil“ Hanns Niedecken-Gebhards, in: Katja Schneider (Hg.), Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu „Stil“, Tübingen 2019, S. 53–65, hier S. 58 f.

35 Das Zitat stammt aus einem Begleittext Niedecken-Gebhards zur szenischen Aufführung des Oratoriums *Alexander Balus* (zit. nach Steglich, Händel-Opern-Bewegung, S. 140).

36 Dazu bspw. Helmich, Händel-Fest, S. 102.

37 Ebd., S. 123, 278 f.

- 38 Ebd., S. 121, 124–126.
- 39 Diehl, Chronik, S. 125.
- 40 Zu Niedecken-Gebhards Diktatur-Karriere vgl. Helmich, Händel-Fest, S. 140–232.
- 41 Annuß, Volksschule, Abb. 74. Vgl. Antoine Beaudoin, Théâtre et architecture sous le Troisième Reich. Les scènes de plein air au service de la propagande de masse, Diss., Universität Paris Nanterre/HafenCity Universität Hamburg 2018, S. 275–281; Annuß, Volksschule, S. 204–210, 237–246; Annuß, Regierungskunst, S. 59 f. Siehe auch Meinhold Lurz, Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich: Kunst als Mittel politischer Propaganda, Heidelberg 1975; Karlfriedrich Ohr, Die Thingstätte auf dem Heiligenberg bei Heidelberg, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 47 (1989), S. 47–52; Dorothea Roos, Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker. Bauten und Projekte 1921 bis 1958, Tübingen 2011, S. 298–304.
- 42 Roos, Alker, S. 298. Vgl. Lurz, Thingstätte, S. 13–14, 63–68; Ohr, Thingstätte, S. 48.
- 43 Eva Dambacher, Literatur- und Kulturpreise 1859–1949. Eine Dokumentation, Marbach am Neckar 1996, S. 130 f.; Uwe-Karsten Ketelsen, Theater – Hörspiel – Thingspiel. Versuch eines medialen *crossing over* im Theater der frühen dreißiger Jahre, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin 2009, S. 247–264, hier S. 263 f.
- 44 Lurz, Thingstätte, S. 71, 81.
- 45 Annuß, Volksschule, S. 237, 241.
- 46 In seinem Vortrag *Raumgestaltung und Bodenplastik für die Tanz- und Massenregie* (1934) unterstreicht Hanns Niedecken-Gebhard die Bedeutung des szenischen Raumes für die Regieführung mit einer kurzen, sentenzartigen Eingangsthese (ich zitiere das Vortragsprotokoll nach Annuß, Volksschule, S. 187): „Regie bedeutet Raumkunst, der architektonische Aufbau einer Szene ist ihr Schicksal.“ Vgl. hierzu Helmich, Händel-Fest, S. 158 f.
- 47 Hannoverscher Kurier, 1. April 1925, Beilage. Das Gastspiel des Theaters der Stadt Münster kam auf Einladung des *Hannoverschen Kuriers* zustande (Werner, Reigen, S. 103).
- 48 Erik Reger, Westdeutscher Theaterzauber, in: Die Weltbühne 26 (1930), 2. Halbjahr, S. 52–56, hier S. 52.
- 49 Herder, Heckroth, Bd. 1, Anhang, S. 6. Vgl. Alain Perroux, Herbert Graf, in: Andreas Kotte (Hg.), Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 1, Zürich 2005, S. 742.
- 50 Richard Wagner, Die Musikdramen, München 1978, S. 200 f.
- 51 Ebd., S. 201.
- 52 Robert Sollich, Die Kunst des Skandals. Eine deutsche Operngeschichte seit 1945, Hannover 2023, S. 140–143.
- 53 Vgl. Joachim Kruse (Hg.), Max Brückner. 1836–1919, Coburg. Landschaftsmaler und „Altmeister deutscher Theaterausstattungskunst“ (Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg), Coburg 1986, S. 150, Nr. 245.

- 54 Jahrmärker, Händel-Renaissance, S. 409 f.
- 55 Herder, Heckroth, Bd. 1, Anhang, S. 12.
- 56 Boschs Antonius-Triptychon wird seit 1872 im Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon aufbewahrt. Der von Heckroth adaptierte Vogelbote erscheint unter den Vordergrundgestalten auf der Innenseite des linken Altarflügels. Siehe Bosch Research and Conservation Project (Hg.), Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner. Catalogue raisonné, 2. Aufl., Stuttgart 2016, S. 148, Abb. 4.8.
- 57 Ulrike Harten, Die Bühnenentwürfe (Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Bd. 17), überarb. von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, München 2000, S. 243–248.
- 58 Ebd., S. 11.
- 59 Es muss an dieser Stelle genügen, *ein* Tafelwerk anzuführen: Sammlung von Theater-Decorationen. Erfunden von Schinkel, 21 Tafeln, Potsdam 1849 (Verlag von Ferdinand Riegel, gedruckt bei A. W. Schade in Berlin).
- 60 Johann Wolfgang von Goethe, Theater-Malerey, in: ders., Ästhetische Schriften 1816–1820 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I, Bd. 20), hg. von Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1999, S. 518–524, hier S. 522–524 (zuerst in: Kunst und Alterthum, Bd. 2, H. 3, 1820). Vgl. Harten, Bühnenentwürfe, S. 245. Schinkels Bühnenbildentwurf für den Apollon-Tempel aus *Alceste* wurde, den damaligen Üblichkeiten entsprechend, als Prospektmalerei verwirklicht. Nur die Säulen im Vordergrund wurden als Architekturkulisse ausgeführt.
- 61 Harten, Bühnenentwürfe, S. 292–298.
- 62 Interessanterweise steht Heckroths Dekorations-skizze dem Originalentwurf Schinkels von 1818 eine Spur näher als der Aquatinta von 1822, die das Bühnenbild im Medium der Druckgrafik darbot (Harten, Bühnenentwürfe, S. 297, Kat. 58A). In der grafischen Reproduktion wurde nämlich an zentraler Stelle ein Motiv hinzugefügt, das bei Heckroth fehlt: die Kolossalstatue der Göttin Vesta. Wie bei Heckroth stand in Schinkels Originalentwurf allein die ewige Flamme im Mittelpunkt der Komposition.
- 63 Heckroth, Ende der Kunst, o. P.
- 64 Volker Ullrich, Deutschland 1923. Das Jahr am Abgrund, München 2022, S. 288–290.
- 65 Herder, Heckroth, Bd. 1, Anhang, S. 12.
- 66 Georg Kaiser, Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen, hg. von Walther Huder, Ditzingen 2023.
- 67 Kaiser, Von morgens bis mitternachts, S. 42.
- 68 Heckroth, Ende der Kunst, o. P. Neben Otto Dix (* 1891) und George Grosz (* 1893) hebt Heckroth in dem zitierten Satz die Künstler Rudolf Schlichter (* 1890) und Georg Scholz (* 1890) hervor.
- 69 Helmich, Händel-Fest, S. 121, 124–126; Etscheit, Rodelinda, S. 290 f.
- 70 Theodor Wiesengrund-Adorno, Kleiner Zitatenschatz, in: Die Musik 24 (1932), S. 734–737, hier S. 737.

- 71** Steglich, Händel-Opern-Bewegung, S. 137; Helmich, Händel-Fest, S. 125.
- 72** Brechts Polemik enthielt den herabsetzenden Verdacht, der Mangel an Lebenswirklichkeit in Heckroths Bühnenkunst habe seinen Grund in der Dürftigkeit von Heckroths sozialer Existenz: „Vielleicht ist auch Ihr sozialer Hintergrund schuld, daß Sie Fehler machen und Könige auf Treppen sterben lassen. Könige sterben auf dem Schlachtfeld oder im Bett. Es sind auch sehr schlechte Manieren, daß Könige auf Treppen essen oder schlafen. Ein anständiger Mensch schläft in einem Bett und ißt am Tisch, der weiß gedeckt ist (...).“ So Bertold Brecht, zit. nach Sandberger, „Händel und wir“, S. 18.
- 73** Heinrich Heckroth, Brief an Bert Brecht, in: *Der Scheinwerfer* 2 (1929), H. 8, S. 19.
- 74** Etscheit, *Rodelinda*, S. 242, 254 f., 265–268.
- 75** Zitate und Nachweise bei Sandberger, *Geistliche Musik*, S. 329 f.
- 76** Herbert Graf, Händel als Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft, in: *Spiel und Feier. Blätter des Theaters der Stadt Münster*, Nr. 14, 1925/26, o. P. (Wiederabdruck: François Dacet [Hg.], Herbert Graf, *la vie sur la scène* [Superflux, Nr. 4/5], Paris 2011, S. 34–37, das Zitat: S. 36).
- 77** Sandberger, *Geistliche Musik*, insbes. S. 327.
- 78** Brief von Hein Heckroth an Carl Niessen, Paris, 27.3.1934, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Provenienznachweise, Heckroth Korrespondenzsammlung.
- 79** Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006, S. 63 f. Vgl. auch Sollich, *Kunst des Skandals*, S. 142 f., 152 f.
- 80** Symptomatisch für die konservative Wende, die Heckroth in den späten Weimarer Jahren erfasst hat, ist ein Statement, das 1931 in der Theaterzeitschrift *Die Scene* veröffentlicht wurde. In dieser Erklärung kämpft Heckroth mit beißender Polemik gegen den Absolutismus der Regie, der über das jeweilige Bühnenwerk souverän verfügt und die Handlung in die Gegenwart transferiert, um einen Schein der Zeitgemäßheit zu erzeugen. Heckroth beklagt, dass der zeitgenössische Bühnenstil unter dem „Druck optisch ahnungsloser Regisseure“ verkümmert sei. Die Hauptursache dieser visuellen Verkümmerng erkennt er darin, dass das Theater als eine Kunst der souverän handelnden Regie verstanden wird. Vor Fehlentwicklungen dieser Art geschützt ist man laut Heckroth nur im Kino: „Im Film würde sich kein Mensch das gefallen lassen – Publikum und Produktionsleiter würden den Herren bald das Handwerk legen. Aber städtische und staatliche Zuschüsse ermöglichen einigen Provinz-Neros immer noch dem armen Publikum zu beweisen, was sie für tiefschürfende Gesellen sind. – Ich bin so ketzerisch und finde es langweilig, Mozart im Straßenkostüm von heute zu spielen, Hoffmanns Erzählungen mit Stahlmöbel usw. [...] Ich bin durchaus für laufendes Band, Film usw. im Theater – wenn es am Platze ist [...]. Es würde aber ganz gewiß nichts schaden, wenn die Herren Regisseure etwas weniger originell wären, wenn die Herren Bühnenbildner ihre Produkte ab und zu mal mit einem

guten alten oder modernen Bild vergleichen würden. Dann wäre es sogar wieder möglich, einen Mozart im Stile Watteaus zu machen.“ So Hein Heckroth, o. T. [Stellungnahme zum Darstellungsstil des modernen Theaters], in: *Die Scene*, 21, 1931, S. 79–80, hier S. 79.

81 Informationen zur prekären Erwerbstätigkeit von Hein und Ada Heckroth im Pariser Exil bietet Marianne Kröger, Ein Nachruf auf Ada Heckroth, in: *Schwarzer Faden* 16 (1995), Nr. 1, S. 50 f., hier S. 50.

82 Kracauer, Georg, S. 319.

Literaturverzeichnis

Annuß, Evelyn, *Bewegungs- als Regierungskunst. Zum „tänzerischen Stil“* Hanns Niedecken-Gebhards, in: Katja Schneider (Hg.), *Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu „Stil“*, Tübingen 2019, S. 53–65.

Annuß, Evelyn, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, Paderborn 2019.

Beacham, Richard C., *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006.

Beaudoin, Antoine, *Théâtre et architecture sous le Troisième Reich. Les scènes de plein air au service de la propagande de masse*, Diss., Universität Paris Nanterre/HafenCity Universität Hamburg 2018.

Bosch Research and Conservation Project (Hg.), *Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner. Catalogue raisonné*, 2. Aufl., Stuttgart 2016.

Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek 2009.

Cremers, Paul Joseph, *Heinrich Heckroth und Grete Rikko im Kunstsalon Schaumann*, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 17.9.1932.

Dambacher, Eva, *Literatur- und Kulturpreise 1859–1949. Eine Dokumentation*, Marbach am Neckar 1996.

Diehl, Wolfgang (Hg.), *Ingelheimer Chronik 1899–1950. Auszüge aus Ingelheimer Zeitungen*, Offenbach a. M. 1974.

Etscheit, Ulrich, *Händels „Rodelinda“. Libretto – Komposition – Rezeption*, Kassel 1998.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Theater-Malerey*, in: ders., *Ästhetische Schriften 1816–1820 (Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I, Bd. 20)*, hg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M. 1999, S. 518–524.

- Graf, Herbert, Händel als Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft, in: *Spiel und Feier. Blätter des Theaters der Stadt Münster*, Nr. 14, 1925/26, o. P. (Wiederabdruck: François Dachet [Hg.], Herbert Graf, *la vie sur la scène* [Superflux, Nr. 4/5], Paris 2011, S. 34–37).
- Hansert, Andreas, Freund und Vermittler der Expressionisten. Ludwig Schames und sein Frankfurter Kunstsalon, in: *Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet. Künstler – Händler – Sammler* (Kat. Ausst. Frankfurt a. M., Museum Giersch), Petersberg 2011, S. 233–241.
- Harten, Ulrike, *Die Bühnenentwürfe* (Karl Friedrich Schinkel, *Lebenswerk*, Bd. 17), überarb. von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, München 2000.
- Häusler, Josef, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel 1996.
- Heckroth, Heinrich, *Das neue Bühnenbild*, in: *Theater der Stadt Münster i. Westf.*, Nr. 3, 1924/25, o. P.
- Heckroth, Heinrich, *Ende der Kunst?*, in: *Theater der Stadt Münster i. Westf.*, Nr. 10, 1924/25, o. P. (Wiederabdruck: Nr. 11, 1924/25, o. P.).
- Heckroth, Heinrich, *Brief an Bert Brecht*, in: *Der Scheinwerfer 2* (1929), H. 8, S. 19.
- Heckroth, Heinrich, o. T. [Stellungnahme zum Darstellungsstil des modernen Theaters], in: *Die Scene*, 21, 1931, S. 79–80.
- Helmich, Bernhard, *Händel-Fest und „Spiel der 10.000“*. Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard, Frankfurt a. M. 1989.
- Herder, Sabine, *Hein Heckroth. Das Bühnenbildnerische Werk für das Musiktheater. 1924–1933*, 2 Bde., Köln 1993 (unveröffentlichte Magister-Hausarbeit).
- Herder, Sabine, *Carl Niessen und das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln*, in: Walter Pape (Hg.), *Zehn Jahre Universitätspartnerschaft. Univerzita Karlova v Praze – Universität zu Köln. Kolloquium zur Universitäts- und Fachgeschichte*, Köln 2011, S. 135–156.
- Jahrmärker, Manuela, *Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen*, in: Arnold Jacobshagen/Panja Mücke (Hg.), *Händels Opern* (Das Händel-Handbuch, Bd. 2, Teilbd. 1), Laaber 2009, S. 408–422.
- Kaiser, Georg, *Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen*, hg. von Walther Huder, Ditzingen 2023.
- Kat. Ausst. Brüssel (2023): *Nana Kipiani/Irine Jorjadze/Tea Tabatadze* (Hg.), *The Avant-Garde in Georgia. 1900–1936* (Kat. Ausst. Brüssel, Bozar – Centre for Fine Arts), Antwerpen 2023.

- Kat. Ausst. Coburg (1986): Joachim Kruse (Hg.), Max Brückner. 1836–1919, Coburg. Landschaftsmaler und „Altmeister deutscher Theaterausstattungskunst“ (Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg), Coburg 1986.
- Kat. Ausst. Frankfurt (1970): Sylvia Rathke-Köhl (Bearb.), Hein Heckroth. 1901–1970 (Kat. Ausst. Frankfurter Kunstverein), Frankfurt a. M. 1970.
- Kat. Ausst. Kassel (1977): Karlheinz Gabler, Hein Heckroth. 1901–1970 (Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Kassel), Kassel 1977.
- Ketelsen, Uwe-Karsten, Theater – Hörspiel – Thingspiel. Versuch eines medialen *crossing over* im Theater der frühen dreißiger Jahre, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin 2009, S. 247–264.
- Kracauer, Siegfried, Georg, Frankfurt a. M. 2013.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. 1985.
- Kröger, Marianne, Ein Nachruf auf Ada Heckroth, in: *Schwarzer Faden* 16 (1995), Nr. 1, S. 50–51.
- Lurz, Meinhold, *Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich: Kunst als Mittel politischer Propaganda*, Heidelberg 1975.
- Niedecken-Gebhard, Hanns, Zu „Julius Cäsar“, in: *Theater der Stadt Münster i. Westf.*, Nr. 3, 1924/25, o. P.
- Niedecken-Gebhard, Hanns, Vom kommenden Theater, in: *Deutsches Musikjahrbuch* 2/3 (1925), S. 211–212.
- Niedecken-Gebhard, Hanns, Zum Spieljahr 1925/26, in: *Spiel und Feier. Blätter des Theaters der Stadt Münster*, H. 1, 1925/26, o. P.
- Ohr, Karlfriedrich, *Die Thingstätte auf dem Heiligenberg bei Heidelberg*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 47 (1989), S. 47–52.
- Panofsky, Walter, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, München 1966.
- Perroux, Alain, Herbert Graf, in: *Andreas Kotte (Hg.), Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich 2005, S. 742.
- Pfohl, Ferdinand, „Theodora“ in Münster. Händel und der neue Oratorienstil, in: *Hamburger Nachrichten*, Nr. 92, 24.02.1926.
- Reger, Erik, *Westdeutscher Theaterzauber*, in: *Die Weltbühne* 26 (1930), 2. Halbjahr, S. 52–56.
- Rhyner, Daniel, *Die Konzertprogramme der Donaueschinger Kammermusiktage 1921–1926*, in: *Simon Obert/Matthias Schmidt (Hg.), La-*

- boratorium der neuen Musik. Die Donaueschinger Kammermusiktagung 1921–1926, Basel 2022, S. 363–376.
- Roos, Dorothea, Der Karlsruher Architekt Hermann Reinhard Alker. Bauten und Projekte 1921 bis 1958, Tübingen 2011.
- Sandberger, Wolfgang, Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre, in: Händel-Jahrbuch 55 (2009), S. 323–350.
- Sandberger, Wolfgang, „Händel und wir“? Kontinuitäten und Brüche in der hundertjährigen Geschichte der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen, in: Göttinger Händel-Beiträge 23 (2022), S. 9–29.
- Sandberger, Wolfgang, „Händel-Ekstase“. Szenische Oratorienaufführungen in den 1920er Jahren, in: Feuerwerk und Halleluja. 100 Jahre Händel-Festspiele, Leipzig 2022, S. 92–101.
- Schinkel, Karl Friedrich, Sammlung von Theater-Decorationen. Erfunden von Schinkel, 21 Tafeln, Potsdam 1849 (Verlag von Ferdinand Riegel, gedruckt bei A. W. Schade in Berlin).
- Schlick, Johann, Die szenische Form der Händel-Renaissance, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 10 (1971), S. 295–334.
- Sollich, Robert, Die Kunst des Skandals. Eine deutsche Operngeschichte seit 1945, Hannover 2023.
- Steglich, Rudolf, Die neue Händel-Opern-Bewegung, in: Händel-Jahrbuch 1 (1928), S. 71–158.
- Timm, Barbara, Er, der Falstaff in Person. Prof. Dr. phil. Hanns Niedecken-Gebhard. Musikwissenschaftler, Regisseur, Intendant (Beiträge zur Ingelheimer Geschichte, H. 60), Ingelheim 2020.
- Ullrich, Volker, Deutschland 1923. Das Jahr am Abgrund, München 2022.
- Wagner, Richard, Die Musikdramen, München 1978.
- Werner, Michael, „Ein dithyrambischer Reigen durch die klingende Weite des Raums!“ Die Händel-Inszenierungen von Hanns Niedecken-Gebhard, in: Dörte Schmidt/Brigitta Weber (Hg.), Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik, Stuttgart 1995, S. 98–108.
- Werthmann, Michael, 100 Jahre Orchestergeschichte im Überblick, in: Golo Berg u. a. (Hg.), Musik für Münster. Die Geschichte des Städtischen Orchesters 1919–2019, Münster 2019, S. 127–151.
- Wiesengrund-Adorno, Theodor, Kleiner Zitatenschatz, in: Die Musik 24 (1932), S. 734–737.
- Wilbrand, Christa, Die Halle Münsterland 1926 bis 2001. Veranstaltungszentrum für Stadt und Region, Münster 2001.

Wood, Paul, Die Avantgarde und die Politik, in: Bettina-Martine Wolter/
Bernhart Schwenk (Hg.), Die große Utopie. Die russische Avantgarde
1915–1932 (Kat. Ausst. Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle), Frank-
furt a. M. 1992, S. 283–303.

Bildnachweise

Abb. 1–12, 14: Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Samm-
lung

Abb. 13: bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider

Hein Heckroth als Surrealist im Exil

Im künstlerischen Werk Heckroths gibt es eine größere Anzahl von Gemälden und graphischen Arbeiten, die dem Surrealismus zuzurechnen sind. Sie entstanden in zeitlicher und zum Teil auch räumlicher Koinzidenz mit der surrealistischen Bewegung, deren kunsthistorischer Ausgangspunkt mit der erstmaligen Publikation von André Bretons *Manifest du Surréalisme* im Jahr 1924 in Paris datiert wird. Die Manifeste Bretons, das zweite erschien 1930, gelten als intellektuelle Grundlage des Surrealismus, ihr Autor als dessen Spiritus Rector, um den sich zunächst in Paris, dann in New York eine Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern – Malerinnen, Dichter, Filmemacher und andere – scharte. Ihre kreative Arbeit zielte darauf, den Gegensatz von Traum und Wirklichkeit zugunsten einer Art „Über-Realität“ zu überwinden, die Dichotomie von Abstraktion und Figuration neu zu denken oder auch schlichtweg zu ignorieren. Mit der künstlerischen Revolte einher ging eine soziale und politische, denn der surrealistische Esprit verweigerte sich der Vernunft und stellte diese bloß, wo sie sich nationalistisch, faschistisch und kriegstreibend einbrachte. Viele der frühen Surrealisten verließen Paris und gingen ins Exil, die Bewegung verbreitete sich auch dadurch weit über Westeuropa hinaus. Flucht und Migration sowie die Situation des Exils gerieten zu historisch-kulturell verbindenden Lebensumständen, die zu den Ideen, Motiven und formalästhetischen Ausformungen des Surrealismus maßgeblich beitrugen, ihn vielfältig inspirierten und zum Teil bis heute fortleben lassen.

Die jüngere kunst- und literaturgeschichtliche Forschung hat mittlerweile den Blick geweitet, um auch Akteure und Phänomene jenseits des nahen Umfeldes von André Breton zu erfassen und die Geschichte des historischen Surrealismus in dynamischen, Personen, Artefakte und Orte umspannenden Netzwerkstrukturen zu denken.¹ So scheint es nur folgerichtig, auch Hein Heckroth einzubeziehen und zu überlegen, inwiefern sein künstlerisches Werk an der surrealistischen Bewegung teilhatte und welchen Beitrag er dazu leistete, zumal in den Jahren seines

französischen, britischen und australischen Exils. Mitunter scheint es, als wäre der Surrealismus als zeitgenössische Avantgarde-Strömung für Heckroth ein willkommener Kontext gewesen, um sich in seiner Arbeit sowohl stilistisch-motivisch als auch bezogen auf professionelle Kontakte und Erwerbsmöglichkeiten neu aus- und einzurichten. Andererseits dürfte ihm der programmatisch transmediale Surrealismus auch besonders hilfreich gewesen sein, um sein kreatives Schaffen im Bereich der angewandten und der freien Künste, als Designer, Bühnen- und Kostümbildner wie auch als freier Maler zusammenzuführen und praktisch zu verbinden. Diese Verzahnungen gipfelten schließlich in Heckroths fulminanten Entwürfen für den Tanzfilm *The Red Shoes* (1948), die ohne eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Surrealismus nicht denkbar scheinen.²

Im Folgenden werden die Stationen von Heckroths Exil-Biographie, das heißt seine Aufenthalte in Frankreich, Großbritannien und Australien in den 1930er und 1940er Jahren nachgezeichnet, um eine Vorstellung von dem Künstler als Surrealist zu erlangen. Das geschieht in Auseinandersetzung mit seinem reichen, wenngleich schwer rekonstruierbaren Werk jener Jahre und auf der Grundlage von Archivalien sowie spärlich vorhandener Sekundärliteratur. Manche Quellenbestände konnten bislang nur teilweise gehoben und ausgewertet werden, diverse Hinweise führten zunächst nicht weiter, manche Spuren verliefen sich. Und so versteht sich dieser Beitrag als ein Zwischenstand zum Thema, der vielleicht auch dazu dienen mag, dass weitere Arbeiten des Künstlers, die sich (noch unerkannt) in Privatbesitz befinden, an die Öffentlichkeit gelangen und unser Wissen um diese so ungemein schwierige, phasenweise aber auch besonders glückliche Etappe von Heckroths Leben und Werk bereichern ebenso wie das Gesamtbild des historischen Surrealismus.

Frankreich

In biographischen Abrissen liest man gelegentlich, Heckroth habe 1932 einen Ruf auf eine Professur für Bühnenbild an der Dresdner Akademie der Bildenden Künste erhalten, diese Stelle aber aufgrund der Machtergreifung der Nazis und eines von ihnen ausgesprochenen Lehr- und Malverbots nicht antreten können.³ Eine entsprechende Ruferteilung lässt sich allerdings in den Dresdner Archivbeständen nicht nachweisen und ist

mit Blick auf die historische Personal- und Hochschulsituation vor Ort unwahrscheinlich.⁴ Vielleicht gab es informelle Verabredungen und Überlegungen in diese Richtung, und als sicher kann gelten, dass mit der Macht ergreifung Adolf Hitlers 1933 die Karriere Hein Heckroths in Deutschland – zumindest vorerst – beendet war.

Er und seine jüdische Ehefrau Frieda Diana (geb. Maier-Rothschild, 1902–1994), genannt Ada, verbrachten faktisch die gesamte Zeit des Nationalsozialismus im Exil. Ada Heckroth und die gemeinsame Tochter Renate (genannt Nandi, 1926–1972) übersiedelten schon Anfang 1933 nach Paris, wo sie zunächst bei Freunden, dem 1928 aus Berlin emigrierten Kunstkritiker, Journalisten und Schriftsteller Carl Einstein und dessen zweiter Frau Lyda Guévrékian, Aufnahme fanden und mit diesen in einem Haushalt zusammenlebten.⁵ Hein Heckroth selbst war als Kostümbildner, Bühnenausstatter und Mediengestalter bei der am Essener Opernhaus aufgelösten Ballettkompanie von Kurt Jooss engagiert und ging mit den nun sogenannten *ballets Jooss* auf eine Tournee, die über Stationen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich auch in die Vereinigten Staaten führte.⁶ Im Frühjahr 1934 stieß er zu seiner Frau in Paris, und die beiden konnten dort nun auch eine eigene Wohnung beziehen.

Das Gros der als surrealistisch zu kennzeichnenden Gemälde Heckroths entstand in den späten 1930er Jahren. Vermutlich hat der Kunsthistoriker Karlheinz Gabler recht, wenn er im heraufziehenden Zweiten Weltkrieg und der wachsenden Ungewissheit bezüglich der Zukunft von Familie und Karriere die Gründe für des Künstlers Hinwendung zu einer fantastischen, nicht-naturalistischen, surrealistischen Bildsprache erkennt.⁷ Vorboten dieser Entwicklung gibt es aber bereits in den frühen 1930er Jahren: Heckroth entwarf die Kostüme für Kurt Jooss' Ballett *Der Grüne Tisch*, das den Krieg und die Verhandlungen darüber in der Art eines Totentanzes darstellt. Das expressionistische Stück, für das Fritz A. Cohen die Musik komponiert hatte, wurde im Juli 1932 im Théâtre des Champs-Élysées in Paris uraufgeführt und mit dem ersten Preis des Choreografischen Wettbewerbs des Internationalen Tanzarchivs ausgezeichnet. *Der Grüne Tisch* gab thematisch und kompositorisch Anlass für ein groteskes Figurentableau, in dem die Inkarnation des Todes eine zentrale Rolle spielte.⁸ Eine wohl für eine spätere Aufführung entstandene Zeichnung Heckroths aus dem Jahr 1935 zeigt die Figur des Todes als ein monströses Geschöpf, dessen Inszenierung und Körperdarstellung an Arbeiten von Salvador Dalí erinnert (Abb. 1).



^ **Abb. 1**

Hein Heckroth, „Death“ – Green Table, Ballet & Choreographie Kurt Jooss/ Musik: F. A. Cohen (annotiert auf dem Karton unten), signiert und datiert (19)35, Zeichnung (Bleistift, Tinte und Gouache), ca. 20 × 26 cm, Kunsthandel

Während seines etwa einjährigen Aufenthalts in Paris (ca. März 1934 bis Frühjahr 1935) traf Heckroth wohl einige seiner Künstlerfreunde aus dem Rheinland wieder.⁹ Vermutlich kam er auch mit der surrealistischen Bewegung und ihren gestalterischen Positionen in Berührung, unter anderem über den ihm ja auch im privaten Leben beziehungsweise über Ehefrau Ada bekannten Carl Einstein.¹⁰ Dieser hatte schon 1926, in seiner Monographie *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, über die damals noch ganz junge künstlerische Strömung geschrieben, vor allem am Beispiel der Kunst André Massons.¹¹ In Paris hatte Einstein 1928, zusammen mit Georges Bataille, Georges Wildenstein und anderen, das Kunst-Magazin *Documents* gegründet, das in 15 Ausgaben bis 1931 erschien und in der Zeit ein wichtiges Sprachrohr für den



◀Abb. 2

Hein Heckroth, Gestalt mit Schatten, 1935, Monotypie, 47 × 28 cm, sign. u. dat., Privatbesitz

Surrealismus, zumal in Frankreich, war. Emphatisch schrieb Einstein 1929 in kritischer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Arbeiten von Mas-son über „halluzinatorische Kräfte“, die

„eine Bresche in die Ordnung mechanischer Abläufe [schlagen]; sie schieben ‚a-kausale‘ Blöcke in diese Realität, die man absurderweise für die einzig bestehende hält. Das gleichmäßige Gewebe dieser Realität reißt auf, und man lebt in der Spannung der Dualismen [...]“¹²

Einstein plädierte für eine stärkere Gewichtung des Imaginativen, des Traums und der Fantasie in der Kunst – als kritischer Gegenpol zur Vernunft und den Gesetzen der Logik. Deren menschenverachtende Ausfor-

mungen hatte er in seinem Heimatland Deutschland erlebt, und vor diesen suchte er Zuflucht in Paris und in einer neuen „romantischen“ Kunst, als die nicht nur Einstein den Surrealismus verstand.¹³

Inwiefern Heckroth einen intellektuellen Austausch mit Einstein pflegte, sich mit dessen Schrifttum und kunstkritischen Positionen auseinandersetzte, ist ungewiss. Die wenigen aus dem Zeitraum bekannten Gemälde und graphischen Arbeiten des Künstlers sind expressionistisch-figurativ. Es gibt skizzenhafte Notate des Großstadtlebens und 1935 dann auch ungegenständliche Kompositionen, die stilistisch-motivisch eher der Pariser Künstlervereinigung „Abstraction-Création“ als den Surrealisten nahestehen.¹⁴ Allerdings hat Dietlind Stürz recht, wenn sie in Heckroths Monotypie *Gestalt mit Schatten* (Abb. 2) Indizien einer Traummotivik ausmacht.¹⁵ Vielleicht erstmals findet sich hier auch die Struktur eines Gerüsts, eines aus unregelmäßigen Dreiecken gebildeten Gestells, dessen Stäbe zum Teil kugelförmig, wie Trommelschlägel, enden. Heckroth wird dieses Motiv, das immer auch den Kontext des Theaters, der Bühnengestaltung und der Requisite anklingen lässt, in seinen genuin surrealistischen Arbeiten der späten 1930er Jahre wieder aufgreifen (vgl. insb. Abb. 7).

England

Schon in Paris dürfte sich die Zusammenarbeit von Heckroth mit Kurt Weill für eine schließlich in London realisierte Operette angebahnt haben. Weill hatte Deutschland im März 1933 verlassen und in Paris, zusammen mit dem aus Berlin emigrierten Theaterdirektor Robert Vambéry, die Komposition und ein Libretto für das Stück *Der Kuhhandel* erarbeitet. Im Juni 1935 wurde das redigierte Musical *A Kingdom for a Cow* am Savoy Theatre uraufgeführt.¹⁶ Heckroth war zur Bühnenausstattung des sarkastisch-burlesken Stücks und für die Gestaltung von dessen medialem Auftritt von Weill engagiert worden und mit seiner Frau von Paris nach London umgezogen – wohl in Erwartung weiterer Aufträge aus der britischen Theaterbranche.¹⁷

A Kingdom for a Cow war kein großer Erfolg, und die Familie Heckroth verließ bald London, um sich in Totnes in der südenglischen Grafschaft Devon niederzulassen. Dort hatten die amerikanische Millionärin Dorothy Payne Whitney Elmhirst (1887–1968) und ihr Ehemann Leonard Elmhirst (1893–1974) 1925 den historischen Landsitz Dartington Hall

erworben, um ein kommunitäres Reformprojekt zu verwirklichen, in dem sich landwirtschaftliche und künstlerische Ausbildung, Arbeit und Entwicklung idealtypisch verbinden sollten. Während ihr Mann Leonard die renovierungsbedürftigen Liegenschaften und den landwirtschaftlichen Betrieb beaufsichtigte, war Dorothy Elmhirst für die Förderung der Künste und der künstlerischen Ausbildung in der Dartington Hall School zuständig. Dazu gehörten sowohl verschiedene Bereiche des Kunsthandwerks als auch Tanz, Theater, Film, Musik und – ab 1935 – auch die Bildkünste.¹⁸

Es ist möglich, dass Elmhirst, wie Stürz schreibt, Heckroth als Lehrkraft an ihre Schule einlud, nachdem sie dessen Bühnen- und Kostümentwürfe im Londoner Theater gesehen hatte.¹⁹ Eventuell wurde sie aber auch durch Auftritte der Ballettkompanie von Kurt Jooss auf ihn aufmerksam. Bestätigt wird seine Ankunft in Totnes, ebenso wie die von Ada und Nandi, am 11. Juli 1935 durch ein 1939 in der Verwaltung von Dartington Hall angelegtes Formblatt, das Angaben zu seiner Person und seinem Aufenthaltsstatus in England macht.²⁰ Als Beruf wird hier „Artist“ angeführt, und die Gründe für Heckroths Flucht aus Deutschland waren demnach „Married Jewess. Blacklisted by Nazis. Forbidden to paint“²¹.

Heckroth erreichte Dartington Hall in einer Phase, als die Kunstschule einen gründlichen Professionalisierungs- und Institutionalisierungsprozess durchlief, und er selbst wurde eine tragende Säule dieser Entwicklung.²² Das „Arts Department“ war formell im Mai 1934 von den Dartington Hall Trustees gegründet worden – in Reaktion auf eine wachsende Zahl von Schüler*innen und Mitarbeiter*innen und ein bis dahin nicht vorhandenes Finanzmanagement.²³ Die Abteilungsleitung und damit die Position des „arts administrator“ übertrug man Christopher Martin (?-1944), der den Trustees gegenüber regelmäßig Bericht erstattete. Im November 1935 konnte er mitteilen, dass eine „Art Section“ innerhalb des Departments entstanden sei, zu der mittlerweile auch Heckroth gehöre:

„At the beginning of the present term an Art Section of the Arts Department came into existence. Mr. Tobey returned from America and immediately started a weekly class for all the persons on the Estate who wished to join it [...]. Early in the term the Arts Board learnt that Mr. Heckroth was faced with returning to Germany to a Concentration Camp. They therefore offered him a home at Dartington in order that he may build up for himself a career in England. They have set aside a sum of £ 69:10:0: per quarter for

► **Abb. 3**

Hein Heckroth an der Staffelei im Atelier, im Fotoalbum annotiert „Köchin von Redwood-House Dartington Totnes 1938“, Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen



Mr. Heckroth but it is important to emphasise that this is not a salary since Mr. Heckroth's Permit does not permit him to earn money in England. The £ 69:10:0: is, therefore, calculated as being sufficient to support Mr. Heckroth at Dartington and is in the nature of a subsidy. The Home Office have, however, been good enough to allow Mr. Heckroth to hold an Art Class and to give his services to Dartington as and when they are required. Mr. Heckroth then is another artist on the strength of the Department and the old Puppet Studio above the Solar has been placed at his disposal. There is a third artist now at Dartington in the person of Mr. Soukop to whom the arts board have also offered a home [...]."²⁴

Wie dem Bericht zu entnehmen ist, unterrichtete Heckroth unter anderem eine Kunstklasse und hatte zudem mit dem „old Puppet Studio“ ein Atelier zugewiesen bekommen, in dem er arbeiten konnte (Abb. 3).

