

»*Schau einfach hin.*«

Helmut Hölzler auf die Frage seines damals 18-jährigen Neffen nach der Bedeutung einer Zeichnung.

Helmut Hölzler (1909–1976), Zeichner und Maler in München, arbeitete abseits des etablierten Kunstbetriebs und verfolgte das Zeitgeschehen nach 1945 mit wachem, kritischem Blick. Fünfzig Jahre nach seinem Tod ist ein Künstler neu zu entdecken, dessen beeindruckendes, bisher kaum bekanntes Werk Hunderte unveröffentlichter Zeichnungen und Aquarelle umfasst, daneben einige Gemälde.

Wer war Helmut Hölzler? Wie ist sein Werk heute einzuordnen und zu bewerten?

Anders als der abstrakte Mainstream der Kunst nach 1945, oft von kraftvoller Farbigkeit, bewegte sich Hölzler mit seinen intimen Arbeiten zwischen Figürlichkeit und Abstraktion.

Bernhard Maaz verortet Hölzlers Werk in der Kunst des 20. Jahrhunderts, **Christian Fuhrmeister** seine Teilnahme am *Deutschen Kunst-Preis* 1949 im Spannungsfeld von Brüchen und Kontinuitäten der Nachkriegszeit, **Kevin Bücking** sein künstlerisches Lebensthema: die Ruine. Persönliche Erinnerungen des Herausgebers und Zeugnisse aus dem Nachlass lassen darüber hinaus den Menschen hinter dem Werk und seine geistige Haltung sichtbar werden.

Mit 200 Werkabbildungen, über 70 Vergleichsabbildungen, zeitgenössischen Stimmen enger Freunde des Künstlers und einem umfassenden Werkverzeichnis präsentiert der Band *Leben und Werk Helmut Hölzlers* erstmals in dieser Breite.

Hölzlers differenzierte und experimentelle Formsprache greift viele Impulse aus der Kunst des 20. Jahrhunderts auf. Der Künstler entwickelt sie zu einer eigenständigen, feinen und poetischen Welt, in der sich die Geschichte seiner Zeit spiegelt, Realismus und Surrealismus nachklingen und eine bestechend lyrische Zeichensprache aufsteht.

BERNHARD MAAZ, MÜNCHEN

ISBN 978-3-95908-778-0



9 783959 087780

49,80 €

HELMUT HÖLZLER
ZEICHNER ZWISCHEN
FIGÜRLICHKEIT UND ABSTRAKTION

HELMUT HÖLZLER



ZEICHNER
ZWISCHEN FIGÜRLICHKEIT
UND ABSTRAKTION

THELEM

THELEM

HELMUT HÖLZLER

Zeichner zwischen Figürlichkeit und Abstraktion

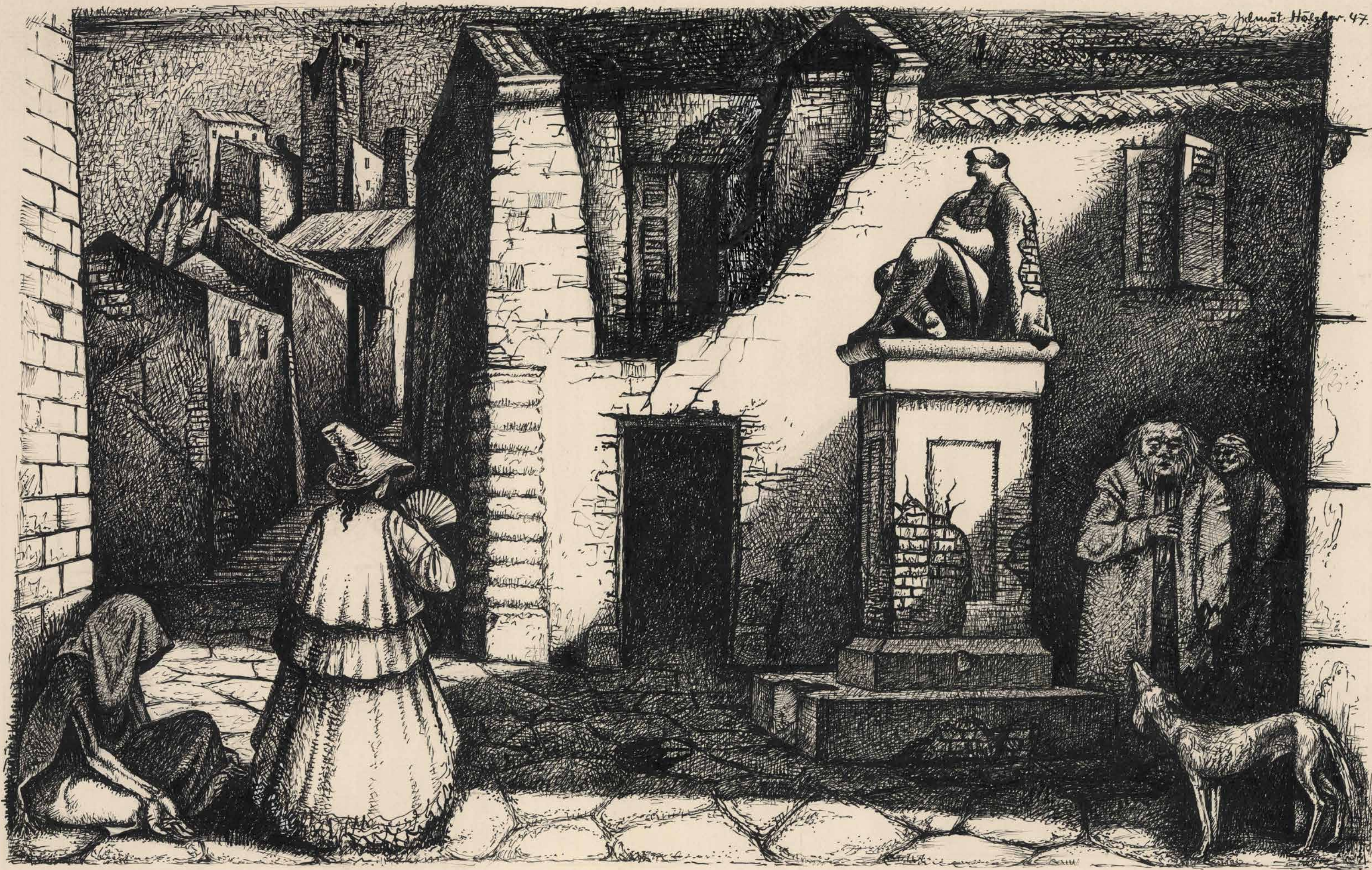
Herausgegeben von Erwin Hölzler

Mit Texten von Bernhard Maaz, Kevin Bücking, Erwin Hölzler
und Gesprächsbeiträgen von Christian Fuhrmeister

Weitere Beiträge und Gespräche:
Tanja Pirsig-Marshall, Federico Giudiceandrea und Timm Schubert

THELEM

17	VORWORT
	Dank
21	POETISCHER ZEICHNER UND LETZTER SURREALIST
	Bernhard Maaz
63	RUINEN-ÄSTHETIK BEI HELMUT HÖLZLER
	Kevin Bücking
89	BIOGRAFIE
111	KUNSTGEWERBE UND FREIE KUNST
135	DAS DEUTSCHE KUNST-PREISAUSSCHREIBEN 1949
	Im Gespräch mit Christian Fuhrmeister
171	EINE EIGENE MODERNE
293	NACHKLANG EINER FREUNDSCHAFT
	Ilse Margret Vogel und Howard Knotts über Helmut Hölzler
303	DAS DEUTSCHE KUNST-PREISAUSSCHREIBEN 1949
	Materialien Mit einem Beitrag von Tanja Pirsig-Marshall
351	WERKVERZEICHNIS
379	ANHANG
381	Anmerkungen
390	Zu den Autorinnen, Autoren und Gesprächspartnern
392	Register der Vergleichsabbildungen
394	Personenregister
400	Impressum





VORWORT

Der Todestag des Künstlers Helmut Hölzler (1909–1976) jährt sich 2026 zum fünfzigsten Mal. Der »Maler und Grafiker«, wie Hölzler sich selbst nannte, hinterließ etwa 700 Arbeiten – überwiegend Zeichnungen in Bleistift, Feder und Tusche sowie Aquarelle und wenige frühe Ölgemälde. Es ist ein Werk, das der Nachwelt weitgehend unbekannt geblieben ist. Mit diesem Buch soll es erstmals in größerem Zusammenhang gewürdigt werden.

