

Momente des Erhabenen

Hein Heckroths Kolossalgemälde aus dem Bürgerhaus Biedenkopf

MARCUS KIEFER

Nach mehrjährigem Planungsvorlauf und fünfzehnmonatiger Bauzeit öffnete am 1. November 1970 das Kernstadt-Bürgerhaus im mittelhessischen Biedenkopf seine Pforten.¹ Eine besonders lange Nutzungsdauer war dem dreigeschossigen Stahlbetonbau am Rande des Stadtparks nicht beschieden. Schon 50 Jahre nach seiner Einweihung galt das Gebäude, das in den Jahren 1976/77 um einen Hoteltrakt erweitert worden war, als abrisssreif. Die gesamte Nutzung wurde zum Ende des Jahres 2020 eingestellt und ein Ersatzneubau ins Auge gefasst.²

Zur Innenausstattung des Biedenkopfer Bürgerhauses gehörte seit Beginn ein fast 70 Quadratmeter großes Acrylgemälde, das der Maler, Bühnenbildner und oscarprämierte Filmdesigner Hein Heckroth (1901–1970) für die Bühne des großen Saales angefertigt hatte: eine Art Polyptychon, zusammengesetzt aus zehn Tafeln, jeweils 4,85 Meter hoch und insgesamt 14 Meter breit (Abb. 1).³ Konzipiert wurde das Gemälde 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 unverdientes Schattendasein.

Man darf sich trotzdem wundern, dass dem Großgemälde keine besondere Beachtung beigemessen wurde, als die Stadt Biedenkopf das Inventar des Bürgerhauses im Oktober 2023 online versteigern ließ.⁵ Vor lauter Waschbecken, Klapp-tischen und Servierplatten blieb das Kunstwerk auf der Angebotsseite des Verkäu-

-
- 1 Hinterländer Anzeiger, 4.11.1970, S. 4. Eine knappe Zusammenfassung der Planungs- und Baugeschichte bietet Huth 1977, S. 235.
 - 2 Die Ausschreibung des Neubauvorhabens wurde am 10.12.2021 veröffentlicht: https://ausschreibungen-deutschland.de/858718_Objektplanung_fuer_Gebaeude_zum_Ersatz_neubau_des_Buergerhauses_der_Stadt_2021_Biedenkopf (Referenznummer der Bekanntmachung: BGHB/2021/1).
 - 3 Zu danken habe ich Philip Fust (Biebertal), Ronnie Martin (Gießen) und Henrik Wienecke (Pohlheim), die einige hervorragende Fotografien des Kolossalgemäldes zur Verfügung gestellt haben, die Patrick Locke (Heuchelheim) im Frühjahr 2024 aufgenommen hat.
 - 4 Anonym, Die Kunstwand, in: Bürgerhaus Biedenkopf – ein Zentrum für Kultur, Erholung, Sport, Biedenkopf 1970, o. S.
 - 5 Mit der Inventarversteigerung beauftragt war die Firma Proventura Industrie-Auktion GmbH, Göttingen. Die Online-Versteigerung endete am 17.10.2023 (Vorbericht: Oberhessische Presse, 4.10.2023).

fers unberücksichtigt. Zum Glück hat Philip Fust, Inhaber eines Vintage-Ladens in Gießen, das außergewöhnliche Gemälde auf der Vorbesichtigung entdeckt und dann gemeinsam mit den Möbeldesignern Ronnie Martin und Henrik Wienecke erworben, als anonymes Objekt wohlgemerkt.⁶ Dass die Käufer ein Hauptwerk des Oscarpreisträgers Hein Heckroth in ihren Besitz gebracht hatten, sollte sich erst im Nachhinein und dank der Mithilfe der Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. herausstellen.⁷

Der biografische Kontext

Um Anknüpfungspunkte für weitergehende Überlegungen zu Heckroths Kolossalgemälde aus dem Bürgerhaus Biedenkopf zu finden, ist ein Blick auf die biografische Situation notwendig, in der die kommunale Auftragsarbeit an den Künstler herangetragen wurde. Als Heckroth in diese Mammutaufgabe hineingeriet, war nicht abzusehen, dass er sechs Monate später – noch vor Vollendung des Bildes – tot sein sollte. Es war das letzte Kapitel seines Lebens.

Heckroth starb am 6. Juli 1970 im niederländischen Alkmaar, überraschend und doch nicht ganz unerwartet, denn der 69-Jährige kämpfte seit geraumer Zeit mit gesundheitlichen Problemen und hatte im November 1968 bereits einen Herzinfarkt überlebt.⁸ Aber nicht nur die schleichend lebensbedrohliche Krankheit warf einen Schatten auf seine letzten Monate, sondern auch die Ungewissheit über die Zukunft seiner Theaterarbeit. Als das Jahr 1969 endete, stand der renommierte Bühnenbildner an einem Wendepunkt: Nach dreizehn Jahren im Dienst der Städtischen Bühnen Frankfurt war sein Vertrag als Ausstattungschef über das Ende der Spielzeit 1969/70 hinaus nicht verlängert worden – ein Affront, der im Oktober 1969 offenbar Stadtgespräch war.⁹ In den folgenden Wochen und Monaten begab sich Generalintendant Ulrich Erfurth, der im September 1968 die Nachfolge von Harry Buckwitz angetreten hatte, auf einen Schlingerkurs. Mitte November kündigte er überraschend Vorgespräche zu einem möglichen neuen Vertragsabschluss mit Heckroth an.¹⁰ Dieses Manöver muss man vermutlich als Reaktion auf das Meinungsbild in der Presse deuten. Unklar ist, ob auch die von Heckroth bis dahin

6 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.

7 Das Kolossalgemälde aus Biedenkopf war vom 23. bis zum 29. Mai 2024 auf dem Ludwig-Kreiling-Areal in Gießen in einer Einzelausstellung zu sehen, die von den neuen Besitzern in Kooperation mit der Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V. durchgeführt wurde.

8 Stürz 1998, S. 119.

9 Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* berichtete Mitte Oktober 1969 über die Personalquerelen an den Frankfurter Bühnen und die öffentliche Kritik an Generalintendant Erfurth (*Der Spiegel* 23 [1969], Heft 43): „Vorletzte Woche verweigerte er [Ulrich Erfurth] dem Oscar-Preisträger und langjährigen Frankfurter Bühnenbildner Hein Heckroth, 68, eine Vertragsverlängerung. Außerdem kündigte er drei Schauspielern aus seinem Ensemble – Erfurth schafft Platz.“

10 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.11.1969; Frankfurter Rundschau, 13.11.1969.

bekleidete Führungsposition zum Gegenstand neuer Verhandlungen werden sollte. Die Vertragsgespräche sind jedenfalls schon bald und wiederholt ins Stocken geraten. Aus einem Nachruf auf Heckroth vom 8. Juli 1970 ist zu erfahren, dass die bange Frage, ob der Künstler in der Ausstattungsabteilung der Frankfurter Bühnen weiterbeschäftigt würde, am Ende seiner Tage noch offen war.¹¹ Wie es scheint, war viel Porzellan zerschlagen worden, das sich so leicht nicht kitten ließ. Peter Iden, späterer Gründungsdirektor des Frankfurter Museums für Moderne Kunst, kritisierte einige Wochen nach Heckroths Tod die „Moral und Verkehrsformen unseres Theaters“ im Umgang mit dem gealterten Oscarpreisträger auf erstaunlich dezidierte Weise.¹²

Nach der überraschenden Nichtverlängerung des Vertrages musste Heckroth im Winter 1969/70 seine Arbeitspläne einer Revision unterziehen. Die Fortsetzung seiner Theaterkarriere schien ungewiss (man kann vermuten, dass seine Figur für die Jüngeren allmählich altmeisterliche Züge anzunehmen begann). In dieser Situation war es sicher ein guter Jahresstart, dass der Architekt Hansjörg Kny in den ersten Januaratagen 1970 mit einem Angebot für ein Kunst-am-Bau-Projekt an Heckroth herantrat und eine Honorarzahlung in Höhe von 10.000 DM in Aussicht stellte.¹³ Das Bürgerhaus der 8.000-Einwohner-Stadt Biedenkopf, für das Kny als planender Architekt verantwortlich war, sollte durch ein ungewöhnlich großes Gemälde aufgewertet werden. Es ist nicht sicher, aber wahrscheinlich, dass von vornherein an eine Bühnenrückwand für den Veranstaltungssaal gedacht war. Der große Saal mit Bühne, Foyer und Garderobe bildete das Herzstück des Entwurfs, mit dem Kny den Planungswettbewerb 1967 gewonnen hatte.¹⁴ Auf ein wettbewerbliches Vergabeverfahren für den bauprojektbezogenen Kunstauftrag wurde dagegen verzichtet. Bis Kunst-am-Bau-Wettbewerbe in Deutschland im Jahr 1975 zur Regel der Auftragsvergabe wurden, bestimmten im Normalfall die meist männlichen Architekten, welche meist männlichen Künstler die Aufträge erhalten sollten.¹⁵ Freundschaft war dabei in vielen Fällen der ausschlaggebende Faktor.