Zusammen mit dem Maler Mark Tobey und dem Bildhauer Will Soukop bildete Heckroth den Lehrkörper der neuen, auf die bildenden Künste fokussierten „Art Section“, die im Folgebericht vom Februar 1936 mit einem zusätzlichen Kostenaufwand von £ 862 ausgewiesen wird.²⁵ Konkret zu Heckroth heißt es dort:

„Mr. Heckroth, whom the Department undertook to support for one year, is rapidly justifying the confidence placed in him. Within the last week he has signed a contract to design the dresses for the production of Don Giovanni at Glyndebourne and has been engaged as one of the designers for Messrs. Crysede Ltd. of St. Ives. As a contribution to the activities of Dartington, Mr. Heckroth holds a weekly class in stage construction and design which is proving very popular.“²⁶

In der frühen Phase seiner Anstellung war Heckroth somit vor allem als Kostüm- und Bühnenbildner beschäftigt, unter anderem für das von den deutschen Emigranten Fritz Busch und Carl Ebert 1934 begründete Opernfestival in Glyndebourne (Sussex).²⁷

Der nächstfolgende Halbjahresbericht der Department-Verwaltung datiert vom 25. November 1936 und listet weitere Tätigkeiten Heckroths auf:

„Mr. Heckroth, in addition to teaching in the Dance School and in an Estate class, is now teaching at Foxhole. These activities, however, do not seem to absorb all Mr. Heckroth's abounding energy and it would seem probable that the Company can make use of his services as designer. He, at any rate, appears to be unaffectedly keen to place himself at the disposal of Dartington and to serve it in whatever capacity he can.“²⁸

„Foxhole“ war in den frühen 1930er Jahren als eines der neuen Schulgebäude in Dartington Hall errichtet worden. Vermutlich unterrichtete Heckroth hier jüngere Schüler*innen im Zeichnen und Malen. Außerdem war er als Bühnenbildner und Kostümentwerfer in der Tanzklasse des Arts Department engagiert, die von Kurt Jooss und Sigurd Leeder geleitet wurde („Jooss-Leeder School of Dance“). Jooss und sein Ballett waren schon vor Heckroth, im Sommer 1934, in Dartington Hall eingetroffen und gingen von dort aus mehrfach auf Tournee weltweit, was der Schule auch einige Einnahmen verschaffte.²⁹ Die berufliche Verbindung von Jooss und Heckroth fand somit in England eine Fortsetzung, deren genaue Ausgestaltung noch näher zu bestimmen wäre.

Den im Bericht formulierten Vorschlag, Heckroth als Designer anzustellen, griff die Unternehmensleitung zügig auf: Im Dezember 1936 wurde er „Chief Designer“ des Design Department, das unabhängig vom Arts Department existierte und über ein eigenes Budget sowie Berichtswesen verfügte.³⁰ Fortan arbeitete Heckroth offiziell vor allem als Textil- und Mediengestalter für das Immobilienunternehmen Darting-

ton Hall Ltd. In den Berichten des Arts Department taucht er nun nur noch sporadisch auf und dann vor allem im Zusammenhang mit Restriktionen, die das Arbeitsministerium für die Beschäftigung von Ausländern verhängte. Sowohl Heckroth als auch viele andere der vor Ort angestellten Emigranten wünschten sich eine Naturalisierung als britische Staatsbürger.³¹

Ungeachtet seiner Hauptanstellung als Designer des Unternehmens wurde Heckroth im Frühjahr 1938 von „arts administrator“ Christopher Martin für Überlegungen zu einer Neuaufstellung der Kunstschule zu Rate gezogen. In einem Brief an Martin schilderte Heckroth Ende Mai 1938 ausführlich seine Vorstellungen von „artistic education“. Sein Plan sah vor, in Dartington Hall ein Atelier („studio“) für einen kollaborativen, Kunst und Leben, ‚hohe‘ und populäre Kunst, Kunsthandwerk, -geschichte und -theorie, Laien und ausgebildete Künstler verbindenden Lehrbetrieb einzurichten.³² Offenbar unterrichtete Heckroth in dem Schuljahr einen wöchentlichen Kurs im Modellzeichnen, dessen integratives Konzept unter anderem vom Surrealismus inspiriert war. In einem kleinen Exposé zu „The Dartington Hall Life Group“ (1938) führt Heckroth aus:

„The advent of the Douannier Rousseau [i.e. Henri Rousseau] or a movement such as Surrealism are of the greatest importance in at least one thing: they have broken down the false classification of creative energy into amateur and professional. In many ways the true artist and the amateur are identical. Creative genius always flourishes in an amateur atmosphere and amateurs are refreshed and encouraged by contact with the intense activity of the professional. Evidence of this can be seen in the drawings of this group.“³³

Der Erfolg blieb nicht aus. Die in Heckroths „Life Group“ entstandenen Arbeiten wurden im Juli 1938 im sogenannten Barn Studio in Dartington Hall ausgestellt, und *News of the Day*, das Nachrichtenblatt der Schule, berichtete euphorisch:

„Hein Heckroth and those working with him, are aware of the fact that the individuals in a group will each achieve more when they work together than if they would if they worked in isolation, and they see quite clearly that the layman is prevented from enjoying the personal satisfaction of artistic creation by the bombast and ballyhoo which usually surrounds it. They therefore invite everyone (and this, brother, means you) who has learnt to

shave himself, write a letter or sew on buttons, to try a hand at drawing and painting. They believe that drawing and painting are enjoyable activities and that those who practise them will develop a perception and a skill which will be of value to themselves, to their jobs, and to the world at large. In other words, Hein Heckroth is prepared to break down the barriers of the artists' trade union for the delectation of the philistine; Heil Heckroth!"³⁴

Heckroth scheint als Persönlichkeit und vielseitig begabter Künstler optimal geeignet gewesen zu sein für die Vermittlung eines niedrigschwelligen Zugangs zu künstlerischer Praxis. In der Einschätzung von Rachel Harrison, die das historische Vermächtnis von Dorothy Elmhirst und der Dartington Hall School eingehend untersucht hat, war dieser vor Ort von Heckroth vielleicht idealtypisch vertretene Ansatz wegweisend für eine Reform der Kunstausbildung und -förderung in Großbritannien, die sich dann allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg breiter durchsetzen konnte.³⁵

Die politischen Entwicklungen verhinderten zunächst, den in Dartington eingeschlagenen Weg weiterzuverfolgen. Das Bekanntwerden des Münchner Abkommens im September 1938 löste unter der Künstlerschaft große Unruhe aus, und erste Auflösungsstendenzen zeichneten sich ab. Um dem zu begegnen und den internen Austausch zu verbessern, wurde Ende März 1939 der sogenannte „Arts Council“ gegründet, dem neben Kurt Jooss, Sigurd Leeder, Hans Oppenheim und F. A. Cohen auch Heckroth angehörte.³⁶ Zudem wurde im Mai des Jahres die vormalige „Arts Section“ in die „Dartington Hall Studios of Art and Design“ transformiert – mit Heckroth als Direktor und dem Kunsttöpfer Bernard Leach (1887–1979), dem Maler Cecil Collins (1908–1989), dem Bildhauer Willi Soukop und Heckroth selbst als Lehrern.³⁷ Harrison erkennt in dem 1939 eingerichteten integrativen Ausbildungskonzept den Höhepunkt eines acht Jahre dauernden Experimentierens im Bereich der Kunsterziehung und das Ergebnis eines langen Prozesses der Zusammenarbeit von in Dartington Hall lebenden Künstlern, das in vielerlei Hinsicht dem Bauhaus ähnelte.³⁸

Doch mit dem Ausbruch des Krieges im September 1939 veränderte sich die Lage drastisch. Der Schulbetrieb konnte nicht mehr in der herkömmlichen Form und finanziellen Ausstattung aufrechterhalten werden, und der Status der in Dartington Hall lebenden Ausländer*innen wurde im Zuge ihrer Registrierung nach Maßgabe von „Aliens Act 1920“ unzweifelhaft prekär.³⁹ Im Sommer 1940 wurden Heckroth und viele andere in Großbritannien lebende deutsche Staatsbürger als „enemy aliens“ („feindliche Ausländer“) interniert. Christopher Martin wies in

seinem Bericht vom 27. Juli 1940 auf die empfindliche Lücke hin, die ihr Fortgang für Dartington Hall bedeutete:

„There is left a small dance group of 15 students [...] and a small group of 7 art students under Cecil Collins. The dance group now works in the former Art Studios and the art students work in what used to be Hein Heckroth's private studio.“⁴⁰

Martin sorgte sich nicht nur um die Schule und die Schüler*innen, sondern auch um die internierten Kollegen und ihre Familien, und er beklagte die Unmöglichkeit, mit ihnen zu kommunizieren.⁴¹

Die fünf Jahre in Dartington Hall scheinen für Heckroth und seine kleine Familie eine glückliche Zeit gewesen zu sein. Aus dem Lager in Australien, in das er im Sommer 1940 deportiert worden war, schrieb er an Dorothy Elmhirst Ende Oktober desselben Jahres:

„At times I think of the court and the garden & my studio & wonder if we shall ever work together again & how long it will be. All that I can say is that I spent the most wonderfull [sic] time of my life there & I don't know how to thank you for what you have done.“⁴²

Die historischen Quellen belegen, dass Heckroth in Dartington Hall vielfältig – als Kunstlehrer, Bühnenausstatter, Kostümgestalter sowie Möbel- und Medientdesigner – beschäftigt war, wobei seine Tätigkeiten im Laufe der Zeit wechselten beziehungsweise in ihrem Verhältnis zueinander neu gewichtet wurden. Über die ganze Zeit hinweg scheint er ein eigenes Atelier zur Verfügung gehabt zu haben, in dem er sowohl Auftragsarbeiten, zum Beispiel Bühnenbild- und Kostümentwürfe, als auch freie Zeichnungen und Gemälde schuf. In welchem Umfang das jeweils geschah, lässt sich nicht mehr bestimmen. Die aus dem Zeitraum 1935 bis 1940 überlieferten Arbeiten beziehungsweise die sie bezeugenden Quellen zeichnen ein unscharfes Bild, aber zweifellos hat sich Heckroth in diesen ersten fünf Jahren seines britischen Exils intensiv mit dem Surrealismus beschäftigt und ihn sowohl für sein eigenes künstlerisches Werk als auch für seine kunsterzieherischen und -therapeutischen Vorstellungen reflektiert. Im gegebenen Zusammenhang ist zudem Heckroths Engagement für Ausstellungen moderner Kunst in Dartington Hall bedeutsam.

Wie Rachel Harrison herausstellt, trat Heckroth schon 1935, also gleich nach seiner Ankunft, mit entsprechenden Ideen an die Elmhirsts heran. In Großbritannien wurde seinerzeit recht intensiv über die Bedeu-

tung von ästhetischer Erziehung und zeitgenössischer Kunst im ländlichen Raum beziehungsweise jenseits der Hauptstadt diskutiert, und Dartington Hall schien ein idealer Ort für entsprechende Initiativen.⁴³ Offenbar gab es in den 1930er Jahren einen regen Austausch zwischen der Schulleitung und vor Ort arbeitenden Künstler*innen mit tonangebenden Persönlichkeiten der Londoner Kulturszene. Im Sommer 1936 fand dort, in den privat geführten New Burlington Galleries, die opulente *International Surrealist Exhibition* statt.⁴⁴ Mit dieser Ausstellung, in der auch Cecil Collins mit zwei Werken vertreten war, kam erstmalig und im großen Stil die surrealistische Kunst – insbesondere aus Frankreich – nach Großbritannien. Die Schau stieß auf breite Aufmerksamkeit, wurde intensiv besucht und gab der modernen Kunst in England nachhaltige Impulse.⁴⁵ Zu den Machern der Londoner Surrealismus-Ausstel-



lung 1936 gehörten sowohl der Kunstkritiker Herbert Read als auch der Künstler, Galerist, Verleger und Kunstsammler Roland Penrose. Penrose und seine spätere Ehefrau Lee Miller waren mit den Heckroths befreundet (vgl. Abb. 4), und es gibt Hinweise, dass der Kontakt schon seit der Zeit in Paris (1933–35) bestand.⁴⁶

Zusammen mit dem belgischen Künstler und Kunsthändler E. L. T. Mesens (1903–1971) und dem englischen Filmemacher Humphrey Jennings (1907–1950) trieb Penrose die – auch kommerzielle – Verbreitung des Surrealismus in Großbritannien voran. Im April 1938 eröffneten sie die London Gallery in der Cork Street. Das auf den Surrealismus fokussierte Ausstellungsprogramm wurde publizistisch von der Monatszeitschrift *London Bulletin* (20 Ausgaben, 1938–40) begleitet und mit entsprechenden Texten und Bildstrecken noch angereichert.⁴⁷ Spätestens Ende 1939 dachte Penrose gegenüber Christopher Martin sehr konkret darüber nach, eine Auswahl von Werken aus der von ihm und Mesens zusammengetragenen Sammlung moderner Kunst in Dartington Hall zu zeigen. Sechs Teilausstellungen sollten zeitlich versetzt präsentiert werden, um die Entwicklung vom Kubismus bis zum „höchst aktuellen Surrealismus“ („most recent surrealism“) vor Augen zu führen. „We could also include the works of Heckroth and Collins“, schrieb Penrose in diesem Zusammenhang.⁴⁸ Die erste dieser Ausstellungen, die den Titel „Panorama“ trug und am 10. März 1939 im Barn Studio in Dartington Hall eröffnet wurde, sollte einen repräsentativen Überblick über die moderne Kunst im Zeitraum 1900 bis 1940 geben. Unter den insgesamt 30 Exponaten war auch ein Gemälde von Heckroth, das die kleine Begleitbroschüre unter dem Titel *Paisaje con Simbolos Olvidados* („Landschaft mit vergessenen Symbolen, 1939) anführt. Heckroth galt ausweislich dieser Broschüre als ein Vertreter des Surrealismus.⁴⁹ Die zweite Ausstellung (12. Mai – 9. Juni 1940) umfasste „Before Cubism“, „Negro Art“ sowie „Cubism and Chirico“, und von den 49 Exponaten waren allein 13 Werke von de Chirico.⁵⁰ Heckroth berichtete über diese beiden Ausstellungen der Penrose-Collection in Dartington Halls Nachrichtenblatt *News of the Day* und würdigte die Exponate als Zeugnisse von „what might be called a poetic revolt from the materialist outlook of the 19th century“⁵¹.

◀Abb. 4

Lee Miller, Unbekannter Mann, Roland Penrose, Lee Miller, Ada und Hein Heckroth, Dartington Hall, Devon, England 1940, Fotografie, Lee Miller Archives [A0808]

Mit seiner Internierung und der vieler anderer ausländischer Künstler im Juni 1940 fand diese aus London gespeiste Ausstellungsserie moderner Kunst ein jähes Ende.

Surrealistische Arbeiten

Eine umfassende Rekonstruktion von Heckroths surrealistischem Œuvre ist (noch) nicht möglich. Die bis dato bekannten Zeugnisse erlauben es aber, einige Konturen zu ziehen. In dieser Werkphase nutzte der Künstler, anders als später in den 1950er Jahren,⁵² eine ausnahmslos gegenständliche Formensprache und arbeitete häufig in feinmalerischer Manier. Einzelne Motive und übergreifende Kompositionsmerkmale tauchen mehrfach auf und erscheinen mitunter wie Reminiszenzen an das Format des Bühnenbildes, als habe Heckroth sich davon nicht wirklich lösen können. Seine Gemälde der späten 1930er Jahre ähneln zeitgenössischen Arbeiten vor allem von Salvador Dalí, aber auch von Yves Tanguy. Die beiden surrealistischen Künstler waren prominent sowohl auf der *International Surrealist Exhibition* 1936 als auch in der London Gallery und dem *London Bulletin* sowie in Peggy Guggenheims Londoner Galerie Guggenheim Jeune vertreten.⁵³

Das im März 1939 in Dartington Hall gezeigte und dort rätselhafterweise mit einem spanischen Titel geführte Gemälde *Paisaje con Simbolos Olvidados* taucht im Katalog zu einer vier Jahre später in London gezeigten Ausstellung von *Surrealist Paintings by Hein Heckroth* (Modern Art Gallery, 29.4.-26.5.1943) als *Landscape with forgotten symbols* erneut auf. Eventuell handelt es sich um das vom Künstler signierte und auf 1939 datierte Bild, das sich heute in der Neuen Galerie in Kassel befindet und als Darstellung einer „hessischen Landschaft“ gilt (Abb. 5). Ob diese topografische Zuordnung zutrifft und es sich somit um ein Erinnerungsbild an die verlorene Heimat handelt, ist nicht zu entscheiden. In dem Hochformat kombiniert Heckroth eine offene, spärlich möblierte Landschaft mit einer darüber schwebenden Kugel. Diese ist mit mehreren Motiven gefüllt, die zum Teil auf der Ebene darunter wiederauftauchen. Markant sind eine mal unbekleidete, mal in ein weißes Gewand gehüllte Frauenfigur sowie Eisenbahnschienen, die in die Tiefe fluchten und dabei von Stellwerk, Einfahrsignalen und anderem Gerät flankiert werden. Die Darstellung evoziert eine Reise ins Ungewisse, durch eine unwirtliche Landschaft, und – oben in der Kugel (des Schicksals?) – auch mit dem Dampfschiff über das Meer. Dem stehen Motive von Geborgenheit und



▲ **Abb. 5**

Hein Heckroth. Schwebende Kugel über hessischer Landschaft, 1939, Öl/Pappe, 68 × 55,5 cm, Hessen Kassel Heritage



▲ **Abb. 6**

Hein Heckroth, Verkündigung, 1937, Öl/Holz, 20,6 × 37,8 cm,
Verbleib unbekannt

Häuslichkeit gegenüber, darunter ein Blumenstrauß in einem Krug und eine Architektur, die an Dartington Hall erinnert.

Eisenbahnschienen und Einfahrsignale finden sich auch auf einem kleinen Querformat in Öl auf Holz, das nur in einer schwarzweißen Abbildung zugänglich und dessen Verbleib heute unbekannt ist (Abb. 6).⁵⁴ Das von Heckroth auf 1937 datierte und auch signierte Gemälde zeigt eine skurrile Verkündigungsszene vor einer Landschaftskulisse: Während die Heiliggeist-Taube an einem Fallschirm hängend zu der freizügig dargestellten Maria schwebt, schreitet von rechts ein mit Schwert bewehrtes Monstrum heran, das der Jungfrau ein kleines rechteckiges Bild oder einen Spiegel vorhält. Das Mischwesen, das menschliche, tierische und technische Merkmale inkorporiert, erinnert an die Bildsprache des Surrealismus, zum Beispiel bei Max Ernst. Zugleich sind damit Grundthemen und -praktiken des Theaters adressiert, das Verkleiden und Verhüllen, die Maskerade, das Spiel mit Identitäten und unwirklichen Wahrheiten, die ostentative Inszenierung auf der Bühne, die Heckroth durch seine jahrelange Erfahrung und zahlreichen Bühnen- und Kostümentwürfe grundvertraut und vermutlich selbstverständlich waren.

Der britische Kunstkritiker Herbert Read weist in einem Katalogwort von 1943 auf diese besondere Prädisposition von Heckroths Surrealismus hin:

„[T]his preoccupation with the theatre was reacting on his painting, that is to say, on his easel pictures. Constructivism was abandoned in favour of a style which, though obviously influenced by the *surrealistes*, is always controlled by the dramatic sense.

Each canvas is a miniature theatre in which the superreal drama is enacted, and in which, incidentally, the artist displays his considerable gifts for decorative colour and composition.“⁵⁵



↗ **Abb. 7**

Hein Heckroth, *Free Love in nature*, slightly marred by the bad weather conditions prevailing in the declining occident, anno 1939, 1939, Öl/Lw., 76,3 × 101,2 cm, *Verbleib unbekannt*



▲ **Abb. 8**

Hein Heckroth, Nina [Niña] no hay mas remedio! Gustavo Durán, 1939, Öl/Lw., 77 × 101,5 cm, Historisches Museum Frankfurt (B.1972.01)

In der Londoner Galerieausstellung 1943 wurden auch zwei nahezu gleichgroße Querformate Heckroths aus dem Jahr 1939 gezeigt, die den kritischen Befund von Herbert Read mit ausgelöst haben dürften (Abb. 7 u. 8). In beiden Fällen mutet die Darstellung wie ein szenischer Entwurf für das Theater an. Vor allem bei dem Gemälde *Free Love in nature, slightly marred by the bad weather conditions prevailing in the declining occident, anno 1939* ist der Bruch zwischen Bühne und Landschaftskulisse deutlich erkennbar. Eine rätselhafte Kombination von Requisiten breitet sich im Vordergrund aus, während eine kahle, in Luftperspektive gezeichnete Fluss- und Berglandschaft den Bühnenraum regelrecht nach hinten abschließt. „Free love“, das „superreale Drama“ (Read), spielt sich zwischen einem einer Vogelscheuche ähnelnden Holzgestell auf der linken und einer weiblichen Figurine auf der rechten Seite ab. Beide sind körperlos beziehungsweise hohl, auf ihr jeweiliges Gerüst reduziert und

in Auflösung oder Transformation begriffen. Aus dem offenen Torso der Figurine ragt ein Stab mit kugelförmigem Ende hervor, an dem eine Art Phiole an einem Faden zu hängen scheint. Das Gefäß geht über in eine züngelnde, um einen toten Ast sich legende Blattpflanze. Während rechts eher organische, fließende Formen und Übergänge auszumachen sind, dominiert links das eher Ungelenke oder Konstruktive. Das krude montierte Gerüst ist über Gaze-artige Stoffbahnen mit weiteren, im Boden steckenden Stäben und einer roten Chaiselongue verbunden. Die Farbe des Möbels findet sich in den Schuhen der Figurine wieder, als wäre hier Heckroths späteres Meisterwerk *The Red Shoes* (1948) schon angelegt. Der vom Künstler selbst vergebene, betont wortreiche Titel des Gemäldes scheint eine lose Anspielung auf Oswald Spenglers kulturphilosophische Schrift *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922) zu sein. Spenglers Thesen waren in den 1920er/30er Jahren vergleichsweise populär, und Heckroth konnte damit rechnen, dass die Referenz verstanden wurde – als ironischer Kommentar im Angesicht des Zweiten Weltkriegs und der notorisch schlechten Wetterverhältnisse im Exilland Großbritannien.

Das andere Gemälde, *Nina* (1939), ähnelt *Free love* im Format, in den Motiven und der Komposition, und auch in diesem „Miniaturtheater“ (Read) scheint Heckroth persönliche Erfahrungen ebenso wie das politische Geschehen der damaligen Gegenwart kommentiert zu haben. In dem vorne rechts auf dem Boden liegenden Buch ist zu lesen: „Nina [Niña] no hay mas remedio! Gustavo Durán“ („Mädchen, wir haben keine Wahl! Gustavo Durán“). Gustavo Durán (1906–1969) war ein spanischer Komponist, der Gedichte von Salvador Dalí und Luis Buñuel vertonte, bevor er 1936 einer der Befehlshaber der spanischen Armee wurde und im Bürgerkrieg kämpfte. Im März 1939 musste Durán vor den Truppen General Francos fliehen und kam ins britische Exil. Im Dezember des Jahres heiratete er die Dichterin Bontë Crompton, eine Verwandte der Elmhirsts, in Dartington Hall. Heckroth war nachweislich bei der Hochzeit zugegen und fühlte sich dem Paar offenbar verbunden.⁵⁶ Das Gemälde zeigt allerdings eine eher düstere Szene, in der – erneut – eine Vogelscheuche und diverse Stoffbahnen auftauchen. Ein nackter weiblicher Körper liegt ausgestreckt, wie hingestürzt, auf dem Boden. Das Gesicht der blonden Frau ist im Schoß eines sitzenden, Esel-artigen Wesens mit rotem Umhang und skurrilen Extremitäten verborgen. Während ihre Rechte etwas Unbestimmtes auf Brusthöhe des Esels zu greifen versucht, besteht der linke Arm der Frau aus einem zum Ende hin ausfasernden Holzsplit, das der Vogelscheuche rechts im Bild ent-rissen zu sein scheint. In der kargen Landschaft verstreut finden sich



◀ **Abb. 9**

Hein Heckroth, Bildnis Sir Basil Henry Liddell Hart, 1939, Öl/Holz, 76,8 × 51,4 cm, National Portrait Gallery, London

ein Schuh, ein am Boden hockendes Schnabeltier und eine Pflanze unbestimmter Spezies, eine Umhängetasche, ein Baumstumpf in einem Geviert, ein Besenriegel mit Borsten ganz nah beim Eselwesen und das aufgeschlagene Buch im Vordergrund. Die Szene wirkt rätselhaft und traumartig, insbesondere aufgrund der hybriden Wesen und der nächtlichen Atmosphäre. Ob der ebenso entschlossen wie resignativ klingende Ausspruch des Freiheitskämpfers Durán – „Mädchen, wir haben keine Wahl!“ – das Thema des Bildes, eine Inspiration oder gar Regieanweisung ist, lässt sich nicht sagen. Das unverbindliche Mit- und Nebeneinander von Sprache und Bild, Kognition und Ästhetik gehört zu den Grundpfeilern des Surrealismus wie auch des modernen Theaters. Dem

Publikum werden damit breite Erfahrungs- und Assoziationsspielräume eröffnet – zulasten rational abgeleiteter Erkenntnisse und semantischer Eindeutigkeit. Heckroth scheint sich zumindest bei *Free love* und *Nina* auf das Spiel mit der Sprache und rätselhaften Titeln eingelassen zu haben. Damit kontrastieren seine vergleichsweise verlässliche Signierung und Datierung der eigenen Werke, die zudem häufig ganz ostentativ, qua Schrift im Bild, einer bestimmten Person gewidmet sind.⁵⁷

Während der Hochzeit von Crompton und Durán am 4. Dezember 1939 machte der Hausherr von Dartington Hall, Leonard Elmhirst, mit seiner Rolleiflex-Kamera ein kleines Gruppenfoto. Auf diesem sind hinter dem sitzenden Hochzeitspaar auch Hein Heckroth und – ganz links – der britische Militärgeschichtswissenschaftler und -strateg Basil Liddell Hart (1895–1970) zu sehen.⁵⁸ Heckroth malte noch im selben Jahr und wahrscheinlich inspiriert von der persönlichen Begegnung ein Bildnis von Hart in ‚Dalí-esker‘ Manier, das sich heute im Besitz der National Portrait Gallery in London befindet (Abb. 9). Das Büstenporträt selbst ist eine naturalistische Darstellung Harts mit Binokel, der mit Hemd, Tweed-Weste und -Jackett sowie Krawatte formvollendet gekleidet ist. Aber Heckroth platziert die Büste in einer weiten wüstenartigen Landschaft mit niedrigem Horizont, sodass Hart monumentalisiert erscheint. Um den Torso herum sind diverse Objekte arrangiert, die vielleicht – wie die Pfeife, die Ohren und die Landkarten – in einem attributiven Verhältnis zum Dargestellten stehen, sich aber nur teilweise erschließen und die naturalistische Anmutung brechen. Hinsichtlich der exaltierten Proportionen, der weiten Landschaft, der rätselhaften Kombination von Gegenständen, der Farbwahl und der veristisch dargestellten Physiognomie erinnert Heckroths Bildnis an Dalís Porträt von Paul Éluard von 1929.⁵⁹ Dieses erscheint jedoch noch detailreicher und zudem härter im Duktus und in der Schattenzeichnung. Heckroth verlieh seinem Bildnis zudem eine altmeisterliche Note durch die Inschrift mit Großbuchstaben auf einer fingierten Brüstung unterhalb der Büste: „CAPTAIN B. H. LIDDELL HART / ANNO 1939 ETATIS SUÆ 44“.

Heckroths Bildnis von Basil Liddell Hart ist sowohl hinsichtlich der Gattung als auch formalästhetisch ein Solitär. Aus der surrealistischen Phase des Künstlers ist nur ein weiteres Porträt dokumentiert, das im Katalog von 1977 unter dem Titel *Nelly* geführt wird und sich heute in Privatbesitz befindet.⁶⁰ Die frontal dargestellte junge Frau umgibt ein blau-grün-braunes Raumkontinuum, das eine Unterwasser-Atmosphäre evoziert. Auf der linken Seite, oberhalb einer vage gezeichneten Brüstung, sind drei halbe Eischalen – scheinbar im Wasser nacheinan-

der aufsteigend – platziert. Das Ei beziehungsweise die Eischale ist ein Motiv, das in Heckroths surrealistischen Arbeiten wiederholt auftaucht und bei dem Gemälde *Egg of Damocles* (ca. 1938/39)⁶¹ sogar titelgebend war. Welche Bedeutung oder Symbolik der Künstler damit verband und ob hier unter Umständen erneut eine Nähe zur Bildsprache Dalís gesucht wurde, kann nur vermutet werden.

Die fantastische *Seelandschaft*, die Heckroth auf 1940 datierte, muss unmittelbar vor seiner Deportation aus England entstanden sein (Abb. 10). Mehr noch als frühere Arbeiten dieser Phase könnte das Gemälde auch ein Bühnenentwurf sein. Innerhalb einer zerklüfteten Küstenlandschaft, die aufgrund der hellen Farbgebung und fließenden Übergängen sehr freundlich wirkt, hat Heckroth zwei separate Schau-

▼ **Abb. 10**

Hein Heckroth, *Seelandschaft*, 1940, Öl/Malkarton,
44 × 55,5 cm, Hessen Kassel Heritage



räume angelegt. Während der obere leer bleibt und in der Art eines *Mise en abyme* den Ausblick in eine weitere Seelandschaft gewährt, ist der Szenenraum rechts mit drei kleinen Figuren und anderen Motiven – darunter auch eine Eischale – ausstaffiert. Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass Heckroth hier ein konkretes Stück vor Augen hatte und (probesthalber) für die Bühne adaptierte. Ohnehin hatten sich die politischen Umstände insgesamt und für deutsche Künstler in Großbritannien im Besonderen derart gewandelt, dass an neue künstlerische Projekte nur bedingt zu denken war. Umso mehr schiene *Seelandschaft* ein guter Ausgangspunkt, um über Heckroths Beitrag zur Theatergeschichte des Surrealismus noch intensiver nachzudenken.⁶²

Australien

Auf Grundlage des reaktivierten „Aliens Act 1920“ waren Ada, Hein und Nandi Heckroth am 12. Oktober 1939 von der britischen Ausländerbehörde registriert und zunächst als von Internierung nicht betroffen eingestuft worden. Doch im Juni des Folgejahres wurde diese Einschätzung für Hein revidiert, und am 10. Juli 1940 verließ er zusammen mit etwa 2.500 anderen „enemy aliens“ auf dem Schiff *Dunera* Großbritannien, um in ein Lager in Australien, New South Wales, deportiert zu werden.⁶³ Nach einer beschwerlichen Überfahrt erreichten die Männer ihre neue „Heimat“, wo sie in den Camps Hay und Tatura ein mehr oder weniger tristes Lagerleben führten. Viele der Deportierten waren Wissenschaftler, Intellektuelle und Künstler, und es war ihnen in einem gewissen Rahmen möglich, ihre jeweiligen Fähigkeiten für ein der Situation der Internierung abgetrotztes gemeinsames Kulturleben einzusetzen.⁶⁴ Heckroth, der die meiste Zeit im Lager Hay untergebracht war, scheint dabei eine relativ prominente Rolle eingenommen zu haben und an vielfältigen Aktionen beteiligt gewesen zu sein. In einem auf den 15. Januar 1941 datierten Brief an Dorothy Elmhirst erwähnt Heckroth die traumatischen Tage der Überfahrt in eine ungewisse Zukunft und seine anfänglichen Ängste, bei deren Bewältigung ihm die künstlerische Arbeit geholfen habe: „[...] started to paint with bootpolish on every rubbish. The soldiers being very noble provided me with some material.“⁶⁵ In der Folgezeit scheint er diese Strategie zur Krisenbewältigung in eine pseudoprofessionelle Tätigkeit überführt zu haben. Bereits im Oktober 1940 schrieb er an Elmhirst, die ihm offenbar auch ein bisschen Geld geschickt hatte, für das er dankte:

„[...] In my spare time I paint a little here. My main occupation is with the little Camp Theatre, which we have built. [...] At the moment I am painting scenery & [curtains / costumes (?)] & we have made a good job of what we had. It helps to keep up the spirit of our fellow internees & the commander patronizes us of course. [...].“⁶⁶

Jenseits seines Engagements für das Camp Theatre scheint sich Heckroth im Lager auch als Kunstlehrer – unter anderem von Erwin Fabian (1915–2000) – betätigt zu haben.⁶⁷

Heckroths Aufenthalt in Australien endete im Juni 1941, als viele der Internierten auf dem Schiff *Themistocles* die Rückreise nach Großbritannien antraten.⁶⁸ Die britische Regierung hatte mittlerweile ihren Umgang mit durch den Nationalsozialismus bedingter Immigration geändert, und von „enemy aliens“ war zumindest offiziell keine Rede mehr. Welche eigenständigen Arbeiten Heckroth im australischen Exil schuf, ist nur ansatzweise rekonstruierbar. Eine heute in der State Library of New South Wales in Sydney verwahrte, zart ausgeführte Landschaftszeichnung wurde von dem mitinternierten Künstlerkollegen Klaus Friedeberger (1922–2019) rückseitig annotiert: „Hein Heckroth performing a Chinese Japanese ? drawing, Hay 1940–41“⁶⁹. Ob es sich hierbei um ein im Rahmen der Lehre entstandenes Blatt oder eine fertige Arbeit handelt, ist ungewiss. In US-amerikanischem Privatbesitz hat sich ein großformatiges Skizzenbuch mit dem handschriftlichen Titel „Hein Heckroth / Australia 1940–41“ erhalten, in dem der Künstler unterschiedliche Ideen festhielt.⁷⁰ Einige der Entwürfe erinnern an seine surrealistischen Arbeiten in Dartington Hall. Die National Gallery of Australia in Canberra besitzt zwei Gemälde von Heckroth, die nach Ausweis des Museums im Lager Hay entstanden und seiner surrealistischen Phase zuzurechnen sind.

Es handelt sich um medial, motivisch und kompositorisch recht unterschiedliche Arbeiten. *Australia* (Abb. 11) zeigt ein Interieur mit Schachbrettmusterboden und niedriger Decke, das wie eine Guckkasten-Szene wirkt. Mehrere menschliche Figuren, zumeist Akte, und ein blaufarbiger Hund sind in eine mysteriöse Handlung verstrickt. Die zentral platzierte männliche Gestalt trägt eine Art Fechtmaske und einen Degen und lehnt an einem rechteckigen Sockel mit einem bauchigen Gefäß als Aufsatz. Die Kugelform des Waffenknäufes wiederholt sich in einem Ball am unteren Bildrand und der Kopfbedeckung des Hundes. Das Nebeneinander des Fechters und einer links von ihm ausschreitenden weiblichen Figur taucht erneut – als Bild im Bild und *Mise en abyme*



▲ **Abb. 11**

Hein Heckroth, Australia, 1941, Öl/Hartfaserplatte, 47 × 59 cm, National Gallery of Australia, Canberra [167170]



◀ **Abb. 12**

Hein Heckroth, Surreal Landscape, 1940, Öl u. Sgraffito/Holz, 50 × 44,2 cm, National Gallery of Australia, Canberra [167171]

– auf der vorderen Seitenwand des Sockels auf. Die gesamte traumartig wirkende Szene ist in ein dunkles Rot getaucht und scheint sich zum Teil, auf den Kopf gestellt, im hinteren Raumbereich zu wiederholen.

Während Heckroth in *Australia* ein fantastisches Schauspiel entwirft, dessen Bezüge zum titelgebenden Kontinent rätselhaft bleiben, ist *Surreal Landscape* (Abb. 12) ein die Natur vor Ort reflektierendes Landschaftsbild, bei dem der Künstler auch die von Max Ernst bekannte Kratztechnik (Sgraffito) einsetzte.⁷¹ Das in gedeckten Farben gemalte Bild zeigt ein erdbraunes Plateau, auf dem zwei vogelartige Wesen interagieren, vielleicht kopulieren, denn über ihnen schwebt ein Blatt Papier, auf dem ein Kussmund zu erkennen ist. Hinter der Szene dehnt sich eine beigefarbene Landschaft aus, in der zwei zart gezeichnete Bäume stehen und das Paar innerbildlich flankieren. Die relativ niedrige Horizontlinie mit dem darüber hellblau aufsteigenden Himmel verleihen der Szene etwas Erhabenes. Auch das Sgraffito im unteren Bereich, auf dem braunen Erdhügel, wirkt zart und filigran in der Zeichnung einer – vielleicht – Nacktschnecke und ihrer Spur sowie von zwei muschelförmigen Blättern. Heckroth hatte das Motiv des Vogelmenschen schon 1939 in einer Gouache bearbeitet, und es taucht auch in zwei späteren Arbeiten von 1942 und 1943 wieder auf.⁷² Während diese in England entstandenen Versionen im Querformat angelegt sind und in mancherlei Hinsicht an motivisch ähnliche Arbeiten von Max Ernst erinnern, scheint sich *Surreal Landscape* dem Eindruck der australischen Landschaft zu verdanken und den Bezug zum Theater weit hinter sich zu lassen.