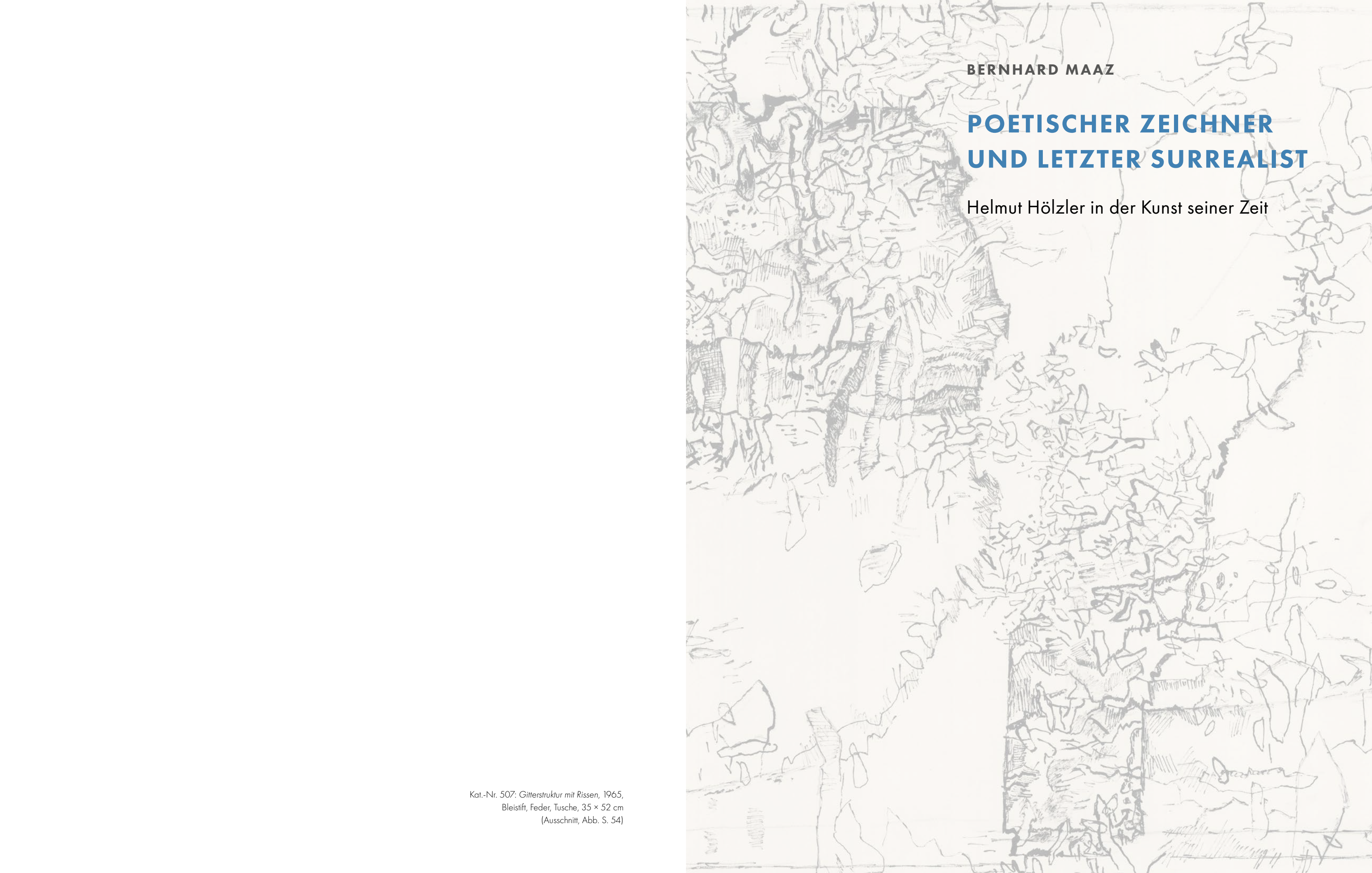
Viele Künstler der Nachkriegszeit sind heute kaum noch präsent. Ist Helmut Hölzler ein vergessener Künstler? Hölzler gehörte nie zu den weithin bekannten Künstlern seiner Generation. Sucht man nach den Gründen, stößt man auf ein Zusammenspiel von biografischen Umständen – insbesondere seiner chronischen Erkrankung – und Persönlichkeit: Extrovertierte Selbstdarstellung war nicht Hölzlers Sache. Öffentlich präsent waren seine Werke nur selten, dann jedoch auf größeren Foren: beim *Deutschen Kunst-Preiswettbewerb 1949*, wiederholt bei der *Großen Kunstausstellung* im HAUS DER KUNST sowie 1980, posthum, bei einer Gedächtnisausstellung im heutigen KUNSTFORUM OSTDEUTSCHE GALERIE in Regensburg.

In seinem Testament verfügte der Künstler, der Nachlass möge ungeteilt aufbewahrt werden. Dem wurde bis heute Folge geleistet, was auch die Vorbereitung der Ausstellung im November 2026 wie auch die Erarbeitung dieses Buches wesentlich erleichtert hat.

Als Neffe des Künstlers und Herausgeber dieses Bandes näherte ich mich Hölzlers Werk nicht aus der Perspektive eines Kunsthistorikers. Viele intensive Gespräche mit Fachleuten haben den Weg von der ersten Idee bis zum hier vorliegenden Buch, zur Ausstellung und zum *virtuellen Museum* begleitet. Dort wird Helmut Hölzlers Lebenswerk online zugänglich.



Virtuelles Museum Helmut Hölzler



BERNHARD MAAZ

**POETISCHER ZEICHNER
UND LETZTER SURREALIST**

Helmut Hölzler in der Kunst seiner Zeit

Kat.-Nr. 507: *Gitterstruktur mit Rissen*, 1965,
Bleistift, Feder, Tusche, 35 × 52 cm
(Ausschnitt, Abb. S. 54)

Versuch einer Annäherung

Wie nähert man sich einem Künstler, von dem es keine Briefe und Tagebücher gibt, keine Selbstzeugnisse oder Theorien, ja nicht einmal Äußerungen seiner Schüler, seiner Familie, nur ein paar schmale Worte aus dem Freundeskreis?⁸¹ Die Ausgangslage ist vergleichbar mit der Bewertung eines mittelalterlichen Altar- oder Buchmalers, von dem wir nur das in den Händen halten, was er schuf, als er sich einstmals über das Papier oder die Holztafeln beugte, Farben mischend, Umrisse anlegend, Figuren ersinnend, Strukturen füllend.

Für Helmut Hölzler gelten also dieselben Ausgangsbedingungen wie für viele altmeisterliche Künstler, deren Leben, deren Antriebskräfte und Überlegungen uns für immer verschlossen sind. Was bleibt? Das Werk. Was bleibt uns? Eine Betrachtung, die sich der typologischen Analogieschlüsse bedient, der formalen Vergleiche und des einführenden Verständnisses.

Hölzlers Lebenswerk ist auf so erfreuliche wie verblüffende Weise ungeteilt in der Familie erhalten geblieben. Einzig die Publikation von 1980 gibt ein paar Eindrücke davon. Schriftliche Quellen haben sich nicht finden lassen, nicht in den Handschriftenabteilungen großer Einrichtungen, nicht in allgemeinen Nachweisportalen auf digitalem Wege. Sogar der Versuch, über das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin auf gedruckte, aus Zeitungen ausgeschnittene Rezensionen zu stoßen, scheiterte: Es gibt sie nicht.

Worüber verfügen möglicherweise die Museen? Fünf Blätter gelangten in das Münchner Lenbachhaus, ein Aquarell und vier Federzeichnungen. Die Staatliche Graphische Sammlung in München besitzt kein einziges Blatt von ihm. Ein einziges findet sich in den BAYERISCHEN STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, doch scheint seine Provenienz verunklärt: *Die Rast* von 1945, eine Zeichnung. Wenn ein solches groß gedachtes Werk als »Hinterstellung unbekannter Herkunft« geführt werden muss, dann zeugt das von einer beiläufigen Nonchalance, die damals den Zuständigen nicht abverlangte, die Umstände zu klären: Das Museum wurde zum Hafen herrenloser Werke? Hölzler war ein lobby-loser Künstler, was aber nicht heißen darf, er habe ignoriert, was andere schufen, auch wenn offenbar viele übersahen, was er schuf.



Kat.-Nr. 150: *Hausmotiv*, 1962,
Bleistift, Aquarell, 49 × 68 cm

existentialistische Weise lässt er die Blätter menschenleer, als seien es Bühnenbilder für klagende Dramen.

Nicht wesentlich anders erscheint das farbige Blatt *Hausmotiv* aus demselben Jahr 1962, das man als eine Farbflächenkomposition charakterisieren kann, da die Rot- wie die Blautöne wohlausgewogen verteilt sind, eingefasst von dunkleren Farbflächen. Zersplitternde Brandmauern, leere schwarze Fensterhöhlen, unten liegende Brocken füllen das Blatt: Die Fassade als ästhetisches Problem überwiegt, die Abbildung von Gebäuden als historische Zeugnisse tritt gänzlich dahinter zurück, und die gliedernden Lineamente von Riss und Fuge sind aus gestalterischen Erwägungen gesetzt: Ein exzellent durchkomponiertes Werk.

Häuser, Brandmauern, Fassaden haben Künstler seit jeher in ihrer Beiläufigkeit interessiert; Adolph Menzel beispielsweise hielt im Skizzenbuch 1868 ein Haus im Abbruch so fest, dass fast nur noch

ein abstraktes Geflecht aus Linien sichtbar wird, das man sich mühsam als Abbreviatur von Deckenanschlüssen und Kaminen vorstellen kann.⁵²

Albert Wigand schuf über Jahrzehnte eine Fülle von Gemälden und Zeichnungen mit Fassaden, die er stets – wie dann auch Hölzler – bildparallel anlegte, in die er Fensterflächen, Giebel, Himmel integrierte, zuweilen auch Inschriften. Für ihn war, wie sein Gemälde *Straßenfassade* aus dem Jahr 1957 zeigt, die Fassade eine ästhetische, gestalterische Herausforderung.⁵³ Er verfolgte kein Anliegen einer präzisen Abbildung, allenfalls drückt sich in seinem Bild die Freude an kraftvoller Farbigkeit aus, die das in der Wirklichkeit Gegebene, das Gesehene, das Grau der Wirklichkeit zweifelsfrei übertraf. Hölzlers Blatt ist, das wurde deutlich, kein Abbild, sondern eine Metapher.

