

An abstract painting by Helfried Scheuermann, featuring a central vertical axis and a horizontal band. The composition is divided into various geometric shapes and colors, including dark blue, maroon, brown, orange, yellow, purple, and white. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

Risse und Margen

**Helfried Scheuer-
mann**

galerie49

Titelbild:
Helfried Scheuermann, Dämmerige Maske, 2009
Acryl auf Hartfaserplatte, 30 x 40 cm

Risse und Margen



Helfried Scheuermann
galerie49

Ausstellungseröffnung
23. September 2009
Ausstellung vom 24.09. bis 31.10.2009
galerie49

Helfried Scheuermann

Meine Begegnungen. Autobiographische Skizzen.

Im Zwiespalt zwischen meinem Interesse an klassischer Musik und an dem, von meinem Vater geweckten an der Malerei, sah ich erstmals in Schulferien in München am Gärtnerplatztheater Choreographien von *Pia* und *Pino Mlakar*. Dann auch solche von *Alan Carter* an der Bayerischen Staatsoper im Prinzregententheater. Carter entwarf auch die Bühnenbilder zu seinen Balletten. Ihn nahm ich mir zum Vorbild und strebte zugleich die Choreographen- und die Bühnenbildnerlaufbahn an. Dabei halfen mir zunächst *Otto Friedrich Regner*, Ballettkritiker an der *Süddeutschen Zeitung* und Autor des Ballettlexikons bei Reclam, und *Harald Kreuzberg*, der damals noch aktive Vertreter des „German Dance“, an die ich mich brieflich gewendet hatte. Ebenso die Primaballerina der Bayerischen Staatsoper *Nika Nilanowa-Sanfleben*, die inzwischen nicht mehr in München lebte. Sie schrieb mir, daß wir uns zu einer von ihr festgelegten Zeit im erhalten gebliebenen Ballettsaal der Nationaltheater-Ruine treffen könnten, wo sie „*The Rakes Progress*“ von *Strawinsky* einzustudieren hatte. Dort prüfte sie mich. Sowohl Frau Nilanowa als auch Herr Regner rieten mir, in die angesehenste Ballettschule Münchens, zu *Lula von Sachnowsky* zu gehen, wo auch ehrgeizige Tänzerinnen der Oper noch zusätzlich Unterricht nahmen. Dort wurde im Stil der Waganowa-Schule des Marinski-Theaters (Petersburg) unterrichtet. Die Empfehlung von „Nika“ verhalf mir, nach kurzer Prüfung meiner Eignung, zur Aufnahme in die Ballettschule.

Auch die Aufnahmeprüfung in die Bühnenbildnerklasse der Akademie der bildenden Künste München von *Prof. Helmut Jürgens*, dem Chefbühnenbildner der Münchner Oper, gelang. In einer Volontärszeit als Bühnenbild-Assistent an den Münchner Kammerspielen, zu der mir der dort vielbeschäftigte Schweizer Bühnenbildner *Jörg Zimmermann* verhalf, und wo ich durch den technischen Bühnenbildner *Alois Sippl* darin unterwiesen wurde, wie technische Zeichnungen für die Bühnenwerkstätten anzufertigen seien, lernte ich den Intendanten und Regisseur *Hans Schweighart* und all die bei den Bühnenproben Beschäftigten kennen. Zu denen gehörte auch *Erich Kästner*, von dem ein Einakter zusammen mit „Der Kammersänger“ von *Frank Wedekind* geprobt wurde. Frau *Tilly Wedekind* wurde ich dabei auch vorgestellt. Hinzu kam der junge *August Everding*, der ein Stück eines irischen Autors inszenierte. Später, als Intendant war er bei allen Auftritten von *Kreuzberg* an seinem Hause anwesend.

In den Theaterferien nahm ich an der ersten „Internationalen Sommerakademie des Tanzes“ teil (damals noch in Krefeld, alle späteren fanden in Köln statt) und hatte in diesem Rahmen Unterricht bei *Viktor Gsovsky*, Paris (klassisches Ballett), Frau *Prof. Rosalia Kladek*, Wien (Ausdruckstanz) und *José Udaeta*, Madrid (spanische Tänze). Später kam *Maître Boris Kniaseff*, Genf, mit seiner Trainingsmethode „Exercice par terre“ hinzu. Dort lernte ich auch die „Ballett-Malerin“ *Ilse Voigt* kennen und vertiefte die Bekanntschaft mit dem in München lebenden, für die Zeitschrift „*Toute la danse et la musique*“ in Paris schreibenden, exilrussischen Ballettkritiker *Georges Chapowalenco*. Der machte mich mit Kniaseff näher bekannt, wodurch ich allmorgendlich zu dessen Tafelrunde Zugang bekam und so der Tischnachbar seiner erst sechzehnjährigen Meisterschülerin wurde, die von