Ausblick und Fazit

Im August 1941 erreichten Heckroth und viele andere Lager-Insassen aus Australien das englische Liverpool, und es wäre an anderer Stelle noch genauer nachzuzeichnen, wie er die Jahre bis zum Ende des Krieges und seinem dann rasch erfolgenden Aufstieg in der Filmbranche in England gestaltete. Fest steht, dass Heckroth erneut für die Balletts Jooss (u. a. *Pandora*, 1944) arbeitete und bei diversen Theaterstücken (u. a. *War and Peace* und *Cricket on the Hearth*, beide 1943) als Bühnenbildner und Kostümentwerfer engagiert war. Daneben betätigte er sich wohl auch weiterhin als freier Künstler. Bereits erwähnt wurde die Ausstellung *Surrealist Paintings by Hein Heckroth* (Mai 1943) in der Londoner Modern Art Gallery. Diese Galerie war im Oktober 1941 von dem deutschen

Emigranten Hugo Baruch, besser bekannt unter seinem Pseudonym Jack Bilbo (1907–1967), gegründet worden und bestand zunächst in der Baker Street, ab 1943 in der King Charles II Street bis 1948.⁷³ Der vielseitig begabte und interessierte Bilbo, der auch selbst als Künstler und Schriftsteller arbeitete, verstand seine Galerie als einen Freiraum für moderne Kunst in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Pluralismus als eine Form des Widerstands gegenüber dem „Hitlerismus“. In der Einladungskarte zur Eröffnung der Modern Art Gallery 1941 schrieb er:

„[The gallery] opens its gates in the midst of war, with the sole aim of giving the modern artist a free and unbiased platform and of creating for the people an oasis of sanity and construction in a world of false values, believing in the necessity also for an intellectual fight against Hitlerism and all it stands for.“⁷⁴

Ab Januar 1942 gab es monatliche Ausstellungen, in denen vom Kontinent geflüchtete, aber auch englische Künstler*innen ihre Arbeiten zeigten. Die Präsentation zeitgenössischer Kunst flankierte Bilbo häufig mit Exponaten aus dem Feld der frühen Moderne, so auch im Fall von Heckroth, dessen „surrealistische Gemälde“ 1943 gemeinsam mit „Paintings by Famous 19th & 20th English and French Impressionists“ gezeigt wurden. Die Kombination von etablierter und Avantgarde-Kunst war seinerzeit eine geläufige Praxis kommerzieller Galerien. Die Betrachtung des Bewährten sollte zur Auseinandersetzung mit dem Neuen anregen und natürlich auch zum Kauf der relativ günstigen Arbeiten von jüngeren Künstler*innen motivieren. In der Modern Art Gallery gab es im Laufe ihres 7-jährigen Bestehens Einzelausstellungen unter anderem von Anna Mayerson, Samson Schames, Jacob Bauernfreund, Hugo Dachinger, Heny de Buys Roessingh, Vicky (Viktor Weisz), Kurt Schwitters, Jankel Adler und Oskar Kokoschka.⁷⁵

Laut Merry Kerr Woodeson lernte Bilbo die Heckroths im Arts Theatre im Londoner Stadtteil Westminster kennen, wo die Familie nach Heins Rückkehr aus dem Internierungslager eine Dachgeschosswohnung hatte beziehen können.⁷⁶ Auf die daraufhin arrangierte Ausstellung von Heckroths surrealistischen Arbeiten in der Modern Art Gallery reagierte die Kunstkritik eher verhalten. Jan Gordon schrieb im Magazin *The Studio* von einer „interessanten Ausstellung“ („interesting exhibition“), aber:

„Surrealism should be the most free of all methods. It has the whole world of fantasy, conscious and sub-conscious, to choose from. Mr. Heckroth, who is well known for his theatre decorations and is now engaged on the

production of *War and Peace*, has real gifts as a painter and as a colourist. Yet on the whole his surrealism seems limited to playing with variations on the comparatively few 'toys' (forcible space-repression, mannequins or empty dresses, egg-shells, balls, tripods, etc.), invented by the first explorers into the sub-conscious. The surrealists seem to suggest that the sub-conscious is populated by a very limited number of symbols."⁷⁷

Gordon war ein gegenüber den Avantgarden durchaus aufgeschlossener Kritiker. Er schätzte den Surrealismus als Idee und Möglichkeitsraum künstlerischer Praxis, beklagte aber bei den Vertretern nicht nur dieser Bewegung eine gewisse Engstirnigkeit und Eindimensionalität. Heckroths 1943 ausgestellte Arbeiten schienen ihm genau das zu belegen. Er fand sie hinter den Möglichkeiten des Surrealismus zurückbleibend, zu zaghaft und oberflächlich in der Auseinandersetzung und zudem motivisch-kompositorisch redundant. In dem Vorwort, das Herbert Read für die kleine Broschüre zur Ausstellung beisteuerte, klingt ebenfalls an, dass Heckroth vom Surrealismus lediglich beeinflusst sei und ihn gewissermaßen nutzen würde, um „superreale Dramen“ aufzuführen.⁷⁸ Seine Bekanntheit als Bühnenbildner und die Wertschätzung seiner Arbeit für das Theater standen der Wahrnehmung Heckroths als Maler offenbar im Weg. Zugleich scheint die von Gordon und Read geäußerte Kritik bezüglich der surrealistischen Qualität seiner Werke berechtigt.

So flexibel Heckroth auf die Anforderungen des einzelnen Theaterstücks und seiner Aufführung reagierte und dafür passende, mitunter wegweisende, zum Teil auch surrealistisch anmutende Kostüme und Bühnenbilder kreierte,⁷⁹ so vielfältig ist auch sein malerisches Werk. In der surrealistischen Phase der späten 1930er und frühen 1940er Jahre griff er Inspirationen von Künstlerkollegen auf, adaptierte die Traumästhetik in ihrer formalen und motivischen Freiheit und arrangierte Kompositionen, die wiederholt wie Szenen auf der Bühne mit befremdlichen Requisiten und Kulissen erscheinen. Dieses Erproben surrealistischer Bausteine für das Theater oder auch – vice versa – eine vom Bühnenbild ausgehende Theatralisierung des Surrealismus kann als Heckroths Beitrag zum historischen Surrealismus gelten. Allerdings verfolgte er das nicht programmatisch, mit Nachdruck oder konzeptuell reflektiert. Zur Geschichte des Surrealismus als Kunstform trägt sein Werk, mit Ausnahme des Tanzfilms *The Red Shoes* (1948), nichts Eigenes oder substanziell Neues bei.

Für den Exilanten Heckroth bot der Surrealismus, der als Avantgarde-Kunst in Großbritannien erst in den 1930er Jahren wirklich ankam,

die Möglichkeiten der sozialen, beruflichen und politischen Verbindung und Beheimatung. Er konnte damit Teil einer kosmopolitischen Bewegung sein, die neue Wege der künstlerischen Praxis, der Kunsterziehung und –ausstellung erprobte und sich dezidiert gegen Faschismus und „Hitlerismus“ positionierte. Vor allem Letzteres muss für Heckroth, den 1940 als „enemy alien“ Gebrandmarkten, eine wichtige Dimension des Surrealismus gewesen sein. Als in Australien Internierter blieb er dieser Kunstrichtung treu und konnte dort vielleicht – mehr als in England – die Adäquatheit der surrealistischen Ästhetik und Motivik für die bedrückende Lagersituation ermessen. Mit den in Australien zurückgelassenen Arbeiten hat Heckroth wiederum einen Beitrag zur modernen, speziell zur surrealistischen Kunst auf diesem Kontinent geleistet, die in den 1940er Jahren, auch durch den Verbleib von vielen der ehemals internierten Künstler und Intellektuellen im Land, dort erst wirklich Einzug hielt.⁸⁰

1 Vgl. aus der mittlerweile umfangreichen Fachliteratur zum Surrealismus insb. die jüngeren Überblickswerke: Michael Richardson (Hg.), *The International Encyclopedia of Surrealism*, 3 Bde., London 2019; Natalya Lusty (Hg.), *Surrealism*, Cambridge 2021; Kirsten Strom (Hg.), *The Routledge Companion to Surrealism*, New York 2022; Andrea Gremels, *Die Weltkünste des Surrealismus. Netzwerke und Perspektiven aus dem Globalen Süden*, Konstanz 2022. Zum Thema Netzwerke und Exil siehe Burcu Dogramaci/Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011.

2 Vgl. hierzu meine früheren Ausführungen: Sigrid Ruby, Hein Heckroth – Surrealismus und Exil, in: Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. (Hg.), *Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis. Dokumentation des Festakts zur zehnten Verleihung des Hein-Heckroth-Bühnenbildpreises am 19. September 2021 im Stadttheater Gießen*, Gießen 2022, S. 31–35.

3 Vgl. Dietlind Stürz, *Hein Heckroth 1901–1970. Aus Leben und Werk*, Gießen 1998, S. 17; Friedhelm Häring, *Hein Heckroth (1901–1970)*, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* 78 (1993), S. 209–218, hier S. 211.

4 Nach Auskunft von Sven Barnick, Mitarbeiter Archiv und Kustodie der HfBK Dresden, vom 29.10.2021 (Email), ist „[i]n den Protokollen des Lehrerkollegiums bezüglich der Berufungen von Professoren aus den Jahren 1932 bzw. 1933 [...] kein Eintrag hinsichtlich einer etwaigen Berufung von Hein Heckroth an die Akademie nachvollziehbar“. An der „Königlich Sächsischen Kunstgewerbeschule“,

später „Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe“, war ab 1913 Alexander Baranowsky (1874–1941) in der Lehre tätig und übernahm dort auch die Fachklasse für Theatermalerei. 1918 wurde er zum Professor ernannt und war in dieser Position vermutlich bis in die späten 1930er Jahre für die Bühnenbildmalerei an der Akademie in Dresden zuständig. – Ich danke Sven Barnick herzlich für die freundlichen Hinweise und vorausgehenden Recherchen.

5 Ada Maier war über ihre Eltern mit der Familie Einstein befreundet, noch bevor sie Hein Heckroth kennenlernte und 1924 heiratete. Vgl. Marianne Kröger, Das „Individuum als Fossil“ – Carl Einsteins Romanfragment *BEB II*. Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil, Remscheid 2007, S. 51–52; dies., Ein Nachruf auf Ada Heckroth, in: Schwarzer Faden. Vierteljahresschrift für Lust und Freiheit 16/1 (1995), Nr. 52, S. 50–51. Krögers Kenntnisse basieren auf einem Interview, das sie 1991 mit Ada Heckroth führte. Ich danke Marianne Kröger, Frankfurt a. M., herzlich für diesen und weitere Hinweise. Zu der Bekanntschaft von Einstein mit den Heckroth siehe auch Liliane Meffre, Carl Einstein. 1885–1940. Itinéraires d'une pensée moderne, Paris, 2002, S. 303. – Wie aus den edierten Briefwechseln hervorgeht, lebten die Einsteins damals in der Avenue de Champeaubert im 15. Pariser Arrondissement. Vgl. Klaus H. Kiefer/Liliane Meffre (Hg.), Carl Einstein. Briefwechsel 1904–40, Stuttgart 2020.

6 Zu Kurt Jooss und seiner Ballettgruppe vgl. A. V. Coton, *The New Ballet. Kurt Jooss and His Work*, London 1946; Suzanne K. Walther (Hg.), *The Dance Theatre of Kurt Jooss (= Choreography and Dance, Vol. 3, Pt. 2)*, Yverdon 1993; Suzanne K. Walther, *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*, Chur 1994. Walther erwähnt die produktive Zusammenarbeit von Jooss und Heckroth bei mehreren Aufführungen, ohne diese näher zu beschreiben oder zu interpretieren. – Zu Heckroths Reisen 1933 und zu der Tournee mit den Ballets Jooss siehe auch die Ausführungen von Daniel Cremer in diesem Band.

7 Vgl. Karlheinz Gabler, in: Hein Heckroth. *Die Blätter vom zerstörten Leben*, 11 Aquatinta-Radierungen 1939, S. 3–5.

8 Zu dem Stück siehe auch Andy Adamson/Clare Lidbury (Hg.), *Kurt Jooss: 60 Years of the Green Table*, Birmingham 1994.

9 Vgl. den Beitrag von Cremer in diesem Band. Siehe auch Stürz, Hein Heckroth, 1998, S. 18.

10 Vgl. Stürz, Hein Heckroth, 1998, S. 18–22. Gegenüber Kröger äußerte Ada Heckroth, dass sie „[d]urch Einstein [...] André Malraux sowie Theodor und Woty Werner kennengelernt [habe], aber auch Roland Penrose, der in Paris für The British Art Council arbeitete“. Vgl. Kröger, *Das Individuum*, 2007, S. 52.

11 Vgl. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 16)*, Berlin 1926, S. 116–128.

12 Carl Einstein, André Masson, eine ethnologische Untersuchung, in: Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar (Hg.), *Carl Einstein. Werke*, Bd. 3, Berlin 1996, S. 539–543, hier S. 539. Der französische Originaltext (ebd., S. 25–29)

wurde 1929 in *Documents* (Nr. 2, S. 93–102) publiziert. Für eine „intellektuelle Biographie“ Carl Einsteins vgl. Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin 2006.

13 Einstein weist das „Die romantische Generation“ überschriebene Kapitel in seiner „Kunst des 20. Jahrhunderts“ im Register als „Surrealismus“ aus. Siehe auch Einsteins Vortrag über „Probleme heutiger Malerei“, den er Anfang 1931 in der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin hielt. Vgl. Carl Einstein, *Existenz und Ästhetik*, Einführung mit einem Anhang unveröffentlichter Nachlasstexte von Sibylle Penkert, Wiesbaden 1970, S. 51–61.

14 Vgl. die entsprechenden Abbildungen (8–11, 36) in Stürz, Hein Heckroth, 1998.

15 Vgl. ebd., S. 22.

16 Vgl. Stephen Hinton, Kurt Weills Musiktheater. Vom Songspiel zur American Opera, Berlin 2023, S. 346–372.

17 Vgl. hierzu den Beitrag von Ian Christie in diesem Band.

18 Zur Geschichte von Dartington Hall, insbesondere in der Zwischenkriegszeit, vgl. Victor Bonham-Carter, *Dartington Hall. The History of an Experience*, London 1958; Rachel Esther Harrison, *Dorothy Elmhirst and the Visual Arts at Dartington Hall*, unveröffentlichte PhD-thesis University of Plymouth, 2002; Anna Neima, *Practical Utopia. The Many Lives of Dartington Hall*, Cambridge 2022; Nele Lipp, *Dartington Hall 1925–1939. Drehscheibe der Kulturen für eine friedliche Welt*, Oberhausen 2024.

19 Vgl. Stürz, Hein Heckroth, 1998, S. 22.

20 Handschriftlich annotiertes Typoskript ohne Titel, Devon Heritage Centre (Exeter), Dartington Trust Archive [fortan abgekürzt: DTA], T/AA/1/J/3. Das undatierte Dokument, das analog auch für Ada existiert und in der gleichen Akte verwahrt wird, notiert zu Tochter Renate (geb. 1926), sie sei „aged 13“; aus dieser Angabe ergibt sich das Ausstellungsjahr 1939. – Die Archivbestände des Dartington Hall Trust werden heute im Devon Heritage Center in Exeter verwahrt, wo ich sie im März 2023 einsehen konnte.

21 Ebd. Weiterhin wird hier vermerkt: „Left Germany in 1933. Was in Brussels & Paris until 1935. Came to England April 1935.“

22 Vgl. Harrison, Dorothy Elmhirst, S. 134–166.

23 Vgl. ebd., S. 135.

24 DTA, T/AA/1/B/5: Arts Administration, Report to the Dartington Hall Trust, November 15th, 1935, S. 3. – Der amerikanische Maler Mark Tobey (1890–1976) lehrte von 1930 bis 1938 in Dartington Hall, Willi (Wilhelm Joseph) Soukop (1907–1995) war gebürtiger Wiener und ein Bildhauer, der wie Heckroth als Emigrant nach England gekommen war.

25 Vgl. DTA, T/AA/1/C/1: Arts Administration, Report to the Dartington Hall Trust, February 22nd, 1936, S. 5.

26 Ebd., S. 4. – „Crysedes“ war ein kleines, von Alec und Kay Walker gegründetes Textil-Unternehmen in West Cornwall, das sich auf die Herstellung bedruckter Seiden spezialisiert hatte. Das Unternehmen arbeitete sehr erfolgreich in den

1920er/1930er Jahren, zum Teil auch zusammen mit Künstlern wie u. a. Raoul Dufy, musste aber bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs den Betrieb einstellen. Vgl. <https://www.arianamartin.com/blog/crysedede-silks>.

27 Zu Glyndebourne vgl. Max Uwe Stieren, Glyndebourne: Ein Opernhaus für England, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, AK Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1986, S. 253–256.

28 DTA, T/AA/1/C/3: Arts Administration, Report to the Dartington Hall Trust, November 25th, 1936, S. 3–4.

29 Vgl. Das englische Exil der „Ballets Jooss“. Kurt Jooss' Tochter Anna Markard im Gespräch, in: Kunst im Exil, 1986, S. 237–244.

30 Über den Designer Heckroth ist bislang wenig bekannt, und das Thema wäre einen separaten Beitrag wert. Aus seiner Zeit als Designer in Dartington Hall ist vor allem der sogenannte „Lamda Chair“ bekannt, den Heckroth zusammen mit dem britischen Architekten Robert Hening (1906–1997) entwarf und der schon 1935 erstmals auf den Markt kam. – Über die Personalie Heckroth beziehungsweise den Zugriff auf ihn gab es 1936/37 Unstimmigkeiten zwischen den beiden Abteilungen Arts und Design. Vgl. den Archivbestand DTA, C/DHL/9/C.

31 Vgl. DTA, T/AA/1/E/1: Arts Administration, Report to the Dartington Hall Trustees, 4th May, 1938, S. 5.

32 Vgl. DTA, T-AAP-1a-G5-d: Brief (Typoskript) Hein Heckroth an „Chris“ (Christopher Martin), 29.5.1938. Heckroth entwirft in diesem Schreiben auch ein entsprechendes Curriculum.

33 Hein Heckroth, „The Dartington Hall Life Group“ (1938), zit. nach Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, Appendix 7.

34 DTA, *News of the Day*, 22. Juli 1938, zit. nach Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, S. 156.

35 Vgl. Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002.

36 Vgl. DTA, T/AA/1/E/1: Arts Administration, Report to the Dartington Hall Trustees, 18th May, 1939, S. 1–2.

37 Vgl. ebd., S. 4. Für ein Exemplar der mehrfarbigen und mit Fotografien ausgestatteten Werbebroschüre zu „The Dartington Art Studios“ siehe DTA, T/AV/2/E/8. Siehe auch Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, S. 158–159. Die „Art Studios“ in Dartington Hall wurden im Sommer 1939 auch mit einer halbseitigen Anzeige auf dem rückseitigen Cover des Kunstmagazins *London Bulletin* (n°17, 15.6.1939) beworben.

38 Vgl. Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, S. 159. Für den Vergleich von Dartington und Bauhaus siehe ebd., S. 160–165.

39 Vgl. DTA, T/AA/1/F/1: Arts Administration, Report to the Dartington Hall Trustees, 9th February, 1940.

40 DTA, T/AA/1/F/2: Arts Administration, Report to the Dartington Hall Trustees, 27th July, 1940, S. 3.

41 Vgl. ebd. Siehe auch den Brief Christopher Martins an „The Chief Contable“, Exeter, 14.6.1940, in dem er um einen Verbleib der Ausländer auf dem Gelän-

de von Dartington Hall bat und entsprechende Räumlichkeiten anbot (DTA, T/AA/1/J/17).

42 DTA, DWE/S/2/A: Brief Hein Heckroth [Australien] an Dorothy Elmhirst, 28.10.1940 [Totnes].

43 Vgl. Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, S. 167–178.

44 Die Ausstellung lief vom 11. Juni bis zum 4. Juli 1936. Die Organisatoren waren Humphrey Jennings, Henry Moore, Herbert Read, Roland Penrose, David Gascoyne, Diana Brinton Lee, Hugh Sykes Davies, Rupert Lee, Paul Nash, E. L. T. Mesens, André Breton, Paul Éluard, Man Ray und Georges Hugnet. Für den Katalog (<http://www.romanianculture.org/downloads/Surrealism%20Catalogue.pdf>) hatten Breton und Read einleitende Texte verfasst.

45 Zur Bedeutung des Surrealismus und der *International Surrealist Exhibition* für die moderne englische Kunst vgl. Daniel Moore, „A Transformed World': Herbert Read, British Surrealism and the Institutionalisation of Modernism“, in: ders., *Insane Acquaintances. Visual Modernism and Public Taste in Britain. 1910–1951*, Oxford 2020, S. 121–149; Keith Hartley, Roland Penrose. *Private Passions for the Public Good*, in: Annabelle Görgen-Lammers et al. (Hg.), *Surreal Encounters. Collection the Marvellous*, AK Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 2016, S. 178–189 u. 256–258, hier S. 178–181; Herbert Read, „A Nest of Gentle Artists (1962)“, und Judith Collins, „Postlude. 'An Event of Some Importance in the History of English Art'“, in: Benedict Read/David Thistlewood (Hg.), *Herbert Read. British Vision of World Art*, AK Leeds City Art Galleries, London 1993, S. 59–63 u. 63–71. Siehe auch Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Aldershot 1999, S. 73–81.

46 Gegenüber Marianne Kröger äußerte Ada Heckroth, dass sie „[d]urch Einstein [...] André Malraux sowie Theodor und Woty Werner kennengelernt [habe], aber auch Roland Penrose, der in Paris für The British Art Council arbeitete“. Vgl. Kröger, *Das Individuum*, 2007, S. 52. Das ist insofern zumindest unscharf, als der britische Arts Council erst 1946 gegründet wurde. Siehe auch Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, S. 186. – Zu Penrose vgl. Hartley, Roland Penrose, 2016; James King, *Roland Penrose: The Life of a Surrealist*, Edinburgh 2023. In dieser Biographie werden die Heckroths nicht erwähnt.

47 Zu London Gallery und *London Bulletin* vgl. Caterina Caputo, *Shaping Surrealism in Britain. The London Bulletin, 1938–1940*, in: Malcolm Gee/Kate Kangaslahti/Chara Kolokytha (Hg.), *MODERN ART REVIEWed. Art Reviews, Magazines and Gallery Bulletins in Europe, 1910–1940*, Berlin/Boston 2022, S. 287–311; Caterina Caputo, *Automatism and Psychoanalysis in the Pages of the London Bulletin (1938–40): From Herbert Read to Humphrey Jennings*, in: *Dada/Surrealism*, n° 24, 2023, S. 1–24; Hartley, Roland Penrose, 2016, S. 184–185.

48 Brief Roland Penrose an Christopher Martin, 2.11.1939, Roland Penrose Collection, SNGMAA, zit. nach Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, S. 255, FN 35.

49 Vgl. Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, Appendix 9.

- 50** Vgl. die Ausstellungsbroschüre bei Harrison, Dorothy Elmhirst, 2002, Appendix 10.
- 51** Zit. nach ebd., S. 195.
- 52** Vgl. Sigrid Hofer, Hein Heckroth und die Künstlergruppe Quadriga, in: Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. (Hg.), Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis. Dokumentation des Festakts zur neunten Verleihung des Hein-Heckroth-Bühnenbildpreises am 7. April 2019 im Stadttheater Gießen, Gießen 2019, S. 29–31.
- 53** Peggy Guggenheims Londoner Galerie Guggenheim bestand von Januar 1938 bis Juni 1939 und lag, wie die London Gallery, in der Cork Street. Vgl. die Publikation zur Ausstellung *Peggy Guggenheim in London* in der Galerie Ordovas in London 2019 (<https://www.ordovasart.com/exhibition/peggy-guggenheim-and-london>; Zugriff: 16.10.2024). Im Juli 1938 zeigte Guggenheim Jeune eine Ausstellung mit Arbeiten von Yves Tanguy.
- 54** Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Hg.), Hein Heckroth 1901–1970, AK Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1977, Katalog Nr. 14, S. 98. Demnach wurde auch die Rückseite der Holztafel bemalt, und zwar schon 1933. Auf der Vorderseite findet sich unten links die Bezeichnung „Für Ingrid“.
- 55** Herbert Read, Hein Heckroth (Foreword), in: *Surrealist Paintings by Hein Heckroth*, AK The Modern Art Gallery, London 1943, o. S. [Hervorhebung im Original].
- 56** Vgl. Kevin Mount, On the marriage between Bonté Crompton and Gustavo Durán, in: *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 2018, 4–5, S. 362–367, hier S. 363–364. – Auch einige Darstellungen aus Heckroths Graphikmappe *Die Blätter vom zerstörten Leben*, (1939) nehmen auf das Paar Crompton-Durán Bezug.
- 57** Um nur ein Beispiel zu nennen: Heckroths Gemälde *Verkündigung* von 1937 ist „Für Ingrid“ annotiert.
- 58** Vgl. Mount, *On the Marriage*, 2018, S. 364.
- 59** Dalí, *Porträt Éluard*, 1929, Öl/Karton, 33 × 25 cm, Privatsammlung. Vgl. Ingo F. Walter (Hg.), *Salvador Dalí. Retrospektive 1920–1980*, München 1980, S. 154, Abb. 78.
- 60** Heckroth, *Nelly*, 1939, Mischtechnik/Lw., 53 × 41 cm, Privatbesitz Frankfurt a. M. Für eine Abbildung vgl. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, 1977, Kat. Nr. 17. Eine Arbeit mit dem Titel *Nelly* „lent by Miss van den Brink“ ist im Katalog zur Ausstellung von *Surrealist Paintings* von Heckroth in der Modern Art Gallery 1943 verzeichnet.
- 61** Heckroth, *Egg of Damocles*, 1938/39, Öl u. Tempera/Karton, 35.6 × 45.8 cm, „signed and inscribed ‚Hein Heckroth/dartington hall/totnes s. devon/england‘ (on the reverse)“ [Kunstmarkt 2006, Verbleib unbekannt]. Das Gemälde war laut Katalog auch in der Ausstellung 1943 in der Modern Art Gallery zu sehen.
- 62** Über die Theatergeschichte des Surrealismus beziehungsweise den Surrealismus im Theater scheint es bislang kaum Forschung zu geben. Siehe aber Simone Brandes, *Salvador Dalí und das Theater*, Petersberg 2022.

63 Die jeweiligen Internierungskarten sind in den National Archives (UK) in den „Home Offices Collections“ unter HO 396 archiviert. Ich danke Alan Morgenroth sehr herzlich für den Hinweis auf diesen Archivbestand und seine Hilfe bei der Auffindung der Internierungskarten der Heckroths.

64 Die Geschichte der mit den britischen Schiffen „Dunera“ und „Queen Mary“ nach Australien deportierten Männer wird kontinuierlich fortgeschrieben auf der website <https://www.dunerastories.monash.edu/>; hier auch Hinweise zur Fachliteratur, zum Werdegang der einzelnen Personen etc. Siehe auch die Webseiten des Australischen Nationalmuseums <https://www.nma.gov.au/defining-moments/resources/dunera-boys> sowie <https://www.duneraassociation.com/> und die deutschsprachige Seite www.dunera.de. Siehe auch die kleine Broschüre zur Ausstellung *Dunera: Stories of Internment* in der State Library of NSW in Sydney (17.6.2024–4.5.2025), <https://www.sl.nsw.gov.au/sites/default/files/2024-08/Dunera%20Stories%20of%20Internment%20exhibition%20guide.pdf>. [Zugriff: 14.01.2025]. Siehe auch: Magdalene Keaney, Images of Displacement: Art from the internment camps, in: Roger Butler (Hg.), *The Europeans: Emigré artists in Australia 1930–1960*, Canberra 2006, S. 85–101.

65 DTA, DWS/S/2/A, Brief Hein Heckroth an Dorothy Elmhirst, 15.1.1941.

66 DTA, DWS/S/2/A, Brief Hein Heckroth, „Hut 25, Compound 7, Eastern Command, c/o District Censor, Sydney, Australia“, an Dorothy Elmhirst, „Dartington Hall, S. Devon, England“, 28.10.1940.

67 Vgl. Broschüre zur Ausstellung *Dunera: Stories of Internment*, 2024.

68 Vgl. ein Dokument in den britischen National Archives, das alle mit dem Schiff Themistocles aus Australien zurückkehrenden „Aliens“ alphabetisch anführt, darunter auch Hein Heckroth. Vgl. National Archives, UK Incoming Passenger Lists. Ich danke Alan Morgenroth für die freundliche Unterstützung.

69 Vgl. <https://collection.sl.nsw.gov.au/record/YzOpqNv9>: Hein Heckroth, *Japanese ink brush drawing depicting trees on a hillside*, 1940–41, Tinte/Papier, 61 × 51 cm, State Library of New South Wales, PXX 108/FOLDER 4.

70 Die Besitzerin des Konvoluts hat sich bislang nicht zu einem Verkauf oder einer Veröffentlichung entschließen können.

71 Auch die Rückseite des Holzträgers ist bemalt, mit der Darstellung eines sitzenden Frauenakts in einem Interieur.

72 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, 1977, Kat.-Nr. 23, 84 u. 86.

73 Zur Jack Bilbo und der Modern Art Gallery vgl. Merry Kerr Woodeson, Jack Bilbo und seine „Modern Art Gallery“. London 1941–1946, in: *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, AK Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1986, S. 49–52; Jutta Vinzent, Muteness as Utterance of a Forced Reality – Jack Bilbo's Modern Art Gallery (1941–1948), in: Shulamith Behr/Marian Malet (Hg.), *Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity* (= *The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, 6 [2004]), Amsterdam 2005, S. 301–337; Cherith Sumners, *The Modern Art Gallery*, in: *Brave New Visions. The Émigrés who Transformed the British Art World*, AK Sotheby's, St. George Street

Gallery, 17.7.-9.8.2019, S. 22–23; dies., Modern Art Gallery, in: Bloomsbury Art Markets, London 2022, o. S.; Burcu Dogramaci, Modern Art Gallery, in: Metromod Archiv. Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021, <https://archive.metromod.net/viewer.p/69/1470/object/5145-11259742> (Zugriff: 01.11.2024).

74 Jack Bilbo, 1941, zit. nach Vinzent, Muteness, 2005, S. 307.

75 Vgl. die Liste der Ausstellung in Vinzent, Muteness, 2005, S. 333–336. Außer in der Einzelausstellung 1943 war Heckroth auch noch einmal mit einer oder mehreren Arbeiten in der Ausstellung *The World of Imagination. An Exhibition of Oodles, Abstracts, Surrealism, ‚Merz‘-Sculpture, Constructivism and Symbolism* im Januar/Februar 1944 in der Modern Art Gallery vertreten.

76 Vgl. Woodeson, Jack Bilbo, 1986, S. 50.

77 Jan Gordon, London Commentary, in: *The Studio* 126 (1943), S. 24–26, hier S. 25.

78 Vgl. Herbert Read, Hein Heckroth (Forward), in: *Surrealist Paintings by Hein Heckroth*, AK The Modern Art Gallery, London 1943, o. S.

79 Vgl. hierzu den Beitrag von Marcus Kiefer in diesem Band.

80 Vgl. Gavin Yates, *Surrealism and Australia*, in: Strom (Hg.), Routledge Companion, 2022, S. 175–182.

Literatur

Andy Adamson/Clare Lidbury (Hg.), Kurt Jooss: 60 Years of the Green Table, Birmingham 1994.

Simone Brandes, Salvador Dalí und das Theater, Petersberg 2022.

Caterina Caputo, Shaping Surrealism in Britain. The London Bulletin, 1938–1940, in: Malcolm Gee/Kate Kangaslahti/Chara Kolokytha (Hg.), MODERN ART REVIEWed. Art Reviews, Magazines and Gallery Bulletins in Europe, 1910–1940, Berlin/Boston 2022, S. 287–311.

Caterina Caputo, Automatism and Psychoanalysis in the Pages of the *London Bulletin* (1938–40): From Herbert Read to Humphrey Jennings, in: *Dada/Surrealism*, n° 24, 2023, S. 1–24.

Victor Bonham-Carter, Dartington Hall. The History of an Experience, London 1958.

A. V. Coton, *The New Ballet. Kurt Jooss and His Work*, London 1946.

Burcu Dogramaci/Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011.

Burcu Dogramaci, Modern Art Gallery, in: Metromod Archiv. Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021; <https://archive.metromod.net/viewer.p/69/1470/object/5145-11259742> [Zugriff: 01.11.2024].

- Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 16), Berlin 1926.
- Carl Einstein, André Masson, eine ethnologische Untersuchung, in: Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar (Hg.), *Carl Einstein. Werke*, Bd. 3, Berlin 1996, S. 539–543.
- Carl Einstein, *Existenz und Ästhetik, Einführung mit einem Anhang unveröffentlichter Nachlasstexte von Sibylle Penkert*, Wiesbaden 1970.
- Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin 2006.
- Karlheinz Gabler, in: Hein Heckroth. *Die Blätter vom zerstörten Leben*, 11 Aquatinta-Radierungen 1939, S. 3–5.
- Jan Gordon, *London Commentary*, in: *The Studio* 126 (1943), S. 24–26.
- Andrea Gremels, *Die Weltkünste des Surrealismus. Netzwerke und Perspektiven aus dem Globalen Süden*, Konstanz 2022.
- Friedhelm Häring, Hein Heckroth (1901–1970), in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* 78 (1993), S. 209–218.
- Rachel Esther Harrison, *Dorothy Elmhirst and the Visual Arts at Dartington Hall*, unveröffentlichte PhD-thesis University of Plymouth 2002.
- Keith Hartley, Roland Penrose. *Private Passions for the Public Good*, in: Annabelle Görgen-Lammers et al. (Hg.), *Surreal Encounters. Collection the Marvellous*, AK Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 2016, S. 178–189 u. 256–258.
- Stephen Hinton, *Kurt Weills Musiktheater. Vom Songspiel zur American Opera*, Berlin 2023.
- Sigrid Hofer, Hein Heckroth und die Künstlergruppe *Quadrige*, in: Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e.V. (Hg.), *Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis. Dokumentation des Festakts zur neunten Verleihung des Hein-Heckroth-Bühnenbildpreises am 7. April 2019 im Stadttheater Gießen*, Gießen 2019, S. 23–31.
- Magdalene Keaney, *Images of Displacement: Art from the internment camps*, in: Roger Butler (Hg.), *The Europeans: Emigré artists in Australia 1930–1960*, Canberra 2006, S. 85–101.
- Klaus H. Kiefer/Liliane Meffre (Hg.), *Carl Einstein. Briefwechsel 1904–40*, Stuttgart 2020.
- James King, *Roland Penrose: The Life of a Surrealist*, Edinburgh 2023.
- Marianne Kröger, *Ein Nachruf auf Ada Heckroth*, in: *Schwarzer Faden. Vierteljahresschrift für Lust und Freiheit* 16/1 (1995), Nr. 52, S. 50–51.
- Marianne Kröger, *Das „Individuum als Fossil“ – Carl Einsteins Romanfragment *BEB II*. Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Poli-*

- tik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil, Remscheid 2007.
- Nele Lipp, Dartington Hall 1925–1939. Drehscheibe der Kulturen für eine friedliche Welt, Bielefeld 2024.
- Natalya Lusty (Hg.), Surrealism, Cambridge 2021.
- Liliane Meffre, Carl Einstein. 1885–1940. Itinéraires d'une pensée moderne, Paris, 2002.
- Daniel Moore, A 'Transformed World': Herbert Read, British Surrealism and the Institutionalisation of Modernism", in: ders., Insane Acquaintances. Visual Modernism and Public Taste in Britain. 1910–1951, Oxford 2020, S. 121–149.
- Kevin Mount, On the marriage between Bonté Crompton and Gustavo Durán, in: Performance Research. A Journal of the Performing Arts 23 (2018), 4–5, S. 362–367.
- Anna Neima, Practical Utopia. The Many Lives of Dartington Hall, Cambridge 2022.
- Benedict Read/David Thistlewood (Hg.), Herbert Read. British Vision of World Art, AK Leeds City Art Galleries, London 1993.
- Herbert Read, Hein Heckroth (Forword), in: Surrealist Paintings by Hein Heckroth, AK The Modern Art Gallery, London 1943.
- Michel Remy, Surrealism in Britain, Aldershot 1999.
- Michael Richardson (Hg.), The International Encyclopedia of Surrealism, 3 Bde., London 2019.
- Sigrid Ruby, Hein Heckroth – Surrealismus und Exil, in: Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e.V. (Hg.), Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis. Dokumentation des Festakts zur zehnten Verleihung des Hein-Heckroth-Bühnenbildpreises am 19. September 2021 im Stadttheater Gießen, Gießen 2022, S. 21–35.
- Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Hg.), Hein Heckroth 1901–1970, AK Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1977.
- Max Uwe Stieren, Glyndebourne: Ein Opernhaus für England, in: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945, AK Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1986, S. 253–256.
- Kirsten Strom (Hg.), The Routledge Companion to Surrealism, New York 2022.
- Dietlind Stürz, Hein Heckroth 1901–1970. Aus Leben und Werk, Gießen 1998.
- Cherith Sumners, The Modern Art Gallery, in: Brave New Visions. The Émigrés who Transformed the British Art World, AK Sotheby's, St. George Street Gallery, 17.7.-9.8.2019, S. 22–23; <https://insidersout->

sidersfestival.org/wp-content/uploads/2023/06/BRAVE-NEW-VISIONS-compressed-4-1.pdf [Zugriff: 01.11.2024]

Jutta Vinzent, Muteness as Utterance of a Forced Reality – Jack Bilbo's Modern Art Gallery (1941–1948), in: Shulamith Behr/Marian Malet (Hg.), *Arts in Exile in Britain 1933–1945. Politics and Cultural Identity* (= *The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, 6 [2004]), Amsterdam 2005, S. 301–337.

Jutta Vinzent, *Identity and Image. Refugee Artists from Nazi Germany in Britain (1933–1945)* (= *Schriften der Guernica-Gesellschaft*, 16), Weimar 2006.

Ingo F. Walter (Hg.), *Salvador Dali. Retrospektive 1920–1980*, München 1980.

Suzanna K. Walther (Hg.), *The Dance Theatre of Kurt Jooss* (= *Choreography and Dance*, Vol. 3, Pt. 2), Yverdon 1993.

Suzanne K. Walther, *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*, Chur 1994.

Merry Kerr Woodeson, Jack Bilbo und seine „Modern Art Gallery“. London 1941–1946, in: *Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945*, AK Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1986, S. 49–52.

Gavin Yates, *Surrealism and Australia*, in: Strom (Hg.), *Routledge Companion*, 2022, S. 175–182.

Bildnachweise

Abb. 1: <https://www.abbottandholder.co.uk/product/heckroth-hein-1901-1970-death-the-green-table/> [Zugriff: 01.11.2024]

Abb. 2, 7: aus Stürz, 1998, S. 21 u. Abb. 52

Abb. 4: © Lee Miller Archives, England 2024. All rights reserved. leemiller.co.uk

Abb. 5, 10: Hessen Kassel Heritage

Abb. 6: aus Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1977, Nr. 14

Abb. 8: Historisches Museum Frankfurt

Abb. 9: National Portrait Gallery, London

Abb. 11, 12: National Gallery of Australia, Canberra. Purchased with the assistance of James Agapitos OAM and Ray Wilson OAM 2007

"One of the Most Delightful Experiences of My Life in Movies" Michael Powell's Collaboration With Hein Heckroth From *The Red Shoes* to *Bluebeard's Castle*

The production of *Bluebeard's Castle*, made on a shoestring budget in a small studio in Salzburg in 1963, was the last time that Hein Heckroth would collaborate with Michael Powell. Unlike the beginning of their partnership, it was Heckroth who had proposed this adventure to Powell, suggesting it would give them a chance to recapture the spirit of their past collaborations in Britain, between 1946 and 1955. The experience would more than fulfil their hopes, with Powell recording its daily challenges and triumphs in his diary and recalling it thirty years later, as 'one of the most delightful experiences of my life in movies'.¹ Yet for a variety of reasons, the film would remain little seen until 2023, when a careful restoration made it available in digital formats.