Darin verwandt ist ihm natürlich auch ein weiterer Generationen-genosse, der 1904 geborene Werner Heldt, Chronist einer stadtbildprägenden Melancholie von Brandmauer, Brache und Baulücke, wie es etwa das Gemälde *Sonntagnachmittag* von 1952 zeigt, das mit dem Wechsel von Flächigkeit und mit feinen Binnenstrukturen operiert. Er hatte mit realistischen Trümmerzeichnungen begonnen und schuf zahlreiche Elegien über die Baulückenwelt der Groß- und seiner Heimatstadt Berlin.⁵⁴ Und auch ein Maler wie der ziemlich stark aus dem Blick geratene Hans Kuhn, der 1905 in Baden-Baden geboren wurde und in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in Italien beispielsweise zu de Chirico in Kontakt kam, gehört zu diesen Repräsentanten eines elegischen Zeitgeistes. Wenngleich Kuhn sich bald zu einer stärkeren und von größeren Gesten getragenen Ölmalerei wandte, gab es doch – nicht zuletzt dank des Einflusses jenes italienischen Meisters – vergleichbare Ansätze etwa hinsichtlich der bühnenhaften Bildräume und der Versatzstücke antiker Architekturen.⁵⁵

Geordnete Turbulenz

Johannes Itten hatte am Bauhaus, an dem er 1919 bis 1923 lehrte und mit dem Vorkurs die Grundlagen für die weitere Ausbildung legte, auf elementare Gestaltungsprinzipien hingewiesen und sich beispielsweise mit Gegensatzpaaren wie groß-klein, dick-dünn, hell-dunkel, leicht-schwer, durchsichtig-undurchsichtig beschäftigt.⁵⁶ Natürlich gehört zu diesen grundlegenden Kontrasten auch jener



Albert Wigand: *Straßenfassade*, 1957,
Öl auf Hartfaserplatte, 40 × 60 cm
Rostock, Kunsthalle
[Bernd Heise, Roland März (Hrsg.): *Albert Wigand*,
Dresden 2008, S. 79]
Bildzitat gem. § 51 UrhG



Werner Heldt: *Sonntagnachmittag*, 1952,
Öl auf Leinwand, 63 × 109 cm
© Berlinische Galerie
[Verena Hein: *Werner Heldt (1904–1954): Leben und Werk*,
Herbert Utz Verlag, 2016]
Bildzitat gem. § 51 UrhG



Kat.-Nr. 555: *Männlicher Akt*, 1967, Bleistift, Feder, Tusche, 37 × 48 cm



André Masson: *L'homme emblématique* (Emblematischer Mensch), 1940, Aquarell, 62,5 × 48 cm
[František Šmejkal: *Die surrealistische Zeichnung*, Hanau 1974, Abb. S. 23.]; Bildzitat gem. § 51 UrhG

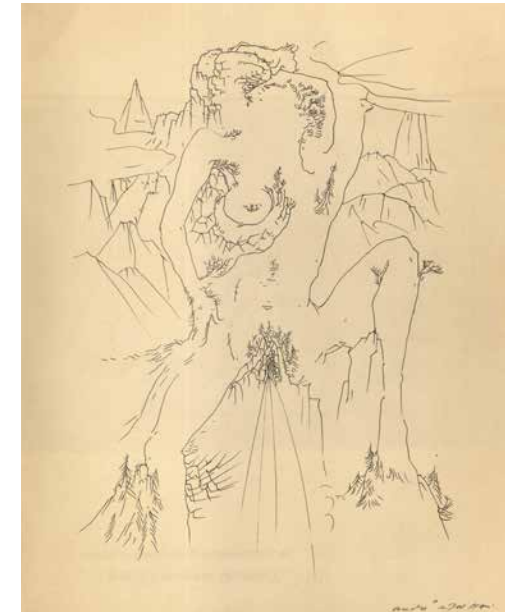
Zersetzte Figuration

Neben Carlfriedrich Claus scheint noch ein weiterer Name auf, der für die Einordnung der Arbeiten von Hölzler unentbehrlich ist: Gerhard Altenbourg. Die Schräglage, die Verletzlichkeit, die Tatsache, dass ein ausgelieferter Männerakt das breitformatig gelagerte Blatt beherrscht und in einer widernatürlichen Instabilität verbleibt, wirft die Frage auf, inwieweit es hier um verletzte Männerrollen geht, um Verunsicherung und eine nihilistische Hinterfragung aller Heldenrollen. Hölzlers *Männlicher Akt* wurde mit Bleistift ganz anders angelegt. Dass es für diese fragile Gestalt keines Modellstudiums bedurfte, ist vorauszusetzen. Die Brüchigkeit betrifft aber nicht nur das scheibenhafte Gesicht mit den entsetzlich leeren oder leblosen Augen, sondern gipfelt in den krampfenden Händen: Was treibt das Wesen in diese Exaltation? Man kann sich nicht der Vorstellung erwehren, das Blatt gelte einem Toten oder gar dem Tod. Es ist existentiell.

Hölzler wird die Arbeiten von André Masson wohl gekannt haben, so beispielsweise Figurationen wie dessen *Emblematischer Mensch* von 1940.⁷⁴ Masson war eine Zentralgestalt der surrealistischen *écriture automatique*, eines unwillkürlichen Schreibaktes, der innere Vorgänge seismographisch zum Ausdruck bringen soll.⁷⁵ Masson präfigurierte auch ein Stilmittel, das Hölzler einsetzt, nämlich die Versteinerung des Leibes bei gleichzeitiger karstiger Zersetzung. Er ging dabei so weit, dass eine Frauenfigur mit dem Titel *Wasserfall*⁷⁶ partiell mit einem Fels identisch scheint oder Leib und Stein ineinander übergehen – und dass ihrem Schoß ein Quell entströmt, während sie andeutungsweise von hinten umfangen wird, als bedränge sie ein männliches Wesen: Auch das ist emblematisch wie der scheinbar Tote bei Hölzler oder das demgemäß betitelte Blatt von Masson.

Alleine von Hölzlers *Männlichen Akt* aus lassen sich zahlreiche bislang unbeleuchtete künstlerische Verwandtschaftslinien ziehen; dabei kommt man immer wieder auf solche Zeichner, die nicht an der Rampe des offiziellen Geschehens in Ost und West standen. Die Namen Carlfriedrich Claus, Hermann Glöckner und Albert Wigand sind schon gefallen, auf Gerhard Altenbourg ist hier noch einmal zurückzukommen. Denn auch er hat eine morbide Diagonalgestalt als – um es mit Masson zu sagen – emblematisches Sinnzeichen der menschlichen Kreatürlichkeit gezeichnet, nur eben nicht im Moment eines scheinbaren Todes, sondern im Akt der Zeugung, die als eine düstere Besessenheit erscheint: *Beim ficken*⁷⁷.

Atavistische, archetypische, emblematische, enigmatische Blätter – sie stehen für die tiefe Skepsis des 20. Jahrhunderts, die nicht auf dem Markt ausgebreitet, sondern von Zeichnern festgeschrieben wird. Fragilität und Morbidität kennzeichnen das Blatt *Strukturierter Kopf*, der ein Erschrecken weckt, wenn man sich in die Gestalt einsieht: Stirn, Nasenbein, Zahnreihe, Unterkiefer, Gehörgang und Hirnschale – vermeintlich ist alles ›richtig‹. Bis man bemerkt, dass die Schädelkalotte eine mortale Kerbe hat, bis sich alles in eine Assoziation der Toten in der Kapuzinergruft von Palermo verwandelt. Mag Hölzler jenen Ort auch nicht gesehen haben, so gab es doch irgendeinen Grund, diese strukturierte Abstraktion eines Totenschädels zu entwickeln. Vielleicht stand dabei Wols Pate, der eigentlich Wolfgang Schulze hieß, jener Maler, Zeichner und Photograph aus Deutsch-



André Masson: *Wasserfall*, 1938, Tusche, 46 × 35,2 cm
[Michel Leiris: *André Masson. Drawings*, London 1972, Taf. 52]
Bildzitat gem. § 51 UrhG



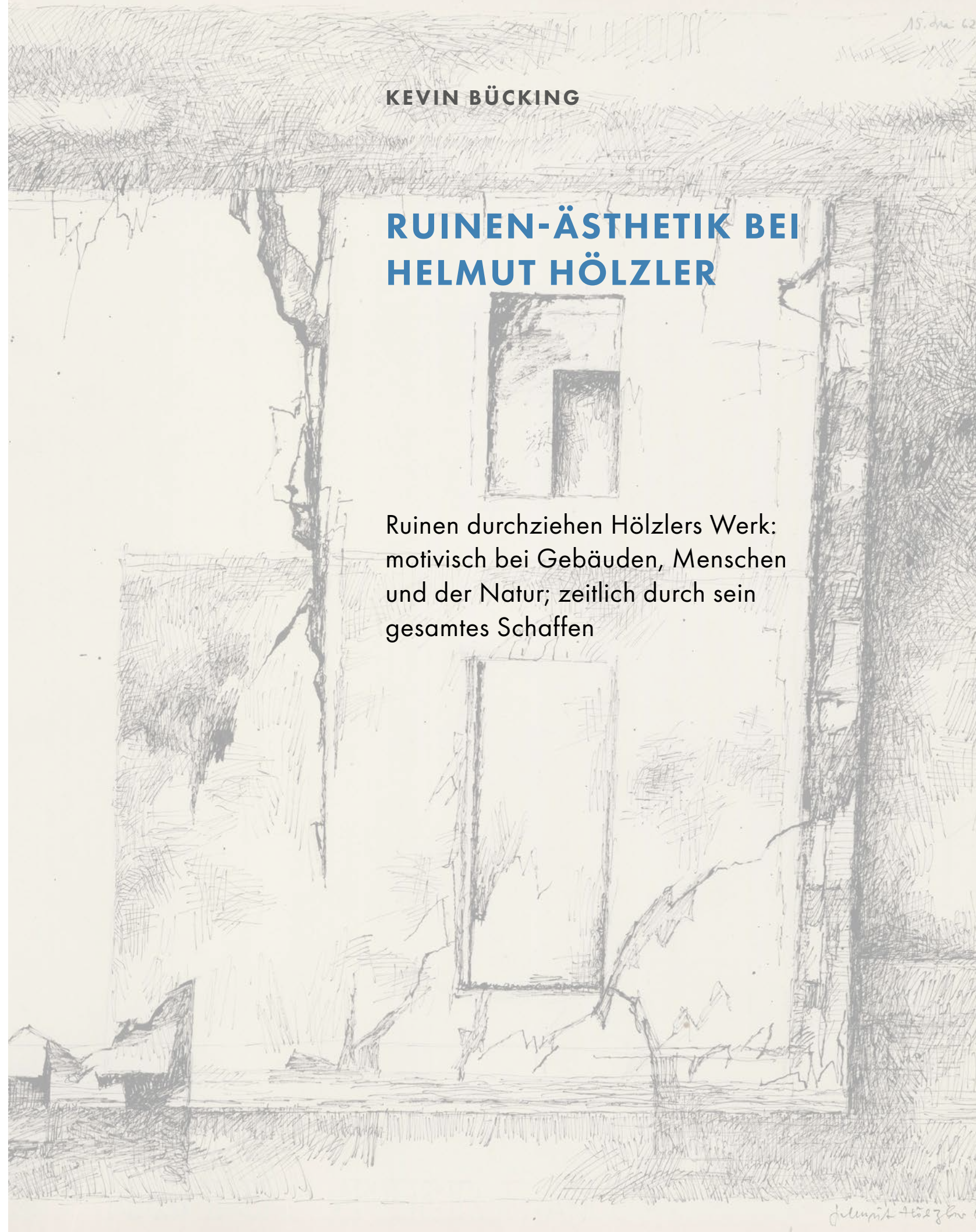
Gerhard Altenbourg: *Beim ficken*, 1949, Feder, Tusche, 24,5 × 32,0 cm
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen zu Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 2012-55
[Bernhard Maaz, Daniela Günther, Sören Fischer (Hrsg.): *terra Altenbourg. Die Welt des Zeichners*, Dresden/Berlin/München 2014, S. 171.]
Bildzitat gem. § 51 UrhG