11 Frankfurter Rundschau, 8.7.1970.

12 Peter Iden, Das Bild wird Szene. Hommage à Hein Heckroth im Frankfurter Kunstverein, in: Frankfurter Rundschau, 13.8.1970, S. 7.

13 Hein Heckroth, Tagebuch 1970, Privatbesitz Jodi Routh, Langen, 11.1.1970: „Some days ago Kny + his wife dropped in. He wants me to do something in a Bürgerhaus on decor [sic]. We hope DM 10 000 will be in for me.“ Ich danke Jodi Routh (Langen) sehr herzlich für die Auswertung und Teiltranskription von Heckroths Tagebuch aus dem Jahr 1970. Die wortgetreue Wiedergabe der Tagebuchaufzeichnungen konnte ich am handschriftlichen Original überprüfen. – Der Auftrag für Biedenkopf war nicht das erste Kunst-am-Bau-Projekt, für das sich Heckroth verpflichten ließ: Im Oktober 1968 hatte er gemeinsam mit Bernard Schultze eine Bildsäule für das Foyer des Bürgerhauses im Frankfurter Nordwestzentrum gestaltet (Stürz 1998, S. 45–46, 119). Diese Bildsäule, die von einer gläsernen Rundvitrine geschützt wird, ist den Autoren des opulent publizierten Bernard-Schultze-Werkverzeichnisses entgangen (Diederich/Herrmann 2015).

14 Siehe Huth 1977, S. 235.

15 Seidel 2021, S. 125.

Auch Heckroth und Kny waren eng befreundet.¹⁶ Da sich Heckroths Kolossalbild für Biedenkopf einem Direktauftrag unter Freunden verdankte, gab es im Vorfeld keinerlei schriftlich formulierte Zielvorstellungen und Planvorgaben.

Laut Tagebuch hat Heckroth am 12. Januar 1970 damit begonnen, über das Kunstprojekt nachzudenken.¹⁷ Schon am nächsten Tag entstanden erste Entwürfe auf Papier („rough sketches“).¹⁸ Im Februar besuchte Hansjörg Kny den Künstler zweimal in seinem Atelier im Frankfurter Westend, um die Wandentwürfe für das Bürgerhaus zu diskutieren.¹⁹ Über den Inhalt der Gespräche ist nichts bekannt. Am 10. April chauffierte der Architekt das Ehepaar Hein und Ada Heckroth nach Biedenkopf, um das Bürgerhaus, das sich in der Phase des Innenausbaus befand, in natura vorzuführen.²⁰ Auf der Fahrt ins obere Lahntal wurden mehrere Zwischenstopps eingelegt, um öffentliche Gebäude aus jüngerer Zeit zu besichtigen. Trotz mancher Unklarheit in Heckroths Tagebuchnotizen lässt sich erschließen, dass zunächst das 1968 eingeweihte, von Hansjörg Kny geplante und gebaute Rathaus in Eschborn aufgesucht wurde, dann das ebenfalls von Kny entworfene Bürgerhaus Butzbach, dessen offizielle Einweihung für den 25. April 1970 vorgesehen war, und schließlich ein Gebäude in Gießen, das nicht eindeutig zu identifizieren ist.²¹ Vieles spricht dafür, dass die Ausflügler in Gießen die später so genannte Kongresshalle, das erste große Bürgerhaus Hessens (erbaut 1961-1965), besuchten.²²

Die Entwurfsphase

Das Museum für Gießen besitzt fünf verschiedene Entwürfe für das Biedenkopfer Monumentalgemälde, die aus Heckroths künstlerischem Nachlass stammen und an dieser Stelle erstmals publiziert werden (Abb. 2–6).²³ Die Bühnenrückwand erscheint jeweils im Maßstab 1:50, der im Bauwesen häufig verwendet wird, um

16 Mündliche Mitteilungen von Jodi Routh (Langen), 15.04.2024, und Ada Kny (Berlin), 30.05.2024. Ich danke Jodi Routh und Ada Kny herzlich für die freundlichen Hinweise.

17 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 12.1.1970.

18 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 13.1.1970.

19 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 1.2.1970, 19.2.1970.

20 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 10.4.1970.

21 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 10.4.1970: „We did see the Bürgerhaus in Butzbach – very good indeed + nearly finish. In Giessen we did see a building from outside. In Biedenkopf we did see the Bürgerhaus – it is half finish. I did see the stage where I shall do a background. The first building we did see – was in Eshborn [!] with a background, done by Schreib.“ Mit der Schlussformulierung bezieht sich Heckroth auf das Triptychon *Paraphrase über die Gemarkungen der Gemeinde Eschborn*, das Werner Schreib (1925–1969) im Jahr 1968 für das von Hansjörg Kny entworfene Rathaus in Eschborn angefertigt hatte (Kunstverein Siegen 1987, Abbildung auf S. 48). Zum Bürgerhaus Butzbach siehe Sauerbier 2010, S. 70–74.

22 Dazu näher Scott Budzynski, Eine neue Stadtkrone. Das Bürgerhaus Gießen von Sven Markelius. Architektur der Nachkriegsmoderne, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins 94 (2009), S. 3–23.

23 Gießen, Museum für Gießen, Konvolut Hein Heckroth, Mappe 2, L 269, 1–5 (Wandentwürfe für das Bürgerhaus Biedenkopf).

Details eines Innenraumes darzustellen. Wann diese Blätter entstanden sind und welche Rolle sie im Prozess der Bildentstehung spielten, ist unklar. Es fällt auf, dass alle fünf Entwürfe eine Aufteilung der Gesamfläche in vierzehn Einzeltafeln vorsehen, während sich das ausgeführte Gemälde nur über zehn Tafeln erstreckt (Abb. 1). Berücksichtigt man darüber hinaus, dass die fünf Wandentwürfe keine einheitliche Stilhaltung einnehmen (vom Verzicht auf jede konkrete Gegenständlichkeit einmal abgesehen), könnte man zu dem Schluss gelangen, dass die Blätter einer verhältnismäßig frühen Projektphase entstammen, in der sich die endgültige Stilentscheidung erst anbahnte. Dieser Annahme scheint allerdings die Tatsache entgegenzustehen, dass unter den Blättern ein Entwurf zu finden ist, der den Anschein des Fertigen und Endgültigen vermittelt, da er die Komposition des ausgeführten Werkes im Wesentlichen vorwegnimmt (Abb. 2). Da die fünf Skizzen jedoch mit ziemlicher Sicherheit in einem unmittelbaren Entstehungszusammenhang stehen, muss angenommen werden, dass auch der vermeintlich endgültige Entwurf zunächst nur der Formfindung für das Gemälde diene und Vorschlagscharakter hatte.

Angesichts von fünf Alternativentwürfen, die alle abstrakten Kunstströmungen verpflichtet sind, drängt sich die Vermutung auf, dass eine figurative bzw. illustrative Darstellung im Vorfeld ausgeschlossen worden war. Wie man den Bühnenpragmatiker Heckroth kennt, wäre er sicher flexibel genug gewesen, um gegenständliche und ungegenständliche Entwürfe gleichzeitig vorzulegen. Wahrscheinlich ließen sich Heckroth und Kny aber von der Absicht leiten, in einer Provinzstadt wie Biedenkopf – weitab vom Schuss – ein eher kunstfernes Publikum an die zeitgenössische abstrakte Kunst heranzuführen. Dieser „volkspädagogische“ Gedanke war ein hundertfach wiederholter und variiertes Topos in den Debatten über Kunst-am-Bau-Projekte, die seit Jahr und Tag als Kampfplatz für den Antagonismus von Abstraktion und Figuration dienten.²⁴ Wer gegenstandslose Kunst in ein öffentliches, nicht museal konzipiertes Gebäude integrierte, konnte sich auch in den Jahren um 1970 noch für fortschrittlich halten.