Bluebeard was filmed in the summer of 1963, shortly before Powell embarked on directing a number of films for television drama series, after the relative failure of his features *Peeping Tom* (1960) and *The Queen's Guards* (1961). And from his memoir and diaries, it is clear that Heckroth's invitation represented a welcome relief, amid the problems he was encountering in finding backers for other projects. This at least was a project that allowed him to continue experimenting with non-naturalistic composition in sound and image, which he had found difficult since *The Tales of Hoffmann* (1951) had already marked the climax of his initial partnership with Heckroth.

We know that Powell had conceived a new kind of film in the 1950s, works of different lengths to be made by ad-hoc groups of artists such as the poet Dylan Thomas, the composer Igor Stravinsky and the painter

► Fig. 1

Bluebeard's Castle (Michael Powell, 1963)



Graham Sutherland. Grouping these as 'tales', Powell had hoped to find backing from the new medium of television—as indeed he might have done a decade later, when BBC Television's *Monitor* programme allowed the young Ken Russell to conceive and direct a wide range of imaginative films about artists between 1959–65.² But in the 1950s, Powell's ambitious ideas were well ahead of their time, and he found himself forced to choose between compromised subjects that allowed some degree of visual experiment, such as *Oh, Rosalinda!!* (1955) and *Honeymoon* (1959), or the more conventional narrative features *Battle of the River Plate* (1956) and *Ill Met By Moonlight* (1957). With *Bluebeard's Castle*, made for German television when it was still broadcasting in black and white, Powell achieved what he had dreamed of a decade earlier, although it would not be seen in Britain until 1978 (fig. 1).³

This is not the occasion to assess Heckroth's career as a whole, but to consider how he came to occupy the role of 'production designer' in Britain between 1948–1955, and in doing so extend its reach and influence. The title and concept had emerged in the late 1930s to designate the head of design on a production, superseding the conventional 'art director', which had long been a recognised role in film production. William Cameron Menzies is generally regarded as the first to hold the title, in recognition of his role in overseeing design of the sprawling epic *Gone With the Wind* (1939). In fact, a decade earlier Menzies had received the US Academy's first 'Oscar' for art direction, for the now-forgotten *The Dove*. And even earlier, he had served as art director on Douglas Fairbanks' spectacular *Thief of Bagdad* (1924) meticulously visualising its elaborate fantasy world.

A recent study of Menzies notes that his success owed much to having been trained as an illustrator, rather than the architectural training

that was traditionally required for cinema's art directors.⁴ And for *Gone With the Wind*, he famously produced an extensive suite of detailed illustrations, as well as planning the mechanics of special effects, such as the burning of Atlanta. However, like many who found themselves working in film design between the wars, Heckroth thought of himself primarily as a painter, and recalled going through the traditional period of poverty and *la vie de bohème* in Paris as part of that apprenticeship.

What took him into a new and ultimately more lucrative career was the opportunity to join an avant-garde movement in dance theatre, headed by the choreographer Kurt Jooss. In 1925, Jooss, along with Rudolf Schulz-Dornburg, Rudolf von Laban, Hermann Erpf, Vilma Mönkeberg, and Heckroth, established a 'Westphalia Academy of Movement, Language and Music' in Münster, where Heckroth would design five ballets for them.⁵ Two years later, the group moved to Essen, where more civic support was forthcoming, to create a Folkwang dance-theatre studio at the opera house, with Heckroth designing a further nine works. The name had been inspired by the example of the collector and patron Karl Ernst Osthaus, who adopted it for his museum in Hagen, drawn from Norse mythology, and emphasising a synthesis of the arts.⁶ Another, more immediate source of inspiration was the theorisation of dance developed by von Laban, exploring the relationship between space and the body and correlating movements with mental states, which he expounded at a Dancers' Congress in Essen in 1928. Jooss, however, would integrate Laban's abstract analysis with a freestyle technique that incorporated aspects of classical ballet and modernist dance, using the body as an expressive whole – an approach that would later be developed by his students, including notably Pina Bausch.⁷

In 1927, Jooss and his dance partner Sigurd Leeder had created the *Dance of Death* as a masked duet, which became emblematic of a new Expressionist approach to dance theatre, and doubtless involved Heckroth.⁸ When invited to an international dance competition in Paris in 1932, which stipulated a minimum of six dancers in each entry, Jooss apparently developed the earlier piece to create what would become his most famous work, *The Green Table*, which won first prize (fig. 2).⁹ This work would tour widely throughout the 1930s and subsequent decades, with Heckroth invariably credited as original costume designer, bringing his name to a wide international dance audience. In 1932, the subject was highly topical, satirising the futility of peace negotiations amid preparations for war.¹⁰ A group of diplomats in modern dress are negotiating around a table covered in green, until they pull guns from their pockets

► Fig. 2

The Green Table (*Kurt Jooss, 1932*)



and shoot in the air to mark the outbreak of war. But what follows in the next six scenes are typical episodes from war, with figures inspired by the medieval Lübeck Dance of Death ("Lübecker Totentanz"), in which different figures are portrayed dancing with the allegorical figure of Death.¹¹

After Hitler came to power early in 1933, escaping Germany became essential for many Jews, and those like Heckroth who were married to Jews. According to Coton, Jooss and his collaborators were warned in September that their arrest was imminent and fled across the Dutch border.¹² The company had already come to the attention of the philanthropist couple Leonard and Dorothy Elmhirst, who would invite them to join their Dartington Hall project in Britain, focused on progressive education and the arts.¹³ From 1934, the company and an associated Jooss-Leeder School were based at Dartington Hall.

Although Heckroth would be involved with Dartington, specifically teaching the history of costume design, he soon found work elsewhere in Britain.¹⁴ This included designing the premiere of Kurt Weill's operetta *A Kingdom for a Cow* (*Der Kuhhandel*, or 'Cattle Trading') at the Savoy Theatre in 1935, and the first production of Mozart's *Don Giovanni* at Glyndebourne's country opera house in 1936. He also continued to work with Jooss, on productions such as *Seven Heroes* (1933) and *The Prodigal Son* (both 1933, premiered in the Netherlands); and *The Mirror* (1935), *Chronica* (1939) and *Pandora* (1943), all premiered and toured in Britain. Meanwhile *The Big City* (1932) would tour in a Jooss season on Broadway in 1946, even as his work in other media developed.

Artistic influences on Heckroth before he came to Britain had included a range of avant-garde figures and movements of the 1920s. Having interviewed his widow (Frieda Diana Maier, known as Ada), Nanette Aldred identifies him as linked to the *Neue Sachlichkeit* group, and

a friend of Oskar Schlemmer, best known for directing the stagecraft workshop at the Bauhaus and for the modernist figurines of his *Triadic Ballet* (1922–24).¹⁵ Ada Heckroth, who initially lived in Paris after Hitler came to power, also spoke of her husband being close to members of the Surrealist group in Paris, especially Max Ernst and Man Ray, and to the Cubist Georges Braque.¹⁶

In Britain, Heckroth was identified by the influential critic Herbert Read primarily as a Surrealist painter, and one of his colleagues at Dartington was Cecil Collins, who would exhibit at the 1936 International Surrealist Exhibition.¹⁷ Yet his initial work in stage design was inevitably eclectic, responding to each production and its requirements. The Weill operetta as staged at the Savoy, carefully depoliticised in the hope of London acceptance, appears to have had an element of Gilbert and Sullivan pastiche in its costumes.¹⁸ Meeting a mixed critical reception, it ran less than two weeks. But a widely toured production of *War and Peace* in 1943 made notable use of projected slides, probably inspired by Erwin Piscator's use of projection in his radical Berlin productions in the 1920s.¹⁹

It was apparently Heckroth's *War and Peace* that prompted Vincent Korda, another painter who had been drawn into film design, to invite him to work at his brother Alexander Korda's Denham Studios. The production under way in 1944 was an ambitious version of George Bernard Shaw's *Caesar and Cleopatra* by the Hungarian producer-director Gabriel Pascal. Conceived as a large-scale spectacle, that would be boldly billed as 'the biggest picture ever made', the sets and costumes were the most elaborate that Denham had seen since Alex Korda's *Things to Come* in 1936. In keeping with Shaw's knowing comedy, the film's style was a bravura 'Roman baroque', overseen by John Bryan as art director, with set decoration, props and costumes designed by the stage designer Oliver Messel. Exactly what Heckroth contributed to this extravaganza is unclear, but his stylised costume design for 'a soldier' dated 1943 bears a striking similarity to both the poster for *A Kingdom for a Cow* and the Denham Roman soldier costumes (fig. 3).

Herbert Read had noted that each of Heckroth's paintings was 'a miniature theatre in which a surreal drama is enacted', and his work in the 1940s shows a striking continuity across all media. A surviving design for Jooss's *Pandora* shows how masks, which may have entered Heckroth's repertoire with the *Dance of Death*, would remain a major focus, linking his design for stage with that for film. The complex grotesque of the *Pandora* headpiece, with its serpent and finger motifs draped over the suggestion of an antique helmet, links Heckroth's stage work with



► Fig. 3
Hein Heckroth, *Soldier*, 1943, location
unknown

his most acclaimed film designs, for *The Red Shoes* and especially *The Tales of Hoffmann*.

Michael Powell described his first encounter with Heckroth in relation to the staff of 'Caesar's geezers', as they were disrespectfully known, disbanding after that costly epic production. His established production designer Alfred Junge had access to 'a lot of good prop makers and costume designers', and among familiar figures, 'I noticed a new recruit among Alfred's staff, a tall, pale man with a head like a Roman emperor [...]. He was going to be in charge of designing and executing all the costumes for the sequences in the Other World [of *A Matter of Life and Death*]'.

Powell added laconically 'I gathered that this new recruit was a German painter and theatrical designer'.²⁰

So Heckroth joined the Archers as a costume designer, and ironically his first contributions in this capacity were to be in black and white within otherwise Technicolor contexts. The Other World in *A Matter of Life and Death* is shown in a pearly monochrome, with two actors achieving heavenly prominence, both in striking costume: Kathleen Byron managing the department that receives dead airmen, and Joan Maude as chief recorder, who sends the Conductor back to earth to rectify his



◀ Fig. 4
The Red Shoes (Michael Powell/Emeric Pressburger, 1948)

mistake. In *Black Narcissus*, Heckroth will clothe the nuns in white, to set off the rich Indian colours that surround them. Both of these exercises in restraint must have involved close liaison with director of photography Jack Cardiff to ensure that the monochrome costumes achieve their subtle impact. The final sequence of *Black Narcissus*, in which a deranged Kathleen Byron stalks and nearly kills Deborah Kerr's mother superior, represented the climax of Powell's orchestration of colour, movement and music, with Byron's red dress and Kerr's white robes creating an emotional vortex as they clash. As Heckroth would say in a 1950 joint interview with Powell titled 'Making Colour Talk': 'with the proper colour you hardly need words... every mood and emotion has its shade'.²¹

What happened on the Archers' next production has become a much-repeated story, even if it is largely told from Powell's later account. When Powell explained to Junge his intention of creating a phantasmagoric film-ballet for *The Red Shoes* (fig. 4), he anticipated a clash:

It was a case of realism versus fantasy. It might be assumed that the man who had designed *A Matter of Life and Death* would be the right man to design an original Freudian film-ballet, but it was not so. Everything in Alfred's *Other World* had been strictly literal and logical... what was Alfred going to say when I told him that one of my key decisions in making *The Red Shoes* was that there would be no audience except the film audience.²²

In his memoir, Powell dramatized what was no doubt a more complex sequence of events, with an art department friend Roger Ramsdell telling him that he already had 'just the man you want with you now', namely Heckroth, already working on costumes for *The Red Shoes*. According to Powell, these were initially in period style, 'delicate Copenhagen porcelain', and he urged Heckroth not to treat it as a period story: 'we are making this film for a twentieth-century audience'.²³ Whatever the process may have been, Heckroth replaced Junge as production designer, making this 'the first time that a painter had been given a chance to design a film including the titles' as Powell recalled in an obituary for Heckroth, adding 'and it was a triumph of work and organisation' (fig. 5).²⁴

Certainly, there is evidence of tension between Heckroth and Powell during the production, with Heckroth confiding to his diary in May 1947, 'sometimes I think I would direct the picture much better than anybody', and in October: 'Micky behaves like an idiot [...]. I like to hit the bastard in the face [...]. I fight a bunch of middle-class brains to give this picture a style'.²⁵ But the essential issues at stake were not



► Fig. 5
Hein Heckroth, Storyboard of The Red Shoes, 1946–47, Austin, The University of Texas, Harry Ransom Center, Collection Edward Carrick

only about interpersonal relations during production. *The Red Shoes* would have profound implications for the future of film design. Not only had Heckroth come to work in cinema from a sophisticated international background in design for theatre, opera and dance, but he had a vision of integrating the overall visual design in what a contemporary critic described as 'a mobile composition within the bounding lines of a frame'.²⁶ The origins of this may have been the quintessentially German conception of *Gesamtkunstwerk*, or 'total work of art'. But to achieve this in cinema in the 1940s, he had to master the new technique of travelling matte composite photography, which Powell described taking place at the Technicolor Laboratory near Heathrow Airport.

There were several hundred set-ups in 'The Ballet of the Red Shoes', and each one had been sketched out by Hein and then carefully drawn by draughtsmen so that we could shoot the live action in the studio first.²⁷

The cameraman Jack Cardiff recalled his extensive use of variable speed when shooting the dancers,²⁸ but said little about the integration of these figures with the phantasmagoric settings conceived by Heckroth. Powell continues:

In each set-up in the studio there was a 'live' area and a 'dead area'. So for the Shoemaker's Dance with the Girl, when the town explodes behind them in a sort of firework display... the dancing by Helpmann, Massine and Shearer had been filmed beforehand.

Now at Technicolor, the matte painters were working on the 'dead areas'. Small projectors, at a speed of one turn, one picture, were projecting the scene with the live actors onto glass. Now on a separate sheet of glass they painted the permanent décor which was not going to change [...] on another glass slide, they started to paint the multiple dots of colour which represented the firework explosions.²⁹

For the ballroom sequence in the ballet, they had painted the floor yellow and lowered into the scene while filming some large chandeliers. Now the assistant art director Ivor Beddoes was adding 'great swag curtains of purple and black and Hein nodded approvingly at the freedom of his drawing'.³⁰ Beddoes was originally only credited for 'special painting' on *The Red Shoes*, but the full extent of his contribution is now more appre-

ciable with many of the 500 paintings he produced based on Heckroth's originals now archived and recently displayed.

What Heckroth also brought to the film was an insistence that the ballet must have thematic content: 'all the machinery and all the money in the world will come to nothing if you have nothing to say', as he told Edward Carrick in 1951.³¹ Laurie Ede describes it as 'a Faustian tale which spoke not just of the need to create but of the high price that was exacted by the creative impulse... The Girl dances herself to death within settings that become ever more ghastly'.³² Ede also notes that Heckroth designed some 22 masks for the ballet, which no doubt drew on his recent ballet designs for Jooss's *Pandora*. Whatever tensions there may have been on this exceptionally ambitious production, its success now seems to have been due to the happy conjunction of a director who was open to new techniques – Powell had previously led a study of the 'Independent Frame' production techniques for Rank – and a designer with an avant-garde background in performance media. Not only did the film tell 'a story about uprooted artists, moving freely across geographical, linguistic and cultural boundaries' as Engelke and Hochscherf observe,³³ but its making demonstrated this same theme in action in a kind of *mise en abime*.

Heckroth's achievement in *The Red Shoes* was recognised by an AMPAS Academy Award, shared with his art director Arthur Lawson, and by the film's influence on the direction of Hollywood musicals. He had become an integral part of the Archers team, and would remain with Powell and Pressburger through the compromised and more conventional productions they made after leaving Rank to work with Korda. His reward would come with their final film for Korda, *The Tales of Hoffmann*, made under conditions that permitted or required even greater stylisation, and with a subject that would have been close to Heckroth's cultural background. The theme of the tales by E. T. A. Hoffmann that form the basis of Offenbach's opera is pessimistic: the poet is the victim of his idealistic search for love, a puppet manipulated by dark forces, and also

the victim of a specifically modern world, exploited by the diabolic ingenuity and unholy alliance of technology (the optical inventor) and managerial salesmanship (the puppet master and his acolytes... and finally cheated of his true love by the immorality of science (the diabolic doctor).³⁴

This reading of the film by the German-born scholar Thomas Elsaesser dated from 1968 and might be said to mark the beginning of a new apprecia-

tion of a film that had long seemed merely quaint – ‘Powell-Heckroth have as inspirational trampoline the visual culture of Ye Olde Junke Shoppe’, as one of The Archers’ supporters, the critic Raymond Durnat, put it.³⁵

Since the 1980s, and especially fuelled by Martin Scorsese’s widely shared appreciation of a film he first saw on television in the 1950s, the reputation of *Hoffmann* has grown. Here, Heckroth was able to demonstrate his lexicon of colour symbolism, as he had explained this in 1950:

Yellow suggests frivolity, gold, red and black give richness and nobility; silver greys, light blues and olive greens suggest maturity.³⁶

With its mock-antique costumes and stylised movement, the extensive use of puppets and masks, *Hoffmann* came close to the theme of Heckroth’s last collaboration with Kurt Jooss, *Pandora* (1943); while to modern cinematic eyes, it seemed a telling allegory of the modern artist’s condition, chiming with themes treated in period style in Renoir’s *The Golden Coach* (1952) and anticipating the existential pessimism of Godard’s *Le Mépris* (1963).

The fact that the film was made in silent-era style, filmed to a pre-recorded score, gave Powell unparalleled freedom to run the full gamut of filmic techniques. In later years, he would increasingly think of it as his boldest, if not best achievement. Writing in the second volume of his memoir, published posthumously, he recalled with pride the transformation scene with Robert Helpmann:

(...) in which he takes off all his make-ups, one after the other, each face revealing that he had been the evil genius behind all Hoffmann’s misfortunes. I thought, and still think, that this beautifully economical scene contains all that I could ever say about film illusion.³⁷

Despite the equally unparalleled opportunity that *Hoffmann* gave Heckroth to combine his stagecraft and filmic expertise, it was clear that the Archers partnership was facing a difficult and likely terminal period. Although he continued to advise on what would prove their last major film, *The Battle of the River Plate* (1955), he was already working at the Frankfurt Municipal Theatre, where he would become head of stage design in 1956.

This parting of the ways, however, would not prove final, which returns us to the starting point of this essay. Increasingly Heckroth’s work in Germany would lie in television and designing a range of classics for the stage, including a 1962 *Tales of Hoffmann* for Westdeutscher Rund-

funk. Meanwhile, Powell's career had suffered two major crises, first with *Honeymoon* (*Luna de miel*) in 1959, an attempt to revive the fantasy-ballet that resolutely failed to take off. And then with *Peeping Tom* in 1960, a critically reviled film that would later become Powell's passport to rediscovery in the 1970s and 80s, but which probably deprived him of access to top-level funding for the rest of his career.

Thirteen years after *Hoffmann*, Heckroth saw an opportunity to collaborate once again, on material which might enable them to renew their quest for a new filmic form, now free from all constraint other than the limited resources at their disposal. What's striking about the premiss of Bartók's opera was that, unlike *Hoffmann*, it had virtually no production history in 1963, indeed was unknown to Powell when it was proposed. Quickly acquainting himself with it from a recording, he wrote a first treatment, evidently not intended to be part of the finished film, but revealing of his immediate response:

The credit titles, which come at the end of the production, [will] lead us back from Jung, through the Gothic revival, through Perrault, through the Troubadours, through the Orient, to the Garden of Eden—always by way of the woman—and end on a close-up of THE SERPENT.

The references here reflect subjects that Powell had been considering for his 'Tales', such as a 'Hindu love story' *Lotus of the Moon*.³⁸ But more obviously they relate to the recent death of Carl Jung in 1961, which had undoubtedly popularised many Jungian themes. A 1962 edition of Jolande Jacobi's *The Psychology of C. G. Jung*, which Powell could have seen, included a colour illustration of 'The Snake of the Passions'. According to a more recent text in this tradition:

In modern psychological terms, this is the unconscious at work. In the biblical world, chaos was typically symbolized by a serpent, so when in the Eden story the serpent appears before Eve, the story's ancient audience knew that chaos had entered the Garden and Eve's mind. Her dialogue with the serpent represents this manifestation of chaos within herself and inner turmoil.³⁹

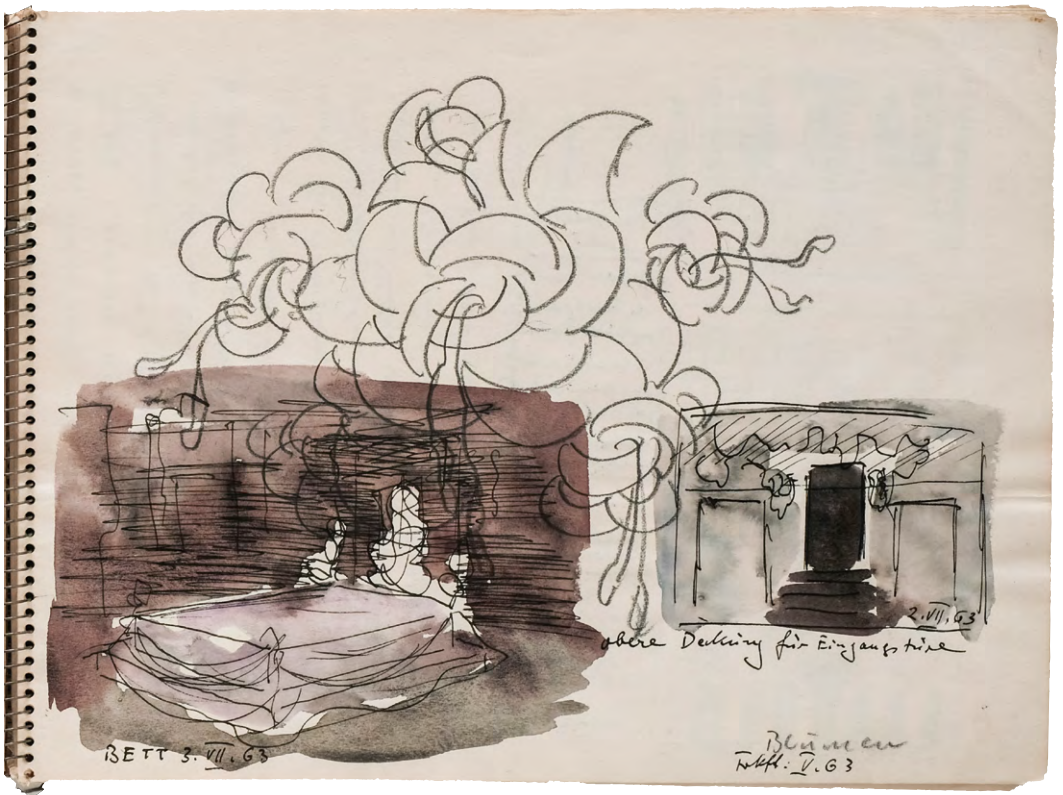
From this perspective, it may be more understandable why Powell should interpret Béla Balász's libretto as a timeless story of woman's curiosity and man's solitude, as expressed in Bluebeard's final words, 'Darkness, darkness'. And a note on his sketch for the final scene, 'the door within his heart closes', suggests that Heckroth and Powell shared this interpretation.



▲ Fig. 6

Hein Heckroth, *Sketchbook*, 1963, fol. 5 recto, private collection

The original stage directions for this two-character opera would have seemed immediately congenial to Heckroth and Powell, relying on a dominant colour for each of the rooms that the Duke's new bride enters. The first, a torture chamber, is bathed in red light, the armoury in yellow, the treasury in gold, the garden in blue-green, and the whole expanse of Bluebeard's realm in daylight. Behind the sixth door, Judit discovers a lake of tears, and behind the seventh, lit only by a silvery beam of moonlight, she discovers the earlier wives. Heckroth and Powell, however, did not confine themselves to this austere progression, but after the couple enter filled the castle with a prodigious array of imagery. Two recurrent motifs are runic pillars, and human, generally female, torsos. More specific items are added to these: swords for the armoury, with which Bluebeard and Judit engage in mock-duel, before the swords return at the end to fence Judit in. And in a departure from



▲ Fig. 7

Hein Heckroth, *Sketchbook*, 1963, fol. 10 recto, private collection

the opera's scenario, a bed, on which the couple celebrate their marriage (fig. 6–9).

The dark space of the castle becomes alive with symbolic allusion, and with emotion made sculptural. Although its traditional interpretation, as 'a symbolic journey through Bluebeard's soul', is not contradicted, it is refigured by the image of Judit superimposed on a giant close-up of Bluebeard's face. The film also fleshes out their relationship without departing from the verbal and musical text. Instead of a hieratic relationship between Man and Woman, these are creatures of flesh and – an important motif in the opera – blood. Instead of Balázs's scenario of symbolic beams of light and closing doors marking Judit's progress towards her nemesis, Powell and Heckroth use an equally complex, though fluid pattern of superimposed images, with extreme changes of shot-scale to suggest a shifting relationship between husband and wife.

"ONE OF THE MOST DELIGHTFUL EXPERIENCES OF MY LIFE IN MOVIES"



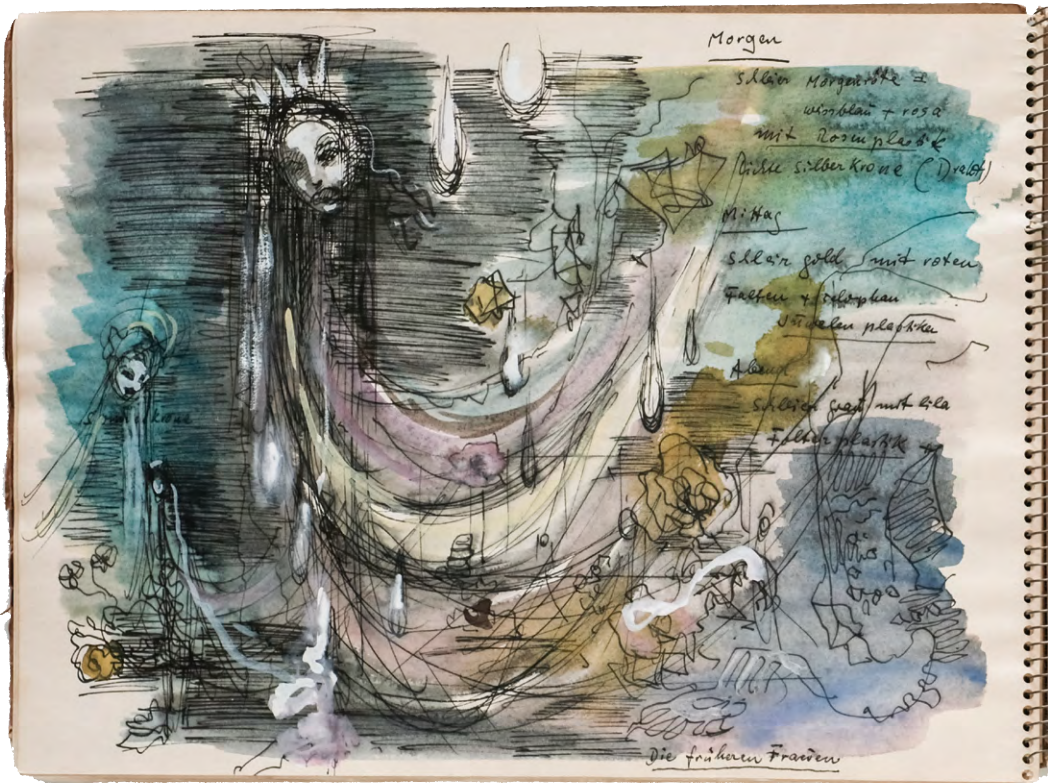
^ Fig. 8

Hein Heckroth, *Sketchbook*, 1963, fol. 11 verso and 12 recto, private collection

There are perhaps three contexts in which we might want to set this 'unexpected' collaboration. The most immediate is to see it as thematically continuing a trajectory in Powell's Neo-Romantic cinema,⁴⁰ with Judit as another victim of the wounded male psyche, another woman shockingly extinguished from our gaze, like Vicky in *The Red Shoes*, Hazel in *Gone to Earth*, and Mark's victims in *Peeping Tom*, up to the point where Helen enables him to gain release him from his death-drive. But another variation on this would take us back to the author of the opera, Béla Balázs, a poet when he wrote the libretto in Hungary in 1908–11, but later internationally famous as a pioneer theorist of cinema. Balázs' 1924 book *The Visible Man* (*Der sichtbare Mensch*) championed film as 'the cultural resurgence of the sensual body', arguing that it could mediate the traditions of theatre, opera and dance. In filming this early work, Powell and Heckroth had effectively translated Balázs' Symbolist drama into what he would later call 'the gestural language of film'.⁴¹



Another possible context in which to view *Bluebeard's Castle* is that proposed by Richard Wagner's programme for 'the artwork of the future', announced in 1860, when its realisation pointed toward the ideal theatrical conditions of his Bayreuth festival theatre. But the terms in which Wagner later defined this could equally well foreshadow cinema: 'a room designed for nothing else but seeing. Between the spectator and the visible picture nothing definite, tangible [...] the remoteness of a dream'.⁴² Powell would write to potential collaborators on another late opera project that he was considering, Philip Glass's *The Fall of the House of Usher*: 'in a film there is no scale [...] people see what you wish them to see and they see everything in the scale that you wish to impose on them'.⁴³ This conception of a pure space of presentation which the filmmakers control was evoked in a preparatory note for *Bluebeard's Castle*: 'the enormous room. Everything is in it and nothing', which seems to stand in a direct line from Wagner's vision.



▲ Fig. 9

Hein Heckroth, *Sketchbook*, 1963, fol. 14 verso, private collection

From today's perspective, Powell's and Heckroth's low-budget artisanal opera film, now magnificently restored to a standard that its makers could hardly have imagined, stands near the beginning of an era that has seen the experience of opera transformed, initially by spectacular films such as Hans-Jürgen Syberberg's *Parsifal* (1982), but more broadly by the widespread online streaming of opera, and by cinema viewing of this.⁴⁴ If *Bluebeard* now seems very much a part of contemporary opera culture, sixty years after it was made, this is surely a tribute to the vision that Powell and Heckroth invested in it over eight days near Salzburg in 1963.

- 1 Michael Powell, *Million-Dollar Movie. The Second Volume of His Life in Movies*, Heinemann, London, 1992, pp. 320, 463.
- 2 On Ken Russell's films for Monitor, see <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1030022/index.html> [29/09/2024].
- 3 The film was shown on the West German ARD channel on 15 December 1963, and not seen in Britain until its inclusion in the BFI Powell-Pressburger retrospective, *Powell, Pressburger and Others* in November 1978.
- 4 James Curtis, *William Cameron Menzies: The Shape of Films to Come*, Pantheon Books, New York, 2015.
- 5 Information on Heckroth's extensive collaboration with Jooss taken from A. V. Coton, *The New Ballet: Kurt Jooss and His Work*, Dennis Dobson, London, 1946, p. 154. This remarkable book, containing many colour illustrations of Heckroth's designs for Jooss, was designed by the anti-Nazi artist John Heartfield (Helmut Herzfeld), who lived in Britain between 1938 and 1940.
- 6 In the Old Norse Edda, Folkwang was the abode of Freya, the Germanic goddess of love and beauty, and it was to be a meeting place for all citizens of every station—a meeting of art and beauty that was meant to be not only decorative but educational for the people as well. See <https://www.folkwang-uni.de/en/home/hochschule/about-folkwang/history> [29/09/2024].
- 7 See the analysis of *The Green Table* at https://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Table [29/09/2024].
- 8 On the link between *The Dance of Death* and *The Green Table*, see Kate Elswit, "'Berlin... Your Dance Partner is Death'", *TDR: The Drama Review*, vol. 53, no. 1, Spring 2009, pp. 73–92. Illustrations of masks made for *Dance of Death* in Coton attribute these to Leeder, and described it as a 'projected' work (in unpaginated half-tone section).
- 9 The "Concours International de Chorégraphie" held at the Theatre des Champs Elysees in Paris to which Jooss had been invited.
- 10 Movements promoting pacifism and the pursuit of peace were a major feature of the 1930s, after the signature of the Kellogg-Briand Pact outlawing war in 1928. So too were art-works that questioned the likelihood of peace, such as the films *Histoire du soldat inconnu* (Henri Storck, 1932) and *Hell Unlt'd* (Norman MacLaren and Helen Biggar, 1936).
- 11 The fifteenth-century painting of a Dance of Death in St Mary's Lübeck was destroyed during 1942, although photographs survive. See <https://www.st-marien-luebeck.de/en/discover/items-objects/dance-of-death> [29/09/2024].
- 12 Coton, *The New Ballet*, p. 75.
- 13 There is a vast literature on Dartington, its founders and their inspiration and philosophies. For a recent overview, see Anna Neima, 'Dartington Hall and the Quest for "Life in its Completeness"', 1925–45, *History Workshop Journal*, vol. 88, Autumn 2019, pp. 111–133.

- 14** Heckroth's teaching at Dartington was recalled by Ann Hutchinson Guest in 'The Jooss-Leeder School at Dartington Hall', *Dance Chronicle*, vol. 29, no. 2, 2006, p. 13.
- 15** Nanette Aldred, 'Hein Heckroth and The Archers', in Ian Christie and Andrew Moor (eds.), *The Cinema of Michael Powell: International Perspectives on an English Filmmaker*, British Film Institute, London, 2005, p. 188. This article was based on a catalogue essay for the Heckroth exhibition at the Deutsches Film-museum, Frankfurt, in 1991.
- 16** See the detailed profile of Heckroth provided by the Ben Uri Research Unit, which may not be entirely accurate: <https://www.buru.org.uk/contributor/hein-heckroth> [29/09/2024].
- 17** The title of Heckroth's 1943 exhibition was *Hein Heckroth: The Surrealist Paintings*, with an accompanying essay by Herbert Read.
- 18** This would not be surprising, since the Savoy Theatre had been the home of Gilbert and Sullivan operettas, which may have resulted in the Weill/Heckroth production being taken off after only two weeks. For detailed analysis of reasons for its failure, including British antisemitism of the period, see Arianna Johnson Quinn, "'My Kingdom for a Hit": Kurt Weill's London Exile and the 'Problem' of 'A Kingdom for a Cow'", *New England Theatre Journal*, vol. 32, 2021, pp. 87–115.
- 19** For a notice of *War and Peace*, which had an extensive tour around Britain, see <https://theatricalia.com/play/3h5/war-and-peace/production/7rn> [29/09/2024].
- 20** Michael Powell, *A Life in Movies. An Autobiography*, Mandarin, London, 1992, pp. 531–2.
- 21** Interview with Michael Powell and Hein Heckroth, 'Making Colour Talk', *Kinematograph Weekly*, 9 November 1950, p. 5.
- 22** Powell, *A Life in Movies*, pp. 628–9.
- 23** *Ibid.*, p. 630.
- 24** Powell, 'Obituary: Hein Heckroth', *The Times* 1970, quoted in <https://www.powell-pressburger.org/Reviews/Hein/Hein01.html> [29/09/2024].
- 25** Passages from Heckroth's diary quoted by Henning Engelke and Tobias Hochscherf, 'Colour Magic at Pinewood: Hein Heckroth, The Archers and Avant-Garde Production Design in *The Red Shoes* (1948)', *Journal of Design History*, vol. 28, no. 1, 2015, p. 54, from the original, transcribed by Jodi and Christian Routh. The diary also suggests that Junge and Heckroth did not break off relations, citing a visit by the former to Heckroth's set in August 1947.
- 26** Edward Carrick and Roger Manvell, *Art and Design in the British Film: A Pictorial Directory of British Art Directors and Their Work*, Dennis Dobson, London, 1948, p. 8.
- 27** Powell, *A Life in Movies*, pp. 667–8.
- 28** Jack Cardiff, *Magic Hour: The Life of a Cameraman*, Faber, London, 1996, p. 94.
- 29** Powell, *A Life in Movies*, p. 668.
- 30** *Ibid.*

- 31 Edward Carrick, 'The Artist and the Film', *The Studio*, December 1951.
- 32 Laurie N. Ede, *British Film Design: A History*, Tauris, London, 2010, p. 58.
- 33 Engelke and Hochscherf, 'Colour Magic at Pinewood: Hein Heckroth, The Archers and Avant-Garde Production Design in *The Red Shoes* (1948)', p. 60.
- 34 Thomas Elsaesser, *Brighton Film Review*, no. 1, 1968; reprinted in Ian Christie, *Powell, Pressburger and Others*, British Film Institute, London, 1978.
- 35 Raymond Durnat, *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence*, Faber, London, 1970, p. 211.
- 36 Powell and Heckroth, 'Making Colour Talk', p. 5.
- 37 Powell, *Million-Dollar Movie*, p. 95.
- 38 Thelma Schoonmaker has revealed details of this project in 'A Note on Collaboration', her contribution to Nathalie Morris and Claire Smith (eds.), *The Cinema of Powell and Pressburger*, Bloomsbury for the British Film Institute, London, 2023, pp. 9–13. This would have been a dance drama, in which two lovers who were doomed to be reborn and not know each other on earth, are only reunited when they kill each other (p. 9).
- 39 *Depth Insights: Seeing the World with Soul*, issue 11, Fall 2017. <https://www.depthinsights.com/Depth-Insights-scholarly-ezine/issue-10-fall-2017> [29/09/2024].
- 40 On the Neo-Romantic movement in English culture of the 1940s, see David Mellor (ed.), *A Paradise Lost: The Neo-Romantic Imagination in Britain 1935–55*. Lund-Humphries for the Barbican Art Gallery, London, 1987.
- 41 Erica Carter and Rodney Livingstone, 'Béla Balázs, *Visible Man, or the Culture of Film*, (1924)', *Screen* vol. 41, 2000, pp. 98–101.
- 42 Richard Wagner, *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* (Leipzig, 1873), quoted in Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, Routledge, Abingdon-on-Thames, 1993, p. 14.
- 43 Powell, letter of 7 September 1987, Powell Papers, BFI Special Collections, printed in *Film Studies*, no. 2, 2000, p. 103.
- 44 See Kay Armatage, 'A New View from the Stalls', in Ian Christie (ed.), *Audiences*. Amsterdam University Press, 2012, pp. 218–224.