KEVIN BÜCKING

RUINEN-ÄSTHETIK BEI HELMUT HÖZLER

Ruinen durchziehen Hölzlers Werk:
motivisch bei Gebäuden, Menschen
und der Natur; zeitlich durch sein
gesamtes Schaffen

Kat.-Nr. 383: Hausmotiv, 1962,
Bleistift, Feder, Tusche, 42 × 56 cm
(Ausschnitt; Abb. S. 48)





Michael Rieger: *Ground Zero (6 World Trade Center): Kreuzform in den Trümmern*, 2001, Fotografie
FEMA News Photo (Federal Emergency Management Agency), New York, 26. September 2001
(Digitalisat: Wikimedia Commons)
Public Domain (Werk eines FEMA-Mitarbeiters im Dienst; U.S. federal government work)

Moderne und Postmoderne

In der Moderne und der Zeit danach, oft als Postmoderne oder auch *posthistoire* bezeichnet, nehmen die Ruinen neue und veränderte Gestalten und Konnotationen an. Seit der Entwicklung neuer Baumaterialien während der Industrialisierung entstehen gänzlich neue Architekturstile und somit auch neue Ruinengestalten. Neue Techniken und Medien, einsetzend mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert, ermöglichen neue Wiedergabe- und Darstellungsformen der Ruinen. Die großen Kriege und Konflikte des 20. Jahrhunderts bringen eine Ruinierung der Lebenswelt ungeahnten Ausmaßes mit sich, und den Auftakt in das 21. Jahrhundert markieren die in das kollektive Gedächtnis eingebrannten, medial vermittelten Bilder der verheerenden terroristischen Zerstörung der Twin Towers des World Trade Centers in New York am 11. September 2001 und die daraus resultierende Stahlruine am sogenannten *Ground Zero*.

Die Aktualität der zerbrochenen Gestalten des Ruinenmotivs besteht somit bis in die Gegenwart fort.

Omnipräsenz kommt Ruinen vor allem im Zuge der Zerstörungen der beiden Weltkriege zu: »Nach 1945 verweisen die Ruinen nicht mehr auf die Vergangenheit, sondern auf die Gegenwart – und die Gegenwart erlebt die Zerstörungskraft in einer vollkommen neuen Dimension.«²² Auch medial treten zuvor unbekannte Dimensionen hinzu: Die neuen Bilder aus der Luft dokumentieren die verheerenden Bombenteppiche und die übrig gebliebenen Trümmerwüsten in den Großstädten. Solcherart Verwüstungen im 20. Jahrhundert haben ein bislang ungekanntes Bedürfnis nach Dokumentation geweckt, das sich auch in Fragen des Denkmalschutzes widerspiegelt. Die Kriegeruinen der beiden großen Weltkriege künden fortan nicht mehr vom »abstrakten Wert einer fernen Vergangenheit«, sondern von den am eigenen Leib erfahrenen Erlebnissen dramatischer Ereignisse und Todesbedrohungen einer traumatisierten Generation: »Die Natur der Ruine verändert sich. Von nun an verkündet sie, wenn auch leider vergeblich, den kategorischen Imperativ des ›Das darf nie mehr geschehen‹.« Im 20. Jahrhundert wird es somit zur zentralen Aufgabe, an Katastrophen und Zerstörungen zu erinnern.

Den Ruinen kommt dabei eine bedeutende symbolische Funktion zu, als »Stigmata der Geschichte« im Sinne einer Pflicht zur Erinnerung

bewahrt zu werden.²³ Die Relevanz des Denkmalschutzes nimmt in der Nachkriegszeit entsprechend merklich zu. Seit seinem Aufkommen zu Beginn des 19. Jahrhunderts geht es dabei um die Opposition der *Restaurierung* gegenüber der *Konservierung*. Während im Zuge der Konservierung versucht wird, die originale Architektur möglichst in ihrem unveränderten Zustand zu bewahren und die ursprünglichen Materialien zu schützen und zu erhalten, soll bei der Restaurierung oder gar der Rekonstruktion das Gebäude in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Der konstruktive und manipulative Eingriff ist im Falle der Wiederherstellung deutlich weitreichender als bei der Konservierung, weshalb Konservierung oftmals mit Authentizität und Echtheit assoziiert wird, während Restaurierung in der Regel der Verdacht auf Inszenierung und Künstlichkeit begleitet.²⁴

Spuren der Zeit im Raum der Gegenwart

Im Zuge eines solchen historischen Abrisses entsteht leicht der Eindruck, Ruinen seien der archäologischen, historischen oder kunsthistorischen Forschung vorbehalten. Demgegenüber finden sich bei näherer Betrachtung unzählige Disziplinen, Perspektiven und Methoden der Beschäftigung mit dieser Thematik. Man kann Ruinen etwa aus dem Blickwinkel der philosophischen Ästhetik betrachten, wenn man danach fragt, inwiefern sie als »schön« empfunden werden bzw. besondere ästhetische Erfahrungen ermöglichen. Dabei bleibt das (kunst-)historische Wissen relevant, denn es trägt die ästhetische Auseinandersetzung mit Ruinen im Hinblick auf deren Bedeutungen. Gleichwohl verschiebt sich bei einer philosophischen Untersuchung der Fokus hin zu einer Reflexion über die *Bedingungen der Möglichkeit* solcher Erfahrungsweisen von Ruinen – eine Fragestellung, die auf Immanuel Kant zurückgeht. So lassen sich semiotische oder phänomenologische Untersuchungen anstellen.

Betrachtet man Ruinen aus semiotischer Perspektive, fragt man danach, wie sie als Zeichen wirken. Wie bereits beschrieben, stehen Ruinen bisweilen in komplexen Verweiszusammenhängen. Grundsätzlich lässt sich dabei zwischen einer symbolischen und einer allegorischen Bedeutung unterscheiden. Im symbolischen Modus ist die Bedeutung gesellschaftlich vergleichsweise eindeutig festgelegt. So kann etwa die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin als



Berlin, *Stadtschreiberstraße* nach einem Luftangriff, 1945
Bundesarchiv, Bild 183-J31345 / CC-BY-SA 3.0

Helmut Hölzlers Lebensweg ist von einer besonderen Spannung geprägt: zwischen bürgerlicher Herkunft und künstlerischer Eigenständigkeit, zwischen früher Weltläufigkeit und späterem Rückzug ins Private, zwischen dem geistigen Klima der Moderne und den engen Grenzen, die ihm seine Gesundheit setzt. Er wächst in einer Familie auf, in der Bildung, gesellschaftliche Orientierung und wirtschaftliche Stabilität selbstverständlich sind. Diese Voraussetzungen eröffnen ihm früh kulturelle Räume und Möglichkeiten.

Seine künstlerische Entwicklung verläuft nicht geradlinig, sondern in mehreren, deutlich unterscheidbaren Stationen. In München, bei Hugo Troendle, erfährt er eine Ausbildung, die ihn für sein ganzes Leben prägen sollte. In den späteren Berliner Jahren wird noch praktische Berufserfahrung mit Gebrauchsgrafik hinzukommen. Helmut Hölzler bewegt sich in dieser Zeit zwischen angewandter Kunst und freier künstlerischer Ambition.

Einen tiefen Einschnitt für seine weitere Entwicklung stellt seine Asthmaerkrankung dar, die der Grund für eine Übersiedlung nach Garmisch-Partenkirchen ist. Nach dem Krieg wendet er sich entschieden der freien Kunst zu. Der Erfolg beim Deutschen Kunst-Preis Ausschreiben 1949 markiert dabei einen wichtigen Meilenstein in Hölzlers öffentlicher Wahrnehmung.

Die westdeutsche Nachkriegskunst vollzieht unter dem Einfluss internationaler Entwicklungen und amerikanischer Kulturpolitik eine deutliche Hinwendung zur Abstraktion. Hölzler nimmt diese Bewegung als Impuls auf, folgt ihr aber nicht programmatisch. Seine eigene Entwicklung bleibt von Moden unbeeinflusst, verläuft eher verzögert, eigenwillig und von innerer Notwendigkeit bestimmt.

So erscheint Hölzlers Biografie weniger als eine Reihe äußerer Erfolge denn als Geschichte einer künstlerischen Existenz und Entwicklung unter stets einschränkenden Rahmenbedingungen. Sensibilität und Beharrlichkeit prägen sein Werk – getragen von der Moderne, aber nie vollständig von ihr vereinnahmt.

Ein Bild und eine Geschichte *Tod der Denkmäler I*, 1947

Tod der Denkmäler I



Aparato y mano



1947, zwei Jahre nach Kriegsende, entsteht eine Federzeichnung, der Hölzler für die Ausstellung 1954 in der Münchner *Städtischen Galerie* den Titel *Tod der Denkmäler I* gibt.

Das Blatt zeigt eine Hand auf einem Denkmalsockel – dort, wo man üblicherweise die Skulptur einer Person erwarten würde. Der surrealistische Einfluss ist unverkennbar. Das Denkmal steht, wie so häufig in Hölzlers Werk dieser Jahre, in einem kleinstädtischen Umfeld vergangener Jahrhunderte. Im Hintergrund ist ein Geschlechterturm zu erkennen, im oberen Bereich geborsten, an San Gimignano oder auch das alte Regensburg erinnernd. Den unteren Teil des Denkmalsockels holt sich die Natur bereits zurück: Sich schlängelnde Wurzeln, ein kurzer, frischer Trieb mit einigen Blättern verweisen auf diesen Prozess.