allen bei der Akademie Anwesenden als das glänzende Musterbeispiel von Kniaseffs neuer Methode bewundert wurde. *Danièle Jossi* aus Lausanne war Stipendiatin von *Charlie Chaplin* und besaß neben Ihrer fachlichen Brillanz viel natürlichen Charme und einen bezaubernden Einfallsreichtum, wenn es darauf ankam, unsere Sprachdifferenz mit Pantomime und anderen Hilfsmitteln zu überwinden. – Um der Sprachlosigkeit abzuhelpfen, besuchte ich, nach München zurückgekehrt, Abendkurse im Institut français. Dort lernte ich dessen Direktor Herrn *Prof. P. Letelier* kennen. Er machte mich mit *Pierre Ponelle* und mit dessen Frau *Margit Saad* bekannt und führte mich bei dem französischen Generalkonsul, M. le Ministre *P. Saffroy* ein, dem allwöchentlich einmal Deutschunterricht zu erteilen ich die Ehre hatte. Dort lernte ich nicht nur die greise Schriftstellerin *Annette Kolb* kennen, sondern auch manchen, in München gastierenden, französischen Künstler, u. a. den Komponisten *Jean Françaix*, den Cellisten *Mauriçe Gendron* und den unvergeßlichen Lied-Sänger *Gérard Souzay* mit dem ebenfalls so hochgeschätzten Liedbegleiter *Dalton Baldwin*.

In dem Haus, in dem ich damals wohnte, in der Gundelindenstraße 4, ergaben sich vielerlei Bekannt- und Freundschaften. Von der Akademie brachte ich in ein freiwerdendes Zimmer den Mitstudierenden *Erich Lindenberg* (Bruder von *Udo Lindenberg*) mit. Im ersten Stock wohnte der Slawist und Übersetzer *Alexander Kaempfe*. Eines Tages traf ich vor seiner Wohnungstür im Hausflur den Dramatiker *Tankred Dorst*, den ich von „seinem“ Marionettentheater „Kleines Spiel“ in der Neureuther Straße kannte und den ich auch schon in seiner Wohnung in der Schraudolphstraße besucht hatte, und fragte ihn, wie es ihn denn hierher verschlagen habe. Es stellte sich heraus, daß er Sascha half, russische Gedichte ins Deutsche zu übertragen. Sascha hatte einen unübersehbar großen Bekanntenkreis, den er aber mit Hundert-Personen-Festen in seiner Wohnung ab und zu zusammenzuhalten versuchte. Zusätzlich kamen aber auch russische Schriftsteller zu ihm zu Gast. Zu ihnen gehörte *Jewtuschenko*, den ich noch nicht kennen gelernt hatte, und der so harsch von dem Exilrussen *Prof. Fjodor Stepun* bei einer Diskussion im Cuvillies-Theater kritisiert worden war. Mit *Prof. Stepun* wurde ich nach einer Ballettmatinée im Gärtnerplatztheater bekannt, zu der ich das Bühnenbild entworfen hatte. Als ich mich beeilte, dem betagten Herrn ein Taxi zu besorgen, rief er mir zu: „Langsam, langsam, junger Mann, eilen ist plebejisch!“

Mit dem Lyriker *Andrej Wosnesenski* wurde ich bekannt als er in der Akademie der Schönen Künste, deren Mitglied er ist, im Prinz-Karl-Palais im Norwegerpullover und in Sportpalastmanier mit großer Geste seine Gedichte vortrug, während *Sascha Kaempfe* an einem kleinen Tischchen sitzend, betont emotionslos, halblaut die Übersetzungen dazu las. Etwas später war eine ganze Gruppe sowjetischer Schriftsteller hier. Ich begleitete sie ins Lenbachhaus, wo sie unbedingt die Bilder von Kandinsky und Jawlensky sehen wollten. Sascha mußte viel dolmetschen, weil sie auch zu allem unsere Meinungen wissen wollten. Als ein Teil von ihnen zu mir ins Atelier kam, fasste ich besonderes Vertrauen zu dem abchasischstämmigen, russisch schreibenden *Fasil Abdulowitsch Iskander*, der damals schon eine Veröffentlichung im Insel-Verlag „Das Sternbild des Ziegentur“ herausgebracht hatte. Vor einigen Jahren erhielt er den Leo-Tolstoi-Preis. Ihm gab ich zwei meiner Bilder mit. Auch dem *Sascha Kaempfe* eines als Dank fürs Dolmetschen für den Germanisten *Lew Ginsberg*, so daß jetzt diese Bilder von mir in Rußland hängen. Ein anderes ist über Paris nach Huston/ Texas ausgewandert. In Uganda, bei meinem Freund Jacques (offiziell *Prof. Dr. Jürgen Freers*), ebenfalls einem Mitbewohner der Gundelindenstraße, hängen mindestens zwei Bilder von mir. – Als sich eine Beziehung zwischen Jacques und

der französischen Schauspielerin *Christine de Loup* anbahnte, zog sie zu uns ins Haus. Sie spielte in Fassbinder-Filmen mit. Später besuchten wir sie auch in Paris. - Die Neurologin und Psychotherapeutin Frau *Dr. Hanne Böss*, ebenfalls als Studentin in der Gundelindensstraße 4 wohnend, hat nach Australien geheiratet und Bilder von mir dorthin mitgenommen. Wenn durch die Sparsamkeit des Goethe-Instituts und eventuell auch durch meine Ungeschicklichkeit eine Ausstellung in Salvador/Brasilien nicht verhindert worden wäre, dann wäre auch dieser Kontinent noch heimgesucht worden.