Works cited

- Aldred, Nanette: 'Hein Heckroth and The Archers', in Ian Christie and Andrew Moor (eds.): *The Cinema of Michael Powell: International Perspectives on an English Filmmaker*, British Film Institute, London, 2005, pp. 187–208.
- Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, Routledge, Abingdon-on-Thames, 1993.

- Cardiff, Jack: *Magic Hour: The Life of a Cameraman*, Faber, London, 1996.
- Carrick, Edward and Roger Manvell: *Art and Design in the British Film: A Pictorial Directory of British Art Directors and Their Work*, Dennis Dobson, London, 1948.
- Carrick, Edward: 'The Artist and the Film', *The Studio*, December 1951.
- Carter, Erica and Rodney Livingstone: 'Béla Balázs, *Visible Man*, or the *Culture of Film*, (1924)', *Screen*, vol. 41, 2000, pp. 98–101.
- Christie, Ian: *Powell, Pressburger and Others*, British Film Institute, London, 1978.
- Coton, A. V.: *The New Ballet: Kurt Jooss and His Work*, Dennis Dobson, London, 1946.
- Curtis, James: *William Cameron Menzies: The Shape of Films to Come*, Pantheon Books, New York, 2015.
- Durgnat, Raymond: *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence*, Faber, London, 1970.
- Ede, Laurie N.: *British Film Design: A History*, Tauris, London, 2010.
- Elswit, Kate: "'Berlin... Your Dance Partner is Death'", *TDR: The Drama Review*, vol. 53, no. 1, Spring 2009, pp. 73–92.
- Engelke, Henning and Tobias Hochscherf: 'Colour Magic at Pinewood: Hein Heckroth, The Archers and Avant-Garde Production Design in *The Red Shoes* (1948)', *Journal of Design History*, vol. 28, no. 1, 2015, pp. 48–66.
- Hutchinson Guest, Ann: 'The Jooss-Leeder School at Dartington Hall', *Dance Chronicle*, vol. 29, no. 2, 2006, pp. 161–194.
- Mellor, David (ed.): *A Paradise Lost: The Neo-Romantic Imagination in Britain 1935–55*, Lund-Humphries for the Barbican Art Gallery, London, 1987.
- Neima, Anna: 'Dartington Hall and the Quest for "Life in its Completeness"', 1925–45, *History Workshop Journal*, vol. 88, Autumn 2019, pp. 111–133.
- Powell, Michael, and Hein Heckroth: 'Making Colour Talk', *Kinematograph Weekly*, 9 November 1950, p. 5.
- Powell, Michael: *A Life in Movies. An Autobiography*, Mandarin, London, 1992.
- Powell, Michael: *Million-Dollar Movie. The Second Volume of His Life in Movies*, Heinemann, London, 1992.
- Quinn, Arianna Johnson: "'My Kingdom for a Hit": Kurt Weill's London Exile and the 'Problem' of 'A Kingdom for a Cow'", *New England Theatre Journal*, vol. 32, 2021, pp. 87–115.

Schoonmaker, Thelma: 'A Note on Collaboration', in Nathalie Morris and Claire Smith (eds.): *The Cinema of Powell and Pressburger*, Bloomsbury for the British Film Institute, London, 2023, pp. 9–13.

Credits

Fig. 1–4: Archive of the author

Fig. 5: Austin, The University of Texas, Harry Ransom Center

Fig. 6–9: Jörg Wagner, Gießen

Ein Geschenk der Götter

Die visuelle Kunst Hein Heckroths

“Another gift of the gods was Hein Heckroth.”¹
(Michael Powell)

In seiner Autobiographie *A Life in Movies* beschreibt Michael Powell den Maler Hein Heckroth, der an den Filmen des Produktionsteams *The Archers*² maßgeblich mitgewirkt hatte, mit folgenden Worten:

„Hein was a big man, well over six feet tall. As I have said he had a profile like a Roman emperor, but the most striking thing about him were his large pale eyes, reflective and reflecting, observing and imaging, inventing, joking, loving and – I almost said hating, but I don't think Hein Heckroth hated anybody. He might kill somebody who offended him or Ada, but he wouldn't hate him. He was too big.”³

Dass Powell Heckroth trotz dieser charakterlich, physiognomisch und physisch imposanten Erscheinung erst nach einigen Jahren gemeinsamer Arbeit bewusst wahrnahm, lag wohl auch an der autokratischen Haltung des Chefausstatters ‚Uncle‘ Alfred Junge, der sein Team stets im Hintergrund gehalten haben soll.⁴ Heckroths eigenwillige Virtuosität der Filmmalerei und Filmgestaltung, seine zum Surrealen tendierende und von der Materialität von Glas und Zellophan geprägte Handschrift – dies erkannte Powell erst mit einiger Verzögerung – prägten von Anfang an die gemeinsam erschaffenen Werke. Und so rückte das Filmduo *The Archers* den Maler Heckroth mit einem eigenen Credit für Production Design bei dem Ballettdrama *The Red Shoes* (GB 1948) in das ihm gebührende Rampenlicht. Dieser Text widmet sich Heckroths malerischem Beitrag zum Film und rückt darüber hinaus formal-ästhetische Aspekte des Produktions- und Kostümdesigns des Ausnahmekünstlers in den Blick. Diese verdienen wesentlich mehr Aufmerksamkeit, als sie von der Filmforschung im Allgemeinen geschenkt bekommen.

Filmische Inszenierungen wirken in vielfacher Weise auf Kognition und Emotion des wahrnehmenden Subjekts. Ihre Analyse erfordert Einblicke in Produktionsprozesse sowie die Berücksichtigung produktionstechnischer und material-ästhetischer Details, eine kunsthistorisch geschulte Auseinandersetzung mit den formal-ästhetischen Elementen der Produktion sowie der Postproduktion (Kamera, Montage, Farbe, Sound etc.), das Aufzeigen dramaturgischer Strukturen sowie eine dichte Beschreibung künstlerischer Handschriften und Werksspezifika. Darüber hinaus bieten Filme auf einer meta-theoretischen und kontextuellen Ebene wesentlich mehr Stoff als eine einzelne, theorieorientierte Interpretation bewältigen kann.⁵ Die Gewerke des Produktions- und Kostümdesigns, um die es im Folgenden am Beispiel Hein Heckroths gehen wird, beeinflussen die Wirkung von Figuren und Handlungsschauplätzen maßgeblich. Produktionsprozesse zur Gestaltung der Kostüme und der Mise-en-scène reichen von der einfachen Suche einer bereits vorhandenen Location über deren Anpassung zum Beispiel an historische Gegebenheiten bis zur grundlegenden Erfindung neuer Räume. Letztere gehörten zu Heckroths Lieblingsaufgaben, und dies hat auch mit seiner künstlerischen Prägung durch Theater und Malerei zu tun. Im Film können weder Kostüm- noch Produktionsdesign losgelöst von der Bildinszenierung durch Kamera und Montage betrachtet werden. Dazu kommt, dass sich Kostüme und gestaltete Drehorte in die Dramaturgie eines Films einschreiben, diese aber auch aufbrechen und konterkarieren können. Im Falle von Heckroth bleibt seine künstlerische Handschrift bei jedem Film dominant, sie ordnet sich nicht unter. Und nicht zuletzt stehen die Filme der *Archers* und somit des Malers Heckroth in vielfältigen Beziehungen zu heterogenen Kontexten von welthistorischer, kolonialer oder postkolonialer Relevanz. Das Politische wird in den realistisch wirkenden und in den surrealen Kulissen gleichermaßen sichtbar. Mit Ricciotto Canudo gesprochen, treffen in der siebten Kunst⁶ des Films alle anderen Künste, das heißt Musik, Poesie, Architektur, Skulptur, Malerei und schließlich Tanz in einer ästhetischen Synthese aufeinander – und genau auf diese Synthese zielte die Kunst der *Archers*:

„Film war für sie die ultimative Kunstform, die Synästhesie, das ideale Medium für die Vereinigung aller Künste aus Wort, Bild, Musik und Bewegung. [...] Hein Heckroth war der Verbindungsmann zwischen Film und Kunst. Seine Dekorationen und Gemälde wurden integraler Bestandteil aller Filme der *Archers*. Heckroths Bedeutung liegt in der Tatsache, daß er vor allem Maler war [...]“⁷

Heckroth, der sich als freier Künstler verstand, hat ein mehrdimensionales Werk erschaffen: in der Malerei, dem Theater, in Film und Fernsehen.

Die Gemälde, die vor dem und im Exil entstanden sind, sind mehrheitlich verloren und allenfalls durch Fotografien überliefert.⁸ Dies ist vor allem seiner von Flucht und Vertreibung geprägten Lebensgeschichte geschuldet. Heckroth und seine jüdische Frau Ada mussten vor den deutschen Faschisten zuerst nach Paris und dann nach England fliehen, wo Heckroth nach rund zehn Jahren im britischen Exil schließlich in die Welt des Films und in das Team der *Archers* aufgenommen wurde.

Das kreative Schaffen von Powell, Pressburger und Heckroth prägte die Geschichte des britischen Farbfilms maßgeblich. Noch 1963, als Heckroth – zu dieser Zeit Ausstattungsleiter an den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main – mit der Gestaltung des Produktionsdesigns für die Verfilmung der einzigen Oper von Béla Bartók *Herzog Blaubarts Burg* (1911) beauftragt worden war, brachte er für die Regie seinen Freund Michael Powell ins Spiel. Das Libretto der einstündigen Oper hatte kein Geringerer als der Filmtheoretiker und Filmschaffende Béla Balázs verfasst, dem unter anderem Grundlagenwerke wie *Der sichtbare Mensch* (1924) und *Der Geist des Films* (1931) zu verdanken sind. Bartóks Oper war im Jahr 1918 uraufgeführt worden. Ein Jahr später war der ungarische Komponist durch das Horthy-Regime dazu gezwungen worden, den Namen des jüdischen Librettisten Balázs zu streichen. Der Süddeutsche Rundfunk gab den Opernfilm 1963 auf Betreiben des Sängers Norman Foster in Auftrag. *Bluebeard's Castle* beweist einmal mehr die avantgardistische Vision, mit der Heckroth und Powell Bühnenräume entfesselt und in begehbare, psychoanalytisch lesbare Seelenparcours verwandelt haben. Ich komme auf dieses gemeinsame Spätwerk noch zurück.

Jenseits der Kino- und Fernsehfilme lässt sich die Qualität von Heckroths Bühnenbildern für Ballett und Theater aufgrund der Flüchtigkeit dieser performativen Künste nur aus wenigen Dokumenten erahnen, aber immerhin existieren noch originale Filmmitschnitte, zum Beispiel des Antikriegsballetts *Der grüne Tisch* von Kurt Jooss (Musik von Fritz Cohen), das 1932 in Paris zur Uraufführung kam. Nur die Filme, für die Heckroth als Designer und Kostümbildner tätig war, liegen als wirkliche Originalkunstwerke immer noch vor. Sie werden – wie *Bluebeard's Castle* im Jahr 2023 – durch das British Film Institute einer aufwändigen Restaurierung unterzogen und auf Blu-ray veröffentlicht. Mag die Bild- und Tonqualität gleich welchen Datenträgers auch nicht an die Filmprojektion einer 35mm-Kopie heranreichen, so kann dennoch kein Zweifel daran bestehen, dass Heckroths filmische Arbeiten besser als seine Malerei oder Bühnenbilder dokumentiert sind. Nicht nur im Falle von *The Red Shoes* sind viele Unterlagen der Vorproduktion archiviert, zum Beispiel die „130 Ölgemälde sowie zahllose(n)

Farbskizzen“⁹ für die Ballettszene. Auch wenn die Wahrnehmung während der Filmprojektion mit der flüchtigen Wahrnehmung einer Theateraufführung vergleichbar ist, bleiben Filme wiederholbare, abgeschlossene Werke, die im Gegensatz zu einem Theaterstück gleichzeitig in vielen verschiedenen Spielstätten aufgeführt werden können. Filmische Werke lassen sich in jedem Detail festlegen, speichern, wiederholen und passen durch ihre spezifische Medialität zu der Vision der *Archers* von einem „komponierten“ Kunstwerk. Bei guter Archivierung und Restaurierung bleibt die ursprüngliche Gestalt eines Films erhalten.

Die wichtigsten Filme unter Heckroths Beteiligung als Produktions- oder Kostümdesigner wurden mit der Three-Strip-Technicolor-Kamera gedreht und im Dye-Transfer-Verfahren entwickelt, einer höchst komplizierten, kostenintensiven, aber auch qualitativ außergewöhnlichen Produktionstechnologie, die von Jack Cardiff, der als Kameramann auch für Powell und Pressburger arbeitete, als „Rolls Royce unter den Farbsystemen“ bezeichnet worden war.¹⁰ Technicolor ist einerseits durch eine eigene Farbpalette geprägt, andererseits machte das Farbsystem eine feine Beeinflussung des Filmbildes möglich, die den künstlerischen Vorstellungen der *Archers* entgegenkam.¹¹ In Technicolor produzierte Filme halten im Gegensatz zu den Mehrschichtenfarbfilmen der 1960er und 1970er Jahre dem Verfall besser stand und lassen sich – wenn auch mit gehörigem Aufwand – sehr gut restaurieren.

Die Technicolor-Filme der *Archers*, an denen Heckroth maßgeblich beteiligt war, schrieben in mehrfacher Hinsicht Filmgeschichte. Als britische Filmproduktionen nahmen sie in Bezug auf die Farbästhetik eindeutig eine Sonderstellung ein, denn das Team um Powell und Pressburger widersetzte sich erfolgreich der Kontrolle der Produktionsfirma Technicolor, die durch die permanente Präsenz von Farbberater:innen am Set ausgeübt wurde. *The Archers* experimentierten intensiv mit den Farben des Films und feierten diese als wichtiges Ausdrucksmittel. Durch Heckroth erhielten die künstlerischen Farbexperimente einen direkten Bezug zur modernen Malerei, aber auch zu den Farben der Theaterbühne, deren formal-ästhetische Präsenz in allen *Archers*-Filmen nicht zu übersehen ist. Licht und Farbe korrespondieren in der Malerei, im Theater und im Film immer mit der unterschiedlichen Materialität dieser Medien. Höchstes Ideal der *Archers* war der ‚komponierte Film‘, eine transmediale, multiperspektivische und synästhetische Form des Gesamtkunstwerks, in der alle Gestaltungselemente des Kinos zu intensiver immersiver Wirkung gebracht werden sollten.¹² Neben der künstlerisch außergewöhnlichen Qualität der einzelnen Filmgewerke bedurfte es dazu aber auch tricktechnischer Kompetenz, denn die Filme der *Archers* wurden

nicht nur dramaturgisch und ästhetisch, sondern auch filmtechnisch perfekt komponiert, und zwar in einem Maß, das seinerzeit noch ungewöhnlich war. Als Maler musste Heckroth nicht nur die Regeln der Montage von Realfilmsequenzen und Matte-Shots beherrschen, sondern – dies geben seine Skizzen und Storyboards zu erkennen – bei seinen Entwürfen das dreidimensionale Raumarrangement der *Mise-en-scène* und dessen Übertragung auf die zweidimensionale Projektion berücksichtigen. Im Zentrum dieser Bemühungen stand nicht das Ziel eines filmischen Realismus, sondern eine freie, symbolisch-assoziative Gestaltung innerer Empfindungsräume. Die Kunst des Films und die Kunst der Malerei begegnen sich in den von Heckroth gestalteten Sequenzen immer auch durch die ästhetische Reibung zwischen filmischen Lichtfarben und dem auf einen Bildträger aufgetragenen Pastellen. Auf der entfesselten Tanz-Theater-Film-Bühne, während der viertelstündigen Tanzsequenz in *The Red Shoes*, entfaltet das Farbmateriale des Malers Heckroth eine enorme Ausdruckskraft.

Black Narcissus

Ein Jahr vor seinem Durchbruch als Produktionsdesigner des Films *The Red Shoes* gestaltete Heckroth die Kostüme für Powell und Pressburgers Literaturverfilmung *Black Narcissus* (GB 1947). Der gleichnamige Roman aus dem Jahr 1939 stammt aus der Feder der in Indien aufgewachsenen Autorin Rumer Godden, die mit dem Ort der Handlung und der indischen Kultur bestens vertraut war. Buch und Film sezieren das Projekt des Aufbaus eines Klosters namens St. Faith auf einem Berg im Himalaya Schritt für Schritt, und zwar nicht nur auf der Dialog- und Handlungsebene, sondern auch durch die Dramaturgie der Kostüme und die Ausstattung. Gleichzeitig unterlaufen den britischen Filmemachern – aus der heutigen, für Machtdiskurse sensibilisierten Sicht – einige kulturelle Verzerrungen. Durch das Produktions- und Kostümdesign von *Black Narcissus* zieht sich ein Antagonismus zwischen unbunten und bunten Farben. Das Bunte lehnt sich an eine indische Farbpalette an, die in Teilen eher der Imagination des Filmteams als der Realität verpflichtet ist. Vielfältige Reibungen zwischen der Bevölkerung vor Ort und den missionierenden Nonnen verbinden sich mit diesem dramaturgisch wichtigen visuellen Kontrapunkt. Aber durch die Filmästhetik zieht sich auch ein qualitativer Riss. Denn die Entwürfe der Kostüme folgen auf der Seite der Nonnen subtilen narrativen Überlegungen, während die indischen Charaktere Klischeebilder bedienen. *Black Nar-*



↖ **Abb. 1**

Black Narcissus, 1947: Sabu strahlt und glitzert nicht nur in seinem schmucküberladenen Anzug, sein Tuch verströmt auch noch den sinnlichen Duft *Black Narcissus*, titelgebend für den Film.

cissus wurde 1947, im Jahr der Teilung Indiens, gedreht, also genau zu dem Zeitpunkt, als Indien unabhängig wurde und die Briten das Land verlassen mussten. In einigen Aspekten konstruiert der Film ein Indienbild, das von Ambivalenz, falscher Repräsentation und wehmütigem Abschied geprägt ist, und er tut dies nicht zuletzt durch die Kostüme. Bei aller Faszination für den Film kritisiert der Journalist und Schriftsteller Mahesh Rao an dem Anblick des in „jewels and brocade from head to toe“ gekleideten indischen Schauspielers Sabu, dass die Kostümgestaltung der Figur den Eindruck von „an enthusiastic rummage in the dressing-up box“ vermittelt: „I could sense myself shrinking in my seat whenever Sabu reappeared on screen.“¹³ Rao analysiert die Figur des jungen Generals, diesen „brown child-man“, eines „curiously, sexless figure, cloying and obsequious“¹⁴, auch unter dem Aspekt der damals wirksamen Zensur.¹⁵ Es mag sein, dass Powell und Pressburger (vielleicht sogar in unbewusst vorausschauendem Gehorsam) die Inszenierung eines sexuell aufgeladenen „body of the BLACK or brown man“¹⁶ vermeiden wollten. *Black Narcissus* ist ein von sexuellem Begehren und unerfüllten Gefühlen latent durchzogener Film, so dass man sich mit Mahesh Rao über die Konsequenz wundern muss, mit der Sabu als infantile, asexuelle Figur in Szene gesetzt wurde. (Abb. 1) Andererseits bietet die überladene Garderobe des jungen Generals den Nonnen Anlass zu laut vor-

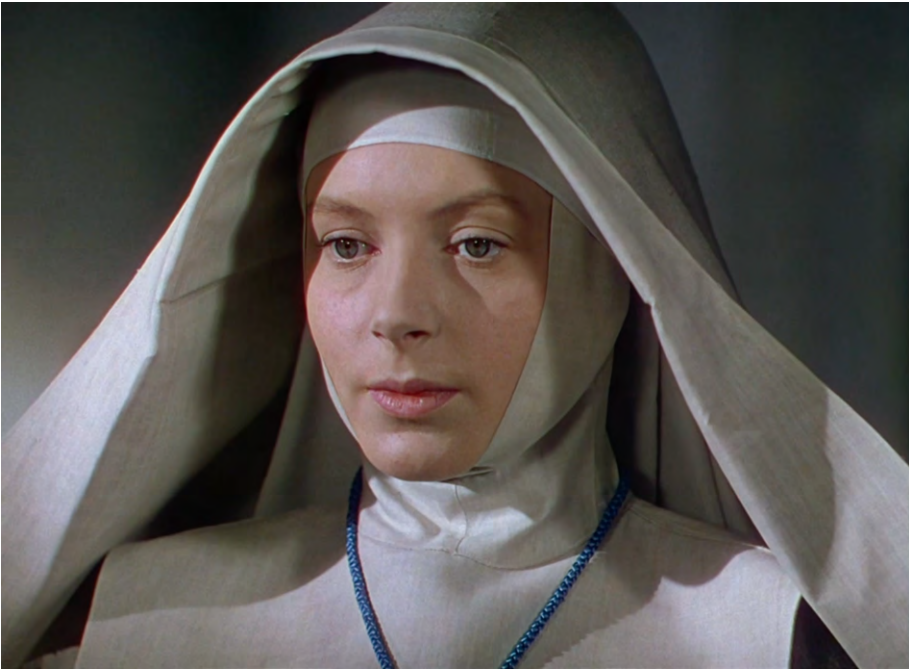
getragenen Schwärmereien über das Funkeln der Diamanten und die zauberhaften Farben seiner Gewänder; dies spricht also in erster Linie Bände über deren Mangel an und Empfindlichkeit gegenüber sinnlicher Stimulation. Die Sehnsucht nach Farbe, die nicht nur in *Black Narcissus* als Synonym für ein sinnlich erfülltes Leben in Szene gesetzt wird, bricht sich immer wieder Bahn. Eine der Nonnen ist für den existenziell notwendigen Anbau von Gemüse zuständig, pflanzt aber stattdessen leuchtend bunte Blumen in die Beete. Sie kann ihrem Verlangen nach Farbe und Schönheit nicht widerstehen, das in der ungewohnten Umgebung plötzlich aus ihr herausbricht.

Hein Heckroth kleidete die Nonnen des Konvents in weiße Gewänder aus grobem Tuch, auf denen sich permanent subtile Licht- und Farbreflexionen abzeichnen. Diese scheinen von den überwiegend in leuchtenden Blautönen und mit provokant erotischen Motiven bemalten Wänden des



▲ Abb. 2

Black Narcissus, 1947: Die Wände des Palastes Mopu zieren erotische Motive, durch die sich die sinnlich und emotional strengen Regeln unterworfenen Nonnen provoziert fühlen.



^ **Abb. 3**

Black Narcissus, 1947: Oberschwester Clodagh, gespielt von Deborah Kerr, im weißen, Licht, Schatten und Farben reflektierenden Gewand, das - bis auf das zarte, helle Gesicht – den ganzen Menschen bedeckt. Die Röte der Lippen musste überschminkt werden, weil das Farbverfahren Technicolor das natürliche Rot hervorhob. Der Eindruck, die Nonnen seien geschminkt, musste vermieden werden.

Palastes zu stammen, in dem der alte General einst seinen erotischen Vergnügungen nachging. (Abb. 2) Als die Nonnen den Palast beziehen, lebt dort nur noch die angetrunken herumgeisternde Haushälterin Angu Ayah (May Hallatt), die in Kenntnis der Geschichte des Ortes den Nonnen einen kurzen Aufenthalt prophezeit. Das Farbfilmverfahren Technicolor unterstützt die üppige Buntheit des Schauplatzes und hebt vor allem Rottöne so intensiv hervor, dass die natürliche Lippenfarbe der Schauspielerinnen mit hautfarbenem Makeup kaschiert werden musste, um den Eindruck zu vermeiden, die Nonnen von St. Faith seien geschminkt.¹⁷ (Abb. 3) Dieses Verdecken der Röte (und der Gefühle) bereitet dem großen Wendepunkt der Geschichte den Boden, wenn Schwester Ruth in dunkelrotem Kleid vor den Augen Schwester Clodaghs den dunkelroten Lippenstift zückt und ihren Mund mit grobem Gestus anmalt. Sie tut dies nicht mit der Absicht der Verschönerung, sondern vor allem als symbolische Handlung gegen das strenge Klosterleben.

Schauplatz des Romans ist ein imaginäres Kloster im Himalaya. Drehort des Films war vor allem das Pinewood-Studio unweit von London. Matte Paintings und Glass Shots, zum Teil auf der Basis von handkolorierten Schwarzweißfotos, simulieren die Kulisse des eisig weißblauen Gebirges und der tiefen Abhänge. Als zweiter szenischer Drehort diente der subtropische Garten Leonardslee im englischen Horsham. Dieser Garten ist, wie viele andere, das Ergebnis der Sammelleidenschaft englischer Kolonialisten, die exotische Pflanzen auch aus dem Gebiet des Himalaya mitbrachten. Die weitgereisten Bäume und Sträucher – an ihrem Herkunftsort an Kälte und raue Winde gewöhnt – fühlten sich im englischen Klima durchaus wohl:

„I reminded them“ – so Powells autobiographische Auskunft zu einer der Produktionsbesprechungen des Filmteams – „how British merchant princes and pro-concubs when they retired and come back to Britain to live, would bring whole trees and bushes wrapped in matting to remind them of India. Himalayan plants and trees do well in the British climate. Rhododendrons and azaleas grow like weeds. Leonardslee had a deep and steep little glen planted with cedars and deodars. You would swear you were in the Himalaya.“¹⁸

Passend zu diesem aufgrund des Schauplatzes Himalaya ‚deplatzierten‘ Ort, in den die Kolonialgeschichte buchstäblich eingepflanzt wurde, besteht auch die Besetzung der indischen Charaktere bis auf wenige Ausnahmen aus englischen Schauspielerinnen und Schauspielern. (Abb. 4)



◀ **Abb. 4**

Black Narcissus, 1947: Jean Simmons, für die Rolle des indischen Mädchens Kanchi im Sinne des Black Facings geschminkt, spielt eine stumme, aber in ihrer sinnlichen Körperlichkeit für die Klosterbewohnerinnen unangenehme Figur. Kanchi verkörpert das „Fremde“, obwohl sie in dem unter dem Kloster gelegenen Dorf zu Hause ist.

Tiefbraun geschminkt treten Jean Simmons als das indische Mädchen Kanchi und Esmond Knight als alter General auf. Dessen Sohn wird von Sabu gespielt, dem einzigen in Indien geborenen Schauspieler des Films, der durch britische und amerikanische Filme internationale Bekanntheit erlangt hatte. Bei aller berechtigter Kritik an diesem Vorgehen kann die kulturelle und räumliche Distanz, aus der heraus *Black Narcissus* gedreht wurde, auch als absichtsvoll entlarvende Selbstbespiegelung begriffen werden, die von der künstlichen (Re-)Konstruktion des Handlungsortes und der irrealen Kraft der Technicolor-Farben enorm profitiert. *The Archers* und das bildgestaltende Filmteam um Junge, Heckroth und den Kameramann Cardiff haben eine Form des psychologischen Abenteuerfilms erschaffen, in der es in erster Linie um Entfremdung geht, um den tiefen Verlust der Verankerung in der Welt, der auch durch religiöse Überlebensrituale nicht mehr zu bewältigen ist. Beten und Singen geschieht in dem Kloster auf der Bergkante weniger aus tiefer Gottverbundenheit denn als Notbehelf gegen heimliche Sehnsüchte und Erinnerungen. Diese Verschiebung untermauern auch die zweifelnden Blicke und Blickwechsel, allen voran die der von Deborah Kerr mit hoher Anspannung gespielten Oberschwester Clodagh. Immer wieder sucht die Kamera zwischen den Erwachsenen das Gesicht des siebenjährigen Hausjungen Joseph Anthony, gespielt von dem in England geborenen, afroamerikanischen Kinderdarsteller Eddie Whaley jr. Als stummer Beobachter registriert das Kind die Irritationen zwischen den Figuren und deren stummes Unbehagen.

Wie viele andere Filmschaffende hatte Heckroth zusammen mit seiner jüdischen Frau Ada Deutschland verlassen, um der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu entgehen. Er war also – wenn auch aus vollkommen anderen Gründen – mit den Gefühlen der Entwurzelung konfrontiert, denen die Nonnen in *Black Narcissus* ausgesetzt sind. Diese bewegen sich unablässig durch fremde Räume, deren starke Farben ihnen auf den Leib rücken. Kameramann Cardiff und Kostümbildner Heckroth erkunden gemeinsam die sich ständig wandelnden Räume zwischen Körper, Kostüm und Raum und erfüllen diese Leere mit der Spannung einer Arena, die zu betreten innere Erschütterung bedeutet. Schwester Clodaghs nächtlicher Kontrollgang an den Zimmern der Nonnen vorbei offenbart die Unruhe, von der bei weitem nicht nur die aufgewühlte Schwester Ruth betroffen ist. Auf dem Höhepunkt des Films kommt es zu besagtem Duell zwischen Clodagh und Ruth, zwischen einem heiligen Gebetbuch mit rotem Beschnitt und einem unheiligen dunkelroten Kleid, zwischen dem religiös konnotierten Weiß der Nonnenkutte und der Farbe Rot, die für die Intensität der Gefühle und



▲ **Abb. 5**

Black Narcissus, 1947: Schwester Ruth, gespielt von Kathleen Byron, wird ein reinigendes, weißes Glas Milch gereicht, das sie eine Sekunde später durch den Raum schleudern wird. Die Farbe ihres Auftritts ist Rot. Dieses zeichnet sich durch die untergehende Sonne bereits auf ihrem weißen Nonnengewand ab.

existentielle (Körper-)Erfahrungen steht. Schwester Ruth wird einen Mordanschlag auf die Oberschwester verüben, durch den sie selbst ums Leben kommt. Heckroths Kostüme werden nicht nur in dieser Schlüsselszene zu Agenten unvereinbarer Positionen und zu Kontrahenten um die Deutungshoheit im Kontext des Konfliktes zwischen den beiden Frauen. (Abb. 5 u. 6)

Black Narcissus ist ein in vielerlei Hinsicht herausragender Film. Er handelt im Inneren der Geschichte und in den Produktionsumständen von den angespannten Beziehungen zwischen der britischen Kolonialmacht und deren wirtschaftlicher, politischer und schließlich auch religiöser Einflussnahme auf die indische Kultur. Die verschiedenen Ebenen dieses Konflikts werden in dem melodramatischen Film eben-



^ Abb. 6

Black Narcissus, 1947: Zum Äußersten entschlossen, mit rot umrandeten Augen und in einem tiefroten, aufgrund der Lichtsituation zur Schwärze neigenden Kleid, tritt Schwester Ruth aus der Tür. Sie will die Oberschwester in die Tiefe stürzen, während diese die Morgenglocke läutet.

so hart ausgetragen wie die Reibungen zwischen Frauen und Männern. Das Regelwerk des Konvents ist noch dazu den provokant ironischen Kommentaren des von David Farrar gespielten Abenteurers Mr. Dean ausgesetzt, dem eigentlich die Rolle des Vermittlers zwischen den Welten aufgetragen worden war. In dieser Figurenkonstellation zeichnen Heckroths Kostüme ein dynamisches Bild der Konfrontation zwischen den zwanghaft bescheidenen, alles bis auf das Gesicht verhüllenden, weißen Roben der Nonnen und den üppigen, schillernden Farben der Gegenseite, die dem christlichen Bildungsprogramm strenger Reduktion unterworfen werden soll. Das Interesse der einheimischen Bevölkerung an dem Bildungsvorhaben der christlichen Mission kann nur durch die heimliche Bezahlung des Schulbesuchs geweckt werden, die der alte

General veranlasst hat. Das Drehbuch macht unmissverständlich klar, dass die Mission sowieso von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist, weil die Lebensweise im Kloster schon vor der Reise in den Himalaya von Zwang und Verzicht auf Emotionen geprägt ist und die Nonnen den Herausforderungen des abgelegenen Ortes nicht gewachsen sind.

The Red Shoes

Die Filme der *Archers* sind das Ergebnis der Kreativität und Zusammenarbeit eines hochbegabten Teams, in dem Hein Heckroth nach *Black Narcissus* eine immer größere Rolle einnahm. Dies wird auch durch die von Film zu Film gewagtere Farbgestaltung sichtbar, die in dem musikalischen Episodenspiel *The Tales of Hoffmann* (GB 1951) auf faszinierende Weise eskaliert. Von dem Filmkritiker Siegfried Kracauer als „Kino, das sich selbst entfremdet ist, weil es sich opernhafte Werten und Bedeutungen unterworfen hat“¹⁹ heftig geschmäht, zeichnen sich sowohl *The Tales of Hoffmann* als auch *The Red Shoes* durch eine gesteigerte Hingabe an überbordende Phantasiewelten aus, in denen die „äußere Wirklichkeit“, an der Kracauer so gelegen war, mehr und mehr zerfällt. *The Red Shoes* entspricht noch mehr als *Black Narcissus* dem *Archers*-Ideal des „composed film“²⁰ und balanciert durch die Gestaltung des Bühnenraums zudem permanent auf einem scharfkantigen Grat zwischen der inneren und der äußeren Welt eines Menschen, einer Tanzkünstlerin, deren Leben durch einen fatalen Sturz endet. Auch die diegetische Filmwirklichkeit jenseits der Bühnensequenz erscheint aufgrund der besonderen Farbpalette von Technicolor der Wirklichkeit entrückt.

Die Bildsprache in *The Red Shoes* ist durch eine glühende Eigendynamik der Lichtfarben und Farbkontraste, aber auch durch farbige Schatten energetisch so aufgeladen wie das avantgardistische Theatermilieu, in dem die Geschichte spielt. Tanz und Farbe gehen eine intensive Verbindung ein, deren Zusammenspiel von einem eigens entwickelten, enorm lichtstarken Scheinwerfer begleitet wurde. Kameramann Jack Cardiff konstruierte diesen „Scheinwerfer mit 225 Ampère, einer Vergrößerungslinse und einer Wasserkühlung“²¹. Letztere war aufgrund der Brandgefahr dringend notwendig. Ein scharf umrissener Lichtspot, der sich gegen das starke „Nebenlicht zur Aufhellung des gesamten Raums“²² optisch durchsetzen musste, verfolgt die Primaballerina auf der Bühne unablässig und markiert nach ihrem Tod eine Leerstelle im



↗ **Abb. 7**

The Red Shoes, 1948: Permanent von dem Licht eines extrem starken Scheinwerfers verfolgt, der extra für den Film gebaut werden musste, wird sich das Mädchen mit den roten Schuhen zu Tode tanzen.

Ensemble, die es – so will es der tragische Schluss – nun auszuhalten gilt. (Abb. 7 u. 8) Powell und Pressburgers Tanzfilm schaut unverkennbar durch das Schlüsselloch in die innere Welt eines der berühmtesten Ensembles der Ballettgeschichte, der *Ballets Russes* unter der Leitung von Serge Diaghilew zur Zeit des Ausnahmetänzers Waslaw Nijinsky. Dieser wurde nach seiner Hochzeit mit Romola Pulszky von seinem eifersüchtigen Impresario Diaghilew aus dem Ensemble verstoßen.²³ Auf der Handlungsebene von *The Red Shoes* wird dieses Beziehungsgeflecht, in dem sich Macht und erotisches Begehren mit unheilvollen Folgen für den labilen Tänzer Nijinsky überlagerten, als primär berufliche Abhängigkeit der Tänzerin Vicky von ihrem Impresario Lermontov dargestellt und somit entschärft. Heckroths farbige Entwürfe für die fünfzehnminütige Ballettsequenz in *The Red Shoes* zeichnen den Maler



◀ **Abb. 8**

The Red Shoes, 1948: Je tiefer die Nacht, desto härter isoliert der Lichtkegel die Tänzerin von ihrer Umgebung.

und Bühnenbildner als Visionär wilder, transmedialer und präzise komponierter Phantasiegebilde aus. Malerei und Tanz, Theater und Film verbinden sich untrennbar in dem entfesselten Bühnenlabyrinth, durch das die Prima Ballerina Vicky in den Tod getrieben wird.