Hölzler ist ein politischer Mensch. Nicht nur dieses eine Denkmal ist surrealistisch deformiert. Alle Denkmäler sind, dem vom Künstler bestimmten Werktitel zufolge, »tot«. Der eben zu Ende gegangene Krieg hat in Hölzlers Augen jedes Denkmal fragwürdig gemacht.⁴

Die Hand – von Dalí zu Hölzler

Helmut Hölzler interessierte sich für die Surrealisten. *Tod der Denkmäler* entstand genau 20 Jahre nach Dalís Werk *Aparato y mano* (Apparat und Hand) aus dem Jahr 1927. Zwischen beiden Werken liegen nicht nur zwei Jahrzehnte, sondern auch ein Weltkrieg. Hölzler greift Dalís Motiv der aufragenden Hand fast wörtlich auf, verändert aber seine Bedeutung. Aus den prallen, aufgeschnittenen blauen Gefäßen bei Dalí werden schlängelnde Strukturen entlang der Finger; zwei Finger fehlen, vielleicht kriegsbedingt. Ein unerklärter weißer Fleck bei Dalí erscheint bei Hölzler als Kiefernzapfen, den der Daumen balanciert.

Bei Dalí krönt die Hand eine gewaltige Gestalt, deren Grundform einem auf der Spitze stehenden Kegel ähnelt. Diese Gestalt steht auf jener unendlichen Ebene, die aus Dalís Bildwelt vertraut ist.

Ricard Mas deutet in seinem Aufsatz *Picasso & Dalí. Delusive elements of spiritual geometry* diese Formen freudianisch und schreibt mit Bezug auf die Hand, die sich an der Stelle des Kopfes befindet: »*Apparat und Hand* ist Dalís erstes Werk, das sich explizit mit dem Thema Masturbation auseinandersetzt ...«⁵

Francisco de Holanda (1517–1585)

Francisco de Holanda war portugiesischer Humanist, Hofkünstler und früher Kunsttheoretiker. Seine Traktate über Malerei und Porträt verbinden das Studium der Antike mit christlicher Metaphysik und neuplatonischer Philosophie. Zentral ist der Bilderzyklus *De aetatibus mundi imagines*: eine Serie aus 89 farbigen Zeichnungen zur Schöpfung und den Weltaltern, heute als Manuskript in der BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA aufbewahrt. Die Blätter vereinigen die Erschaffung der Welt als biblische Schöpfungsgeschichte mit den Vorstellungen der Antike. Die Bibel, Platon/Timaios, Hermes Trismegistos, Dionysius Areopagita, Lull und Joachim von Fiore verschmelzen zu einem visuellen Denkmodell. Kreise, Dreiecke, Kegel aus Licht formen die geometrische Basis der Zeichnung.⁶

Dalís Wohnung in Madrid lag unweit der Bibliothek; er studierte Holandas Werk detailliert und ließ sich von ihm nicht nur für dieses eine seiner Werke anregen.

Motivisch lässt sich eine Linie von Holanda über Dalí zu Hölzler ziehen: die geometrische Figur, die aufragende Form, schließlich die Hand. Auf der Bedeutungsebene aber bricht diese Linie. Aus Holandas Welterklärung wird bei Dalí eine surrealistische, möglicherweise freudianisch aufgeladene Bildsprache; bei Hölzler mündet das Motiv in eine politische Nachkriegsbotschaft: eine ikonoklastische Kritik an öffentlichen Zeichen, an Denkmälern.





Kat.-Nr. 223: »Tod der Denkmäler I«, 1947,
(Ausstellungstitel),
Bleistift, Feder, Tusche, 35 × 22 cm
Ausst.-Kat. München, Galerie im Lenbachhaus, 1954,
dort Kat.-Nr. 267



Salvador Dalí: Aparato y mano (Apparat und Hand), 1927,
Öl auf Holz, 62 × 47,5 cm
The Dalí Museum, St. Petersburg, FL
Foto: akg-images, 300323
Bildzitat gem. § 51 UrhG



Francisco de Holanda (1517–1585): *De aetatibus mundi imagines*, 1545
Biblioteca Nacional de España, frei verfügbar unter Creative Commons CC BY 4.0

Gezeigt ist der zweite Schöpfungstag; der rote Kreis trägt den goldenen Schriftzug FIAT FIRMAMENTUM. Geometrische Grundformen wie Kreis, Dreieck, die Anordnung von A und Ω weisen auf Trinität und Einheit, auf Strömungen der mystischen Geometrie hin. Als Person sichtbar ist Jesus Christus, mit Inschriften auf Armen und Brustkorb: PIETAS QUIES RATIO MANSUETUDO CLEMENTIA MISERICORDIA PAX

Nächste Seite:
Kat.-Nr. 48: Häuser und Obelisk, 1951,
Bleistift, Aquarell, 30 × 48 cm



DAS DEUTSCHE KUNST- PREISAUSSCHREIBEN 1949

Hölzler im Kontext der Nachkriegskunst

Jury des Deutschen Kunst-Preisausschreibens
(Ausschnitt): v.l.n.r.: Prof. Willi Baumeister, Stuttgart,
M. Jean Leymarie, Paris, Dr. Werner Haftmann, Murnau,
Dr. Ernst Günther Troche, Nürnberg.
Vollständige Jury auf S. 157



Die Rast – das eingereichte Werk

1949 reichte Helmut Hölzler das Werk *Die Rast* von 1945 zum *Deutschen Kunst-Preiswettbewerb 1949* ein, das, wie erwähnt, von der amerikanischen Militärregierung in München organisiert wurde. Unter 3649 Einsendungen wählte die Jury *Die Rast* für die geplante Ausstellung von 175 Werken aus.

Das Blatt ist in Bleistift, Feder und Tusche ausgeführt, einer Technik, in der Hölzler im weiteren Verlauf seines Lebens überwiegend arbeitete.

Der abgebildete Ort ist eine halbwirkliche kleinstädtische Szenerie mit teils zerstörten und verfallenen Gebäuden. Dieses Grundmotiv – verfallene Gebäude – findet sich im späteren Werk in über 100 Bildern wieder, dort allerdings meist auf Fassaden reduziert.

Christian Fuhrmeister forscht am ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE in München zur Kunstgeschichte des Nationalsozialismus, zum Kunstschutz in Italien und zu den Nachkriegskontinuitäten des Kunstbetriebs. Die Gespräche mit ihm öffnen den Blick auf jene historischen und kunstpolitischen Spannungsfelder, in denen die künstlerische Entwicklung Helmut Hölzlers zu verstehen ist.

Christian Fuhrmeister blickt auf das Bild

Wir sehen Fensterläden, die Norditalien assoziieren lassen, dazu einen Obelisk, der an die *Pittura metafisica* von Giorgio de Chirico erinnert. Die umgestürzten und zerborstenen kannelierten Säulen rufen sowohl das Bild der Zerstörung von kulturellem Erbe als auch Vorstellungen von Vergänglichkeit und damaliger Größe hervor.

Entgegen dem Titel *Die Rast* ist nicht etwa eine durchreisende und rastende Personengruppe dargestellt; es handelt sich eher um ein Programmbild, symbolisch aufgeladen mit der Zerstörtheit der Dinge und der Menschen.



Kat.-Nr. 221a: »Die Rast«, (Ausstellungstitel), 1945, 1949
eingereicht für das *Deutsche Kunst-Preiswettbewerb 1949*
Bleistift, Feder, Tusche, 29 × 46 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, HST 1098
Ausgestellt am 15. Februar 1950 in der *Exhibition of Representative German Paintings*, Arcisstraße 10, München

EINE EIGENE MODERNE

Helmut Hölzlers Werk von 1950 bis 1976

Kat.-Nr. 591: »Tafel 68/69« (Ausstellungstitel), 1969,
Bleistift, Feder, Tusche, 49 × 39 cm
Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst 1970, Nr. 443 (Secession)

Ein Bild und eine Geschichte *Tauben am Armeemuseum*

Was andere verdrängten, beschäftigte Helmut Hölzler in besonderem Maße und über viele Jahre hinweg: Ruinen. Einer seiner Lieblingsorte in München war der Bereich rund um den Hofgarten und die Residenz. Dort wurde sichtbar, wie Natur sich inmitten von Kriegszerstörungen ihren Raum zurückholt – etwa am Beispiel des vollgelaufenen kleinen Weihers hinter dem zerbombten Nationaltheater, der an der Stelle des ehemals tief in den Untergrund hinunterragenden Bühnenhauses entstanden war.

Mitten in einem Stadtzentrum wirkt eine von Pflanzen überwucherte Ruine besonders stark – stärker als ein einsames, verfallenes Gebäude im Wald.

Am Königsplatz wurde die Ruine bewusst als politisches Zeichen gesetzt: Die beiden »Ehrentempel« der Nationalsozialisten am Königsplatz wurden nicht etwa vollständig beseitigt, sondern 1947 im Auftrag der amerikanischen Militärregierung nur so weit gesprengt, dass die Sockel erkennbar zerstört übrigblieben. Die Absicht war, sie der Natur zur Rückeroberung zu überlassen.² Über die nationalsozialistische Vergangenheit sollte buchstäblich Gras wachsen, zugleich sollte die Gesamtanlage als mahnendes »Nie wieder« dienen.