Zu Sascha in die Wohnung zog durch meine Vermittlung *Johannes Berger*, damals wissenschaftlicher Assistent des Philosophieprofessors *Dr. Max Müller* an der Uni München und Sprecher der Hochschulassistenten in Bayern. Die eine Parterrewohnung „unseres“ Hauses war zunächst von Architekten vereinnahmt worden. Dann übernahmen Mediziner das Feld. Vor allem *Dr. Rudolf Wank*, Professor der Immunologie, an dessen großem Flügel auch der Pianist *Volker Banfield* konzertierte. In einer späteren Runde wohnte dort neben dem hilfreichen Mediziner *Dr. Werner Mündel*, dessen Hinweis ich die Bekanntschaft mit dem langjährigen Freund *Dr. Michael Gadomski* verdanke, auch die jetzige leitende Ärztin des Atriumhauses für Offene Psychiatrie in der Bavariastraße, Frau *Dr. Gabriele Schleuning*. Nicht weit davon entfernt, am Bavariaring, hatte ich über mehrere Jahre ein Atelier in einer Wohnung, die ich mit der Organisatorin dieser Wohnung und dem Schauspieler *August Zirner* und seiner Familie teilte. In der gemeinsam genutzten Wohnküche der 262 qm großen Wohnung traf ich auch mit deren Kollegen und Freunden zusammen: Mit den Schauspielerinnen *Sissi Höfferer* und *Franziska Walser* und deren Kollegen *Michael Mendl*. Auf der Durchreise von Paris nach Wien war auch *Nike Wagner* öfter da zu Gast, damals noch mit einem ganz kleinen Mädchen.

Zu einem Fest eines Freundes mit dem Spitznamen Bacchus nahm mich Sascha Kaempfe eines Abends mit. Dort lernte ich die Pianistin *Israela Margalit* kennen, die zusammen mit *Martha Argerich* Schülerin von *Peter Feuchtwanger* (einem Neffe von *Lion Feuchtwanger*) in London gewesen war. Ihr Studio in München lag auf meinem Weg zur Akademie. Dort suchte ich sie fast täglich auf, um mir anzuhören, was sie pianistisch erarbeitet hatte. Wir führten lange, wunderbare Gespräche, bis wir ein Paar geworden waren. Aber unsere musikalische Freundschaft überdauerte die Beziehung um viele Jahre, was eindeutig ihrer Souveränität zu danken ist. Eines Tages bat sie mich, mit ihr zusammen Peter Feuchtwanger vom Flughafen abzuholen. In den nächsten Tagen besuchte er mich auch im Atelier. - Zu ihrem ersten Konzert mit *Lorin Maazel* – es war das mir so liebe Bach-Klavier-Konzert in f-moll - lud sie mich nach Berlin ein. Dort lernte ich *Lorin Maazel* kennen. Später einmal, nachdem sie enger verbunden waren, war ich ihr Gast in ihrer Dahlemer Villa über die Tage nach Weihnachten. Wir feierten viel tanzend und Zigarren rauchend bei guten Weinen mit noch ein paar Gästen ins Neue Jahr hinein. Auch Lorin ließ keinen Tanz aus, was auf anregende Weise zum Tanzen befeuerte.

Boris Kniaseff war endlich zu einem Gastspiel in München bereit. Um dies zu ermöglichen war ich in die Ballettschule *Roleff-King* gewechselt, wo die Notwendigkeit dieses Gastspiels eingesehen wurde. - Dort wurde *Carola Regnier* meine Pas-de-deux-Partnerin. Wenn sie diagonal durch den Raum anzulaufen hatte und ich in der Mitte stehend ihren Schwung aufnahm, indem ich sie an den Hüften hochstemmend auf der Rückseite wieder vorsichtig und lautlos abzusetzen hatte, dann wurde sie jedes Mal sehr verlegen und rot. Ich war früher schon einmal der kinderreichen Familie von *Charles Regnier* und *Pamela Wedekind* in einer Konzertpause im Herkulesaal vorgestellt worden. Eines Tages nahm

mich Carola in ihr Elternhaus an der Münchner Freiheit mit. Die Mutter erschien mir so, wie sie auf dem berühmten Scharfrichter-Plakat im Toulouse-Lautrec-Stil dargestellt war mit dem feuerroten Haar.

Bei dem *Kniasseff*-Gastspiel, zu dem erfreulich viele Interessenten erschienen waren, sprach der Meister bei dem von *Gsovsky* ausgebildeten Solotänzer der Oper, *Franz Baur-Pantoulier*, dafür, daß mich dieser noch weiter schulen solle. Dieser lud mich zu einem Sondertraining in kleinem Kreis in einem Saal der *Godlewski*-Tanzschule in der Herzog-Rudolf-Straße ein, wo noch einige Tänzerinnen mittrainierten. Franz Baur, später Ballettmeister am Gärtnerplatztheater, war dabei, ein Fernsehballt-Team zusammenzustellen. In Freimann, beim Fernsehsender, hatte er viel zu tun. Da er von meinen Bühnenbildwünschen wusste, nahm er mich eines Tages mit und stellte mich dort dem führenden Szenenbildner *Walter Dörfler* vor. So wurde ich neben *Wolfgang Hundhammer* (Sohn des früheren Kultusministers) Assistent bei Dörfler.- Nach mancherlei Abenteuern erinnere ich mich am liebsten an die Produktionen mit den Regisseuren *Fritz Umgelter* und *Michael Kehlmann* (Vater des Schriftstellers *Daniel Kehlmann*).