Moira Shearer, die durch *The Red Shoes* zum internationalen Filmstar wurde, kehrt in *The Tales of Hoffmann* als Tänzerin auf die von Heckroth gemalte Filmbühne der *Archers* zurück und spielt in dem Serienkillerfilm *Peeping Tom* (GB 1960) eines der rothaarigen Opfer, das der Protagonist mit einem am Stativ seiner Kamera befestigten Messer während der Aufnahme ermordet. *The Red Shoes* wirft als vermeintlich allgemeingültiges Künstlerdrama die Frage auf, ob und in welcher Weise sich echtes Künstlerdasein und bürgerliches Lebenskonzept vereinbaren lassen. Nicht nur durch die Anspielungen auf das Schicksal Nijinskis, sondern auch durch die Relevanz der Malerei für die Tanzinszenierung entstehen Bezüge zu den *Ballets Russes*, deren Bühnen- und Kostümdesign von Impresario Diaghilev den „besten zeitgenössischen Kunstmalern“²⁴ anvertraut worden war, darunter Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Natalija Gontscharowa, Henri Matisse und Léon Bakst.²⁵

Grundiert durch die tief gesättigte Leuchtkraft und starken Kontraste der Technicolor-Farben, prägen den Film *The Red Shoes* ausgefeilte Chiaroscuro-Kompositionen und einige ekstatische Höhepunkte, die von einer Lichtfarbe dominiert werden, in diesem Fall von rotem Licht, das sich über alle anderen Farbtöne legt und diese dadurch stark verändert oder zum Verschwinden bringt. Solche Effekte können während der Aufnahme auch mit Farbfiltern hergestellt werden. Beides, die Hell-Dunkel-Arrangements sowie die durch Monochromie, also durch

die Dominanz eines Farbtons markierten Schockmomente, entsprach damals nicht den von Technicolor gewünschten Standards der Ästhetik von Farbe im Film. Nach wie vor gehört es zu den erstaunlichen Irrtümern der Filmgeschichte, dass der Produzent Alexander Korda den fertigen Film für misslungen hielt und nicht in die britischen Kinos bringen wollte.²⁶ *The Red Shoes* erlangte zwei Jahre nach der britischen Uraufführung in den USA Berühmtheit und gilt seither in jeder Hinsicht als Meisterwerk. Handelt der Film innerdiegetisch von einer umstürzenden Reform des märchenhaften Handlungsballetts, so steht er zugleich auch für eine Neudefinition des Farbfilms. Farbe ist für das Filmteam *The Archers* und für den Maler Heckroth weder Zierde noch Dekor, sie umspielt nicht die Oberflächen, sondern durchbricht diese, macht sie porös für das innere Leben und Erleben der Figuren. Anders als ein Jahr zuvor in *Black Narcissus* entfesselt Heckroths Setdesign für das Ballett den Bühnenraum. Der Herstellungsprozess der gemalten Bühnenobjekte bleibt sichtbar, pastose Materialität haftet an den Theaterkulissen anstatt durch filmtechnisch herstellbare Illusionsräume ersetzt zu werden. Auch außerhalb der Ballettszene markiert der dramaturgisch gestaltete Raum Schwellen- und Schlüsselmomente, allen voran die überwachsene, schier endlose Treppe, die Vicky in großer Abendrobe erklimmen muss, weil sie eine Einladung von Lermontov falsch verstanden hat. (Abb. 9) Statt eines opulenten Dinners erwartet sie eine Arbeitsbesprechung, die zum Wendepunkt ihres Lebens wird. Vicky soll den Hauptpart in einem neuen Ballett nach dem Märchen *Die roten Schuhe* tanzen und wird nach dieser Eröffnung direkt ins Hotelbett geschickt, damit sie für die erste Probe am nächsten Tag Kraft und Konzentration hat. Der eigenartig in die Länge gezogene Aufstieg Vickys in unpassender Aufmachung über eine endlose, grün überwucherte Treppe durch den Wald dient weniger der Handlung als der märchenhaften und darum auch gefährlichen Passage in eine neue Welt, deren Gesetze sie noch nicht kennt. Im Märchen wartet jenseits der Treppe, hinter den Schlosstüren, das Biest auf die Schöne, in *The Red Shoes* übernimmt die unerbittliche Kunst diese Rolle. Der ebenso zugewandte wie tyrannische Impresario Lermontov ist nur die Maske, durch die eine höhere Macht spricht.

Heckroths Malerei belebt die Leinwand mit Farben und Formen, Licht und Schatten, Anspielungen auf die Geschichte der Malerei und ihre Stilformen, Bildzitate und vor allem mit eigenen Schöpfungen. Heckroths Kunst erdet die Filme, an denen er mitgewirkt hat, weil er die Materialität von Leinwand und Farbe nicht zugunsten eines Reali-



^ **Abb. 9**

The Red Shoes, 1948: In großer Robe erklimmt Moira Shearer in der Rolle der Tänzerin Victoria Page eine endlose, grün überwucherte Treppe zu dem Ort, an dem sich ihre Zukunft entscheiden wird. Diese für die Figur etwas peinliche Szene im Prinzessinnen-Kostüm dient einzig der Inszenierung einer symbolischen Schwelle. Die Location wurde in Anspielung an eine Standardsituation des Märchens gewählt. Die Schöne betritt das gefährliche Schloss des Biests.

tätseffekts kaschiert. (Abb. 10) Und dennoch verschmelzen seine Bilder in der immateriellen Lichtkunst des projizierten Films mit den Figuren, dem kinematographisch bewegten Raum und dessen greifbarer Ausstattung. In dieser Schweben zwischen Abstraktion und immersiver Kraft entfesselt Heckroth die Szenographie, gibt sie frei für Traumspiele, die ihre Zuschauer in weite (und immer weitere) Phantasiewelten entführen. (Abb. 11)

Hein Heckroth begriff sich als freier Künstler, als Maler und revolutionierte aus dieser Haltung heraus, in kongenialer Teamarbeit mit Powell und Pressburger, den Farbfilm in Technicolor. Die eigenen Konventionen der Technicolor-Company wurden durch Heckroths künstlerische Handschrift zu Fall gebracht, wodurch *The Red Shoes* schließlich zu dem Meis-



↗ **Abb. 10**

The Red Shoes, 1948: Der dämonische Schuhmacher, getanzt von Léonide Massine, dem Nachfolger Waslaw Nijinskys bei den Ballets Russes, lockt sein Opfer an. Die Kulisse des Schuhladens wurde von Heckroth gemalt und betont das märchenhafte Szenario des nachfolgenden Balletts.

terwerk des Farbfilms werden konnte, an dem sich amerikanische Musicals wie *An American in Paris* (USA 1951) und *Singin' in the Rain* (USA 1952) ein Beispiel nahmen. Die Präsenz der Kulissenmalerei in ähnlich langen, den Höhepunkt markierenden Tanzsequenzen, der Verzicht auf filmische Illusionsmittel, die starken Hell-Dunkel-Kontraste, die monochromen Lichtfarben und nicht zuletzt die entfesselte Film-Theater-Tanz-Bühne erinnern überdeutlich an die Ästhetik von *The Red Shoes*.

The Red Shoes gehört zu den großen Werken des Künstlerfilms. Die Auseinandersetzung mit den ambivalenten Aspekten künstlerischer Lebensentwürfe, die dramaturgische Hinführung zu dem Gipfel des Schaffens, der anschließende Höhenflug, die plötzliche Sehnsucht nach menschlicher Zweisamkeit und der tragische Sturz spielen auf subtile



^ **Abb. 11**

The Red Shoes, 1948: Immer tiefer ziehen die roten Schuhe das Mädchen in den Abgrund der Nacht, die mit dem Erschöpfungstod der Tänzerin endet. Zu Heckroths Handschrift als Produktionsdesigner gehören seine bevorzugten semi-transparenten, mit leuchtenden Farben bemalten Materialien, die in den Hell-Dunkel Lichtstimmungen aufleuchten und auf das Kostüm abzufärben scheinen. Die Realfilmszenen wurden allerdings auf einer leeren Bühne gedreht. Die auf Glas aufgebrachten Malereien wurden erst nachträglich mit der Tanzszene montiert.

Weise und auf vielen Ebenen mit der formal-ästhetischen Inszenierung zusammen. Das von Heckroth für das Ballett nach Hans Christian Andersens Märchen gestaltete Bühnenbild und die Kostüme repräsentieren das innere Erleben der Tänzerin während des performativen Kunstschaffens, das in der Realität des Theaters im Verborgenen bleibt, während sich die Künstlerin in ihrem psychophysischen Ausdruck auf die Rolle konzentrieren muss. Virtuose Matte-Paintings und Filmtricks übersetzen subjektive Empfindungen, wie die tänzerische Elevation oder den als tosenden Ozean empfundenen Applaus, in symbolische Bilder. Die semitransparenten, sich in permanenter Verwandlung auf die seelische Erregung der Prima Ballerina beziehenden Kulissen ver-

weisen offen auf viele Quellen der Inspiration, auf impressionistische, expressionistische, kubistische oder surrealistische Werke, auf Bildelemente Vincent van Goghs und anderer Maler. Diese Bezüge gehen weit über das Illustrative hinaus. Sie führen durch Traum- und Alptrumpasagen hindurch, die in der Geschichte der Malerei immer wieder visualisiert wurden und im „imaginären Museum“²⁷ der kollektiven Erinnerung einen festen Platz haben. Trotz dieser Bildzitate bleibt Heckroths Handschrift stets sichtbar. Seine Malerei, seine Bühnen- und Filmbilder stehen immer in surrealer Resonanz zur Wirklichkeit, pulsieren zwischen dem Material, den Objekten und deren Auflösung. Diese lebendige Ästhetik der Transformation, der Metamorphose, der permanenten (Selbst-)Bewegung der Dinge ist genuin filmisch – so wie das Erzählen auf der Schwelle zwischen der Außen- und der Innenwelt der Figuren.

In *The Red Shoes* zeichnet Heckroth offiziell für das gesamte Produktionsdesign verantwortlich, wobei seiner Kreativität nicht nur die Gestaltung des filmischen Raums, sondern auch das Kostümbild zu verdanken ist. Letzteres wird im Abspann des Films nicht eigens aufgeführt, bildet aber bereits den Kern der Entwürfe, die Heckroth für das Storyboard angefertigt hatte und die einen eigenständigen künstlerischen Wert besitzen. Immer wieder, auch in *The Red Shoes*, sind Heckroths Kostümentwürfe für die weiblichen Hauptfiguren von der Empfindlichkeit weißer Stoffe gegenüber Farben, farbigem Licht, aber auch Schmutz und Beschädigung geprägt. Weiße oder überwiegend weiße Kostüme bilden die Projektionsflächen, auf denen sich die Geschichte der Heldin abzeichnet, der Kampf um das Überleben in *Black Narcissus*, in *The Red Shoes* oder in dem Opernfilm *Bluebeard's Castle*. Die Tänzerin und Schauspielerin Moira Shearer sticht durch ihr leuchtend rotes Haar hervor, das in *The Red Shoes* mit der Maske, dem Augen-Make-up und den roten Schuhen in einer optischen Beziehung steht. (Abb. 12 u. 13) Durch den sehr lichtstarken Scheinwerfer, der jede Bewegung der Tänzerin verfolgt, wird das Weiß ihres Kostüms überstrahlt. Farbige Licht zaubert immer wieder eine zarte Tönung auf den Stoff, die von den gemalten Kulissen zu stammen scheint, wobei diese während der Aufnahme der Realfilmszenen nicht vorhanden waren, sondern im Nachhinein als Matte-Shots mit der Tanzszene verbunden wurden. Zugleich isoliert der scharfe Lichtkegel die Hauptfigur von ihrer Umgebung und unterstreicht deren wachsende Einsamkeit während ihres endlosen Tanzes durch die Nacht. Diese Vereinsamung vertieft sich auch außerhalb der Bühne, weil Lermontov Vicky aus dem Ensemble verstößt, nachdem er ihre Liebe zu dem jun-



⤴ **Abb. 12**

The Red Shoes, 1948: Vickies erster magischer Moment auf der Bühne nimmt die Maske der Protagonistin des Balletts Die roten Schuhe vorweg.

⤵ **Abb. 13**

The Red Shoes, 1948: Kurz vor dem tragischen Sturz erinnert die Maske, vor allem das Augen-Makeup mit den roten Elementen, noch einmal an die Anfänge der Tänzerin.



gen Komponisten Julian Craster entdeckt hat. Dieser kann seiner Kunst an anderer Stelle ungehindert nachgehen, während Vicky zur Bühne des Balletts keinen Zutritt mehr hat. Schließlich lässt sie sich von Lermontov zur Trennung von Julian und einer Rückkehr in das Ensemble überreden, mit fatalen Konsequenzen.

Am Ende – *Bluebeard's Castle*

Hein Heckroths Gestaltung der entfesselten Tanz-Theater-Film-Bühne hat Maßstäbe für weitere Tanz- und Musikproduktionen gesetzt, weil es ihm gelang, narrativ und formal-ästhetisch prägnante Zonen des Übergangs zwischen Theater- und Filmbühne in unverkennbar persönlicher Handschrift als Orte traumatischer Psychodramen zu gestalten. In ähnlicher Form wie in *Black Narcissus*, *The Red Shoes* oder *The Tales of Hoffmann* öffnen sich auch in dem Opernfilm *Bluebeard's Castle* bedrohliche, mit intensiven Farben ausgestattete Passagen, die von den Hauptfiguren wie in einem endlosen Wachtraum begangen werden müssen. Inhaltlich geht die Oper nur scheinbar auf Charles Perraults Märchen *Le barbe bleu* zurück. Das Libretto aus der Feder von Béla Balázs entfernt sich denkbar weit von der Erzählung über die Neugier einer jungen Braut, die eine verbotene Tür im Schloss ihres unheimlichen Gemahls öffnet und nur knapp dessen Bestrafung entgeht. In Béla Bartóks Oper zwingt Blaubarts vierte Ehefrau Judith den grausamen, aber geläutert wirkenden Gatten dazu, seine geheimen Kammern in ihrem Beisein zu öffnen und sich zu seinen Schandtaten zu bekennen. Diese beschmutzen jeden seiner Schätze, das Geschmeide, den magischen Garten und die Ländereien und tauchen alles in Spuren der blutrünstigen Gewalt, durch die er seinen Reichtum gewonnen hat. Immer wieder befragt Blaubart seine unerschrockene Frau, ob sie Angst habe. Immer wieder verneint sie und besteht auf der Enthüllung der Wahrheit. Mit heutigen Augen und Ohren wahrgenommen, wirkt der Opernfilm wie ein gültiges Statement zu historischen und aktuellen Gräueltaten, ein abstrakt gestalteter Raum der Reflexion über die Schande, mit der Macht gewaltsam errungen wird. Heckroth und Powell haben – so mein Eindruck – im Jahr 1963 auch die Geschichte des Holocaust in diese gespenstische Vision der entfesselten Zerstörungswut eines einzelnen Mannes eingearbeitet, der als Verkörperung des abgrundtief Bösen gelesen werden kann.

Heckroth arrangiert in *Bluebeard's Castle* eine irritierende Vielzahl von Skulpturen und Objekten zu einer Ausstellung des Bösen, überlädt



^ **Abb. 14**

Bluebeard's Castle, 1963: Blaubarts vierte Frau Judith, gesungen und gespielt von Ana Raquel Satre, erkundet die Schreckensorte in der Burg des Gatten. Körperfragmente in Skulpturenformen, eine ausgefeilte Chiaroscuro Lichtsetzung mit farbigem Licht sowie eine kontrapunktische Farbsymbolik zwischen dem Gelb der Sonne und dem Blau der Nacht Blaubarts prägen den außergewöhnlichen Opernfilm.

die Orte des Schreckens mit Materialien wie Zellophan, Draht, bemalter Pappe und bunten Stoffetzen, verdichtet dies alles zu einem visuell und physisch undurchdringbaren Gewebe, das den Schrecken verkörpert, aber durchweg abstrakt bleibt. Die emotionale Distanz, die durch die Abstraktion geschaffen wird, fördert die Reflexion des Dargestellten, eben weil dies alles nicht in naturalistischer Form ausgearbeitet ist. Skulpturen fragmentierter Leiber hängen an den Wänden, wehklagende, ihrer Augen beraubte Gesichter, durchlöchernte Geschlechtsorgane, abgerissene Gliedmaßen durchdringen die dunklen Ecken, ohne realistische Wirkungsabsicht, aber dennoch mit enormer Ausdruckskraft. (Abb. 14–17) Wieder einmal kommen in einem Powell/Heckroth-Film Musik, Poesie, Architektur, Skulptur und Malerei zusammen, ohne Tanz, aber dafür mit Gesang und Gebärde. *Bluebeard's Castle* ist ein durch und durch „komponierter Film“, der etwas Neues zeigt. Die Kammern des Schreckens und der Reichtümer bleiben verschlossen, auch dann,



^ **Abb. 15**

Bluebeard's Castle, 1963: Verwirrende Gespinste umgeben Judith. Innen- wie Außenräume sind überfüllt mit Fragmenten des Schreckens, von denen die Figur zunehmend umwuchert wird.

wenn sie geöffnet sind. Türen und Schwellen sind kaum noch zu spüren. Außen ist es genauso schrecklich wie innen, und beide Seiten faszinieren in einem von buntem Licht durchbrochenen Chiaroscuro. Es gibt kein Entkommen aus dieser Dynamik toxischer Macht, aber das bedeutet nicht, dass die vierte Ehefrau zu einem wehrlosen Opfer wird, auch wenn sie sich am Ende zu einer Skulptur der ewigen Nacht verwandelt. Das Innere des Schlosses und der Kammern wird von Heckroth in einer *Bricolage Grottesque* aus semi-konkreten Fragmenten und Versatzstücken des Schreckens bis an den Rand ausgefüllt. Diese „Bastelei“ wird zugleich in einem wildem Gestaltungsfuror dekonstruiert und als Denk-Bild in den Raum geworfen. Es lohnt sich, die Filme der *Archers*, aber auch dieses Ausnahmewerk durch die Kunst des Malers Heckroth zu betrachten, weil dessen Handschrift in ihrer konstruierten und durchdachten Eigenwilligkeit einen bis heute innovativen Beitrag zur Filmkunst geleistet und vor allem den Tanz- und Musikfilm beflügelt hat.



⤴ **Abb. 16**

Bluebeard's Castle, 1963: In der letzten Kammer entdeckt Judith ihre drei Vorgängerinnen, die den Morgen, den Mittag und den Abend verkörpern. Sie selbst verwandelt sich in eine Statue der ewigen Nacht.



⤴ **Abb. 17**

Bluebeard's Castle, 1963: Das Schlussbild vollendet Blaubarts Werk und seinen Weg. Das tödliche Blau dominiert nun alles, Raum und Figur.

- 1 Michael Powell, *A Life in Movies. An Autobiography*, London 2000, S. 544.
- 2 Regisseur Michael Powell und Drehbuchautor Emeric Pressburger nannten sich *The Archers* und gaben sich den Credit „Written, Produced and Directed by Michael Powell and Emeric Pressburger“, um ihre kongeniale und enge Zusammenarbeit zu betonen, von der etliche Dokumente, Briefwechsel und Produktionsnotizen zeugen. Vgl. u. a. Thelma Schoonmaker Powell, *A Note on Collaboration*, in: Natalie Morris/Claire Smith (Hg.), *The Cinema of Powell and Pressburger*, London 2023, S. 9–14.
- 3 Powell, *A Life in Movies*, S. 545.
- 4 Ebd., S. 544.
- 5 Ich benutze als Grundlage meiner Analysen die mehrdimensionale Taxonomie meines KinematoGramms, das ich 2021 zum ersten Mal veröffentlicht und seither fortlaufend weiterentwickelt habe. In diesem Modell, das ich hier nicht im Detail ausführen kann, werden die verschiedenen Perspektiven auf das Kino und die Ebenen der Filmanalyse systematisch dargestellt. Vgl. Susanne Marschall, *ColourReflections*. Eine Studie zur Farbe im Kino am Beispiel von Bong Jong-hos *PARASITE*, in: montage AV 30/02/2021, S. 171–189, hier S. 174–175.
- 6 Ricciotto Canudo, *Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen sowie Die sieben Künste (Manifest der sieben Künste)*, in: Margrit Tröhler/Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie. 1906–1929*, Berlin 2016, S. 71–86 und 354–359. Canudo bezeichnete den Film zuerst als 6. Kunst und später als 7. Kunst, weil er die von ihm genannten Künste um den Tanz ergänzte.
- 7 Nanette Aldred, Hein Heckroth in England, in: Hein Heckroth: *Film-Designer*. Kinematograph Nr. 7/1991, Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum Frankfurt a. M. 1991, S. 23–32, hier S. 26.
- 8 Hubertus Gaßner, Hein Heckroth – Der Maler, in: Hein Heckroth: *Film-Designer*. Kinematograph Nr. 7/1991, Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum Frankfurt a. M. 1991, S. 13–22, hier S. 16.
- 9 Nanette Aldred, Hein Heckroth in England, S. 27.
- 10 Zit. nach Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2009, S. 306.
- 11 Ich widme mich in meinem Buch *Farbe im Kino* (S. 306 ff.) ausführlich dem Farbsystem von Technicolor und berücksichtige u. a. die Filme der *Archers* bei den Beispielanalysen.
- 12 Powell, *A Life in Movies*, S. 582 u. a.
- 13 Mahesh Rao, *Black Narcissus*. In: Natalie Morris/Claire Smith (Hg.), *The Cinema of Powell and Pressburger*, S. 67–94, hier S. 68.
- 14 Ebd., S. 69.
- 15 Ebd., S. 75.
- 16 Ebd., S. 74.
- 17 Über diesen Aspekt der Maske berichtet der Kameramann Jack Cardiff in einem Interview zu *Black Narcissus*, das im Bonusmaterial der Blu-ray enthalten

- ist: Michael Powell/Emeric Pressburger, *Black Narcissus*, GB 1947. Pidar Film- und Hörspielverlag 2020, Reihe Filmklassiker auf Blu-ray: Bonusmaterial: Auszug aus der Dokumentation *Persistence of Vision – An exploration into the life and work of Jack Cardiff* von Craig McCall. Bei Minute 16:30 äußert sich Cardiff zu den Besonderheiten der Maske in Kombination mit dem Technicolor-Verfahren.
- 18 Powell, *A Life in Movies*, S. 562. Der Garten Leonardslee ist seit einigen Jahren wieder für die Öffentlichkeit zugänglich. Die koloniale Vergangenheit solcher Formen von Gartenkultur wird auf der Webseite des Gartens zumindest angedeutet: <https://www.leonardsleegardens.co.uk/>
- 19 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985, S. 213.
- 20 Powell, *A Life in Movies*, S. 584.
- 21 Zit. nach: Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, S. 334.
- 22 Ebd.
- 23 Waslaw Nijinsky, *Ich bin ein Philosoph, der fühlt. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung*, Berlin 1996; Hubertus Gaßner/Daniel Koep (Hg.), *Tanz der Farben. Nijinskys Auge und die Abstraktion*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2009.
- 24 Nanette Aldred, *Hein Heckroth in England*, S. 25.
- 25 Zu diesem Thema vgl. Claudia Jeschke/Ursel Berger/Birgit Zeidler (Hg.), *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin 1997.
- 26 „Wir besaßen den gleichen Enthusiasmus...“ Interview mit Jack Cardiff. In: Hein Heckroth: *Film-Designer*. S. 49–55, hier S. 49.
- 27 André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Baden-Baden 1957.

Literatur

- Aldred, Nanette, *Hein Heckroth in England*, in: Hein Heckroth: *Film-Designer*. Kinematograph Nr. 7/1991, Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum Frankfurt a.M. 1991, S. 23–32.
- Canudo, Ricciotto, *Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen sowie Die sieben Künste (Manifest der sieben Künste)*, in: Margrit Tröhler/Jörg Schweinitz (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie. 1906–1929*, Berlin 2016, S. 71–86 und 354–359.

- Gaßner, Hubertus, Hein Heckroth – Der Maler, in: Hein Heckroth: Film-Designer. Kinematograph Nr. 7/1991, Ausst.-Kat. Deutsches Filmmuseum Frankfurt a.M. 1991, S. 13–22.
- Gaßner, Hubertus/Koep, Daniel (Hg.), Tanz der Farben. Nijinskys Auge und die Abstraktion, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2009.
- Jeschke, Claudia/Berger, Ursel/Zeidler, Birgit (Hg.), Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste, Berlin 1997.
- Kracauer, Siegfried, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1985 (New York 1960).
- Malraux, André, Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum, Baden-Baden 1957.
- Marschall, Susanne, Farbe im Kino, Marburg 2009 (2. überarb. Aufl.).
- Marschall, Susanne, ColourReflections. Eine Studie zur Farbe im Kino am Beispiel von Bong Jong-hos PARASITE, in: montage AV 30/02/2021, S. 171–189.
- Nijinsky, Waslaw, Ich bin ein Philosoph, der fühlt. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung, Berlin 1996.
- Powell, Michael, A Life in Movies. An Autobiography, London 2000 (New York 1987).
- Rao, Mahesh, Black Narcissus, in: Natalie Morris/Claire Smith (Hg.), The Cinema of Powell and Pressburger, London 2023, S. 67–93.
- Schoonmaker Powell, Thelma, A Note on Collaboration, in: Natalie Morris/Claire Smith (Hg.), The Cinema of Powell and Pressburger, London 2023, S. 9–14.

Bildnachweise (Filme)

- Powell, Michael/Pressburger, Emeric: *Die Roten Schuhe*. GB 1948. Epix Media AG 2012, Blu-ray.
- Powell, Michael/Pressburger, Emeric: *Black Narcissus*. GB 1947. Pidar Film- und Hörspielverlag 2020, Reihe Filmklassiker auf Blu-ray.
- Powell, Michael: *Bluebeard's Castle*. Süddeutscher Rundfunk. Deutschland 1963. British Film Institute GB 2023. Blu-ray.

„Die Kunst der ewigen Metamorphose, die Kunst der Bewegung.“ Malerischer Entwurf und filmische Räume

„Warum arbeite ich beim Film, wenn ich als Maler absolute Kontrolle über meine Arbeit haben könnte?“¹ Eine rhetorische Frage, die Hein Heckroth, etwas kokett formuliert, an sich selbst richtet. Die Arbeit beim Film ist nicht nur Verdienstmöglichkeit, sondern für den Maler und Bühnenbildner Heckroth gattungsmäßig eine besondere Herausforderung. Das Bühnenbild ist dem Gemälde verwandter: eine mehr oder weniger statische Spielfläche. Der Fall liegt beim Film etwas anders, und genau das scheint Heckroth gereizt zu haben: „Die Kunst der ewigen Metamorphose, die Kunst der Bewegung.“² Vielleicht ist seine Aussage in diesem Sinn deutbar? Heckroth beruft sich auf Matthias Grünewald, Michael Pacher, Konrad Witz und Tilman Riemenschneider. In deren Gemälden mögen die emotionalen Interaktionen der dargestellten Figuren in augenfälligem Kontrast zu einem aufreizend statischen Umfeld gemeint sein. Bewegung und Metamorphose bezeichnen hier vermutlich eher das ‚Lesen‘ des Bildes durch die Betrachtenden als eine über den eingefangenen Moment hinausgehende Wandlung innerhalb der dargestellten Situation. Die Kunst der Bewegung ist für einen Maler, der für den Film arbeitet, ein zweischneidiges Schwert: Geht es um die Abfolge von einzelnen Einstellungen oder um eine Plansequenz³ der Kamera? Geht es um Bewegung vor Dekorationen, die natürlich von einem Maler beziehungsweise Bühnenbildner gestaltet werden können, oder geht es darum, das Szenenbild auf der Leinwand im Einklang mit den Figuren zu erschließen? Der Job des Szenenbildners ist oft genug lediglich das Design des jeweiligen Schauplatzes.

Die vierte Wand des Theaters

Obwohl wir im Theater wirkliche Menschen und ihr Spiel in Echtzeit verfolgen, ist es uns Rezipienten sehr bewusst, dass wir einem *Spiel* zuschauen. Im klassischen Theater schaut das Publikum auf die sogenannte (dreiseitige) Guckkastenbühne. Das ist ein hoher Grad an Abstraktion. Die *vierte Wand* existiert nicht, das ist der Zuschauerraum, es gibt eine klare räumliche und wahrnehmungspsychologische Trennung.

Taucht im Film ein Theatersetting auf, sind sowohl die Aufführung als auch das Publikum Teil des erdachten Filmgeschehens. Dennoch wird anhand der eigenen Theatererfahrung unterschieden – der fiktive Zuschauerraum im Film wird als die in der Realität verankerte Ebene akzeptiert. Filmschöpfer erliegen oft selbst dieser Wahrnehmung: Ein Bühnengeschehen als Teil der Filmstory wird aus der Zuschauerperspektive inszeniert und auch entsprechend von der Kamera aufgenommen – als gäbe es auch im Film lediglich drei Wände, eine Guckkastenbühne, die es zu bedienen gilt. Viele von Hein Heckroths Entwürfen folgen diesem Prinzip. Selbst wenn das Bühnengeschehen in den meisten Filmen unlogisch weit über die Gegebenheiten und Möglichkeiten eines echten Theaters hinausgeht und leicht aus diesem begrenzten Rahmen befreit werden könnte, wird der frontale Zuschauerblick, der Proszeniumsblick oder der Blick aus dem letzten Rang in Heckroths Skizzen bedient. Routine? Eine Verwechslung mit dem Bühnenbild und Unkenntnis der filmischen und filmtechnischen Möglichkeiten? Oder hält er sich die Chance in Reserve, diese althergebrachten Perspektiven im richtigen Moment zu verlassen?

Theaterräume im Film

THE RED SHOES

Das Ballett in THE RED SHOES (GB 1948, Michael Powell, Emeric Pressburger) besteht aus einer Abfolge von statischen Dekorationen, wie sie einzeln auch auf einer Bühne als Aktionsfläche für Darsteller oder Tänzer entworfen sein könnten. Der Eindruck von Kontinuität wird ungeachtet der präsentierten Orte durch die fortlaufende Choreografie erreicht. Die Kamera erschließt die Räume nicht gemeinsam mit den Figuren, sondern sie bleiben aneinander montierte Hintergründe. Aufregend wird es in den Momenten, in denen die *vierte Wand*, also der Zuschauerraum, von



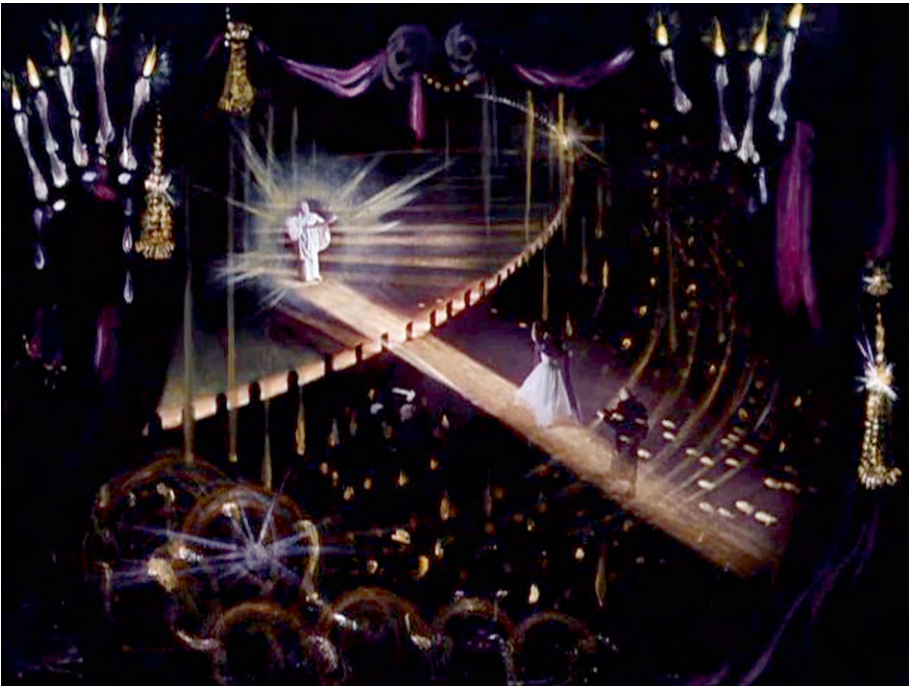
▲ **Abb. 1**

The Red Shoes (GB 1948, Michael Powell, Emeric Pressburger)

der Bühne aus gesehen ins Bild kommt: einmal, als der Dirigent sich in einen Tänzer verwandelt, und ein zweites Mal, wenn das Meer den Zuschauerraum zu überspülen scheint. Damit wird die behauptete Realität (respektive der Zuschauerraum) außer Kraft gesetzt. Die Kamera filmt das Bühnengeschehen nicht mehr von vorn (was uns aus unserer eigenen Theatererfahrung bekannt ist, je nachdem, wo man sich im Auditorium befindet), sondern es wird eine völlig neue Dimension eröffnet. Mit dem Umschnitt (Perspektivwechsel) auf die vermeintliche *vierte Wand* wird die Welt jenseits der Bühne nicht vom Ballett getrennt, sondern aufgehoben (Abb. 1). Hein Heckroths Szenenbild (oder zutreffender: *production design*) macht sich an dieser Stelle ehrlich: Es ist ein komplettes Kunstprodukt, auch in seiner anscheinend realen Ebene. Alle Räume sind emotional, assoziativ und folgen einem kohärenten Konzept. ‚Authentisch‘ ist hier nichts, und Authentizität ist auch keineswegs beabsichtigt.

THE TALES OF HOFFMANN

THE TALES OF HOFFMANN (GB 1951, Michael Powell, Emeric Pressburger) präsentiert ausschließlich die Fantasiewelt der zugrundeliegenden Oper. Eine kurze Einstellung innerhalb des Films scheint nahezu zu legen, dass es noch eine Art Über-Überrealität geben könnte (Szene: Antonia, Geist der Mutter, Dr. Mirakel). Vom Zuschauerraum eines Opernhauses eilt die zum Singen aufgeforderte Antonia über einen Laufsteg auf die Bühne, auf der der Geist ihrer Mutter steht. Für diese Situation wird von den Filmschöpfern für einen kurzen Moment ein Theatersaal und der entsprechende Blick eines imaginierten Publikums behauptet, um diesen sofort wieder aufzugeben. Heckroths expressives Design für diesen Ort macht eindeutig klar, dass es sich nicht um einen Einbruch von Wirklichkeit in das Geschehen handelt (Abb. 2). Auch die Welt hinter der vierten Wand ist eine rein emotionale Schöpfung und gefühlt noch weiter von der Realität entfernt als in THE RED SHOES.



↖ Abb. 2

The Tales of Hoffmann (GB 1951, Michael Powell, Emeric Pressburger)



▲ Abb. 3 u. 4

The Story of Gilbert and Sullivan (GB 1953, Sidney Gilliat)

In THE TALES OF HOFFMANN gibt es ebenfalls aneinandergereihte, mehr oder weniger statische Bühnenbilder, aber die Montage erschafft in diesem Film häufig Räume, die nicht den Guckkastenblick des Theaters aufnehmen; die Kamera beziehungsweise der Schnitt ‚sieht‘ sich mitunter um, ist Teil des Geschehens. Alle anderen Heckroth-Filme – mit Ausnahme von OH, ROSALINDA!! (1955), DIE DREIGROSCHENOPER (1963) und einigen Arbeiten fürs Fernsehen – haben eine Grundierung in der Realität, zumindest in dem, was mit dem Kinopublikum als Realität verabredet wird. Ein Beispiel dafür ist THE STORY OF GILBERT AND SULLIVAN.

THE STORY OF GILBERT AND SULLIVAN

Wenn ein Film konkret verortet und zeitlich verankert ist, hat der *production designer* die Pflicht, die jeweilige Epoche zu bedienen, einen scheinbaren Realismus herzustellen. Im Falle von THE STORY OF GILBERT AND SULLIVAN (GB 1953, Sidney Gilliat) ist es die möglichst detailgenaue Rekonstruktion vom Leben in London im ausgehenden 19. Jahrhundert. Heckroth betont in den zahlreichen Bühnenszenen in geradezu aufrei-



zend unorigineller Weise den engen Theaterrahmen, die Guckkastenbühne, auf Kosten möglicher Schauwerte. Die Kamera filmt lediglich frontal, mitunter auch seitlich (Abb. 3 u. 4).

Es gibt eine Ausnahme: eine kurze Sequenz, die auf einem Jahrmarkt spielt. Für wenige Filmminuten wird eine Explosion aus Licht, Farbe und Bewegung entfesselt, mit der Karnevalsszene im Ballett in *THE RED SHOES* vergleichbar. Hier holt sich der Maler Heckroth seinen Teil und schafft auf der Leinwand ein visuelles Feuerwerk, trotz der ansonsten für einen Künstler wenig inspirierenden Möglichkeiten des Films in seiner Gesamtheit. Hier kann er sich in Mehrdimensionalität und Auflösung der Raumlogik austoben, sozusagen die Metamorphose bedienen, von der er selbst gesprochen hat. Das nächtliche Setting macht eine topografische Orientierung nebensächlich (Abb. 5 u. 6). Das Geschehen, motiviert durch Musik und Geräusche, kann theoretisch an einem realen Ort oder auch in der Fantasie der Filmemacher stattfinden. Das Verschwimmen dieser Grenzen ist eine spezielle Qualität des Genres Musical: das Überführen des logischen Raumkontinuums in etwas As-



▲ Abb. 5 u. 6

The Story of Gilbert and Sullivan (GB 1953, Sidney Gilliat)

soziatives, für das es keine Entsprechungen in der Realität gibt und das zeitlich von der Dauer eines Musikstücks bestimmt wird. Das *production design* muss diese Metamorphose mit entsprechenden Raumentwürfen und Requisiten bedienen, den Anteil aus realen und irrealen visuellen Eindrücken austarieren und bei Bedarf verschieben. Gelingt das in THE RED SHOES mit dem erwähnten Blick von der Bühne auf den vom Meer gefluteten Zuschauerraum eher mutwillig und ausgestellt, funktioniert es in der beschriebenen Szene in THE STORY OF GILBERT AND SULLIVAN überzeugender. Der ‚historische‘ Film wird für einen Moment zum Musical, ohne auffällig das Genre zu wechseln.

Heckroth verbleibt in einigen seiner filmischen Arbeiten nicht beim bloßen malerischen Hintergrund für die dargestellten Aktionen, sondern *Metamorphosen* gelingen hier und da. Die Anforderungen, die ein Film wie THE STORY OF GILBERT AND SULLIVAN an einen Szenenbildner stellt, erfüllt er zweifelsfrei, aber der Zwang zum Realismus wird von ihm gewitzt unterlaufen und gesprengt, zumindest für die Dauer einer Sequenz.



Technik, dem Stand der Zeit entsprechend

Auch rein filmtechnische Bedingungen charakterisieren Heckroths Arbeiten für das Kino. Es gab zum Zeitpunkt der Entstehung von *THE RED SHOES* für das britische Filmwesen durchaus Möglichkeiten, die an diejenigen der großen Hollywoodstudios heranreichten, um entsprechende „production values“ zu präsentieren: mitunter große Budgets, Technicolor, ausgefeilte Tricktechnik und entsprechend geschulte Gewerke. Allerdings zwang die geringere Größe der britischen Ateliers und das darin einsetzbare technische Equipment zu optischen Lösungen, die zum Beispiel weit ausholende horizontale und vertikale Kamerabewegungen kaum möglich machten, wie sie vor allem aus den Musicals der MGM bekannt sind. Dort kamen große fahrbare Kamerakräne zum Einsatz, mit deren Hilfe sich vor allem tänzerische Aktionen kontinuierlich verfolgen ließen. Horizontale und vertikale Bewegungen waren kein Problem. Entsprechend füllten auch die zu gestaltenden Sets enorme Flächen. Einzig die Ausleuchtung setzte dem Aktionsradius der Kamera gewisse Grenzen.