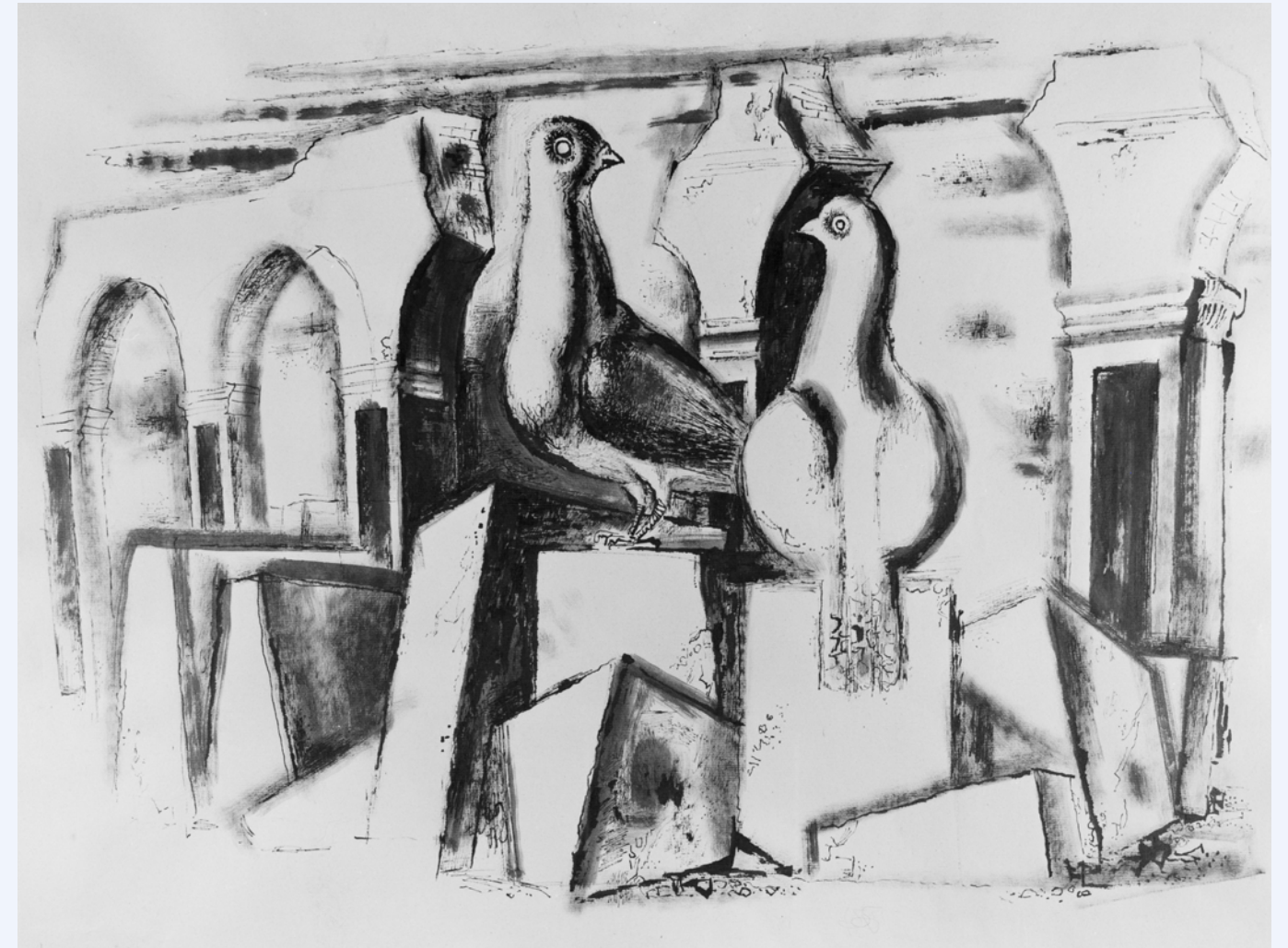
Der Standort des Künstlers beim Zeichnen des Werks lässt sich nahezu auf den Meter genau lokalisieren. 1956 war auch das ehemalige Bayerische Armeemuseum am östlichen Ende des Hofgartens noch eine Ruine. Jahrzehntlang blieb dieser Zustand unverändert. Erst in



Säulen vom Nordflügel des Armeemuseums, Stadtarchiv München, Sign. FS-NK-STB-0142 undatiert, vermutlich frühe 1950er Jahre



Dieselbe Stelle, ein dreiviertel Jahrhundert später, Sommer 2025 (Foto: privat)

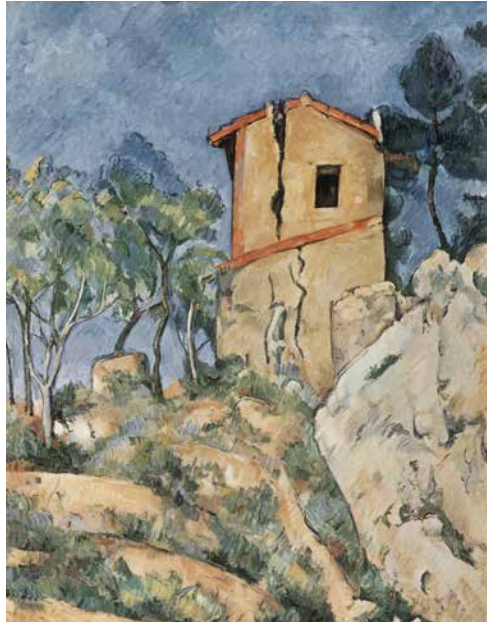


Kat.-Nr. 277: Zwei Tauben auf Blöcken, 1956, Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 38 × 54 cm
Das letzte Werk der »Tauben-Serie«. Privatbesitz
Abbildung nach Fotografie

den 1980er Jahren begann die Wiederherstellung beziehungsweise der Teilneubau; seit 1993 dient das Gebäude als Sitz der Staatskanzlei. Der spätere Neubau war lange umstritten. Zwischen dem Freistaat Bayern und der Stadt München entwickelte sich ein zähes Ringen um diesen Ort am Rand des Hofgartens, an dem städtebauliche, denkmalpflegerische und politische Interessen aufeinandertrafen.

Der weitgehend zerstörte nördliche Seitenflügel des ehemaligen Armeemuseums zog sich tief in den Hofgarten hinein. Nach dem Krieg blieb, wie noch heute sichtbar, nur eine Säulenreihe erhalten. Ergänzt durch eine moderne Stahl-Glas-Konstruktion markiert sie noch immer die Lage dieses Seitenflügels.

Dieselbe Stelle im Hofgarten hat nicht nur den Künstler angezogen, sondern auch einen Fotografen der frühen Nachkriegszeit.



Paul Cézanne: *The House with the Cracked Walls* (Das Haus mit geborstenen Wänden), 1892–1894, Öl auf Leinwand, 80 × 64,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York,
The Walter H. and Leonore Annenberg Collection,
Inv.-Nr. 1993.400.2
Bildquelle: The Metropolitan Museum of Art, Public Domain

Hölzler schätzte Cézanne über die Maßen und kannte sein Werk gut. Auffällig sind die tiefschwarze Fensterhöhle als optisches Zentrum, die flache, fast nur als Vorderseite erscheinende Hauswand und die geborstene Mauer. Vielleicht waren es gerade solche Bildelemente, die Hölzler an Cézannes Werk interessierten. Bei Cézanne ist das Haus in eine lebendige Natur eingebettet: Bäume und Grasflächen umgeben die geborstene Architektur. Bei Hölzler tritt diese Umgebung zurück; der Blick richtet sich ganz auf das Haus – bis am Ende nur noch die verletzte Fassade bleibt.

Das Hausmotiv: über 100 Variationen

Mal lösen sich die Gebäudeteile in einzelne Rechtecke und Flächen auf; das »Haus« lässt sich dann nur noch im Zusammenhang der gesamten Serie errahnen (Kat.-Nr. 86). In anderen Arbeiten bleibt die Fassade deutlich lesbar.

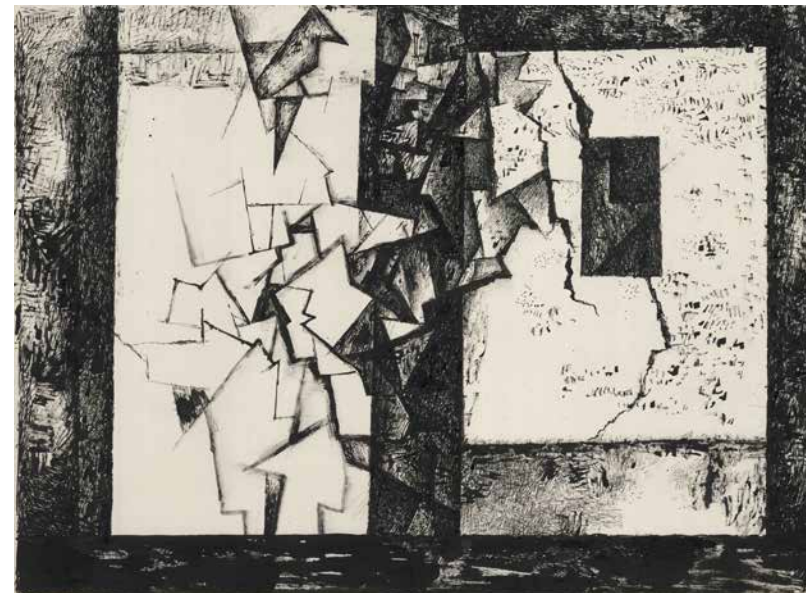
Nur wenige dieser Häuser sind wirklich düster gehalten. Häufig wirken sie erstaunlich hell, fast licht. Das Dunkel sitzt eher in einzelnen rahmenlosen Fensterhöhlen, die wie leere Augen aus der Fassade blicken (Kat.-Nrn. 378, 384). Gerade daraus entsteht eine eigentümliche Spannung: Die Häuser sind nicht einfach Ruinen. Sie bleiben konstruiert, gegliedert und hell – und zeigen den Zerfall gerade innerhalb dieser Ordnung.

Hölzler verändert in seinem Motiv gelegentlich nur Nuancen und experimentiert mit Details. So entstehen überraschende Gruppierungen (Kat.-Nrn. 158 und 159). Andere Arbeiten erschließen sich als Hausmotiv erst im Zusammenhang mit den übrigen Werken der Serie, so etwa Kat.-Nr. 165.