Von *Chapowalenco* und seiner ungarischen Frau wurde ich zu den Salzburger Festspielen eingeladen. Dort, mit *Dr. Nekola*, einem der führenden Köpfe der Festspiele bekannt gemacht, erhielt ich die Möglichkeit an den Rundreisen teilzunehmen, die die Festspielleitung mit Bussen für die internationale Presse im Salzburger Land veranstaltete. Eine dieser Reisen gipfelte in einem Empfang im Schloß Kleßheim. Bei strahlendem Sommerwetter stiegen alle Reiseteilnehmer einzeln die Freitreppe in den Festsaal des Schlosses hinauf. Am oberen Ende der Treppe wurden alle mit Handreichung vom Landeshauptmann Klaus, dem Ministerpräsidenten des Landes Salzburg, mit Namensnennung begrüßt. (Jahre später wurde Klaus österreichischer Bundeskanzler.) Einer kurzen Rede folgte ein Streichquartettsatz. Dann öffnete sich eine große Seitentür mit einem noch größeren Büffet dahinter. Die auf den Ausflügen kennengelernte Präsidentin der Pariser Richard-Wagner-Gesellschaft *Lucienne de Molina*, direkte Nachfahrin des spanischen Dramatikers *Tirso de Molina*, der als erster den Figaro-Stoff ersonnen hatte, bat mich, ihr auf die Terrasse etwas nach meiner Wahl vom Büffet mitzubringen. Auch *Indira Gandhi*, damals noch ohne Amt, gehörte zu den Anwesenden.

Bei dieser Gelegenheit lernte ich auch eine alte Bekannte meiner Gastgeber kennen, die alljährlich anwesende *Madame de Migny* aus Reims. Ich weiß nicht mehr, für welches Blatt sie schrieb. Sie hatte eine Karte für die Krönungsmesse von Mozart an einem Sonntag in der Peterskirche. Als sie bemerkte, wie sehr ich mich danach sehnte, sagte sie: "Kommen Sie einfach mit. Mir wird schon was einfallen." Vor dem Eingang in die ohnehin recht voll wirkende Kirche, übergab sie mir ihre Karte und steuerte erhobenen Hauptes auf den Einlaß zu. "Ihre Karte bitte, gnädige Frau!" sagte der Kontrolleur. Aber sie reagierte nicht, sondern ging ungerührt und wie taub in die Kirche hinein auf ihren Platz. Ich blieb, eingelassen, hinten im Kirchenschiff und hatte ein unvergleichliches Musikerlebnis.

Zwei Jahre später wurde ich, ebenfalls in Salzburg, dem Komponisten *Gottfried von Einem*, dann aber auch dem angehenden Ballettdirektor der Bayerischen Staatsoper *Heinz Rosen* vorgestellt. Ich erzählte ihm von meinen choreographischen Ambitionen und fragte ihn danach, ob er bei seiner künftigen Arbeit meine Mitarbeit brauchen könne. Er versprach das in seinem Urlaub am Tegernsee zu bedenken, Ich sollte mich danach nochmals bei ihm melden. Am Beginn der Spielzeit wurde ein Termin in dem neuen Ballettsaal ne-

ben dem Prinzregententheater ausgemacht. Ich mußte vortanzen und wurde in einem langen Gespräch nach meiner bisherigen Entwicklung und nach meinen künstlerischen Vorstellungen und Zielen befragt. Die schienen zu entsprechen.

Mit der Arbeit an „Juan von Zarissa“ von *Werner Egk*, mit dem ich vorher schon in Briefkontakt gewesen war, stellte sich der persönliche Kontakt zu dem Komponisten her, der eng blieb, da Egk seine Werke auch selber dirigierte. Später bei seiner „Karibischen Suite“, zu der er für die Proben zunächst nur lose, mit Bleistift geschriebene und mit Wiederholungs-„Faulenzern“ versehene Notenblätter brachte, die in zum Teil rasendem Tempo gespielt werden sollten, mußte diese Musik erst einmal zu Probezwecken in der Klavierfassung auf Tonband aufgenommen werden. Der Pianist *Luegk* war dafür vorgesehen. Er hatte alle Hände voll damit zu tun. Ich blätterte ihm die losen Blätter in diesem Irrsinns-tempo um. Die fielen dann im Eifer auch mal zu Boden, weil immer wieder vor- und zurückgeblättert werden mußte. – Egk war kühl, streng, sachlich und von einer eigentümlich „schwäbischen“ Trockenheit. Dabei mochte ich seine reibungsreiche, nie unsinnliche Musiksprache. – Ganz anderen Temperaments war der Komponist *Karl Amadeus Hartmann*. Ihm begegnete ich immer wieder mal in der Dramaturgie des Hauses bei Herrn *Dr. Frieß*. Als *musica-viva*-Begeisterter mußte ich ihn dann auch mal ansprechen. Wir kamen ins Gespräch und er erzählte mir von seinem Wunsch, eine Ballettmusik zu schreiben, aber auch von seinen Skrupeln. Wir trafen uns einige Male in seinem Haus in der Franz-Joseph-Straße, aber ohne daß ihm seine Bedenken hätten ganz genommen werden können. In seiner Oper „Simplicius Simplicissimus“ hatte ich später eine halb tänzerische Szene mit einer Kurtisane und einem Offizier zu stellen. Bei der Premiere dieser gewaltigen und expressiven Musik im Cuvilliés-Theater hatte ich den Eindruck, dem Theaterchen würde die Decke in die Luft gesprengt.