Mit dem Verfahren ungegenständlicher Erfindung, das er praktizierte, bewegte sich Heckroth allerdings auf den Pfaden der Tradition: Er entwickelte die kompositorischen Ideen mit dem Zeichenstift auf Papier und verzichtete auf die Spontaneität gestischer Malerei. Traditionell ist auch, dass Heckroth nicht, wie die fünf Entwürfe für Biedenkopf bezeugen, intuitiv auf die Richtigkeit der einen Gestaltungsidee setzte, sondern mit klarem Kalkül fünf Skizzen mit einer gewissen stilistischen Bandbreite vorlegte (Abb. 2–6), die mehrheitlich zwar organisch-biomorphe Formmittel verwendeten oder – scheinbar – informellen Ansätzen folgten, aber auch eine Geometrisierung der Bühnenrückwand in Erwägung zogen (Abb. 6).

24 Seidel 2020, S. 42–43; Seidel 2021, S. 15, 72.

Ausführung und Rahmung des Gemäldes

Das Konzept, das zur Ausführung bestimmt wurde, verzichtete auf geometrisch-ornamentale Formen (Abb. 2). Trotz seiner Gegenstandslosigkeit ist der entsprechende Entwurf durch strukturelle Merkmale gekennzeichnet, die ihn bis zu einem gewissen Grad an die traditionsreiche Bildgattung der Landschaft heranführen, die ihrerseits schon immer eine Tendenz zur Ungegenständlichkeit aufwies.²⁵ Auch die tiefdüstere malerische Umsetzung der Entwurfszeichnung ins Großformat (Abb. 1) begünstigt in bestimmter Hinsicht den Gedanken an eine Landschaft: Assoziationen zu Himmel und Wolken, Horizont und Ferne, Hügel und Ebene als fundamentalen Komponenten von Landschaft stellen sich wie von selbst ein. Auf traditionelle landschaftliche Darstellungsmuster verweist auch die übergeordnete Kompositionsform, die ohne akzentuierte seitliche Begrenzungen auskommt und horizontal in einen niedrigeren Streifen, der weniger als ein Drittel der Bildhöhe einnimmt, und einen hohen Streifen eingeteilt ist. In das so Vertraute mischt sich aber Unstimmiges – Kompositionselemente, die innerhalb der Vorstellung „Landschaft“ sperrig wirken. Man beachte vor allem die großen amöbenhaften Schwebeflecken, die das Bild beherrschen, ohne im landschaftlichen Sinne einen Ort zu haben. Die Natur- und Raumesgesetzlichkeit, die für die Landschaftsmalerei Geltung hatte, ist hier unwirksam. Heckroths Darstellungsweise ist eine ganz aperspektivische, unräumliche.

Die Grenzen zwischen Landschaftskunst und abstrakter Kunst waren in Heckroths Spätwerk generell fließend. Dementsprechend sind zahlreiche Bilder überliefert, die gattungsmäßig als Landschaft mit Staffagefiguren zu identifizieren sind, aber Darstellungsmittel der Abstraktion aufgreifen. Ein einschlägiges Beispiel ist das Ölgemälde *Hellenische Landschaft 4* (1967), das sich in Düsseldorfener Privatbesitz befindet (Abb. 7).²⁶ Ein Gemälde wie *Der große Felsen* (1964) entfernt sich hingegen trotz der gegenständlichen Konkretheit seines Titels von jeder naturalistischen Darstellungsweise (Abb. 8). Was das Kolossalbild aus Biedenkopf betrifft, so hat Heckroth in der ausgeführten Fassung ebenfalls ausschließlich abstrakte Kunstmittel verwendet, doch derart, dass die Bühnenwand als Ganzes mit Gattungsformen der Landschaft assoziativ verknüpft werden kann (Abb. 1).

Im Vorfeld hatte Heckroth für die Bühnenrückwand sowohl Bildkonzepte entwickelt, die Landschaftsassoziationen zwanglos zulassen (Abb. 2, 3), als auch solche, die sich derartigen Assoziationen widersetzen (Abb. 4, 5, 6). Gemeinsam ist den fünf Entwürfen, dass sie ohne eine betonte kompositionelle Rahmung auskommen. Naturgemäß benötigte das fertige Werk aber eine real vorhandene Rahmung, die es von seiner Umgebung abgrenzte. Diese reale Einfassung stellte Heckroth schon bald vor technische Probleme. Eine konzeptionelle Idee, die sich mit dem mehrteiligen Riesengemälde verband, bestand nämlich darin, dass es „zusammen-

25 Ausführlich und zusammenhängend äußert sich Werner Busch über die „Ungegenständlichkeit“ der Gattung Landschaft: Busch 2007.

26 Stürz 1998, S. 51, 103.

faltbar“ sein sollte.²⁷ Im Ergebnis bestand das Gemälde aus zehn einzeln gerahmten Tafeln, die an einer Aufhängeschiene und einer Bodenschiene befestigt und untereinander durch Scharniere verbunden waren (Abb. 9). Die Tragkraft der doppelpaarigen Rollenlaufwerke in der Aufhängeschiene reichte aus, um die bemalten Spanplatten im Rahmen eines Faltschiebesystems zu bewegen (Abb. 10). Im Bedarfsfall konnte die stattliche Bühnenrückwand also wie ein Paravent zusammengefaltet werden. Nichts liegt näher als die Vermutung, dass der Bedarfsfall immer dann gegeben war, wenn das dunkel glitzernde Gemälde, dem Heckroth die Anmutung eines Nachtstücks verliehen hatte, als Hintergrundbild einer Bühnenaktion unpassend schien. Durch die besondere Form der Aufhängung war das überdimensionale Kunstwerk also fest an seinen Ort gebunden und nicht ohne Weiteres transportabel, aber in sich beweglich und zusammenfaltbar.

Einiges spricht dafür, dass das aufwendige Rahmungssystem nicht Heckroth zu verdanken ist, sondern einem vielgefragten Bühnenplaner, der für seine technische Erfindungsgabe bekannt war und in späteren Jahren mit seiner Ingenieurskunst die bahnbrechenden Bayreuther Inszenierungen eines Patrice Chéreau oder eines Harry Kupfer ermöglichen sollte: Walter Huneke (1925–2003). Was diese Vermutung nahelegt, ist der Umstand, dass Heckroth am 20. April 1970 – zehn Tage nach dem Baustellenbesuch in Biedenkopf – seinen Kollegen und Freund Huneke konsultierte, der seit vielen Jahren bühnentechnischer Direktor der Frankfurter Theater und seit 1966 auch Technischer Direktor und Ausstattungsleiter der Bayreuther Festspiele war: „Have been in the theatre, talked to Huneke about Biedenkopf (...)“²⁸ Heckroths Tagebuchnotiz enthält keine Hinweise auf die besprochenen Inhalte; der Verdacht liegt aber nahe, dass der zentrale Referenzpunkt des Gesprächs die Konstruktion des rahmenden Faltschiebesystems war. Bereits am Folgetag konnte Heckroth neue – leider nicht erhaltene – Entwürfe für das Gemälde präsentieren, die vermutlich nur noch zehn gerahmte Einzeltafeln vorsahen und nicht länger vierzehn: „Have shown the designs for Biedenkopf to Hansjörg [Kny] – accepted.“²⁹

Die weitere Werkgenese lässt sich nicht in allen Details aufklären. Belegt ist, dass Heckroth am 31. Mai 1970 einen zweiten Ausflug nach Biedenkopf unternahm und am Folgetag Walter Huneke nochmals zurate zog.³⁰ Aus dem Tagebuch des Künstlers geht außerdem klar hervor, dass er im Laufe des Mai an mindestens neun Tagen seine Arbeitszeit ganz oder teilweise in das Gemälde investiert

27 Anonym, Die Kunstwand, in: Bürgerhaus Biedenkopf – ein Zentrum für Kultur, Erholung, Sport, Biedenkopf 1970, o. S.

28 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 20.4.1970. Walter Huneke verließ die Städtischen Bühnen in Frankfurt zum Ende der Spielzeit 1970/71. Zu Hunekes Karriereweg siehe Rauch 2014, S. 379. Vgl. Peter Iden, Grass rückt ab, in: Die Zeit, 1970, Nr. 48, 27.11.1970.

29 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 21.4.1970.

30 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 31.5.1970, 1.6.1970: „Had a meeting with Huneke about Biedenkopf.“

hatte.³¹ Es kann nicht überraschen, dass der gesamte Malprozess in den Werkstätten von Oper und Schauspiel abgewickelt wurde. In Heckroths privatem Atelier in der Myliusstraße 29 stand begreiflicherweise nicht genügend Platz zur Verfügung.³² Ein Tagebucheintrag vom 25. Mai lässt zudem auf den Einsatz von Gehilfenarbeit („Wolfgang“) schließen.³³

Auf dem Weg, der von der Entwurfszeichnung auf Papier zum Kolossalgemälde auf Spanplatten führte, hat Heckroth als Zwischenschritt eine Art Bozzetto angefertigt: ein plastisches, paraventartiges Modell (Abb. 11).³⁴ Das Modell ist 23 cm hoch und 68 cm breit und war vermutlich für Vorführzwecke bestimmt. Es ist möglich, dass zugleich die Verteilung der Farben mit Buntwirkung in einem mittleren Bildformat ausgetestet werden sollte.