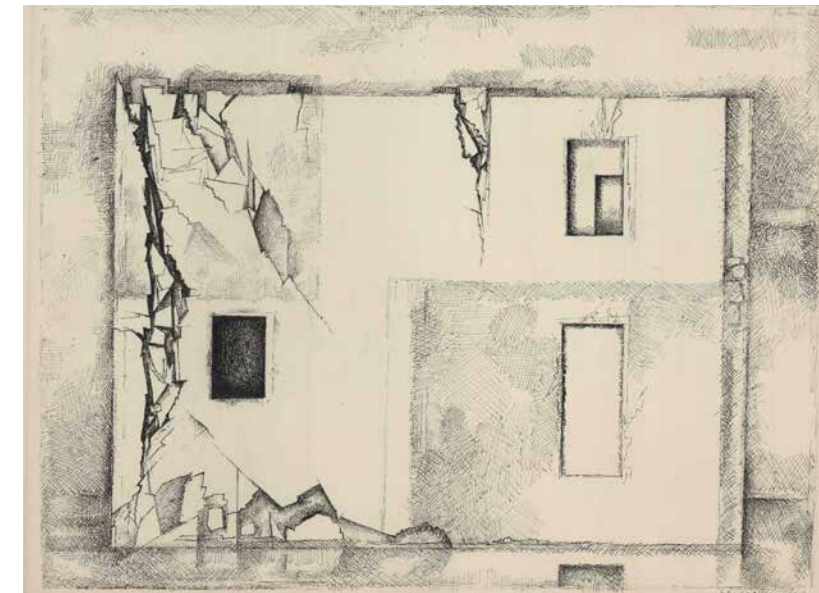
Innerhalb der Serie reicht Hölzlers Gestaltung von maßvollem, beinahe stillem Verfall bis zu Fassaden, in denen Risse und Sprünge die Fläche regelrecht überwuchern (Kat.-Nrn. 386 und 390). Manche Arbeiten zeigen eine auffällige Selbstähnlichkeit: Fassadenteile, Fensterhöhlen und Bruchstücke wiederholen sich in verkleinertem Maßstab innerhalb des Bildes und erinnern an fraktale Strukturen (Kat.-Nrn. 393 und 404): Die beschädigte Fassade erzeugt aus sich selbst immer neue kleinere Fassaden, Öffnungen und Bruchstücke. Gegen Ende der Serie lösen sich die Strukturen weiter auf. Das Haus bleibt als Motiv noch spürbar, verliert aber seine feste Gestalt. Übrig bleibt eine Architektur aus Rissen, Flächen und Leerstellen – kein Haus mehr, sondern die zeichnerische Erinnerung an ein solches.



Kat.-Nr. 86: *Hausmotiv*, 1959, Bleistift, Aquarell, 42 × 70 cm



Kat.-Nr. 378: *Hausmotiv*, 1961, Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 43 × 58 cm



Kat.-Nr. 384: *Hausmotiv*, 1962, Bleistift, Feder, Tusche, 42 × 56 cm

Ein Bild und eine Geschichte
»Im Gedenken an Piranesi«

Mit *Im Gedenken an Piranesi* widmet Helmut Hölzler 1974 Giovanni Battista Piranesi eine eigene Zeichnung. Dessen Werk hatte ihn seit Jahren, wohl seit Jahrzehnten beschäftigt; bereits in den 1960er Jahren hatte er begonnen, Piranesi-Blätter zu sammeln. Zwei Jahre vor seinem Tod setzt er dieses Interesse noch einmal in ein eigenes Werk um.

Als mögliche Vorlage kommt die 1748 erschienene *Topografia di Roma* in Betracht, die auf Giovanni Battista Nollis großer Romkarte beruht.²⁰ Nolli hatte mit seiner *Nuova Pianta di Roma* eine für ihre Zeit außergewöhnlich genaue und innovative Kartierung der Stadt geschaffen, angelegt in großem Format auf 16 Folio-
blättern.

Eine kleinere Fassung des großen Plans entstand in Zusammenarbeit von Giovanni Battista Piranesi und Carlo Nolli, dem Sohn Giovanni Battista Nollis. Der Plan selbst geht auf den Vater, Giovanni Battista Nolli, zurück; Piranesi steuerte die Veduten am Rand des Blattes bei. Die Skizze, entstanden wenige Monate vor Fertigstellung der Zeichnung, konturiert klar die Strukturen, die der Künstler auch im Werk

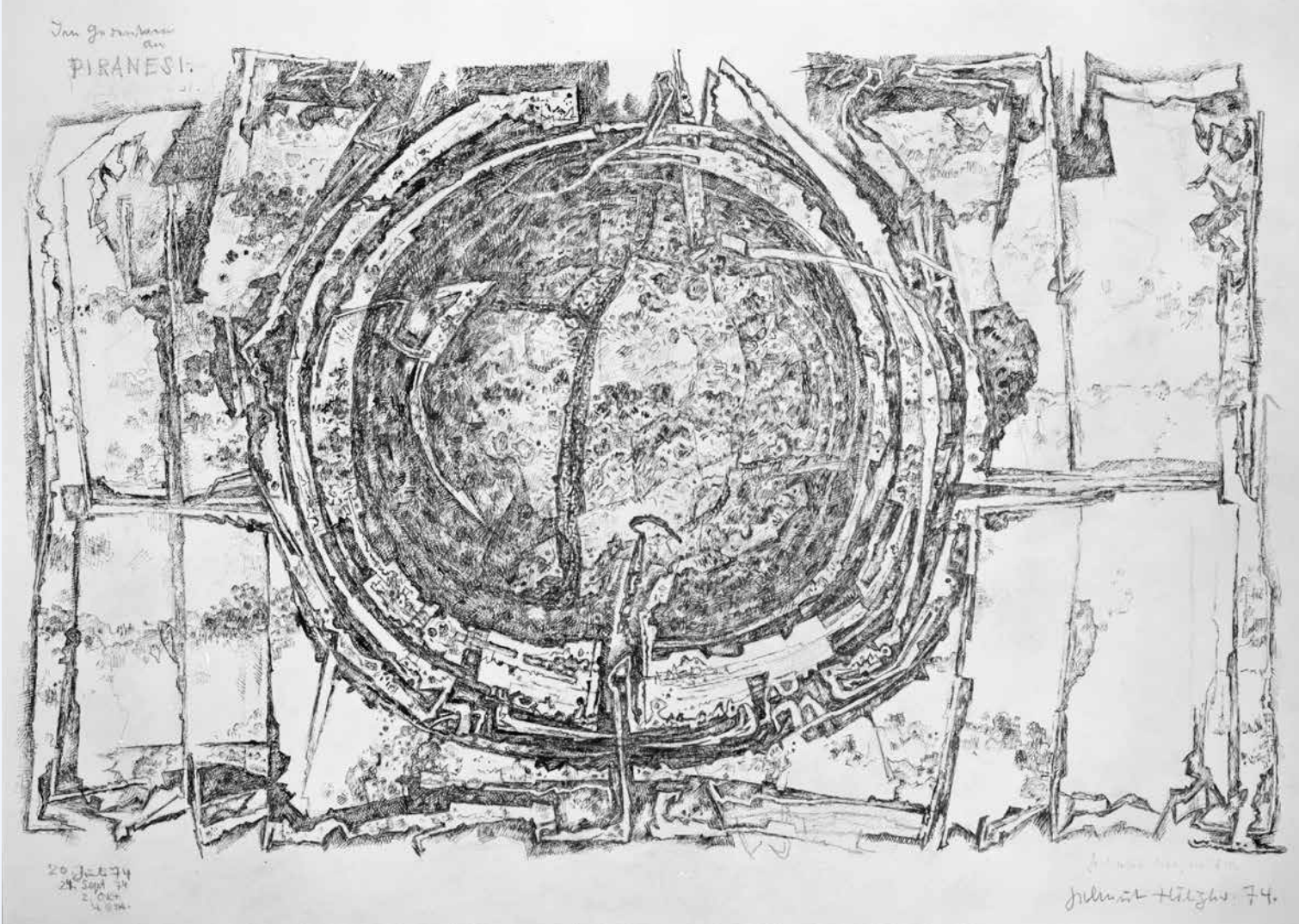
erkennen lässt: Wie Mauerringe einer gut befestigten Stadt umschließen kräftige Schalenelemente den kreisrunden Kern. Die »Zufahrten« zum Kern aus allen vier Himmelsrichtungen finden sich in der Skizze nur andeutungsweise. Auch die Außenbereiche dieser als Topografie gelesenen Zeichnung mit Feldern und Wiesen vor der Stadt sind bereits in der Skizze angelegt. Die Gewichtsverteilung der Bildteile im fertigen Werk ist in der Skizze dabei im Wesentlichen vorgezeichnet.

Im Gedenken an Piranesi erinnert Hölzler damit nicht so sehr an Piranesis Ruinen und Veduten, sondern insbesondere an den Piranesi der Pläne, Karten und architektonischen Ordnungen. Der Künstler schiebt Piranesis Rahmenveduten beiseite und konzentriert sich auf die Darstellung einer gegliederten Stadtstruktur. Diese verändert er zudem entscheidend: Aus dem Vorbild der Nolli-Karte mit den sieben Hügeln Roms entsteht das abstrahierte Bild einer ringförmig angelegten Stadtopografie, die von einem kreisrunden Kern ausgeht.