Einige Zeit nach Beginn der Chruschtschow-Ära fand das erste Gastspiel des Bolschoi-Balletts aus Moskau nach dem Krieg im Westen statt, und zwar in München. *Romula Nijinski*, die Witwe des sagenumwobenen Tänzers des „Ballet russe“ hatte zwei Bücher über das Leben von *Vazlav Nijinski* geschrieben und beabsichtigte diese zu verfilmen. Überzeugt davon, daß in solch einem Film nur Russen tanzen dürften, war sie zu diesem Anlaß mit ihren Mäzenen, einem Millionärsehepaar, *Campell* und *Greta McGregor*, die die Oper von San Francisco finanzierten, nach München gekommen, um mit den russischen Ballettleuten in Kontakt kommen zu können. Trotz intensivster Bemühungen mißlang dies. Es ging das Gerücht, die ganze Ballettkompanie sei in einem streng bewachten Sonderzug, abriegelt von der Öffentlichkeit, untergebracht.

Romula Nijinski wurde ich durch ihre alten Freunde *Georges* und *Margit Chapowalenco* vorgestellt und gebeten, sie in die damals in München stattfindende große Ausstellung „Europäisches Rokoko“ zu begleiten. Die Tatsache, daß meine Mutter ungarisch sprach, schien mich ihr vertrauenswürdig zu machen. Daß ich in diesen jungen Jahren einiges nicht wußte, störte sie nicht sonderlich. Wenn dies allzu offensichtlich wurde, korrigierte sie mich auf eine liebenswürdig-dezente Weise. Trotz des Wissens- und Altersunterschieds verstanden wir uns bald recht gut.

Ich weiß nicht mehr, wie viele Aufführungen das Gastspiel des Bolschoi-Balletts im Deutschen Theater umfaßte. Jedenfalls gab es drei Galaabende. In der Pause des einen standen wir in größerem Kreis an dem milden Sommerabend im Hof des Deutschen Theaters : *Romula*, die *McGregors*, die Theaterfotographin *Timpe*, der damals wichtigste Bal-

lettkritiker Westdeutschlands, *Horst Koegler*, Herr und Frau *Chapowalenco* und ich. Zwar beflügelt von den außerordentlichen Tanzdarbietungen, aber letztlich doch bedrückt von der Tatsache, keinen Kontakt zu den Russen zu bekommen, sagte Romula in eine entstehende Gesprächspause hinein in scherzhaftem Ton: „Ach, Helfried, wollen Sie uns nicht ein Rendezvous mit Frau Ulanova (der Primaballerina) arrangieren?“ – „Einen Augenblick!“ entgegnete ich und ging auf gut Glück in das Büro des Direktors Raab. Eintretend sagte ich ein wenig fordernd: „Madame Nijinski wünscht ein Rendezvous mit Frau Ulanova!“ Aufgeregt begann Herr Raab sofort zu telefonieren. Ich dachte mir, das könne er lange probieren, das helfe ja doch nicht. Aber Herr Raab ließ nicht locker und wiederholte mehrmals seinen Wunsch. Schließlich legte er den Hörer auf und sagte zu mir: „Frau Ulanova erwartet Sie nach der Vorstellung in ihrer Garderobe.“ Ich ging wieder hinunter in den Hof und stellte mich unauffällig zu der sich unterhaltenden Gesellschaft. In eine Pause hinein fragte mich Romula wieder in neckendem Ton: „Nun, was ist mit unserem Rendezvous?“ - „Nach der Vorstellung erwartet uns Frau Ulanova in ihrer Garderobe.“ Einen schlagfertigen Scherz vermutend lachten alle. Am Ende der Vorstellung mußte ich dann doch etwas nachdrücklicher werden, als mir niemand glauben wollte.

In der Künstlergarderobe, wo wir die auf der Bühne Bewunderte ermattet, aber froh über den Riesenbeifall, den wir noch mit strahlenden Gesichtern fortzusetzen versuchten, antrafen, fehlten den meisten von uns die Worte. Besonders denen, die nicht Russisch sprachen. Zu meiner Überraschung gehörte auch *Romula*, die gebürtige Ungarin, dazu. Aber nun kam Herr *Rindin*, der Gatte von *Galina Ulanova* zu Hilfe, der gut Deutsch sprach. Durch seine Vermittlung wurde nach und nach bewußt, was das für ein Augenblick war, in dem sich zwei so weit voneinander entfernte Welten begegneten, die einmal etwas miteinander zu tun hatten. Für einige Augenblicke war es sehr feierlich. Dann lebten alle wieder auf und waren plötzlich versucht einander eine Menge Fragen zu stellen, so daß fast vergessen worden wäre, daß die Erschöpfte zu schonen sei. - Ein neuer Termin für den nächsten Tag, nach dem Training, wurde vereinbart. Am Abend waren wir, etwa dreißig Personen, Gäste im „Walterspiel“ im Hotel „Vier Jahreszeiten“ an der Tafel der *McGregors*. Beim Eintritt in die Hotelhalle war *Mr. McGregor*, ein schon betagter, schwächlicher Mann, noch so beschwingt von den Tanzerlebnissen des Abends, daß er in Boxerhaltung Front gegen mich machte. Wir tänzelten da ein wenig auf dem Teppich herum, bis ihm das Unangebrachte seines Verhaltens in den Sinn zu kommen schien. *Greta McGregor*, die in einem weißen Pelz und reich mit riesigen Smaragden geschmückt am oberen Ende der Tafel residierte, bat mich, am unteren Ende neben *Campbell* sitzend, darauf zu achten, daß dieser nicht zu schnell den Weinen zusprach. Das war kein einfaches Amt. Ich konnte den lebenswürdigen Herrn aber nur bremsen, indem ich ihn auf sein Hauptthema dieses und der nächsten beiden Abende festlegte, nämlich mir zu erklären, „How to run an opera-company“. Er tat dies mit so viel Begeisterung, daß er beinahe seine andere Leidenschaft vergessen hätte.