Um es zu wiederholen: Anfang Juni hatten sich Hein Heckroth und Walter Huneke mit dem Auftragswerk für das Bürgerhaus Biedenkopf noch einmal beschäftigt. Als Heckroth fünf Wochen später, am 6. Juli, starb, hinterließ er das Gemälde unvollendet. Es war ein Freundesdienst, dass Hermann Haindl (1927–2013), der seit 1950 als Theatermaler und Bühnenbildner für die Städtischen Bühnen Frankfurt tätig war (seit 1967 freiberuflich), das Kunstwerk fertigstellte.³⁵ Der erforderliche Zeitaufwand hielt sich freilich in Grenzen. Einen deutlichen Beleg dafür bietet der Nachruf auf Hein Heckroth, den Haindl in der Broschüre zur Einweihung des Bürgerhauses am 1. November 1970 publiziert hat.³⁶ Unter der Überschrift *In memoriam* gibt Haindl zu verstehen, dass seine Miturheberschaft an der „Kunstwand“ des Veranstaltungssaales nicht sonderlich ins Gewicht fällt. Zu Beginn des Textes heißt es: „Hein Heckroth ist tot – zurückgeblieben sind seine Bilder; wie eine kostbare Gabe hier in Biedenkopf seine letzte Arbeit, deren Fertigstellung er nicht mehr erlebte.“³⁷ Man kann also davon ausgehen, dass Heckroths Bühnenrückwand zum großen Teil eigenhändig ist und von Haindl so entwurfsgetreu wie möglich zu Ende gebracht wurde. Der Versuch einer Händescheidung wäre ein müßiges Unterfangen. Unmerklich hat Heckroth das Bild verlassen. Die fehlende Signatur ist freilich ein untrügliches Zeichen dafür, dass er das Gemälde nicht mehr selbst vollenden konnte.

31 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 4.5.1970, 5.5.1970, 6.5.1970, 17.5.1970, 19.5.1970, 22.5.1970, 23.5.1970, 24.5.1970, 26.5.1970.

32 Zu Heckroths Atelier siehe King 2022, S. 11.

33 Heckroth, Tagebuch (wie Anm. 13), 25.5.1970.

34 Ada Kny (Berlin) habe ich aufs Herzlichste für den Hinweis auf den Bozzetto und die Anfertigung mehrerer Fotos zu danken.

35 Zu Haindls Tätigkeit für die Frankfurter Bühnen siehe Haindl 2000, o. S. Vgl. Haindl 2002.

36 Der Titel der Broschüre lautet: *Bürgerhaus Biedenkopf – ein Zentrum für Kultur, Erholung, Sport*. Ein Exemplar dieser anlassgebundenen Publikation ist im Hinterlandmuseum im Landgrafenschloss Biedenkopf vorhanden.

37 Haindl 1970, o. S.

Material und Format – oder: Im Zeichen des Erhabenen

Als die Staatlichen Kunstsammlungen Kassel im Februar und März 1977 die erste umfassende Werkschau des Malers Hein Heckroth präsentierten, fasste der Ausstellungskatalog das Dilemma, das die Wirkungsgeschichte des Künstlers zu dessen Lebzeiten und darüber hinaus geprägt hatte, in einem einzigen nüchternen Satz zusammen: „Über dem Bühnenbildner und Filmausstatter Hein Heckroth wurde der Maler vergessen.“³⁸ Tatsache ist jedoch, dass sich Heckroth zeitlebens in erster Linie als Maler verstand, nicht als Szenograf. Es gehörte zu diesem Selbstentwurf als Maler, dass nach Heckroths Ansicht zwischen Szenografie und auftragsfreier Malerei eine substanzielle Differenz bestand: die Differenz zwischen Gebrauchskunst und Kunst im emphatischen Sinne.³⁹ Die Malerei – frei von Vorgaben – galt ihm als Königsdisziplin, nicht das Bühnen- oder Szenenbild. Die Gestaltung szenischer Räume betrachtete er als Brotberuf.⁴⁰ Obwohl das Großgemälde für Biedenkopf ein Auftragswerk war, dürfte Heckroth es eher dem Bereich der freien Kunst zugeordnet haben, da keine inhaltlichen Vorgaben zu beachten waren und dem Künstler größere Freiheiten zustanden. Ein besonderer Kunstanpruch ergab sich überdies aus dem kolossalen Format, das gewöhnlich nur dem Theatermaler zukam. Die Größe hob das Werk über das Mittelmaß hinaus. Schon deshalb lohnt es sich, Heckroths Bildschöpfung mit Blick auf ihre ästhetischen Qualitäten, Quellen und Hintergründe genauer zu betrachten (Abb. 1).

Allem Anschein nach besteht die Oberflächenbeschichtung der zehn Tafeln hauptsächlich aus Acrylfarbschichten. Es ist aber möglich, dass die Acrylharzfarben teilweise mit Öl- oder Ölharzfarben vermischt wurden. Was besonders ins Auge fällt, sind die stark pastosen Acrylfarbaufstriche, die das Erscheinungsbild des mehrteiligen Gemäldes vor allem zur Mitte hin prägen. Während die äußeren Tafeln eher flach gehalten sind, tritt der Farbauftrag in den mittleren Tafeln stark hervor – ein aufgeschichtetes Impasto, das an ein Reliefbild denken lässt (Abb. 12).⁴¹ Im Zentrum des Riesengemäldes dominiert also keineswegs die körperlose, kühle

38 Erich Herzog, Vorwort, in: Gabler 1977, S. 5.

39 Eine Äußerung aus dem Jahr 1960 spiegelt Heckroths Selbstauffassung als Künstler in beispielhafter Klarheit (Hein Heckroth, zit. nach Hagen 1960, S. 27–28): „Auf der Bühne habe ich mich mit dem Werk und dem Publikum auseinanderzusetzen. Auf einer Leinwand setze ich mich mit meinem Weltbild auseinander, hier unterhalte ich mich mit mir selbst. [...] Wie ein Pferd ein Pferd ist, so bin ich Maler. Es ist beglückend, dem Abenteuer der Farbe, der Linie folgen zu dürfen, und kein äußerer Erfolg vermag die Gnade künstlerischer Erfüllung aufzuwiegen.“

40 Ein Text, der 1931 in der Theaterzeitschrift *Die Scene* publiziert wurde, zeigt exemplarisch, dass Heckroth sich als Maler definierte, die eigene Stellung als Künstler aber aus der Perspektive berufspraktischer Verwendbarkeit beurteilte (Heckroth 1931, S. 79): „Ich bin Maler und bin froh, daß man mich am Theater arbeiten läßt; auf diese Weise erfülle ich einen praktischen Zweck. Es ist sinnlos, Bilder auf Ausstellungen zu schicken – fast kein Mensch geht hin – niemand kauft. [...] Die Herren Kunstmaler hungern und finden es unter ihrer Würde, Bühnenbilder zu machen [...].“

41 Zum Begriff des Impastos siehe Featherstone 1996.

Acrylmalerei, die im Unterschied zur Ölmalerei keine individuelle Handschrift erkennen lässt (*Hard Edge*-Malerei),⁴² sondern eine Machart, die den Pinselduktus bewusst ausstellt. Möglicherweise hat Heckroth die hochpastosen Acryl-Reliefpasten von LUKAS verwendet, die zum Anlegen reliefartiger Strukturen besonders geeignet waren.⁴³ Hergestellt wurden diese Künstleracrylfarben seit 1964 von der Firma Schoenfeld/LUKAS in Düsseldorf.⁴⁴

Die eher flachen Partien des Gemäldes sind mit einem Transparentlack überzogen, der glänzt.⁴⁵ Die eher erhabenen Partien besitzen dagegen eine matte oder allenfalls halbgänzende Schutzlackierung. Es sind vor allem die großen bildbeherrschenden Schwebflecken, deren Überzugslack eine matte Oberflächenerscheinung erzeugt. Das Neben- und Zueinander flacher glänzender und pastoser matter Bildpartien teilt sich dem Betrachter bei Kunstlicht wesentlich stärker mit als bei Tageslicht. Da das Gemälde an seinem ursprünglichen Standort und in seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang bei Bühnenbeleuchtung in Erscheinung trat, dürfte die beschriebene Wirkung ganz den Absichten Heckroths entsprochen haben.