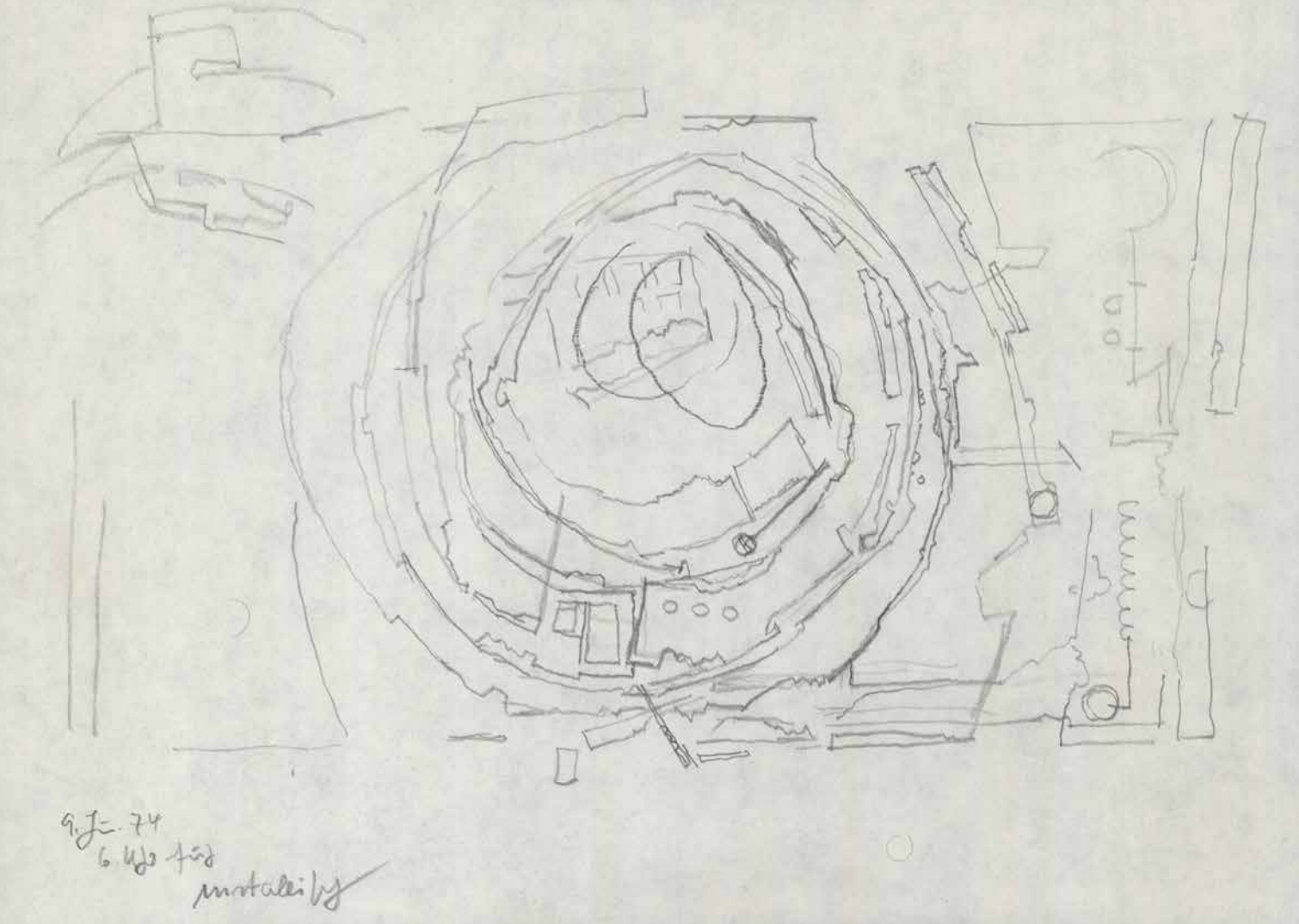


Giovanni Battista Piranesi und Carlo Nolli: *La Topografia di Roma di Gio. Batta Nolli dalla maggiore in questa minor tavola dal medesimo ridotta, 1748,* Radierung, 46,4 × 68 cm
Randveduten von Piranesi
Reduzierte Fassung nach Giovanni Battista Nollis großer Romkarte *Nuova Pianta di Roma*, 1748
Bildquelle: University of South Carolina Libraries, Irvin Department of Rare Books and Special Collections
Bildzitat gem. § 51 UrhG

Kat.-Nr. 655: »Im Gedenken an Piranesi«, 1974,
Bleistift, Feder, Tusche, 39 × 60 cm
verschollen, Abb. nach einer Fotografie von 1980



Aus Hölzlers Skizzenbuch: Entwurf vom 9. Juni 1974
(zusätzlich vermerkt: 6 Uhr früh)



- 217a Gemusterte Tafeln
Bleistift, Aquarell, 65 × 50 cm
Bez.: »Helmut Hölzler« »64«
Abb.: Seite 217
- 1968**
- 218 Strukturierter Kopf
Bleistift, Farbstifte, 52 × 34 cm
Bez.: »8. Januar 68. 10. Jan.«
Abb.: Seite 60, 263
- 219 Strukturierter Kopf
Bleistift, Farbstifte, 48 × 32 cm
Bez.: »10. Januar 68.«
Abb.: Seite 263

B: FEDER- UND TUSCHEZEICHNUNGEN

- 1945**
- 220 »Die Gefangenen« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 25 × 22 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 265
Bez.: »Hölzler 45«
Abb.: Seite 120
- 221 »Römische Elegie« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 35 × 22 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 266
Bez.: »Hölzler 45«
Abb.: Seite 123
- 221a »Die Rast« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 29 × 46 cm
Im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, HST 1098.
Ausgestellt 15.02.1950 Exhibition of Representative German Paintings, Arcisstr. 10
Bez.: »Hölzler 45«
Abb.: Seite 30, 132, 139

- 1946**
- 222 »Flüchtlinge« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 18 × 23 cm
Bez.: »Hölzler 46«
Abb.: Seite 140
- 222a Die Ruhende
Bleistift, Feder, Tusche, weiß gehöht, 21 × 21 cm
Abb.: Seite 121

- 1947**
- 223 »Tod der Denkmäler I« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 35 × 22 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 267
Bez.: »Hölzler 47«
Abb.: Seite 128
- 223a Fratze und Masken, Entwurf
Bleistift, 26 × 18 cm

- 224 »Die Fremde« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 29 × 46 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 268
Bez.: »Helmut Hölzler 47«
Abb.: Seite 6-7, 174
- 225 »Leerer Altar« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 29 × 46 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 269
Bez.: »Hölzler 47«
Abb.: Seite 175
- 226 Ruhender Mann
Bleistift, Feder, Tusche, 24 × 28 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 270
Bez.: »Hölzler 47«

- 1948**
- 227 Denkmal mit Wanderern
Bleistift, Feder, Tusche, 31 × 23 cm
verschollen
- 228 Barlach-Ehrung »Der Bettler« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 32 × 24 cm
ausgestellt 1954 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus
Bez.: »Hölzler 48«
Abb.: Seite 32
- 229 Barlach-Ehrung »Der Bettler«
Bleistift, Feder, Tusche, 29 × 21 cm
Bez.: »Hölzler 48«
Abb.: Seite 175
- 229a Ruhende Frau (Bettlerin)
Bleistift, Feder, Tusche, 24 × 25 cm
Abb.: Seite 32, 121
- 230 Ruhender Jüngling
Bleistift, Feder, Tusche, 24 × 28 cm
Bez.: »Hölzler 48«

- 1949**
- 230a »Tod der Denkmäler II« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 31 × 26 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 271
Bez.: »Hölzler 49«
- 231 »Tod der Denkmäler III« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 31 × 26 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 272
Bez.: »Hölzler 49«
- 232 Rast des Pilgers
Bleistift, Feder, Tusche, 22 × 32 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 277
Bez.: »Hölzler 49«
- 233 Frau und Häuser
Bleistift, Feder, Tusche, 13 × 26 cm

- 234 Zwei Figuren
Bleistift, Feder, Tusche, 35 × 18 cm
Bez.: »Hölzler 49«
- 235 Figur
Bleistift, Feder, Tusche, 31 × 25 cm
Bez.: »Hölzler 49«
- 236 Geborstene Säule
Bleistift, Feder, Tusche, 30 × 31 cm
Bez.: »Hölzler 49«
- 237 Mann mit Baumstamm
Bleistift, Feder, Tusche, 27 × 28 cm
Bez.: »Hölzler 49«
- 238 Zwei Figuren
Bleistift, Feder, Tusche, 41 × 22 cm
Bez.: »Hölzler 49«
- 239 »Für eine Stilbühne, Schluss-szene«
Bleistift, Feder, Tusche, 36 × 26 cm
- 240 Entwurf zu Kat 239 (Stilbühne)
Bleistift, Feder, Tusche, 43 × 29 cm
- 241 Köpfe
Bleistift, Feder, Tusche, 16 × 17 cm
- 242 Junge und alte Frau
Bleistift, Feder, Tusche, 24 × 24 cm
Bez.: »Hölzler 49«
- 242a Zwei Figuren / abgeschnitten
Bleistift, Feder, Tusche, 24 × 24 cm
- 243 Drei Figuren
Bleistift, Feder, Tusche, 31 × 36 cm

- 1950**
- 244 Männliche und weibliche Figur
Bleistift, Feder, Tusche, 31 × 25 cm
Bez.: »Hölzler 1950«
- 245 Männliche und weibliche Figur
Bleistift, Feder, Tusche, 25 × 22 cm

- 1951**
- 246 Mann mit Mandoline
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 29 × 33 cm
Bez.: »Hölzler 51«
Abb.: Seite 178
- 247 Fischerpaar
Bleistift, Feder, Tusche, weiß gehöht, 23 × 21 cm
Bez.: »Helmut Hölzler 51«
Abb.: Seite 178

- 1952**
- 248 »Die Fischer« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 30 × 44 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 280
Abb.: Seite 38, 179
- 249 »Der trockene Sommer II« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, 30 × 40 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954,

- Nr. 281
Abb.: Seite 181
- 250 »Der Winter« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 24 × 32 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 282
Abb.: Seite 180
- 251 »Fernes Gestade« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 29 × 40 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 283
Abb.: Seite 181
- 252 »Die Wächter« (Ausstellungstitel) (»Drei Männer im Walde«)
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, weiß gehöht, 25 × 19 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 284
Bez.: »H. 52«
Abb.: Seite 181

- 1953**
- 253 »Der trockene Sommer I« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 29 × 47 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 285
Bez.: »H. 53«
Abb.: Seite 181, 249
- 254 »Sturmzeichen«
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 35 × 39 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 286
Bez.: »Helmut Hölzler. 53«
- 255 »Das Gewitter« (Ausstellungstitel)
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 31 × 48 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 288
Bez.: »Hölzler. 53« (zweimal)
Abb.: Seite 181
- 256 »Herbstlicher Garten«
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 36 × 48 cm
Ausst.-Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1954, Nr. 289
Bez.: »Helmut Hölzler. 53«
Abb.: Seite 183
- 257 Gabelungen
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 40 × 54 cm
- 258 »Der Wächter«
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 37 × 19 cm
Bez.: »Hölzler 53«

- 1954**
- 259 Vermodertes Holz
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 32 × 47 cm
Bez.: »Helmut Hölzler 54«
Abb.: Seite 85
- 260 Vermodertes Holz
Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 33 × 44 cm