Heckroth hatte vor den Aufnahmen das Ballett in THE RED SHOES in engster Anlehnung an Emeric Pressburgers Drehbuch in hunderten Skizzen festgehalten. Aneinander montiert folgten sie dem Musikplayback Einstellung für Einstellung. Es entstand ein gezeichneter Trickfilm. In dieser Trickversion wurden täglich nach Abschluss der Dreharbeiten die Skizzen durch die realen Aufnahmen ersetzt.⁴ Es handelt sich hier um eine interessante Arbeitsweise, die zwangsläufig allein der zeichnerischen Ausarbeitung folgt, vergleichbar mit einem Storyboard. Allerdings kann ein Szenenbildner mit Bühnenhintergrund wie Heckroth filmtechnische Möglichkeiten und Gegebenheiten nicht in Gänze antizipieren, geschweige denn finanziell kalkulieren. Erstaunlicherweise ist seine Vision des Balletts in den Proben und im Drehprozess nicht überarbeitet und angepasst worden, sondern fand eine fast exakte Umsetzung. Völlig wertfrei konstatiert: Die Umsetzung klebt sklavisch an der jeweiligen Zeichnung. Bildnerisch sind es bemerkenswerte Arbeiten, unter filmischen Gesichtspunkten bedeuten sie eine Limitierung der Möglichkeiten, die es vielleicht nicht in Hollywood-Dimensionen, aber auch für die britische Filmindustrie gegeben hätte. Der erwähnte Arbeits-„Trickfilm“ ist erhalten und kann mit seiner Umsetzung verglichen werden.⁵

CinemaScope

Unabhängig von den produktionstechnischen Bedingungen ist das Bildformat für den Szenenbildner relevant. 1953 wurde das CinemaScope-Verfahren vorgestellt. Das Seitenverhältnis des Bildes ist 2,35:1 im Gegensatz zum bis dahin benutzten sogenannten Normalformat 1,37:1. Obwohl dieses anamorphotische Verfahren⁶ längst entwickelt war, kam es erst in den 1950er Jahren zum Einsatz, um dem aufkommenden Fernsehen Paroli zu bieten. Ein derart ‚überbreites‘ Filmerlebnis war auf TV-Bildschirmen nicht präsentierbar; das Erlebnis war nur im Kino möglich. In den ersten Scope-Jahren brachte die ästhetische Auseinandersetzung mit der neuen Leinwanddimension ebenso viele missglückte Filme hervor wie außerordentlich innovative.

Gründlich falsch verstanden wurden die Chancen des Formats im ersten Film in CinemaScope: THE ROBE (1953, Henry Koster). Der Regisseur Henry Koster äußerte dazu:

„CinemaScope stellt den Regisseur irgendwo zwischen Bühnen- und Filmtechnik. Auf der Bühne hat er die große Freiheit bei seitlichen Bewegungen,

muss aber auf die emotionale Kraft der filmischen Nahaufnahme verzichten. [...] [Bei CinemaScope brauche ich] meine Kamera nicht zu bewegen! Hier wird die Fähigkeit zur Gestaltung einer Szene wichtig. Statt die Kamera auf den Schauspieler zufahren zu lassen, um eine Nahaufnahme zu erreichen, gestalte ich die Bewegungen der Schauspieler so, dass sie in die Nahaufnahme hineinlaufen. Es ist wie auf der Bühne, man muss die Szene so arrangieren, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Handlungsschwerpunkt gelegt wird.“⁷

Die Rückkehr zum Bühnenarrangement, zum Guckkasten als filmischer Vorzug?

OH, ROSALINDA!!

Wie viele der frühen CinemaScope-Filme macht auch Heckroths OH, ROSALINDA!! (GB 1955, Michael Powell, Emeric Pressburger) exakt diesen Fehler im Umgang mit dem neuen Bildformat. Durch die statische Kamera entsteht ein ungeheuer theaterhafter Eindruck. Hinzu kam die Unzulänglichkeit der ersten Scope-Objektive; Naheinstellungen und Schärfelagerungen waren kaum möglich. Die Folge ist eine Guckkastenbühne auf der Leinwand, in der alle Aktionen in der Totalen und Halbtotalen stattfinden müssen. Dazu Kameramann Christopher Challis:

“If the actors move three [or] four feet upstage they are out of focus. [...] we've sacrificed everything we ever learned [...] for this bloody wide screen. I suppose it's all right for Westerns and spectaculars like THE ROBE, but it's no good for comedy. Comedy has to be dead sharp.”⁸

Heckroth tut es seinen Hollywood-Kollegen nicht gleich, die die Spielfläche bis in die letzte Ecke mit Requisiten vollstopfen - in der Annahme, das breite Bild müsse komplett ausgefüllt sein. Er reduziert die Ausstattung vielmehr auf das Notwendigste und schafft riesige, leere Flächen, betont die Distanz zwischen den Protagonisten vorsätzlich und dadurch leider auch für das Kinopublikum. Die Story der zugrundeliegenden Operette *Die Fledermaus* verlegt der Film in sein Entstehungsjahr – kein Raum für den Plüsch des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Heckroth übertreibt es und muss für den betont sterilen, modernen Hochglanz-Look bissige Kritik einkassieren: „teutonic House and Garden design.“⁹ Der erste Ausflug ins CinemaScope-Kino geht für die Schöpfer gründlich daneben, scheitert am intellektuellen Konzept ebenso wie an den technischen Gegebenheiten und dem falsch gewählten Bildformat. Michael Powell hierzu rückblickend und bedauernd: „To Scope or not to Scope – that was the question in 1955.“¹⁰

DIE DREIGROSCHENOPER

DIE DREIGROSCHENOPER (BRD/F 1963, Wolfgang Staudte) ist Heckroths Meisterstück in vielerlei Hinsicht, unter anderem im Umgang mit dem CinemaScope-Format und im gestalterischen Konzept: Der Brechtsche V-Effekt (Verfremdungseffekt), der das Geschehen bestimmt, schließt Realität von vornherein aus. Das Abgleichen der Story, der ‚Parabel‘, mit der Realität schließt er ein. Das heißt: Das Stück beziehungsweise der Film hat von vornherein eine intellektuelle Attitüde, vergleichbar mit THE TALES OF HOFFMANN. Regisseur Wolfgang Staudte wollte ursprünglich eine reale Rahmenhandlung hinzufügen, in der das Geschehen der *Dreigroschenoper* hätte gespiegelt werden sollen. Sie sollte in Schwarz-Weiß gedreht werden, während die von Bettlern aufgeführte Oper in Farbe zu sehen gewesen wäre. Auf Druck des Produzenten Kurt Ulrich sah sich Staudte gezwungen, das Theaterstück annähernd 1:1, ohne Rahmenhandlung, zu verfilmen. Vermutlich stieß Hein Heckroth erst zum Team, als der ursprüngliche Plan nicht mehr ernsthaft zur Debatte stand. Wie sehr ihm das Projekt lag, resümierte er bereits kurz nach Ende der Dreharbeiten: „Ich habe selten die Gelegenheit gehabt wie in diesem Film, so frei und künstlerisch gestalten zu dürfen [...]“¹¹ Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur erinnerte er als ideal:

„Ich war glücklich, als Staudte beim Durchblättern meiner Skizzenbücher – die vor einigen Jahren in London entstanden sind – auf ein Blatt deutete und erklärte ‚So soll unser Film aussehen‘. Ich hatte auf einem Stück Zeitung eine Straße in Soho aquarelliert. Natürlich war der Zeitungsdruck genau so deutlich zu sehen wie mein Bild. Die Verfremdung durch die Druckzeilen und die Doppelaussage erfüllte genau die Absicht, die Atmosphäre zu fixieren. Damit war für mich der Weg offen, [...] ohne dass wir uns in langen, tiefsinnigen Unterhaltungen über Stil und Zweck des Films unterhalten hätten.“¹² (Abb. 7)

Die Parabel scheint stets transparent durch das Geschehen, das nur Mittel zum Zweck ist. Es muss nicht massiv gebaut werden, sondern es genügt, anzudeuten. Das Prinzip wird bis in die verwendeten Materialien durchgehalten:

„Mit Farbe und Messern behandelte Rupfen ist ein dankbares Material. Diese Art zu bauen stellt den Kameramann vor die schwersten Aufgaben. In Roger Fellous fanden wir einen Mann, der nicht resignierte. Diese transparenten Teile müssen ausgeleuchtet werden, sie müssen durchleuchtet werden, um diese Hintergründe aufzureißen, die Farben müssen während der Aufnahme wechseln.“¹³



▲ Abb. 7

Hein Heckroth, Straße in Soho, 1950er Jahre, Aquarell auf Zeitungspapier

„Das London, das ich aufbaute – eine Parabel: London aus Lumpen und Fetzen – aus Abfall, transparent, hintergründig und billig. Die Requisiten waren echt, echt die Lumpen in Peachums Bettlergarderobe.“¹⁴

In Staudte trifft Heckroth auf einen Regisseur, der es an kinematographischer Kompetenz mit Michael Powell und Emeric Pressburger aufnehmen kann. Er stellt allerdings niemals die filmische Form vor den Gehalt der Story, wie es Powell und Pressburger mitunter praktizierten. Für Staudte ist DIE DREIGROSCHENOPER der erste Scope-Film. 1963 ist das Bildformat aber nicht mehr neu und längst nicht mehr im Erprobungsstadium. Staudte nutzt die gestalterischen und ökonomischen Chancen.

Die Kamera erschließt die von Heckroth gebauten Räume in einer ausgeklügelten Choreografie: Verschiedene Konstellationen zwischen

„DIE KUNST DER EWIGEN METAMORPHOSE, DIE KUNST DER BEWEGUNG.“



▲ **Abb. 8 u. 9**

Die Dreigroschenoper (BRD/F 1963, Wolfgang Staudte)

den Figuren in Nähe und Distanz, Über- und Unterlegenheit, Vorder- und Hintergrund, Schärfe und Unschärfe finden an verschiedenen Orten innerhalb einer einzigen Dekoration statt. Hinzu kommen die Möglichkeiten der transparenten und halbtransparenten Ausstattungsmaterialien, der grobe Rupfen, den Heckroth preist und nutzt. Er trennt Bildteile in wichtige und unwichtige Partien – je nach Aktion und Subtext der Aktion, fokussiert die Aufmerksamkeit des Publikums oder lässt es absichtlich im Ungewissen. Eine Theaterbühne, ihr Raum- und scheinbares Zeitkontinuum, wird ins Filmische überführt: Das Publikum ist direkt zwischen den Figuren. Es nimmt Wolfgang Staudtes Platz und Blick als Regisseur ein, bewegt sich kontinuierlich in Heckroths Bild- und Raumeinfällen, scheinbar ohne ‚Loch‘ im Rücken, ohne *vierte Wand*. In der DREIGROSCHENOPER offenbaren sich die großen Vorzüge des CinemaScope und die Meisterschaft der beteiligten Filmschöpfer.

Der ökonomische Vorteil des Formats ist, dass eine einzige Szene beziehungsweise eine Sequenz in einer durchgehenden Einstellung zusammengefasst werden kann und nicht aus einer Vielzahl einzeln aufzunehmender Kameraperspektiven montiert werden muss (Abb. 8 u. 9). Das heißt, der Raum entsteht nicht durch den Schnitt vor den Augen des Publikums wie in den Normalformat-Filmen. Licht- und Dekorationsumbauten beim Dreh entfallen. Allerdings sind vorab exakte Proben notwendig. Die Produktion der DREIGROSCHENOPER stand unter großem Zeitdruck. In weniger als acht Wochen war der Film abgedreht. Am Ende eines Arbeitstages waren dank sinnvoller Scope-Ausnutzung viele Filmmeter „im Kasten“. Reduzierte Bauten und preiswerte Kostüme



waren aufgrund von Heckroths „Lumpen“-Ansatz im Kostenrahmen. Außenaufnahmen und damit Abhängigkeiten vom Wetter entfielen komplett. Das herkömmliche Normalformat stand für ein Prestigeprojekt dieser Größenordnung mit internationaler Besetzung und Ausrichtung auf den Weltmarkt ohnehin nicht zur Diskussion: eine Win-win-Situation für den Produzenten.

Fazit

Vielleicht wäre es vermessen, in Bezug auf Hein Heckroths Filmarbeiten, beginnend mit *THE RED SHOES* bis hin zur *DREIGROSCHENOPER*, von einer Entwicklung vom malerischen beziehungsweise bühnenbildnerischen Ansatz bis zur schlussendlichen Erlangung einer spezifisch filmischen Meisterschaft zu sprechen. Zu wichtig sind bei den einzelnen Projekten die Ideen der jeweiligen Regisseure und deren Bereitschaft, Heckroths Entwürfen zu folgen oder sie kinematographisch zu ‚übersetzen‘, zu wichtig sind die Sujets und die produktions- und filmtechnischen Bedingungen. Auf jeden Fall muss Heckroth zugestanden werden, dass er innerhalb der ihm gesetzten Grenzen Außerordentliches leistete und sein Ruhm in der Filmgeschichte berechtigt ist, auch wenn er meistens nur mit *THE RED SHOES* assoziiert wird. Inwieweit seine Aussage, Kino sei „die Kunst der ewigen Metamorphose, die Kunst der Bewegung“¹⁵ wirklich seine Haltung zum „production design“ beschreibt, ist schwer

aufzulösen. In seinen Filmen gibt es beides: den statischen, malerischen Hintergrund und die genuin filmischen Räume. Die Frage würde sich vermutlich nicht stellen, wenn Heckroth nicht durch seine Biografie und vor allem durch THE RED SHOES ständig mit Theaterräumen und -szenen auf der Leinwand assoziiert würde. Der gewonnene Oscar für diesen Film ist Fluch und Segen zugleich, verstellt auch heute noch oft den Blick auf andere bemerkenswerte Werke in seinem schmalen filmischen Œuvre.

1 Hein Heckroth, Kunst ist Kunst und Wurst ist Wurst, in: Wolfgang Staudte/Hein Heckroth/Günter Raguse, Die Dreigroschenoper 63. Werkbuch zum Film, München 1964, nicht paginiert.

2 Ebd.

3 Man spricht auch von *Sequenzeinstellung* oder *one-shot*. Hiermit wird eine lange Kameraeinstellung im Gegensatz zur Auflösung einer Filmsequenz in Einzelleistungen bezeichnet. Entweder vollführt die Kamera über einen längeren Zeitraum horizontale beziehungsweise vertikale Bewegungen und lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums bei der Betrachtung bewusst, oder sie verharrt statisch in einer einzigen Position, um das Bild wie ein Gemälde erfassen respektive ‚lesen‘ zu können.

4 Vgl. Kevin Macdonald, Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter, London/Boston 1994, S. 281.

5 Der Trickfilm PLANNING THE BALLET ist als Bonus auf der BluRay-Ausgabe von THE RED SHOES, herausgegeben von itv Studios Home Entertainment, enthalten.

6 Die Kamera nimmt das Geschehen durch eine anamorphotische Linse auf. Das Bild wird dabei gestaucht und in der Projektion wiederum mit einer entsprechenden Optik entzerrt auf die Leinwand geworfen. Auf diese Art kann auf das 35mm-Filmmaterial ein Vielfaches an Bildinformation belichtet werden, ohne dass der Celluloid-Träger vergrößert werden muss. Das ursprüngliche Scope-Format betrug 2,55:1. Ende der 1950er Jahre wurde es auf 2,35:1 normiert.

7 Henry Koster in: Martin Quigley, Jr. (Hg.), New Screen Techniques, New York 1953, zit. nach Helga Belach/Wolfgang Jacobsen (Hg.), CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme, Berlin 1993, S. 56.

8 Zit. nach Michael Powell, Million-Dollar Movie, New York 1995, S. 273.

9 Zit. nach Macdonald, Emeric Pressburger, S. 356.

10 Powell, Million-Dollar Movie, S. 273.

11 Hein Heckroth, zit. nach Hans-Michael Bock (Hg.), Cinegraph, Lexikon zum deutschsprachigen Film, Loseblattsammlung, Art. Hein Heckroth, Lieferung 52, B 5, München 1984 ff.

12 Heckroth, Kunst ist Kunst, o. P.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd.

Literatur

Belach, Helga/Jacobsen, Wolfgang (Hg.), CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme, Berlin 1993.

Bock, Hans-Michael (Hg.), Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, Loseblattsammlung, München 1984 ff.

Heckroth, Hein, Kunst ist Kunst und Wurst ist Wurst, in: Wolfgang Staudte/Hein Heckroth/Günter Raguse, Die Dreigroschenoper 63. Werkbuch zum Film, München 1964, nicht paginiert.

Macdonald, Kevin, Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter, London/Boston 1994.

Powell, Michael, Million-Dollar Movie, New York 1995.

Bildnachweise

Abb. 1–6, 8–9: Screenshots aus AV Medien (DVD).

Abb. 7: Staudte, Wolfgang/Heckroth, Hein/Raguse, Günter, Die Dreigroschenoper 63. Werkbuch zum Film, München 1964.

Heckroth, Hitchcock, and Intertextuality in *Torn Curtain* (1966)

At the climax of Alfred Hitchcock's *Torn Curtain* (USA, 1966) the protagonist Michael Armstrong, played by Paul Newman, finds himself cornered in an East Berlin theatre. He has come to East Germany as an American undercover agent to obtain a secret anti-missile formula, but his cover as a defector to the Eastern Bloc has been blown. While a performance of Peter Tchaikovsky's ballet *Francesca da Rimini* is unfolding on the stage, uniformed policemen and officers of the East German secret police force, the Stasi, begin blocking the exits—they even appear, comically, in the orchestra pit. Desperate for a way out, as his pursuers are closing in on him, Armstrong glances at the stage. He notices the artificial flames—fluttering strips of red, magenta, and yellow fabric, which represent, in the fiction of the ballet, the flames of hell—jumps up from his seat, points somewhere near the stage with his outstretched arm, and shouts 'fire' (fig. 1–2). The ensuing chaos allows him and his fiancée Sarah Sherman (Julie Andrews) to escape from the theatre and, eventually, to reach the safety of a Swedish seaport.



◀ Fig. 1
Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966)

► Fig. 2

Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966)



Hitchcock is famous for the cameo appearances in his films, including a notable instance in this film where he can be spotted sitting in a hotel lobby with a toddler on his lap. He is also famous for his frequent references to scenes, visual compositions, and motifs from his own earlier films. This is echoed in the host of imitations, adaptations, quotations, and intertextual references to Hitchcock's work in films by other directors.¹ The scene in the theatre, however, also includes a kind of intertextual reference to the work of the film's production designer Hein Heckroth. What we see on the film's fictional stage, and what triggers Armstrong's sudden inspiration, quite obviously evokes—or quotes—Heckroth's sets for Michael Powell and Emeric Pressburger's *The Red Shoes* (UK, 1948) and *The Tales of Hoffmann* (UK, 1951). In these films, made in the immediate postwar period, Heckroth had been given free reign to realize his artistic vision, creating spectacular sets that verged on abstract compositions in colour and movement. The Italian critic Mario Verdone argued that it was Heckroth, the production designer, who had actually created the film's imagery. Verdone observed that *The Tales of Hoffmann* 'resembles a 'film about art': the art of Hein Heckroth.² In *Torn Curtain*, made a decade and a half later, Heckroth's set design is less conspicuous. The film was shot mostly on a sound stage in Los Angeles, with some location shooting in Denmark and Sweden, and the sets and use of colour primarily serve to evoke the bleak and grey atmosphere of daily life in East Germany. But, as Brigitte Peucker observes, 'the artifice of [the film's] color design is also amply in evidence.'³ This includes, for instance, a number of red objects, carefully placed throughout the film: a red fire extinguisher in a hotel hallway, which complements the red light above an elevator door; the red dress Sherman wears in an early scene when she encounters a GDR official;

the blood on Armstrong's hand after he has killed a Stasi agent; or a red cross and a red soap dispenser in a doctor's office. Peucker stresses that the colour red only sometimes has specific meaning in this film. Rather, the colour 'oscillates between signifying and non-signifying functions.'⁴ Often, it simply contributes to the composition and visual balancing of a shot. 'Its function is aesthetic.'⁵

Not as spectacular, and spectacularly self-referential as Heckroth's work for Powell and Pressburger's company *The Archers*, even in Hitchcock's more 'realistic' film the set design draws attention to itself. Exceeding the needs of storytelling, the design constitutes, notwithstanding Peucker's astute observation, an important element in the film's intra- and intertextual signification structure. Viewed from this perspective, the references to Heckroth's earlier work provide, as I will argue in this chapter, a key to understanding the film's aesthetic and psychological strategies, and its engagement with the ethical and political ambiguities of the Cold War and the nuclear arms race. Considering these intertextual references also sheds light on the shifting meanings of the aesthetic, narrative, and social framing of liminal spaces, borders, boundaries, and thresholds between fictional worlds and outside social and political realities. The ballet scene stands out, as Murray Pommerance observes, from the linear flow of the film since it is not contained by the film's 'lateral plot arrangements.'⁶ Its anomalous character makes it possible to identify the scene as a quotation. The scene quite literally illustrates what Mikhail Lampolsky has described as 'metaphoric transformation of the quote into something resembling a pictorial canvas or theatrical scene.'⁷ If the quote thus opens up the film to a field of changing intertextual and historical meanings, it also reflexively draws attention to the open-ended process of creating meaning from a text.⁸ It affords a look at the semantic reworking and the shifting aesthetic, political, and historical meanings of film design—or what Robert Stam has described as 'the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated.'⁹ While this chapter focuses on the intertextual references to Heckroth's earlier work for the *Archers* in *Torn Curtain*, it also considers how these references played out across different social and film historical contexts.

*

Heckroth may not have been an obvious choice as a designer for a Hollywood production such as *Torn Curtain*. A painter by training, he had become known for the expressionist sets he designed for avant-garde the-

atre and ballet in the 1930s. In 1935 he emigrated to Great Britain with his wife Ada, who was Jewish, to escape the Nazi regime. It was only in the mid-1940s that he started working in the film industry for Powell and Pressburger's *The Archers*. After the success of *The Red Shoes* and *The Tales of Hoffmann* he resettled in West Germany to take on the position of chief designer for the Städtische Bühnen Frankfurt. But he continued to work in film, and later television, often with his former employer and collaborator Michael Powell. Hitchcock may have seen an affinity between Heckroth's modernist production design (as, for instance, in his near abstract colour compositions) and his own approach to film aesthetics. Hitchcock himself had left his home country, though by choice rather than because of political persecution; and he, like Heckroth, had roots in the British film industry (he was also influenced by German expressionist films). Furthermore, Heckroth and Hitchcock shared a fascination with the contrast and overlap between art and life as well as theatre and film.¹⁰ Of particular significance for *Torn Curtain*, though, are the themes of displacement and émigré experience in the productions of *The Archers* from the late 1940s and early 1950s. In the earlier films, these themes were inextricably linked to the aesthetics of the set design and the crossing of 'borders' between theatrical performances and diegetic reality. In *Torn Curtain*, Hitchcock reinterpreted these semantic and aesthetic configurations through the lens of a Cold War spy thriller. Simultaneously, the crossing of political borders and aesthetic frames evokes the process of intertextual exchange itself.

The Tales of Hoffmann and *The Red Shoes* did not directly address the themes of exile and displacement—the uprootedness of émigré life many people involved in the film's production, including Heckroth, had experienced.¹¹ These issues were rather transferred to stories of artistic troupes which travelled freely across international borders. The experience of having to flee one's country was turned into a fantasy of lavish bohemian cosmopolitanism that, nonetheless, always implied mortal peril. In *Torn Curtain*, border crossings are similarly fraught with danger and death. Attending a conference in Copenhagen, the American physicist Michael Armstrong secretly boards a plane to East Berlin, where he is welcomed by officials and paraded in front of the press as a defector to the Eastern Bloc. His real plan, however, is to obtain a secret formula, developed by a professor at Karl Marx University in Leipzig, for the construction of an anti-missile system that would make obsolete or—a rather more frightening possibility—unhinge the doctrine of nuclear deterrence. Aided by an anti-communist underground organisation, he

makes his way across East Germany, gruesomely killing a Stasi agent along the way. Armstrong is accompanied by his fiancée Sarah Sherman who has followed him to East Germany against his will. At first, she is not initiated into his real plans and considers him a traitor to his country (she loves him all the same). Pursued by the Stasi, Armstrong manages to trick the Leipzig professor into revealing the secret formula. Armstrong and Sherman then make their way back to Berlin with the aid of a dissident group. Following their near capture at the ballet performance, they eventually escape to neutral Sweden.¹²

Even though *Torn Curtain* did well at the box office, it is often considered among Hitchcock's lesser works or even his few artistic failures. Hitchcock's biographer Donald Spoto calls it a 'curiously unengaging film' which 'lacks the depth, wit and style of other recent works' and has 'little emotional power.'¹³ The film critic Robin Wood similarly describes the film as 'episodic, lacking the really strong center we have come to expect.'¹⁴ But he also observes that the 'sense of emptiness' the film leaves behind, may be related to its 'undermining of morality' which 'is in other ways so admirable.'¹⁵ Christopher Morris has challenged the generally negative view of the film in a 1999 essay, offering a 'deconstructive' reading of the film that highlights the film's political and ethical complexity. Morris argues that *Torn Curtain* counters stereotypes of the Hollywood spy thriller, blurring the distinctions between heroes and villains, East and West, selfishness and selflessness.¹⁶ In a more recent account, Robert Dassanowsky makes a similar claim. Dassanowsky stresses that *Torn Curtain* exposed the contradictions the spy genre had run into in the mid-1960s when the ludicrousness of the nuclear doctrine of Mutual Assured Destruction (M.A.D.) became ever more evident: 'business as usual was [...] an absurdity in a destabilized, bi-polar Cold War world on the verge of a confrontation that used fantasy as its security.'¹⁷

Hitchcock reflects on this situation through foregrounding filmic artifice. The shifting frames of fiction and reality become a metaphor for the Cold War climate of suspicion and deception. Through its play with registers of cinematic illusion the film refers to and makes visible the political and historical situation that contains it. The 'torn curtain' of the film's title evokes multiple reference. It may allude to the torn veil in the Temple at Jerusalem described in the New Testament. Usually, it is assumed to refer to the 'iron curtain' that divided the political hemispheres of the Cold War world. But it can also mean the curtain that separates the theatre or cinema audience from the world of the stage or the screen

► Fig. 3

Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966)



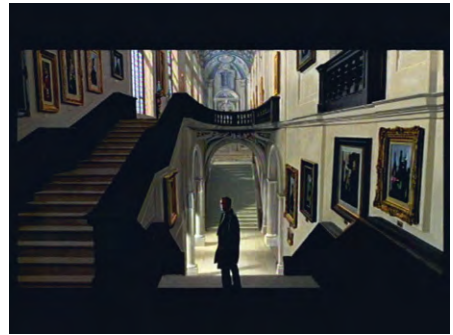
respectively. The latter two meanings are both particularly significant, as they blend into each other and include many other literal and metaphorical references in the film to curtains being lifted and things being veiled. And it is here that Heckroth's work becomes relevant for the film's signification structure. One might say that working with Heckroth on *Torn Curtain* was not only important for Hitchcock because of the aesthetics he envisioned for this film, but also because of the artistic, political, and historical implications of Heckroth's earlier work. Like Hitchcock, Heckroth has a cameo; he can be seen briefly, towards the end of the film, as a worker in an East Berlin post office. And he receives a rather prominent screen credit, which appears over images of a firing rocket engine (fig. 3). While the images evoke the menace of nuclear annihilation through intercontinental ballistic missiles, the red and grey-blue colour scheme also hints at similarly coloured scenes from *The Red Shoes*. The main area of intertextual overlap, though, can be found in the psychological, aesthetic, and semantic functions of border crossings and the play on the boundaries of artifice and diegetic reality.

*

Consider how the threshold between diegetic reality and illusion is played on and destabilised in the famous museum sequence of *Torn Curtain*. Trying to shake off his Stasi shadow Gromek (Wolfgang Kieling), Armstrong has boarded a bus. Gromek is following on his motorcycle. Armstrong takes a travel guide out of his coat pocket. His gaze falls on a photograph of the Alte Nationalgalerie, and the camera closes in on the picture. The next shot shows Armstrong in front of the museum, seen from exactly the same point of view as in the picture. If the picture in the booklet has



▲ Fig. 4–5
Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966)



▲ Fig. 6–7
Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966)

given him an idea for how to escape from Gromek's surveillance, we now find him literally inside this picture (fig. 4–5). He has moved into the pictorial space of the photograph as well as the space of his imagination. In fact, the 'reality' he has entered *is* a picture. It is a reality created, with the exception of a few columns and two sculptures, entirely in the studio through painted floors and elaborate matte paintings (fig. 6–7).¹⁸ One might speculate about how Hitchcock would have filmed this sequence had he been able to shoot in the real museum. But the artificiality of the space, including the reduced, almost abstract soundscape, is essential for the eerie, nightmarish quality of the scene. This is the one sequence which Spoto exempts from his negative assessment of the film, calling it a piece of 'pure cinema.'¹⁹ Both the images and the sound demarcate the museum space as separate from the outside diegetic reality of the film.

Even though the central-perspectival rendering of visual space as well as the hard echoing sounds of footsteps in the empty museum are, in a sense, compatible with conventions of realism, they simultaneously foreground their constructed nature. When Armstrong leaves the museum through a backdoor, the rich click of the door handle marks the return to the more fully fleshed-out diegetic reality of the film.

Ironically, the Alte Nationalgalerie is one of the few identifiable landmarks shown in the film.²⁰ The museum is also a space of high art and culture; and, like the stage space of the theatre or cinematic screen space, it is a space of artistic fantasy and illusion.²¹ Within the film's story, it is also a liminal space: after Armstrong traverses the museum, he becomes a killer, dispatching Gromek who has managed to follow him to a farm that serves as a hideout for undercover agents. The museum sequence thus initiates his descent into the hellish and ethically ambiguous netherworld of his—most likely futile and ill advised—quest for secret knowledge and heroism. The echo of this plot line in the story of 'Francesca da Rimini', which is about two lovers who have been cast to hell for their illicit relationship, has often been noted (even though Hitchcock had originally planned to use another musical piece).²² And like the museum sequence, the ballet scene marks a transitional moment. In the latter case it initiates the flight and eventual return of Armstrong and Sherman to the presumed 'safety' and 'sanity' of the Western world and their heterosexual relationship. Having narrowly escaped their pursuers and plunged into the cold waters of the Stockholm harbour, Armstrong and Sherman are given blankets, and they warm themselves by the fire of an oven. Armstrong seems finally committed to acknowledge his relationship with Sherman. The flames of hell have turned into a domestic hearth.

Underlining the sexual undercurrent of Armstrong's quest, Brigitte Peucker, in her brilliant analysis of the museum sequence, interprets the white marble sculpture of Amor and Psyche as 'a clue perhaps to the evasion of heterosexuality of which critics sometimes accuse Armstrong.'²³ The black sculpture, on the other hand, marks the intrusion of death—combined with and echoing the menacing shape of Gromek's shadow—into the space of artifice. Yet in light of the turn of events following the museum sequence, I think it is important to note the ambiguity of this motif. After all Gromek is the one who actually gets killed. Peucker astutely links the 'claustrophobic' central perspective of the museum space to the perspective of the surveillance state, observing that Armstrong 'generally traverses this space obliquely, at an angle, as if in opposition to the frontality of central perspective.'²⁴ And

she concludes that 'in some sense it is the museum itself [...] that's the curtain to be torn to reveal the theatrical space that is East Germany.'²⁵ Concurring with this assessment, I would, again, add that the same theatricality, and a related set of aesthetic and political illusions, phantoms, and spectres motivates Armstrong's quest as well.

*

The framing and reflexive display of filmic artifice and stagecraft in *Torn Curtain* highlights the fleeting and blurred boundaries of artistic illusion, ethical conflicts, and political realities. If this ambiguity undermines the spy genre's usually rather clear cut distinctions of good and evil, presenting instead a highly ambiguous world of deception, moral compromise, and futile heroism, it also reverberates with Heckroth's work for *The Tales of Hoffmann* and, still more, *The Red Shoes*.²⁶ This latter film is built on the intersection and contrast of two stories: the story of an international ballet troupe, led by the authoritarian impresario Boris Lermontov, and their



^ Fig. 8
The Red Shoes (Michael Powell/Emeric Pressburger, 1948)



^ Fig. 9

Hein Heckroth, Oil sketch for The Red Shoes. Reproduced with permission from DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main, and Jodi Routh, Langen

work on staging a ballet performance, and the story told in this ballet, 'The Ballet of the Red Shoes'. Both stories mirror each other. In the background story, the ballerina Vicky Page (Moira Shearer) faces the choice of pursuing her dancing career or living with the man she loves. In the ballet, a pair of magical red ballet shoes takes possession of the protagonist, driving her into a dancing mania. In both stories the ballerina dies.

If art mirrors life in these two stories, it also transcends life. For the ballet troupe, and especially its impresario Lermontov, the pursuit of art is a quasi-religious affair. In the film this romanticist notion of art is highlighted in the famous ten-minute ballet sequence, designed, and I would venture, directed by Hein Heckroth.²⁷ Traversing multiple and constantly changing settings, the ballerina dances her way through phantasmagorical and increasingly abstract landscapes (fig. 8–9). What starts out as theatrical space turns, as many critics and scholars have noted, into a purely cinematic space, impossible to realize with the means of regular stagecraft. The near-abstract scenes evoke a moving colour composition, which approaches experimental works in visual music or painting in motion. The perspective alternates between what could be described as the 'objective' unfolding of the visual spectacle, as seen by an outside observer, and the ballerina's subjective vision. Characters from the background story, from her life as Vicky Page, appear in the ballet and haunt her, sometimes transforming into each other: in particular the

menacing figure of Lermontov and her youthful lover Julian Craster, the young composer of the ballet. At these moments it is as if the ballet, or rather, what we see on the screen, merged with, or perhaps emerged, from her unconscious.

While the ballet sequence certainly deserves attention in its own right, for this present discussion the points of transition in this film between the diegetic reality of the background story and the ballet are particularly relevant. One element that recurs throughout the film, is a stage door: on one side it is the undecorated entrance to the stage, on the other side it is a theatrical prop, integrated into the stage design. At one point in the film, the character of the set designer, played by the German émigré actor Albert Bassermann, complains that this door 'won't shut'. Beyond its function in the story, this statement can also be read as a comment on the permeable boundary between life and art, with each side spilling over into the other. The door marks a liminal space, similar to the museum in *Torn Curtain*, and here, too, the crossing over is associated with death. It is through this door that Vicky Page enters the stage and becomes the dancer with the red shoes—but the red shoes exert their magic even after she has left the stage. The character of Vicky Page wears the red shoes when she plunges to her death from a high balcony at the end of the film. The suggestion is that the shoes might have played a role in her suicidal jump. They symbolise her attachment to her art, but they may also have carried over their deadly magical powers from the theatrical fiction into the film's diegetic reality. Dying, she asks Craster to take off the shoes, exactly mirroring her death scene in the ballet.

On another level, the design of the film draws attention to itself, moving toward what Tom Gunning famously described as 'cinema of attractions' that included the spectacular exhibition of film technique.²⁸ In a crucial moment of the ballet sequence, Heckroth exposes the constructedness of the matte images. He thus marks the transition from the depiction of the actual ballet performance—however cinematically enhanced—to a phantasmagorical inner vision. Vicky, the leading dancer, is confronted with the apparition of three male figures that play a role in her life outside the stage. At first, the proportions fit. When Vicky runs toward the apparition, however, she becomes smaller and smaller while the size of the superimposed images of the male characters remains the same. In one sense, the realism of the matte painting is destroyed to reveal the psychological relationship between the dancer and the three overpowering male figures.²⁹ But what is also exposed is the

technique of the matte process which depends on carefully calibrated camera angles for its realistic effect (in the museum sequence in *Torn Curtain* the perspectival alignment of studio space and matte paintings is maintained). We are given something like a behind-the-scenes view that unmasks the artifice of the production techniques.

*

In a previous article, Tobias Hochscherf and I have argued that the crossing of thresholds in *The Red Shoes* is linked to the émigré experience, alluding 'to crossing actual as well as imaginary' borders.³⁰ Transposed into a different political situation, some of these themes recur in *Torn Curtain*. But moving across borders, and in this case the 'Iron Curtain', has acquired a different meaning in the aftermath of the Cuban Missile Crisis and the nuclear arms race. Even more so than in the immediate post-war period, crossing borders is connoted with spying and secrecy. Beside the aforementioned cross-references between *Torn Curtain* and *The Red Shoes*, there are numerous others. Moreover, there is an overlap with *The Tales of Hoffmann*, Powell and Pressburger's adaptation of Jacques Offenbach's opera 'Les contes d'Hoffmann' (1851), and, arguably, the film in which Heckroth could most fully realize his vision of production design. *The Tales of Hoffmann* continues and extends themes from *The Red Shoes*, including the intersection of life and art, the consequences of stage-death in real life, and the spectacular visual compositions. I wish to point out only a few instances; other viewers might certainly find more. There is the motif of the peephole prominent in *The Tales of Hoffmann* and *Torn Curtain*—and in both instances it has to do with sinister intentions as well as the intersection between stage space and diegetic reality (fig. 10–13).

There are also the shots of frozen faces, contorted in a fearsome grimace in *The Red Shoes*, *The Tales of Hoffmann* and *Torn Curtain* (fig. 14–16). I have already mentioned the use of red objects in *Torn Curtain*, which, of course, finds an echo in the red shoes themselves. And there is the motif of the fire, present in all three films, and taking on a number of different meanings, from domestic hearth, to artistic inspiration, hellfire and, in *Torn Curtain*, the fire released by nuclear fission.