In die pastos aufgetragenen Farbschichten hat Heckroth textiles Material eingearbeitet, nicht durchgängig, aber an vielen Stellen (Abb. 13). Bei dem verwendeten Textil handelt es sich um ein Sackleinen (Rupfen), grobmaschig, netzartig gewoben und halbtransparent. Im britischen Englisch wird ein solches Gewebe als *Hessian* bezeichnet, genau wie der gebürtige Hesse.⁴⁶ Diese Homonymie nährt den Verdacht, dass sich das Sackleinen als Gestaltungselement dem Umstand verdankt, dass der Künstler Hein Heckroth – gebürtiger Hesse und seit 1947 britischer Staatsbürger – den Werkstoff *Hessian* als eine Art *signature material* betrachten konnte.⁴⁷ Tatsächlich hat Heckroth dieses kostengünstige und leicht verfügbare Material oft und gern verwendet, nachdem er 1956 endgültig aus dem englischen Exil nach Hessen zurückgekehrt war und in den Wirtschaftswunderjahren damit begonnen hatte, Textilgewebe in auftragsfreie Gemälde zu integrieren und mit seinen Farbmitteln zu bearbeiten (Abb. 14). Zieht man in Betracht, dass Heckroth mehr als zwei Jahrzehnte in England verbrachte hatte, wo *puns* (Wortspiele) äußerst beliebt waren und sind, dann gewinnt die etwas waghalsige Hypothese an Plausibilität, dass es sich beim künstlerischen Gebrauch von *Hessian* um eine pointierte – und ironische? – Selbsteinschreibung des Künstlers in sein Werk handelt. Vielleicht kannte Heckroth auch das alte toskanische Sprichwort, das Leonardo als fun-

42 Zu den körperlosen und scheinbar emotionslosen Formen der Malerei mit Acrylfarben (*Hard Edge*) siehe Hoppe 2006, S. 128.

43 Hoppe 2006, S. 31, 104.

44 Hoppe 2006, S. 28, 31. Vgl. ebd., S. 122.

45 Informationen zu Acrylfirnissen bei Hoppe 2006, S. 109–111.

46 Klein 1966, S. 725, s. v. *Hessian*; Simpson/Weiner 1989, S. 180, s. v. *Hessian*. Vgl. Wolff 1913, S. 53, 80.

47 Zum Begriff *signature material* siehe Reimann 2015, S. 5–6 und bes. S. 18, Anm. 35.

damentale Kritik an der künstlerischen Selbstdarstellung ins Feld geführt hatte: „Ogni pittore dipinge sé.“ / „Jeder Maler malt sich selbst.“⁴⁸

Im Kontext einer deutlichen Ausweitung des tradierten Materialkanons der bildenden Künste etablierten sich Textilien seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts als Materialien freien malerischen Schaffens.⁴⁹ Heckroth war nicht der erste Maler, der die textile Struktur des Sackleinsens für seine Arbeiten zu nutzen verstand. Vor allem Alberto Burri, Teilnehmer der documenta II (1959) und documenta III (1964), schuf von 1949 an mit seinen sogenannten *Sacchi* eine Werkgruppe, die dem Sackleinen einen hohen Stellenwert einräumte.⁵⁰ Durch Burri wurde die Gitterstruktur alter Jutesäcke kunstwürdig.⁵¹

Der Materialmix, der seit den späten fünfziger Jahren manche Gemälde Heckroths kennzeichnete, war Teilphänomen eines künstlerischen Neubeginns: In den Jahren vor 1960 ließ sich Heckroth als Maler erstmals auf abstrakt-informelle Gestaltungsmittel ein. Er stand damals in Kontakt mit der Frankfurter Künstlergruppe Quadriga, die ohne Übertreibung als Zentralgestirn am Firmament der informellen Malerei in Deutschland bezeichnet werden kann.⁵² Soweit ich sehe, spielte netzartiges Sackleinen in den Ansätzen und Praktiken der Quadriga-Künstler allerdings keine Rolle.⁵³

Wenn von der Biedenkopfer Bühnenrückwand als materiellem Objekt die Rede ist, so ist die Einbindung grober Sackleinstücke mit reliefierender Wirkung ein wichtiger Aspekt. Noch wichtiger ist aber – wie oben angedeutet – die sichtbare Materialität des Farbauftrags, denn trotz des Brückenschlags zum „Materialbild“ als einem Exponenten der jüngeren Kunstentwicklung sind die zehn Tafeln im Wesentlichen malerisch konzipiert. Farbmaterie ist der Hauptwerkstoff, und das, was nach traditionellen Begriffen der Malereitheorie als modale Gesamtgestimmtheit des Bildes zu bezeichnen wäre, wird allein aus der Farbe geboren.⁵⁴

Heckroths Kolossalgemälde besticht durch eine beschränkte Farbwahl (Abb. 1). Brauntöne dominieren, Blau und Rot treten an einigen Stellen hinzu. Die dunkel schimmernde Oberfläche erinnert an eine Metallarbeit. Es ist ein offenkundig farb-beschränktes Bild. Es wird sich zeigen, dass die evident schmucklose, ernste und reduzierte Farbwahl in Verbindung mit dem respektheischenden Kolossalformat auf die ästhetische Qualität des Erhabenen zielt. Dunkle Töne und ein substanzreicher Farbauftrag galten in der akademischen Lehre und Ästhetik als erhaben, seit die Einteilung der ästhetischen Qualitäten in das Schöne und Erhabene in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem der einflussreichsten Strukturierungs-

48 Vgl. Zöllner 1992.

49 Tammen 2002, S. 220.

50 Zu Alberto Burris *Sacchi* siehe Braun 2015, S. 156–181.

51 Tammen 2002, S. 220.

52 Gabler 1977, bes. S. 14; Hofer 2019. Siehe auch Gaßner 1991.

53 Vgl. vor allem Hofer 2002.

54 Zur Leitidee einer werkspezifischen „Tonart“ beziehungsweise Gesamtfarbigkeit in der malereitheoretischen Traktatliteratur siehe zusammenfassend Körner 1988, S. 305–307.

prinzipien der Ästhetik überhaupt aufgestiegen war.⁵⁵ In der ersten Auflage der *Encyclopædia Britannica* (1771) heißt es unter dem Lemma „Painting in oil“: „If the subject be grave, melancholy, or terrible, the general tint of the colouring must incline to brown and black, or red and gloomy [...]“.⁵⁶ Ein solcher Grundfarbton („general tint of the colouring“), der Themen sublimen Charakters zukommt, ist auch für das Biedenkopfer Kolossalgemälde kennzeichnend, ohne dass hier im ikonografischen Sinne ein Sujet vorliegen würde.

Heckroth hat seinem Auftragswerk für Biedenkopff die Anmutung einer Nachtdarstellung verliehen. Ein schwärzliches Braun ist die dominierende Farbe des Gemäldes. Vor allem in der Barockmalerei wird die Farbigekeit der Nacht durch Brauntöne charakterisiert.⁵⁷ Die braune Nacht ist seit der Barockdichtung auch ein beliebter literarischer Topos.⁵⁸ Vielleicht kannte Heckroth auch die Farbmetapher „l'aere bruno“ in Dantes *Commedia*, die auf das abendliche Dunkel am Karfreitag verweist, bevor Dante zum Jenseitswanderer wird und an der Seite Vergils das Tor der Hölle durchschreitet.⁵⁹ Auf jeden Fall ist Heckroths Riesengemälde ein Medium dunkler Stimmungen. Man könnte meinen, dass etwas Unheimliches im Hintergrund wirkt. Dass die Bühnenrückwand an ihrem ursprünglichen Anbringungsort nicht sonderlich beliebt war, wurde eingangs schon erwähnt und dürfte in erster Linie damit zusammenhängen, dass den zehn Tafeln eine düstere Unheimlichkeit entströmte. Kunst am Bau ist zwar „Kunst für alle“, aber auch „Kunst gegen alle“, wie Martin Seidel notiert hat.⁶⁰ So mag man also staunen über die Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Publikum, die Heckroth hier an den Tag legte. Was er kreiert hat, ist ein Werk von erstaunlicher formaler Radikalität. Für viele Bürgerinnen und Bürger dürfte das Bild eine Herausforderung und Überforderung dargestellt haben.