Am nächsten Tag fand sich unsere nun schon eingeschworene Gesellschaft, von den Tänzern unerkannt, im dunklen Zuschauerraum des Theaters ein, wo die Bolschoi-Mitglieder auf der offenen Bühne trainierten. Die Tänzerinnen und Tänzer bewegten sich auf der Bühne mit selten zu sehender Freude an der Bewegung, mit einer so tiefen Erfüllung und Beseeltheit, wie ich das noch nie vorher und nachher in einer so alle Tanzenden einschließenden Weise gesehen habe. Das ganze Training war so herrlich aufgebaut, daß es eine lange Steigerung von den Übungen an der Stange über den Adagio-Teil im freien Raum bis dann zur Explosion der Sprungkombinationen ergab. Die Tanzenden wirkten

beflügelnd aufeinander. Eine Sprungkombination überbot die andere. Welle folgte auf Welle. Es war ein Fest und ich verstand, warum Romula so darauf bestand, daß Russen in Ihrem Film tanzen sollten. Alle, die dies zuschauend mitbekommen hatten, waren sich einig, daß diese unbeabsichtigt-spontane „Vorführung“ von keiner der noch so glänzenden Abendvorstellungen eingeholt worden war.

Nach diesem Training und nachdem sich die Tänzerinnen und Tänzer frisch gemacht und umgekleidet hatten, fand im Foyer ein Empfang statt. Auch dort die elastisch gespannte, federleicht erscheinende *Kodratjewa* in der Mischung aus anmutiger Sanftheit und zauberhafter, persönlicher Bestimmtheit zu erleben, war eine reine Freude. Wir rätselten herum, wer denn der uns allen irgendwie bekannt vorkommende, sympathische Russe sei, bis jemand von uns herausfand, daß er der Romeo aus dem im Westen bekannten russischen „Romeo und Julia“-Ballettfilm sei: *Yuri Schdanow*. Wir feierten ihn, als der relativ junge Ruheständler enttarnt war. - *Fadjetschew* hieß der nobel-zurückhaltende Premier Danseur des Ensembles, dem jede technische Schwierigkeit so leicht gelang, daß es wie ein Kinderspiel aussah.

Damals, Ende der fünfziger Jahre, schien ein Ost-West-Tauwetter möglich. In diesen Sommertagen glaubten wir uns am Anfang solch einer Entwicklung. Für das Filmprojekt gab es Hoffnung. Romula war nach den anfänglichen Frustrationen sehr froh, unerwartet so viel weitergekommen zu sein. Sie ernannte mich zu ihrem Privatsekretär für ihre Angelegenheiten in Deutschland. Als das nächste wichtigste hatte ich den Kontakt zum Hause *Wagner* in Bayreuth herzustellen. Romula war noch mit *Cosima Wagner* befreundet gewesen. Mich darauf berufend hatte ich die Verbindung zu *Wieland Wagner* bewirkt, der Romula zu den laufenden Festspielen in die Familienloge einlud. Später kehrte sie nach USA zurück. Als sich die politische Lage wieder eintrübte, mußte das Filmprojekt auf Eis gelegt werden.



Häuser und Bäume, 1971

Immer wieder auf der Suche nach „vertanzbarer“ Musik, stieß ich auf eine Veranstaltung „Tänzerische Musik“ der Reihe „Musik unserer Zeit“. Die wurde von *Wilfried Hiller*, damals noch Studierender bei *Günther Bialas*, dem Professor für Komposition an der Hochschule für Musik, konzipiert. Meist kammermusikalische Kompositionen angehender Komponisten, vorwiegend aus der Bialas-Schule, wurden im großen Konzertsaal der Hochschule oder auch im Lenbachhaus aufgeführt. Anschließend ging es in eine Kneipe in der Luisenstraße, wo im Hinterzimmer dann die Manöverkritik zu dem eben gehörten Konzert stattfand. Hiller, dessen damalige Frau Tänzerin war, hatte ein offenes Ohr für mein Anliegen. Daraus entstand später auch ein Projekt, dem er den Titel „Sketch“ gab, ein Stück, in dem aus verschiedenen Quellen Metrum und Rhythmus kamen und zu dem ich mit fünf Tänzerinnen und zwei Tänzern aus der Ballett-Akademie eine fünfteilige Choreographie für eine Aufführung im Theater an der Leopoldstraße für die „Schwabinger Woche“ stellte.