On another level, the three films share the idea, foregrounded in the 'theatricality' or artificiality of their spaces, of social interaction as performance, including the conjuring of political and aesthetic imaginaries and illusions. Hitchcock is famous for the way he stressed 'ontological



^ v Fig. 10–11
Torn Curtain (*Alfred Hitchcock, 1966*)





△ ▽ Fig. 12–13

The Tales of Hoffmann (*Michael Powell/Emeric Pressburger, 1951*)





▲ Fig. 14
The Red Shoes (Michael Powell/
Emeric Pressburger, 1948)

▼ Fig. 15
The Tales of Hoffmann (Michael Pow-
ell/Emeric Pressburger, 1951)





^ Fig. 16

Torn Curtain (Alfred Hitchcock, 1966)

complexity' through multiple, often deceptive framings of characters and situations, as in the much discussed role-play of the main characters in films such as *Vertigo* (USA, 1958) and *Marnie* (USA, 1964).³¹ Pommerance sees such theatrical role-play as a major motif of *Torn Curtain*, which, simultaneously, overlaps with everyday interaction:

'In daily life we are all presenting aspects of ourselves from behind 'curtains' of posture, affect, and potential. When our 'curtains' are torn, we may suddenly be prone to revealing more—or other—than we intend; and our identity is open to being reconstructed, at our peril.'³²

A similar focus also underlies the two *Archers* films in which the diegetic world and the world of the stage overlap and artistic fiction has real life consequences in the films' diegetic worlds. In all of the films something is at work that recalls the descriptions of the sociologist Erving Goffman of interaction rituals and the framing of social interaction. Goffman, too, though in a very different register, minutely scrutinizes the fleeting and permeable boundaries between theatrical and real-life performances.³³

Returning to our present discussion, I wish to suggest that the intertextual references to films such as *The Red Shoes* and *The Tales of Hoffman* are important for both the politics and the aesthetics, or rather the political aesthetics of *Torn Curtain*. In this film, Hitchcock attempted to, as Dassanowsky observes, 'tease out the aspects of cinematic deception, personal dislocation, political dystopia, and the role of art as a reflection of cinematic and social illusion.'³⁴ Dassanowsky continues his critical reassessment of the film:

'The puzzle of *Torn Curtain* manages to absorb and showcase its uneven and often intentionally crude quality as Hitchcock's most audacious meta-cinematic statement in his career. It can be read as the director's revision of his messages on the theatricality of politics, the transitory state of reality and identity, and the artifice of authoritarianism.'³⁵

It is in this metacinematic endeavour that the intertextual references to Heckroth's earlier work gain significance. But their meaning shifts. When Mario Verdone described *The Tales of Hoffmann*, as quoted above, as a 'film about art' he referred to the specific context of the then current wave of documentary and educational films on art.

While *The Red Shoes* and *The Tales of Hoffmann* presented spectacularly staged fictional stories, they still shared with these more modest educational films the idea of art as a moral anchor in the post-war world. In fact, films on art were a central element in efforts, supported by organizations such as UNESCO, to advance democratic education in the US and in Europe.³⁶ Art and creativity were thought to lie at the core of modern democratic individuality, and film was considered the most efficient and modern medium to convey these ideas. In this regard, films on art can be seen as elements that contributed to the intense Cold War propaganda struggle under the guise of what was then called 'cultural diplomacy.'³⁷ The depiction and dramatization of the production and staging of 'high art', classical ballet and opera, in *The Red Shoes* and *Tales of Hoffmann* intersected with this field of art pedagogy and politics (also in the stress on 'filmic' qualities to convey artistic ideas).³⁸ By the time *Torn Curtain* was made, the situation had changed. Some critics have argued that the spy story is just a pretext for the film's engagement with philosophical questions of belief, identity, and ethical responsibility.³⁹ Still, the spy story is crucial for reframing the role of boundaries, artifice, and the social, psychological, and aesthetic framing of situations. While art in the earlier Archers films becomes something like a quasi-religion–

in that it promises orientation in the moral confusion of the immediate post-war years—its role in *Torn Curtain* is more closely linked to deception, trickery, and intrigue. In the theatre scene, Armstrong uses the performance as inspiration for his distraction. The museum space, on the other hand, serves as a liminal space where enemy agents make their strategic, potentially deadly, and ethically highly ambiguous moves. The artifice of these spaces contrasts with the scene of Gromek's slow and painful killing which is often discussed for its realism and its challenge to censorship and codes of what can be shown in cinema.⁴⁰ A broken knife lodged in his chest, beaten, and hit with a shovel, Gromek's head is finally pushed into a gas oven by Armstrong and a woman from a secret anti-communist organization. His death is visualized in a shot of his twitching hands going limp; it is according to at least one critic, 'the most disturbing murder in the whole of Hitchcock.'⁴¹

The murder scene in *Torn Curtain* responded, as Robert Sklar argues, to changing audience expectations and changing social contexts. It is also worth noting that it marks a rupture in the artifice of the film, the curtain is torn away from the numerous guises and deceptions staged throughout the film to reveal the violent and ethically unstable ground on which the artifice of deception and illusion is built. Art has lost the redemptive promise it could still, even if problematically, claim in *The Red Shoes* and *The Tales of Hoffmann*. What I tried to show in this chapter is the central role of Heckroth's set design in this configuration—both in the sense of the actual work he did on this film but also in the cross-references of this work with his earlier work for the Archers. Looking into such interrelations opens up a perspective that sheds new light on the earlier films through the lens of the later one. 'Intertextuality,' Mikhail lampolski states, 'allows us to incorporate history into the structure of a text.'⁴² This process does not necessarily proceed chronologically. Rather, an intertextual reading might establish a 'reverse chronological order.'⁴³ That is to say, *Torn Curtain* draws on but also retrospectively alters and (re-)constitutes the aesthetic and political meanings of films such as *The Red Shoes* and *The Tales of Hoffmann*, including their engagement with the relationship between art and totalitarianism, and questions of identity, displacement and the subversive nature of imagination.

In concluding, I would like to sketch a somewhat different yet related path of inquiry that this kind of intertextuality might take. In an article on 'Interviewing and Abstract Art' published in 1952, the psychoanalyst Felix Deutsch considers methods of unearthing early childhood memories which, in his view, hold clues for the etiology of mental disturbances

and phobias. 'The art of interviewing consists of leading the interviewed person, in the transference situation, back into his childhood where object-related thinking still prevailed, and from there into the earlier period of magic, symbolic, objectless impression.'⁴⁴ Deutsch observes that patients in interview situations often conjure 'transitory visual images of abstract nature.'⁴⁵ And he compares the role of the psychoanalyst in bringing these images to light with the process of artistic creation: 'The art of interviewing is closely related to the work of the modern artist, who forms, reforms and transforms the world of reality into more elementary primitive abstract forms. The interviewer resembles the abstract artist.'⁴⁶ Deutsch discusses a number of artists, including Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Lionel Feininger, Paul Klee, and Piet Mondrian. And he describes at length Hein Heckroth's conception of film design. In *The Tales of Hoffmann*, Heckroth had demonstrated how 'visual objectless concepts' and 'objectless sense perceptions' guide the imagination.⁴⁷ Deutsch paraphrases Heckroth's comment from the programme notes for the film that, for instance, the episode of 'Olympia the Doll,' does not take place in his set of Paris [...] but in 'Yellow' and that there are other colors to play against the yellow.⁴⁸ Heckroth may have provided a central example for Deutsch, because in Heckroth's film design the uses of colour and abstraction are already linked to narrative elements that evoke imagination and the unconscious—as in Vicky Page's visions in 'The Red Shoes Ballet,' or the fire that triggers Armstrong's cry and allows him to escape the trap the theatre has become. If such colour design for Deutsch provides an analogy to the uncovering of early childhood memories in psychotherapy, Hitchcock in his films used pure colour in a similar fashion to evoke repressed memories and unconscious motivations. A famous example is the association of the colour red in *Marnie* (USA, 1964) with the protagonist's childhood trauma. But the uses of colour in Hitchcock's films and in Heckroth's set designs also circle back to the different framings and different registers of realistic, respectively self-reflexive modernist modes of representation, inflecting the interplay of stagings and literal and metaphorical curtains with a sense of psychological realism.⁴⁹ I am mentioning this link not because I think one must necessarily interpret Hitchcock's and Heckroth's modernism in psychoanalytic terms. But rather because it might be instructive to include psychoanalytic readings such as Deutsch's into tracing the aesthetic, political, and social contexts in which films such as the *Red Shoes*, *The Tales of Hoffmann* and *Torn Curtain* accumulated interconnected layers of meaning.

I wish to thank Nora Neuhaus for her support in editing the text. Thanks also to John Hoffman for his feedback on the manuscript.

1 For extensive discussions of Hitchcock's influence see David Boyd & R. Barton Palmer (eds.), *After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality*, University of Texas Press, Austin, 2006.

2 Mario Verdone & Hein Heckroth, "[I] film potrebbe quasi assomigliarsi a un 'film sull'arte': l' arte di Hein Heckroth", in *Bianco e Nero*, vol. 13, December 1952, pp. 40–54, at p. 42.

3 Birgit Peucker, 'Blood, Paint, or Red?: The Color Bleed in Hitchcock', in *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, Jonathan Freedman (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 196.

4 *Ibid.*, p. 197.

5 *Ibid.*

6 Murray Pommerance, *An Eye for Hitchcock*, Rutgers University Press, New Brunswick N.J., 2004, p. 96.

7 Mikhail Lampolsky, *The Memory of Teiresias: Intertextuality and Film*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998, p. 29.

8 *Ibid.*, p. 47.

9 Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell, Oxford, 2000, p. 202.

10 On Hitchcock's use of theatres and museums as settings for his films see Steven Jacobs, 'Sightseeing Fright: Alfred Hitchcock's Monuments and Museums', in *Journal of Architecture*, vol. 11, no. 5, 2006, pp. 593–601; and Brigitte Peucker, 'Aesthetic Space in Hitchcock', in *A Companion to Alfred Hitchcock*, Thomas Leitch & Leland Poague (eds.), Wiley-Blackwell, London, 2011, pp. 201–218, at p. 202.

11 On the role of émigrés in British visual culture, including film, see Cheryl Buckley & Tobias Hochscherf, 'From German "Invasion" to Transnationalism: Continental European Émigrés and Visual Culture in Britain, 1933–56', in *Visual Culture in Britain*, vol. 13, no. 2, 2012, pp. 157–168.

12 A detailed analysis of the film's plot in Pommerance, *An Eye for Hitchcock*.

13 Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of his Motion Pictures*, Hopkinson & Blake, New York, 1976, p. 415.

14 Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, New York, 2002, p. 198.

15 *Ibid.*, p. 205.

16 Christopher D. Morris, 'Torn Curtain's Futile Talk', in *Cinema Journal*, vol. 39, no. 1, Autumn 1999, pp. 54–73, at p. 69.

17 Robert Dassanowsky, "'Ceci n'est pas une Allemagne": On the Treachery of Images and the Deconstruction of Hitchcock's Thriller in Torn Curtain', in *Hitchcock and the Cold War: New Essays on the Espionage Films, 1956–1969*, Walter Raubicheck (ed.), Pace University Press, New York, 2018, pp. 108–138, at p. 133.

18 Jacobs, 'Sightseeing Fright', p. 596.

19 Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock*, p. 421. Note how in this scene the foregrounding of filmic artifice intersects with and, to some degree, becomes se-

matic content. Peucker observes something similar when she describes how Armstrong here is "enclosed in the space of representation" ('Aesthetic Space in Hitchcock', p. 207).

20 The other one is the Hotel d'Angleterre in Copenhagen, which served as a real shooting location.

21 The importance of theatres and museum spaces for Hitchcock's combined use of modernist and realist tropes has often been noted. Writing about *Torn Curtain*, Jacobs observes, "[t]he entire sequence emphasises that museum spaces are laboratories of sensory perception and, consequently, perfectly appropriate for cinematic self-investigation." (Jacobs, 'Sightseeing Fright', p. 598). Peucker points out that Hitchcock in his films frequently draws on "the complexity introduced by juxtaposing the registers of theatre and diegetic reality" (Peucker, 'Aesthetic Space in Hitchcock', p. 202).

22 Wood notes that in the ballet scene "the action in the theatre parallels the action on the stage" (Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 199). Originally, Hitchcock had planned to use Maurice Ravel's *Daphnis et Chloë* (1912). He replaced it with *Francesca da Rimini* because he failed to reach an agreement with Ravel's estate (Pommerance, *An Eye for Hitchcock*, p. 277).

23 Peucker, 'Aesthetic Space in Hitchcock', p. 207.

24 Ibid., p. 206.

25 Ibid., p. 207.

26 Pommerance points out that in contrast to most spy films, *Torn Curtain* is "is obsessed with the mechanism of intelligence, the framework of belief, and the way identity can be held hostage to both." (Pommerance, *An Eye for Hitchcock*, p. 107). Considering the intertextual references in the film makes it clear that this can be extended to different forms of *make-belief* at the intersection of interlocking framings and stagings.

27 Heckroth prepared a detailed storyboard for the ballet sequence and he shot a colour film, based on his sketches, in preparation for the actual shooting of the sequence. On the production history of the sequence and Heckroth's role in it see Henning Engelke & Tobias Hochscherf, 'Colour Magic at Pinewood: Hein Heckroth, The Archers and Avant-Garde Production Design in *The Red Shoes* (1948)', in *Journal of Design History*, vol. 28, no. 1, 2014, pp. 48–66, at p. 53.

28 Tom Gunning, 'The Cinema of Attractions', in *Wide Angle*, vol. 8, no. 3–4, 1986, pp. 63–70.

29 Engelke & Hochscherf, 'Colour Magic at Pinewood', p. 56.

30 Ibid., p. 62.

31 Peucker, 'Aesthetic Space in Hitchcock', p. 203.

32 Pommerance, *An Eye for Hitchcock*, p. 107.

33 In sociological literature there is a not uncommon wordplay on the "tales of Goffman". At least two publications on Goffman, one from 1980 the other from 2012, feature chapters titled "Tales of Goffman". Ulf Hannerz, 'The City as Theater: Tales of Goffman', in *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban An-*

thropology, Ulf Hannerz, Columbia University Press, New York, 1980, pp. 204–241; David Inglis (with Cristopher Thorpe), *An Invitation to Social Theory*, Polity Press, Cambridge, 2012.

34 Dassanowsky, "Ceci n'est pas une Allemagne", p. 110.

35 Ibid., p. 110.

36 Katerina Loukopoulou, 'Museum at Large: Aesthetic Education Through Film', in *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States*, Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible (eds.), Oxford University Press, New York, 2012, pp. 356–376, at p. 365. For a discussion of *The Red Shoes* in the context of the "good design debate" in Britain in the 1940s and the art critic and philosopher Herbert Read's critique of modernism see Engelke & Hochscherf, 'Colour Magic at Pinewood', p. 60.

37 Zoë Druick has described the complicated implications of UNESCO's educational film policies. On the one hand, "the film and mass media departments of UNESCO can certainly be seen to have acted as handmaidens to colonial and neo-colonial powers". But Druick also observes that UNESCO supported educational film exhibition and distribution "may have helped to produce a model of low-budget, non-theatrical cinema that was later seized upon and used against the imperial centers" (Druick, 'UNESCO, Film, and Education: Mediating Post-war Paradigms of Communication', in *Useful Cinema*, Charles Acland (ed.), Duke University Press, Durham, 2012, p. 97).

38 Discourse on films on art overlapped with discourse on film as art. See Loukopoulou, 'Museum at Large', p. 367; Henning Engelke, *Metaphern einer anderen Filmgeschichte: Amerikanischer Experimentalfilm, 1940–1960*, Schüren, Marburg, 2018, pp. 130–133.

39 Pommerance, *An Eye for Hitchcock*, p. 107.

40 Robert Sklar, 'Death at Work: Hitchcock's Violence and Spectator Identification', in *After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality*, Boyd & Palmer (eds.), pp. 221–222.

41 Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 202.

42 Lampolski, *The Memory of Teiresias*, p. 246.

43 Ibid.

44 Felix Deutsch, 'The Art of Interviewing and Abstract Art', in *American Imago*, vol. 9, no. 1, April 1952, pp. 3–19, at p. 7.

45 Ibid., p. 9.

46 Ibid., p. 14.

47 Ibid., p. 10.

48 Ibid.

49 Considering Hitchcock's use of colour, Peucker stresses its role in the crossing of boundaries between intradiegetic frames and spectatorial space. She observes that "color bleeding" provides a useful "mediatic trope" to describe is "the collapse of ontological registers in Hitchcock films, including the figured merger of spectatorial reality with film" (Peucker, 'Aesthetic Space in Hitchcock', p. 205).

Works cited

- Boyd, David & R. Barton Palmer (eds.), *After Hitchcock: Influence, Imitation, and Intertextuality*, University of Texas Press, Austin, 2006.
- Buckley, Cheryl & Tobias Hochscherf, 'From German "Invasion" to Transnationalism: Continental European Émigrés and Visual Culture in Britain, 1933–56', in *Visual Culture in Britain*, vol. 13, no. 2, 2012, pp. 157–168.
- Dassanowsky, Robert, '"Ceci n'est pas une Allemagne": On the Treachery of Images and the Deconstruction of Hitchcock's Thriller in Torn Curtain', in *Hitchcock and the Cold War: New Essays on the Espionage Films, 1956–1969*, Walter Raubicheck (ed.), Pace University Press, New York, 2018, pp. 108–138.
- Deutsch, Felix, 'The Art of Interviewing and Abstract Art', in *American Imago*, vol. 9, no. 1, April 1952, pp. 3–19.
- Druick, Zoë, 'UNESCO, Film, and Education: Mediating Postwar Paradigms of Communication', in *Useful Cinema*, Charles Acland (ed.), Duke University Press, Durham, 2012, pp. 81–102.
- Engelke, Henning, *Metaphern einer anderen Filmgeschichte: Amerikanischer Experimentalfilm, 1940–1960*, Schüren, Marburg, 2018.
- Engelke, Henning & Tobias Hochscherf, 'Colour Magic at Pinewood: Hein Heckroth, The Archers and Avant-Garde Production Design in *The Red Shoes* (1948)', in *Journal of Design History*, vol. 28, no. 1, 2014, pp. 48–66.
- Gunning, Tom: 'The Cinema of Attractions', in *Wide Angle*, vol. 8, no. 3–4, 1986, pp. 63–70.
- Hannerz, Ulf, 'The City as Theater: Tales of Goffman', in *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Ulf Hannerz, Columbia University Press, New York, 1980, pp. 204–241.
- Iampolsky, Mikhail, *The Memory of Teiresias: Intertextuality and Film*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998.
- Inglis, David (with Christopher Thorpe), *An Invitation to Social Theory*, Polity Press, Cambridge, 2012.
- Jacobs, Steven, 'Sightseeing Fright: Alfred Hitchcock's Monuments and Museums', in *Journal of Architecture*, vol. 11, no. 5, 2006, pp. 593–601.
- Loukopoulou, Katerina, 'Museum at Large: Aesthetic Education Through Film', in *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States*, Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible (eds.), Oxford University Press, New York, 2012, pp. 356–376.

- Morris, Christopher D., 'Torn Curtain's Futile Talk', in *Cinema Journal*, vol. 39, no. 1, Autumn 1999, pp. 54–73.
- Peucker, Brigitte, 'Blood, Paint, or Red?: The Color Bleed in Hitchcock', in *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, Jonathan Freedman (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 194–206.
- Peucker, Brigitte, 'Aesthetic Space in Hitchcock', in *A Companion to Alfred Hitchcock*, Thomas Leitch & Leland Poague (eds.), Wiley-Blackwell, London, 2011, pp. 201–218.
- Pommerance, Murray, *An Eye for Hitchcock*, Rutgers University Press, New Brunswick N.J., 2004.
- Spoto, Donald, *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of his Motion Pictures*, Hopkinson & Blake, New York, 1976.
- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell, Oxford, 2000.
- Verdone, Mario & Hein Heckroth, "'[[I]]l film potrebbe quasi assomigliarsi a un 'film sull'arte': l' arte di Hein Heckroth", in *Bianco e Nero*, vol. 13, December 1952, pp. 40–54.
- Wood, Robin, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, New York, 2002.

Bild, Bühne, Film

Hein Heckroth im Oberhessischen Museum Gießen

Das Oberhessische Museum ist das zentrale Museum der Universitätsstadt Gießen. Anhand von Objekten erforscht es vergangene Lebenswelten, veranschaulicht bedeutsame Aspekte dieser Lebenswelten und macht sie einem breiten Publikum zugänglich.¹ Zu den originären Aufgaben des Museums gehört es, Relikte und Geschichten vor allem von denjenigen Personen zu sammeln, die Spuren in der Stadt hinterlassen haben. Das gilt auch für den gebürtigen Gießener Hein Heckroth, der im Museum vor allem mit seinem malerischen Werk dauerhaft vertreten ist.

Die Sammlungen des Oberhessischen Museums zeichnen sich durch eine große thematische und kulturhistorische Bandbreite aus, denn das Haus erhält und bewahrt seit seiner Gründung verschiedene Sammlungsgebiete. Hierzu zählen die Archäologie, die Kunst, die Ethnographie und die Volkskunde mit zum Teil vielen Unterthemen. Gesammelt wurden seit der Gründung des Museums im Jahr 1879 überwiegend Objekte, die einen Bezug zu Gießen und der Region haben. Daneben sind ganz unterschiedliche auf Privatinitiative entstandene Sammlungen als Schenkungen ins Museum gekommen. Manche dieser Großbestände und Sondersammlungen sind mittlerweile abgeschlossen und werden nicht weiter besammelt, andere hingegen erfahren kontinuierliche Erweiterung.² Ohne Frage gehören die Objekte, die Hein Heckroth zuzuordnen sind, zu einem wesentlichen Sammlungsbestand im Bereich der Kunst- und Kulturgeschichte, weil sie sowohl lokalen Bezug als auch internationale Strahlkraft besitzen. Aus diesem Grund erwirbt das Museum weiterhin Werke von der Hand Heckroths sowie Gegenstände, die sein Wirken veranschaulichen.³ Inzwischen kann es ein repräsentatives Konvolut aus allen Schaffensphasen und diversen Gattungen sein Eigen nennen.



^ **Abb. 1**

Hein Heckroth, *Blick in die Ostanlage*, 1925, Öl/Lw., 60,2 × 77,7 cm, Oberhessisches Museum Gießen (OHM 265)

Noch zu Beginn der 1990er Jahre waren im Oberhessischen Museum vergleichsweise wenige Werke von Heckroth zu finden, darunter das frühe Gemälde *Blick in die Ostanlage* (Abb. 1), das schon 1983 in die Sammlung gelangt war. Im Oktober 1993 gingen dann aufgrund einer testamentarischen Verfügung insgesamt 14 Arbeiten von Heckroth in den Besitz des Museums über. Es handelt sich um Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien und Ölbilder aus unterschiedlichen Schaffensperioden des Künstlers von den späten 1910er bis in die 1960er Jahre, darunter auch zwei Landschaftsaquarelle des 17-jährigen Heckroth und eine Studie für den Film *The Red Shoes*. Diese Werke entstammen der Erbschaft von Berta Heckroth (1907–1992), der jüngeren Schwester des Künstlers, die in Gießen lebte und dem städtischen Museum sehr verbunden war.

Im Jahr 1993 veröffentlichte der damalige Museumsleiter Friedhelm Häring auch eine summarische Überschau über den Heckroth-Bestand.⁴ Im Folgenden sei daran angeknüpft und der Schwerpunkt auf die jüngere Erwerbungs-geschichte gelegt. Beispielhaft werden einzelne Neuzugänge der Sammlung vorgestellt, um die Facetten der Erwerbsumstände deutlich zu machen. Zugleich dienen die Beispiele als Anregung für mögliche Ansätze zukünftiger kunsthistorischer und sammlungsgeschichtlicher Forschung.

Ankäufe und Schenkungen 2003

Ein größeres Konvolut wurde 2003 aus dem Kunsthandel für das Museum erworben. Hierbei handelt es sich um 17 Arbeiten auf Papier, die nach Auskunft der Museumsdatenbank aus der Sammlung Pigorsch stammen und über den Frankfurter Kunsthändler Ewald Rathke angekauft wurden.⁵ Zehn Blätter sind in der Datenbank erfasst, darunter Aquarelle, Zeichnungen und Drucke, die laut Signaturen zwischen 1926 und 1965 entstanden.

Dazu gehört auch das Aquarell *The Pheasantry* (1953), in dem Heckroth wohl seine Erinnerungen an den Londoner Club im Stadtteil Chelsea festgehalten hat. Eine frühere Ausführung aus dem Jahr 1948, die das gleiche Motiv zeigt, wurde bereits in Dietlind Stürz' Monographie von 1998 veröffentlicht (Abb. 2 u. 3).⁶ In der Gegenüberstellung der beiden querformatigen, annähernd gleich großen Skizzen zeigen sich deutliche Unterschiede in der Wahl des Bildausschnitts. Während Heckroth 1948 die Theke mit gleichermaßen gelangweilt wirkender weiblicher und männlicher Figur fokussiert, wird in der späteren Variante das ganze Bar-Interieur sichtbar. Hinter der Theke, vor der nun drei Hocker stehen, sind auch hier links eine Frau und rechts ein Mann platziert; während Letzterer beschäftigt erscheint, gibt sich die Frau gelangweilt und stützt ihren Kopf mit dem Arm auf der Theke ab. Links neben der Theke befindet sich eine Nische mit einem Tisch, der von einem rotkarierten Tischtuch bedeckt ist. Farbige Flaschen zieren den Hintergrund der Bar. Im Vergleich der beiden Raumsituationen wird Heckroths Umgang mit Perspektive deutlich: Im früher entstandenen, kleiner gewählten Bildausschnitt scheint der Betrachter durch die perspektivisch verkürzte Theke im Vordergrund wie in einen Schaukasten hineinblicken zu können. In der zweiten Variante mit deutlich niedrigerem Blickwinkel entfällt diese Tiefenwirkung.



⤴ **Abb. 2**

Hein Heckroth, *The Pheasantry*, 1948, Aquarell auf Linienblatt, 19,8 × 32,8 cm,
Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen



⤴ **Abb. 3**

Hein Heckroth, *The Pheasantry*, 1953, Aquarell auf Papier, 20,4 × 32,7 cm,
Oberhessisches Museum Gießen (OHM 2173)

Weitere Blätter der Erwerbung von 2003 zeigen Figurenskizzen, ein Porträt, Impressionen aus London und Vorarbeiten zu Gemälden. Insgesamt kann hier von einem Konvolut gesprochen werden, das Einblicke in unterschiedliche Abschnitte der Werkbiographie Heckroths gibt.

Dauerleihgabe des Nachlasses 2019

Christian und Jodi Routh, die Söhne von Heckroths einzigem Kind, seiner Tochter Renate, genannt Nandi, beschlossen dank der Vermittlung von Dietgard Wosimsky 2017, den bei ihnen verwahrten Teilnachlass der Universitätsstadt Gießen und somit dem Oberhessischen Museum zu übergeben. Als Dauerleihgabe der beiden Enkel werden seit 2019 rund 550 Objekte – von Pinseln über Entwurfsskizzen bis hin zu Gemälden – im Museum verwahrt. Ein kleiner, doch exemplarischer Teil des Nachlasses wurde 2020 in der Kabinettausstellung „Bild. Bühne. Film. Stationen Hein Heckroths“ präsentiert (Abb. 4). Mit diesem umfassenden Nachlassbestand, der einen Einblick in die Arbeitsweise des Malers und Bühnenbildners ermöglicht, ist das Museum zu einer potenziell besonders wichtigen Anlaufstelle für die Heckroth-Forschung geworden. Bisher wurde zu diesem Konvolut, das unterschiedliche Schaffensphasen und die künstlerischen Verfahrensweisen Heckroths vor Augen führt, nur eine Listenerfassung angelegt. Eine systematische, wissenschaftliche Auswertung steht noch aus.

Jüngste Erwerbungen aus Kunsthandel und Privatbesitz

Neueste Heckroth-Erwerbungen der Jahre 2020 bis 2022 tätigte das Museum aus Kunsthandel und Privatbesitz. Dabei handelt es sich vor allem um Gemälde, Skizzen, Zeichnungen und Drucke. 2020 wurde beispielsweise eine Lithographie mit dem Titel *Liegender Akt* (1937, 57 × 68,8 cm; OHM 7049) aus dem Kunsthandel erworben, um den Sammlungsschwerpunkt weiter auszubauen. Unter den Werken, die aus Privatbesitz 2021 an das Museum geschenkt wurden, befand sich wiederum eine Radierung Heckroths, die keinen Titel trägt (1956, 54,5 × 76,5 cm; OHM 7081). Aus feinen Linien formen sich hier drei Frauenfiguren mit Hut, die frontal zu sehen sind. Eine Teilschenkung erhielt Gießen von der Wiesbadener Fa-



↖ Abb. 4

Ausstellungsansicht: Bild. Bühne. Film. Stationen Hein Heckroths, Oberhessisches Museum Gießen, 2020

milie von Sponeck mit drei Gemälden aus den 1960er Jahren. Sie belegen eindrucksvoll, dass der Maler Heckroth damals in Frankfurt in eine neue Phase seines Schaffens eintrat und sich fortan auch auf informelle Gestaltungsmittel einließ.

Mit der Schenkung des Aquarells *Scarlet Pimpernel* (Abb. 5) kam 2022 der Entwurf eines Szenenbildes in die Sammlung, der auch das Kostümbild vorführt. Die querformatige nächtliche Gartenszene zeigt männliche und weibliche Figuren in Kostümen und mit Masken. Im Mittelgrund wird durch weiße und dunkle Linien die Architektur eines Brunnens sowie von zwei Bögen und Zäunen nachgezeichnet, dahinter befinden sich mit dunklen Farben gemalte Bäume. Unterhalb der



▲ **Abb. 5**

Hein Heckroth, *Scarlet Pimpernel*, 1948, Aquarell auf Papier, 22,5 × 30 cm, Oberhessisches Museum Gießen (OHM 7139)

Zeichnung sind, wie auch bei vielen Bühnenbildentwürfen Heckroths, von links nach rechts der Titel des Stücks, die Angabe der jeweiligen Szene, das Entstehungsjahr und die Signatur zu lesen. So ist dieser Entwurf auf *The Elusive Pimpernel* (1950), den letzten Film, den Heckroth im englischen Exil für Michael Powell und Emeric Pressburger ausstattete, zu beziehen. Dem ehemaligen Besitzer Michael Auff'm Ordt zufolge schenkte Heckroths Schwester Berta das Bild in den 1950er Jahren Asta Auff'm Ordt. Die beiden Frauen waren einander seit ihrer Kindheit freundschaftlich verbunden.

Zuletzt kam 2022 eine Ölskizze zur Fernsehoper *Die Macht des Schicksals* (1960) als Teilschenkung durch Marieke von Osterhausen in die Sammlung (Abb. 6). Der Szenenentwurf konnte mithilfe einer großzügigen Un-

terstützung der Museumsgesellschaft Gießen erworben werden. Der Vater der Anbieterin, Regisseur Karl O. Koch, arbeitete mit Heckroth bei der Produktion der Fernsehoper für den WDR zusammen. Das querformatige Bild mit dunklem Hintergrund zeigt fein gezeichnete Figuren. Wie bei dem zuvor angeführten Aquarell (vgl. Abb. 5) sind auch hier architektonische Bauteile durch deutliche weiße Linien markiert, die einen Hinweis darauf geben, dass es sich um den Entwurf für eine filmische Aufnahme handelt. Auf Grund der Schwarzweißbilder dieser Zeit musste in der Filmproduktion auf starke Kontraste bei Gebäuden und Möbeln gesetzt werden. Dies betraf insbesondere den Hintergrund bei Totalen und in Innenräumen.

Die rückseitige Widmung „Für Herrn K. O. Koch zur Erinnerung an unsre erste gemeinsame Arbeit KÖLN V.1960 Hein Heckroth“ gibt Aufschluss darüber, dass Heckroth das Bild Karl O. Koch geschenkt hat. Ergänzend ist ein zweites, ganz außergewöhnliches Erinnerungsgeschenk in den Besitz des Museums gelangt: eine wohl von Heckroth gefertigte Filmklappe (Abb. 7 u. 8) aus dem Besitz Kochs, auf der Fotos der Darsteller*innen und die Namen anderer Mitwirkender angebracht sind. So wird gerade in der Zusammenstellung beider Objekte deutlich, wie kollaborativ und medienübergreifend Heckroths Arbeit für Fernsehen, Film und Bühne war.



↖ **Abb. 6**

Hein Heckroth, Die Macht des Schicksals, 1960, Acryl auf Holz, gerahmt, 20 × 63,5 cm, Oberhessisches Museum Gießen (OHM 7154)



↗ Abb. 7 u. 8

Filmklappe von Hein Heckroth, Oberhessisches Museum Gießen (OHM 7153)

Heckroth. Gießen. Museum

Hein Heckroth war vor allem seit den späten 1950er Jahren, nach dem Umzug der Familie nach Frankfurt, durch Aufträge in Hamburg, München und Köln aktiv. Er hat in dieser Zeit neben seinen Ausstattungsgemälden für Theater, Fernsehen und Film zahlreiche künstlerische Arbeiten – vor allem Gemälde – für den freien Verkauf geschaffen. Insbesondere durch sein berufliches Umfeld besaß er einen stetig wachsenden Kreis an kunstinteressierten und kaufwilligen Bekannten. Die in den vergangenen Jahren ins Museum eingegangenen Arbeiten stammen mehrheitlich von den nachfolgenden Generationen des Freundes- und Bekanntenkreises der Familie Heckroth. Es handelt sich vor allem, dies belegen die mündlich überlieferten und bei der Übergabe dokumentierten Provenienzen der Werke, um persönliche Geschenke.

Dass diese Arbeiten ihre Wege in das Museum fanden, ist auf Umstände zurückzuführen, die mit dem Engagement der Gießenerin Dietgard Wosimsky zusammenhängen. Wosimsky, die Erfinderin des Hein-Heckroth-Bühnenbildpreises und Gründungsvorsitzende der Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V., hat in den 1990er Jahren in ihrer Kunstgalerie auch Arbeiten Heckroths vertreten, gehandelt und allererst bekannter gemacht. Wie angedeutet, hat sie 2001 zusammen mit einem Kreis Gleichgesinnter die Heckroth-Gesellschaft gegründet, die alle zwei Jahre den mittlerweile renommierten Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis verleiht und laut Satzung das künstlerische Erbe Heckroths wahrt und pflegt.⁷ Die Kooperation zwischen Oberhessischem Museum und Heckroth-Gesellschaft ist eine elementare Voraussetzung für die Wahrnehmung Gießens als Ort, an dem Objekte zum Leben und Wirken Heckroths aufbewahrt, gewürdigt und vermittelt werden. Dies zeigte auch die oben erwähnte Kabinettausstellung „Bild. Bühne. Film. Stationen Hein Heckroths“⁸, die sich der Kooperation des Museums mit der Heckroth-Gesellschaft verdankte. Anlässlich des 50. Todesjahrs des Gießener Malers und Bühnenbildners zeigte das Museum eine kleine Auswahl an Werken, die gezielt die Bandbreite seines Schaffens von Malerei bis Film zwischen Gießen und Hollywood repräsentierte. Seit der kleinen Schau, die von November 2021 bis Juli 2022 zu sehen war, verzeichnet das Museum zunehmend Anfragen von Privatpersonen zum Werk Heckroths, die oft in ein konkretes Angebot zum Erwerb einzelner Gemälde, Skizzen, Drucke und Zeichnungen im Museum münden. Unter anderen sind die Heckroth-Eigentümerinnen Marieke von Osterhausen und die Familie von Sponeck auf Gießen aufmerksam geworden und haben hier Ansprechpartner*innen gefunden. Alle Erwerbungen wurden in Einzel-

gesprächen mit den Anbieter*innen sowie zum Teil durch Beratung mit den Vorsitzenden der Hein-Heckroth-Gesellschaft, zur Zeit Marcus Kiefer, geprüft und im Anschluss in die Sammlung aufgenommen. In der Sammlungsstrategie des Museums heißt es: „[W]eiterhin [werden] Objekte angenommen, wenn sie einen Gießen-Bezug aufweisen oder den Bestand sinnvoll ergänzen, wenn sie etwa zur Vervollständigung eines bereits vorhandenen Konvoluts dienen.“⁹ Dies hat für Werke von Hein Heckroth Gültigkeit, sodass auch in Zukunft der Bestand gezielt erweitert und der Forschung zugänglich gemacht werden wird.

1 Vgl. dazu das Rahmenkonzept des Oberhessischen Museums von 2022: https://www.giessen.de/media/custom/2874_7510_1.PDF?1685023857?direct. Auf Grund der inhaltlichen Neuausrichtung der Dauerausstellung heißt das Oberhessische Museum nach Beschluss der Stadtverordneten am 26.09.2024 fortan Museum für Gießen.

2 So ist es auf der Website des Museums unter der Rubrik Sammlungskonzept beschrieben. Vgl. <https://www.giessen.de/Erleben/Kultur/Museen-Ausstellungen/Oberhessisches-Museum/Sammlung/>.

3 Unter „Erwerbung“ werden im Museumskontext sowohl Schenkungen, Stiftungen, Funde als auch Ankäufe, Erbschaften u. Ä. verstanden.

4 Häring, Friedhelm: Hein Heckroth (1901–1970), in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins 78, 1993, S. 209–218.

5 Die auf der Rückseite einiger Arbeiten gefundene Inventarnummer mit den Buchstaben „H P ...“ soll auf den Sammler Pigorsch verweisen. Weitere Informationen finden sich in der Provenienzforschungsdatenbank der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz <https://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K53.html>.

6 Stürz, Dietlind: Hein Heckroth (1901–1970). Aus Leben und Werk, Gießen 1998, S. 29, Abb. 18.

7 Vgl. <https://www.hein-heckroth-ges.de/>.

8 Informationen zur Kabinettausstellung auf der Website des Oberhessischen Museums im Archiv: <https://www.giessen.de/Erleben/Kultur/Museen-Ausstellungen/Oberhessisches-Museum/Sonderausstellungen/R%C3%BCckblick-Sonderausstellungen/Bild-B%C3%BChne-Film-Stationen-Hein-Heckroths.php?object=tx,2874.15926&ModID=11&FID=2874.43396.1&NavID=2874.436&La=1>.

9 <https://www.giessen.de/Erleben/Kultur/Museen-Ausstellungen/Oberhessisches-Museum/Sammlung/Sammlungskonzept/>.