Damit drängt sich die Frage auf, aus welchem Grund Heckroth für den Veranstaltungssaal in Biedenkopff ein eher düsteres, ernstes und abweisendes Bild – und kein buntes, unbeschwertes und einladendes Bild – schuf. Der Grund dürfte in der Ästhetik des Kolossalen zu finden sein. Möglich und meines Erachtens wahrscheinlich ist, dass der Dimensionierung des Gemäldes eine größere und weitergehende Bedeutung zukommt, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Eine Bildfläche von knapp 70 Quadratmetern war etwas Besonderes, das aber unter allgemeine Begriffe der Ästhetik fiel. Das Kolossale, Übergroße, Titanische ist – wie bereits angedeutet – in den Theoriedebatten seit dem 18. Jahrhundert fest mit einer ästhetischen Kategorie verknüpft, die zu den Grundbegriffen der spezifisch modernen Kunst- und Naturwahrnehmung gehört: dem Erhabenen, oder, um das

55 Gockel 2002, S. 81.

56 *Encyclopædia Britannica or A Dictionary of Arts and Sciences*, hrsg. von William Smellie, Bd. 3, Edinburgh 1771, zit. nach Gockel 2002, S. 83.

57 Borchhardt-Birbaumer 2003, Kap. 5.

58 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 469–470; Müller-Buck 2024, S. 10.

59 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Inferno, 2,1.

60 Seidel 2021, S. 122.

einschlägige Fremdwort zu benutzen, dem Sublimen. Das Erhabene ist die ästhetische Kategorie, die dem Schönen komplementär gegenübersteht.⁶¹ Im Unterschied zur Wahrnehmung des Schönen ist die Wahrnehmung des Erhabenen mit einem Schrecken oder Schauern verbunden. Als erhaben gelten etwa die äußerste Steigerung einer ästhetischen Wirkung sowie die Überforderung durch übergroße und übermächtige sinnliche Phänomene. Ein gemischtes Gefühl von Lust und Unlust kennzeichnet die Wahrnehmung des Erhabenen. Schon Edmund Burke, der 1757 den Begriff des Erhabenen als Komplementärbegriff des Schönen einführte, hatte argumentiert, die besondere Beschaffenheit eines riesigen, machtvollen, rauhen oder finsternen Objektes rufe ein Erschauern hervor, das sich mit angenehmen Empfindungen mische, sobald der Betrachter begreife, dass er selbst keiner unmittelbaren Gefahr ausgesetzt sei: Das Erhabene bewirke „eine Art von frohem Schrecken“ („a sort of delightful horror“).⁶²

Wenn man Burkes Klassifizierung schöner und erhabener Objekte zugrunde legt, erscheint Heckroths Kolossalgemälde aus Biedenkopf als Musterbeispiel für erhabene Größe und somit als Gegenentwurf zum Schönen:

„Erhabene Objekte sind riesig in ihren Dimensionen, schöne aber verhältnismäßig klein. Schönheit verlangt Glätte und Ebenheit; das Große kann rau und ungehobelt sein. Schönheit muß die gerade Linie vermeiden, darf aber von ihr nur unmerklich abweichen; das Große liebt in vielen Fällen die gerade Linie, läßt aber, wenn sie einmal vor ihr abweicht, auch eine sehr starke Abweichung zu. Schönheit darf nicht dunkel, das Große muß finster und düster sein. Schönheit muß licht und zart, das Große muß fest und sogar massiv sein.“⁶³

Das Zitat aus Burkes Grundlagenschrift soll nicht die Vorstellung nähren, Heckroth habe Burke gelesen und dessen Bestimmung des Sublimen in eine konkrete Gestaltung umsetzen wollen. Vielmehr markiert das Zitat eine wirkungsmächtige Tradition des ästhetischen Denkens, in der auch Hein Heckroth stand und in die sich das Biedenkopfer Bild zwanglos eingliedern lässt. Nur am Rande sei vermerkt, dass Barnett Newmans breit rezipierter Essay *The Sublime Is Now* (1948) ein Indikator dafür ist, dass die ästhetische Begrifflichkeit des Erhabenen in der Nachkriegsmoderne eine Umdeutung und Wiederbelebung fand.⁶⁴ Die Kategorie des

61 Grave 2011. Aufschlussreich auch: Heining 2010, S. 288–289.

62 Burke 1980, S. 176; engl.: Burke 2015, S. 109.

63 Burke 1980, S. 166. Man vgl. die originalsprachliche Fassung (Burke 2015, S. 100–101): „For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and when it deviates it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive.“

64 Barnett Newman, *The Sublime Is Now* [1948], in: Kania/Spieler 2006, S. 30–31. Dazu Schneemann 2006, S. 11–12. Zur Aktualisierung, die das Sublime/Erhabene in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfuhr, siehe allgemein Heining 2010, S. 275–280, 308–310.

Erhabenen stand dabei meist für einen übersteigerten Wirkungsanspruch der Kunst: Allein aufgrund von Form und Farbe – also aufgrund der Eigenwirklichkeit der Kunst – und nicht aufgrund eines dargestellten Gegenstandes oder einer Geschichte sollte die sublimale Erfahrung entstehen.⁶⁵ Das Biedenkopfer Kolossalgemälde macht Heckroth zum Teilhaber der modernen Erhabenheitsbewegung.

Um es zu wiederholen: Riesigkeit ist laut Edmund Burke und vielen Theoretikern, die ihm folgten, eine Quelle des Erhabenen, Dunkelheit auch.⁶⁶ Das Erhabene beruht nicht zuletzt auf der Vermeidung alles Hellen und Heiteren.⁶⁷ Dementsprechend geht in Heckroths Kolossalgemälde die Dunkelgestaltung mit einer Minimierung der Farbtöne einher. Einen geheimnisvollen Charakter erhält die schwarzbraune Dunkelheit durch einzelne Farbakzente in Blau und Rot. Mit einem blauen Farbstoff und rohem Pinselstrich wurden zwei kleine zerfließende Rundflächen auf der dritten Bildtafel von links sowie der fünften und sechsten Tafel ausgeführt. Zwei größere blaue bzw. blau schimmernde Rundformen finden sich auf der sechsten bis achten Tafel. Auf der vierten Bildtafel von links wurde eine mittelgroße Kreisfläche mit einem roten Farbstoff ausgeführt (Abb. 12, 13). Hermann Haindl, der Fertigsteller des Bildes, sieht in diesen zerfließenden Farbflächen eine „Polarität der beiden Farben Blau und Rot“ und fügt hinzu: „Jede Farbe hängt wie ein Auge in einer schimmernden Bewegung.“⁶⁸ Vor dem Hintergrund etablierter Bedeutungsreferenzen erkennt Haindl in der Farbe Blau eine symbolische Präsenz der göttlichen Macht und in der Farbe Rot einen Verweis auf rituelle Opfer zur Reinigung oder Beseitigung von menschlicher Schuld.⁶⁹ Diese sehr entschiedene Meinung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die möglichen Deutungen der Farbigkeit auf ein viel weiteres Feld führen. So scheint es mehr als wahrscheinlich, dass die blau und rot leuchtenden Binnenflächen der ästhetischen Nobilitierung der Gesamtoberfläche dienen und dem Gemälde eine gewisse Festlichkeit verleihen sollten. Die Farbwahl erinnert – sicher nicht absichtslos – an die Farbtöne Purpur und Lapislazuli, die edelsten und kostbarsten Farbpigmente der vormodernen Malereigeschichte.⁷⁰ Für ihre Herstellung bedurfte es über Jahrhunderte finanzstarker Auftraggeber, die sich die benötigten Rohstoffe leisten und sie über weite Handelswege beschaffen konnten. Den Anschein von Kostbarkeit erweckte Heckroth aber nicht nur durch leuchtkräftiges Blau und Rot, sondern auch durch den hohen Glanzgrad der Firnisse, die dem Gemälde partienweise einen metallischen Charakter verleihen und durch Streulicht in den Raum hineinwirken. In der Gesamtbeachtung drängt sich die Einsicht auf, dass die Bühnenwand aus dem Bürgerhaus

65 Schneemann 2006, S. 9.

66 Burke 1980, S. 93, 108–109.

67 Burke 1980, S. 120.

68 Haindl 1970, o. S.

69 Im weiteren Textverlauf versteigt sich Haindl zu der Bewertung, Heckroths Kolossalgemälde sei „zu seinem eigenen Requiem“ geworden und gebe zu erkennen, „daß Heckroth hinter seiner vitalen Daseinsfreude eine zeitlose Sehnsucht verbarg nach Meditation und Nirwana“ (Haindl 1970, o. S.).

70 Dazu bspw. Baxandall 1980, S. 102–103; Phipps 2010; Schellewald 2018.

Biedenkopf ein großes und universales Thema aufgreift: die Polarität von Licht und Dunkelheit – oder besser gesagt: das Licht, das die Dunkelheit erhellt.