In diesem Kreis begegnete ich dann auch *Joachim Krist*, der später zu uns in die Gündelindenstraße zog. Dort besuchten ihn immer wieder andere Kollegen, z. B. *Peter-Michael Hamel*, jetzt Inhaber des Ligheti-Lehrstuhls für Komposition an der Hochschule für Musik in Hamburg. Als Joachim nach Köln zu *Karlheinz Stockhausen* als Assistent ging, folgte ihm der Komponist *Ulrich Stranz* als Nachfolger in unsere Wohnung. Auf einem Symposium mit holländischen Künstlern der verschiedenen Kunstsparten, infolge einer Einladung des Kulturreferenten von Regensburg *Wolf Peter Schnetz*, fertigte ich drei aufeinander bezogene Tafeln an, die in einer Galerie gehängt wurden. Vor jeder der Tafeln leitete einer der drei Komponisten *Krist*, *Hamel* und *Stranz* je eine Gruppe von Instrumentalisten, um die Tafelbilder in Musik umzusetzen. Vorher hatten sich die Musiker natürlich auf die Parameter zu einigen.

Peter Kiesewetter, ebenfalls Kompositionsschüler von *Bialas*, langjähriger Musik-Rezensent beim Bayerischen Rundfunk, lernte ich durch die Sängerin *Marga Schiml* kennen, von der ich in der Begleitung von *Franz Massinger* in einer unvergleichlichen Weise Schuberts Lied „Was bedeutet die Bewegung“ gehört hatte. Mit Kiesewetter, den ich damals oft in seiner Wohnung in Türkenfeld besuchte, versuchten wir einige Male den Abt *Notker Wolf* im nahen Kloster St. Ottilien zu besuchen, um ihm Kiesewetters außergewöhnliches Orgelstück vorzustellen, das in St. Ottilien in München so erfolgreich uraufgeführt worden war. An *Notker Wolf*, vormals Wirtschaftsprofessor an einer katholischen Universität in Rom, waren meine damalige Freundin *Gerda Dreyer* und ich anlässlich einer Rom-Reise verwiesen worden. Er besorgte uns Quartier und lud uns zu einem sardischen Essen nach Trastevere ein. In München besuchte er mich in meinem Atelier in der Gündelindenstraße 4, wo er mein Drachenbild bewunderte, das eine Zeit lang auch bei Frau *Dr. Ursula Lewenton* in München hing, und das jetzt in USA gelandet ist. *Notker Wolf* erzählte mir von seinem Faible für Flötenmusik und daß er auch selber Flöte spiele.

Auf die Empfehlung von *Sascha Hiller* wandte sich eines Tages der Musiktheater-Regisseur *Otto Lehner* an mich. Der Komponist *Haubenstock-Ramati* hatte eine Reihe von bildähnlichen Tafeln angefertigt, die von drei amerikanischen Komponisten in Musik umgesetzt worden waren. Dies geschah im Rahmen des American Institut for Musical Studies (AIMS), das alljährlich ein großes, etwa 200 bis 250 Personen umfassendes Musikseminar in Graz mit einigen aufwendigen Schlußveranstaltungen auf die Beine stellte. Diese Musik wiederum in Szene zu setzen, war die Aufgabe von *Otto Lehner*. Der dazu notwendige Bühnenbildner war erkrankt. Ihn sollte ich, als ein mit ähnlichen Aufgaben Vertrauter er-

setzen. Wann? „Am besten gestern!“ In Graz angekommen, wurde ich in eine laufende Besprechung gebeten. Mein Regisseur war nicht da, dafür vier ortskundige Bühnenbild-Assistentinnen aus Wien für mich. Zu bespielen war ein frisch renoviertes Palais im Zentrum der Stadt. Fünf Räume sollten zu fünf verschiedenen Szenen ausgestaltet werden, so daß Darsteller wie Publikum von Szene zu Szene zu wandeln hatten. Heerscharen von angehenden amerikanischen Sängerinnen verschiedener Hautfarbe waren dazu ausersehen, mir zu helfen. - Schließlich kamen auch die Komponisten-Interpreten aus USA an, unter ihnen der Komponist *Bruce Balentine*. Sie hatten Tonbänder hergestellt, aber dabei „Fenster“ für Live-Einspielungen gelassen. Trotz alledem ging die Premiere beizeiten und erfolgreich über die Bühne.

In das Jahr 1977 fiel ein Besuch bei der Documenta in Kassel, wo *Joseph Beuys* einen kleineren Raum als eine Art Büro eingerichtet hatte. An einer Schultafel erläuterte er, wie mir vorkam, vorwiegend grüne Theorien. Als sich der größere Teil der Zuhörer dort verlaufen hatte, kam ich mit ihm zu einem etwa zweistündigen Gespräch. Dabei erlebte ich ihn nicht als den handfesten Bildhauer, als den ich ihn vermutet hatte, sondern als einen eher fabulierenden, fließenden Geist, der aber schließlich doch riet, einen Batzen Lehm in die Hand zu nehmen und daraus etwas zu formen, statt sich von „Ideen“ so weit tragen zu lassen, bis es einen ‚zerfasert und zerreißt‘.