Entsprechend zwanglos lässt sich die rot leuchtende Kreisscheibe in Heckroths Gemälde, die links der vertikalen Mitte und oberhalb der horizontalen Mitte platziert ist, auf eine breit vermittelte Bildvorstellung der Romantik beziehen: das hinter einem Naturmotiv aufsteigende Gestirn (Mond, Sonne), das ein zentrales Gegenlicht in ein Landschaftsbild bringt (Abb. 1). Wer sich mit den „Landschaftern“ aus Heckroths Generation beschäftigt, wird entdecken, dass auch und vor allem Max Ernst (1891–1976) dieses traditionsreiche Motiv häufig verwendete, indem er die Sonne als Lichtscheibe oder Lichtrad inszenierte.⁷¹ In Heckroths Kolossalgemälde ist das genuin romantische Motiv durch die abstrakte Machart zusätzlich verfremdet. Im Lichte dieser Beobachtung zeigt sich erneut, dass die Darstellung an traditionellen Landschaftsanschauungen partizipiert, ohne darin aufzugehen. Traditionsverweise und gezielte Abweichungen von der Tradition gehen Hand in Hand.

Fazit

1970 war das Jahr, in dem Hein Heckroth starb, aber auch das Jahr, in dem er als Maler sein größtes Werk projektieren und in weiten Teilen noch selbst realisieren konnte. In einer beruflich prekären Lebenssituation war die zehnteilige, faltbare Bühnenrückwand im Biedenkopfer Bürgerhaus für Heckroth eine willkommene Gelegenheit, um vor dem Hintergrund jahrzehntelanger Erfahrungen als Bühnenbildner seine Ambitionen als Maler in sehr großem Format noch einmal zur Geltung zu bringen. Wie dargelegt werden konnte, verdankte er den Auftrag zu dem Kolossalgemälde seiner Freundschaft mit dem Frankfurter Architekten Hansjörg Kny. Vielleicht spielte bei der Auftragsvergabe auch Heckroths oberhessische Herkunft eine Rolle, denn bauprojektbezogene Kunstaufträge wurden bevorzugt an Künstler aus der jeweiligen Region vergeben.⁷² Der künstlerische Anspruch, der sich mit dem Kolossalbild verband und in die Sphäre des Erhabenen führte, überstieg allerdings die Enge persönlicher und landsmannschaftlicher Bindungen deutlich und sprengte wohl auch den Rahmen, den die Bühne im großen Saal des Biedenkopfer Bürgerhauses setzte.

Abgekürzt zitierte Literatur

Baxandall 1980

Baxandall, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1980.

Borchhardt-Birbaumer 2003

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte, *Imago noctis*, Wien, Köln und Weimar 2003.

71 Faass 2004, S. 19.

72 Vgl. Mielsch 1989, S. 41.

Braun 2015

Braun, Emily, Alberto Burri. *The Trauma of Painting* (Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), New York 2015.

Burke 1980

Burke, Edmund, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übers. von Friedrich Bassenge, hrsg. von Werner Strube, Hamburg 1980.

Burke 2015

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, hrsg. von Paul Guyer, Oxford 2015.

Busch 2007

Busch, Werner, *Abbild, Erscheinung, Erfindung. Landschaftsgraphik und Ungegenständlichkeit*, in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, hrsg. von Werner Busch und Oliver Jehle, Zürich und Berlin 2007, S. 97–116.

Diederich/Herrmann 2015

Diederich, Stephan/Herrmann, Barbara (Hrsg.), Bernard Schultze, Bd. 2: *Verzeichnis der Werke 1939 bis 1989*, München 2015.

Faass 2004

Faass, Martin, *Was ist eine Landschaft?*, in: Max Ernst. *Traumlandschaften* (Kat. Ausst. Kunsthaus Apolda Avantgarde und Ernst Barlach Haus, Hamburg), hrsg. vom Kreis Weimarer Land, der Stadt Apolda und dem Ernst Barlach Haus, Hamburg 2004, S. 15–20.

Featherstone 1996

Featherstone, Rupert, s. v. *Impasto*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, Bd. 15, New York 1996, S. 147.

Gabler 1977

Gabler, Karlheinz, Hein Heckroth. 1901–1970 (Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Kassel), Kassel 1977.

Gaßner 1991

Gaßner, Hubertus, Hein Heckroth – *Der Maler*, in: Hein Heckroth. *Film-Designer* (Kinematograph, Nr. 7), hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt am Main 1991, S. 13–22.

Gockel 2002

Gockel, Bettina, s. v. *Farbe*, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 78–84.

Grave 2011

Grave, Johannes, s. v. *das Erhabene*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2. Aufl., hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011, S. 113–117.

Hagen 1960

Hagen, Friedrich, „Versteht mich bitte nicht so rasch“. Hein Heckroth. *Maler, Bühnen- und Filmbildner*, in: *Frankfurt. Lebendige Stadt* 5 (1960), Heft 2, S. 24–31.

Haindl 1970

Haindl, Hermann, *In memoriam*, in: *Bürgerhaus Biedenkopf – ein Zentrum für Kultur, Erholung, Sport*, Biedenkopf 1970, o. S.

Haindl 2000

Haindl, Hermann, Mit dem Schirm fing es an! Hermann Haindl – 50 Jahre Frankfurter Theater. 80 Jahre: drei Haindl-Generationen am Frankfurter Theater, Frankfurt am Main 2000 [Selbstverlag].

Haindl 2002

Haindl, Hermann, Retrospektive 1948-2002. Die Entwicklung der Strukturen und Inhalte meiner Bilder, Hofheim am Taunus 2002.

Heckroth 1931

Heckroth, Heinrich, o. T. [Stellungnahme zum Darstellungsstil des modernen Theaters], in: Die Scene, 21, 1931, S. 79–80.

Heininger 2010

Heininger, Jörg, s. v. Erhaben, in: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 2, Stuttgart und Weimar 2010, S. 275–310.

Hofer 2002

Hofer, Sigrid (Hrsg.), Entfesselte Form. Fünfzig Jahre Frankfurter Quadriga (Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main), Frankfurt am Main und Basel 2002.

Hofer 2019

Hofer, Sigrid, Hein Heckroth und die Künstlergruppe Quadriga, in: Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis 2019. Dokumentation des Festaktes zur neunten Verleihung des Hein-Heckroth-Bühnenbildpreises am 7. April 2019 im Stadttheater Gießen, hrsg. von der Hein-Heckroth-Gesellschaft Gießen e. V., Gießen 2019, S. 23–31.

Hoppe 2006

Hoppe, Thomas, Acrylmalerei. Die künstlerischen Techniken, 3. Aufl., Leipzig 2006.

Huth 1977

Huth, Karl, Biedenkopf. Burg und Stadt im Wandel der Jahrhunderte, Biedenkopf 1977.

Kania/Spieler 2006

Kania, Elke/Spieler, Reinhard (Hrsg.), The Sublime Is Now! Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst (Kat. Ausst. Museum Franz Gertsch, Burgdorf), Bern 2006.

King 2022

King, Luise, Hannsgeorg Beckert. Das Verhältnis des Architekten zu Kunst und Künstlern, in: Bauwelt 113 (2022), Heft 23, S. 11–12.

Klein 1966

Klein, Ernest, A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language, Bd. 1, Amsterdam 1966.

Körner 1988

Körner, Hans, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988.

Kunstverein Siegen 1987

Kunstverein Siegen (Hrsg.), Werner Schreib. Das künstlerische Werk, Gießen 1987.

Mielsch 1989

Mielsch, Beate, Die historischen Hintergründe der Kunst-am-Bau-Regelung, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, hrsg. von Volker Plagemann, Köln 1989, S. 21–44.

Müller-Buck 2024

Müller-Buck, Renate, „... zitternd vor bunter Seligkeit“. Nietzsche in Venedig, Göttingen 2024.

Phipps 2010

Phipps, Elena, *Cochineal Red. The Art History of a Color*, New York 2010.

Rauch 2014

Rauch, Stefanie, Bühnentechnik – eine verkannte Kunst? oder: Wer ist eigentlich Walter Huneke?, in: *Musiktheater im Fokus*, hrsg. von Sieghart Döhring and Stefanie Rauch, Sinzig 2014, S. 373–386.

Reimann 2015

Reimann, Sandra Beate, Vom prozessualen Werden des Materials zur Prozessualität von Wahrnehmung und Raum. Das Potential von Skulptur bei Richard Serra, in: *kunsttexte.de* (2015), Nr. 1 (21 Seiten).

Sauerbier 2010

Sauerbier, Antje, *Hippies, Hochhäuser, Hausberg-Radar! Butzbach an der Schwelle zur Moderne. Die Roaring Sixties im Spiegel der Provinz*, Butzbach 2010.

Schellewald 2018

Schellewald, Barbara, *Out of the Blue – die Erscheinung des Göttlichen. Der Einsatz von Lapislazuli im Mittelalter*, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hrsg. von Natascha Adamowsky u. a., Paderborn 2018, S. 217–238.

Schneemann 2006

Schneemann, Peter J., Überwältigungen. Das Erhabene als ewiger Traum einer Wirkungsästhetik, in: *The Sublime is Now! Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst* (Kat. Ausst. Museum Franz Gertsch, Burgdorf), hrsg. von Elke Kania und Reinhard Spieler, Bern 2006, S. 9–18.

Seidel 2020

Seidel, Martin, Kunst am Bau in Deutschland, in: *70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland*, hrsg. vom Bundesministerium des Inneren, für Bau und Heimat, München und Berlin 2020, S. 38–54.

Seidel 2021

Seidel, Martin, *Mehr Raum für Kunst. Handbuch Kunst am Bau*, Gelsenkirchen 2021.

Simpson/Weiner 1989

Simpson, John/Weiner, Edmund (Bearb.), *The Oxford English Dictionary*, 2. Aufl., Bd. 7, Oxford 1989.

Stürz 1998

Stürz, Dietlind, Hein Heckroth (1901-1970). *Aus Leben und Werk*, Gießen 1998.

Tammen 2002

Tammen, Silke, s. v. Textilien, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 217–224.

Wolff 1913

Wolff, Richard, *Die Jute. Ihre Industrie und volkswirtschaftliche Bedeutung*, Berlin 1913.

Zöllner 1992

Zöllner, Frank, „Ogni pittore dipinge sé“. Leonardo da Vinci and „Automimesis“, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana. Rom 1989*, hrsg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.



Abb. 1: Hein Heckroth, Bühnenrückwand aus dem Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Acryl und Ruffen auf einer Konstruktion aus Spanplatten, ca. 4,85 × 14 m, Privatbesitz (Foto: Patrick Locke, Heuchelheim)

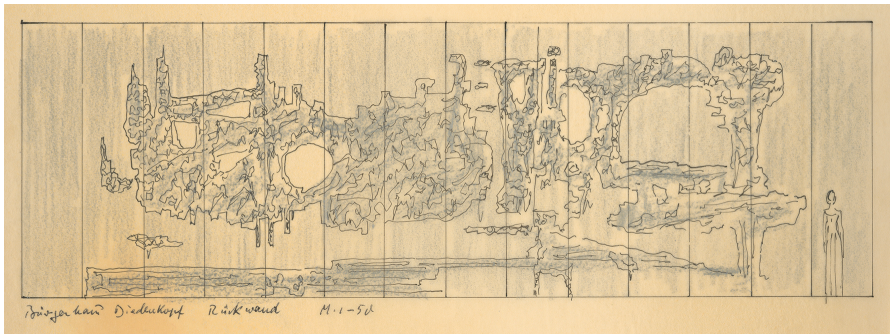


Abb. 2: Hein Heckroth, Entwurf für die Bühnenrückwand im Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Museum für Gießen, Konvolut H. Heckroth, Mappe 2, L 269,1

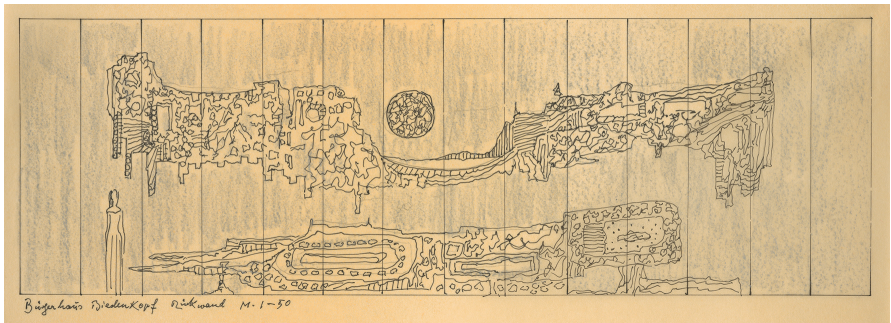


Abb. 3: Hein Heckroth, Entwurf für die Bühnenrückwand im Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Museum für Gießen, Konvolut H. Heckroth, Mappe 2, L 269,2



Abb. 4: Hein Heckroth, Entwurf für die Bühnenrückwand im Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Museum für Gießen, Konvolut H. Heckroth, Mappe 2, L 269,3

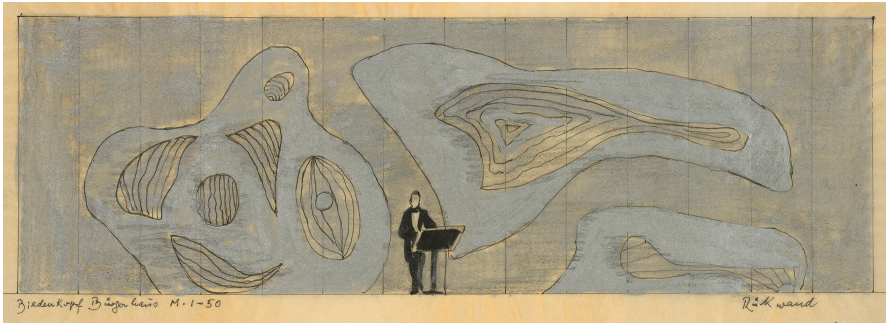


Abb. 5: Hein Heckroth, Entwurf für die Bühnenrückwand im Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Museum für Gießen, Konvolut H. Heckroth, Mappe 2, L 269..4

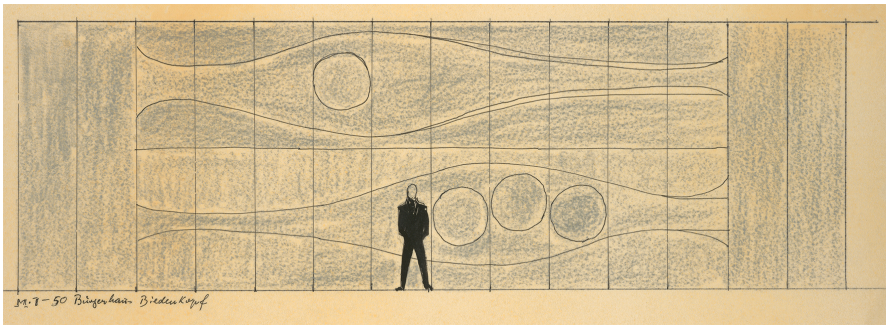


Abb. 6: Hein Heckroth, Entwurf für die Bühnenrückwand im Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Museum für Gießen, Konvolut H. Heckroth, Mappe 2, L 269..5



Abb. 7: Hein Heckroth, Hellenische Landschaft 4, 1967, Öl auf Leinwand, 100,5 × 126,8 cm, Sammlung Jan Schüler, Düsseldorf (Foto: Jan Schüler, Düsseldorf)



Abb. 8: Hein Heckroth, Der große Felsen, 1964, Öl auf Leinwand, 45 × 54 cm, Galerie Dietgard Wosinsky, Gießen (Foto: Anna Lena Habermehl, Reiskirchen)



*Abb. 9: Biedenkopf, Bürgerbaus, Großer Saal, Bühnenraum mit Heckroths Kolossalgemälde
(Foto: Ronnie Martin, Gießen)*



Abb. 10: Hein Heckroth, Bühnenrückwand aus dem Bürgerhaus Biedenkopf, Rollapparat für das Faltschiebesystem, 1970, Privatbesitz (Foto: Marcus Kiefer, Gießen)



Abb. 11: Hein Heckroth, Modell für die Bühnenrückwand im Bürgerhaus Biedenkopf, 1970, Faltkonstruktion aus Spanplatten (montiert auf einer Trägerplatte mit schwarzem Samtbezug), 23 × 68 cm (Trägerplatte: 35 × 80 cm), Privatbesitz (Foto: Ada Kny, Berlin)



Abb. 12: Hein Heckroth, Bühnenrückwand aus dem Bürgerhaus Biedenkopf (Detail), 1970, Privatbesitz (Foto: Patrick Locke, Heuchelheim)



Abb. 13: Hein Heckroth, Bühnenrückwand aus dem Bürgerhaus Biedenkopf (Detail), 1970, Acryl und Ruffen auf Spanplatte, Privatbesitz (Foto: Marcus Kiefer, Gießen)



Abb. 14: Hein Heckroth, Ohne Titel, 1959, Kreide, Öl, Lack und Ruffen auf Leinwand, Museum für Gießen, Inv.-Nr. 3704