Während seiner Assistenz bei *Stockhausen* holte mich *Joachim Krist* nach Köln, um dort Reinzeichnungen einer Partitur von Stockhausen durch mich anfertigen zu lassen. Es ging um nichttraditionelle Notationsweisen. Später entwarf ich auch den Umschlag zur Partitur der Stockhausen-Komposition „Hymnen“ für die Universal-Edition in Wien. Im Bergischen Land, unweit östlich von Köln, hatte sich Joachim Krist mit *Peter Eötvös*, einem jetzt renommierten ungarischen Dirigenten und Komponisten, und mit dem ecuadorianischen Komponisten *Mesias Maiguashca* (ein *Bernd-Alois-Zimmermann*-Schüler, jetzt Professor für Komposition an der Musikhochschule in Freiburg) zusammengetan, und sie hatten sich ein beachtliches Tonstudio in zwei aneinanderggebauten Bauernhäusern, die sie auch bewohnten, eingerichtet. Dort in der großen Scheune veranstalteten sie alljährlich Sommernachtskonzerte, zu denen Übertragungswagen des Westdeutschen Rundfunks hinaus kamen, um die Konzerte live zu übertragen. Das Publikum kam aus der ganzen weiteren Umgebung: Köln, Düsseldorf, Essen, Aachen u.s.w. nach Oeldorf, so hieß der Weiler, wenige Kilometer von Kürten, Stockhausens Wohnort, entfernt. Dort stellte ich auch bei solch einer Gelegenheit aus.

Mit dem Doppelprogramm, das ich mir vorgenommen hatte, kam ich aber nach einiger Zeit an die Grenzen meiner Leistungsfähigkeit. Schon allein die körperlichen Anstrengungen raubten mir die Energie, die ich für alles andere gebraucht hätte, was ich an dem gleichen Tag noch zu schaffen hoffte. Auch die zu unterschiedlichen Aspekte, da die beiden Bereiche doch sehr unterschiedliche Aufmerksamkeiten beanspruchten, drohten mich zu zerreißen. Den Respekt vor erfolgreichen Theaterleuten nahm ich mit, entschloß mich aber, alles Theater zu lassen und mich ausschließlich der Malerei zuzuwenden.

An die Akademie zurückgekehrt, studierte ich bei *Prof. Franz Nagel*. Den Vormittag zeichneten wir lebensgroß mit Kohle auf große Papierbögen Akt im großen Aktsaal. Wir arbeiteten die ganze Woche an der gleichen Stellung. Das Modell stand eine Dreiviertelstunde und hatte danach eine viertel Stunde zum Ausruhen. Für die Nachmittage bekamen wir zunächst Themen gestellt. Später fielen die Themen weg. Deren Wahl war dann jedem

selbst überlassen. Nagels Assistent kam mindestens jeden zweiten Tag zur Korrektur, der Professor etwa ein Mal die Woche. Für die jüngeren Semester gab es die sogenannte Zeichenklasse im Westteil des ersten Stocks der Akademie, für die fortgeschritteneren die Malklasse im Ostflügel der gleichen Etage.



Violette Tafelberge

Etwa jeden Monat gab es im Aktsaal eine längere allgemeine Besprechung alles bis dahin Gemalten, wenn es die Einzelnen zur Diskussion stellen wollten. Sonst kam Nagel nach Gutdünken mal in die Malklasse und ging dann korrigierend und kommentierend von Staffelei zu Staffelei. Seine Arbeiten zeigte er uns nicht. Nur als ich eine Zeit lang Obmann war und Organisatorisches mit ihm in seinem Atelier zu bereden hatte, sah ich seine Arbeiten. In jener Zeit gestaltete er u. a. die neue katholische Pfarrkirche in Ebenhausen im Isartal als auch den wiedererrichteten Dom in Würzburg. Er befürwortete es und half dabei, daß ich ein Stipendium bekam, mit dem ich dann nach Aix-en-Provence ging. Eine Freundin war auch mit von der Partie. Sie studierte dort an der Faculté des lettres Französisch. Sie besaß unvergleichlich bessere Französischkenntnisse als ich. Aber, wenn es darauf ankam, etwas zu erfragen, dann mußte ich das tun.

Ich war begierig, viel Landschaft zu zeichnen. Deshalb fuhr ich jeden Tag mit dem Bus in eine andere Richtung aus der Stadt. Die nach Osten von Aix war im Hinblick auf gute Motive die ergiebigste und abwechslungsreichste. Dort suchte ich mir von Haus zu Haus

ziehend Quartier, bis ich in einem sehr schönen "Mas", in einem Weiler namens Beauceuil, direkt am Fuß des Mont Ste.Victoire fündig wurde. In dem Haus war auch noch ein anderer Maler mit seiner polnischen Frau vorübergehend untergebracht. Er kam aus Belgien. Sie hatten gerade die Geburt ihres Kindes im Tal abgewartet. Dann zogen sie wieder auf das Hochplateau, das der Montagne Ste.Victoire vorgelagert ist. Einmal zeigte mir John den versteckten Durchstieg durch die 18 Meter hohe Felswand, der einen sieben Kilometer langen Umweg ersparte. Daraufhin besuchte ich ihn wiederholt auf diesem Plateau mit der herrlichen Aussicht. In der Gegend ging die Sage, daß dort oben der Schatz der Templer versteckt liege.



Beauceuil, 1968, Ölfarbe auf Ingrespapier, 58x49,6

Neue Landschaften



Bergland, 2005, Coelinblau, Acryl auf Nessel, 70 x 55 cm



Drei Gipfel, 2008, Acryl auf Hartfaserplatte



Blaue Siedlung vor Bergen, 2008, Acryl auf Hartfaserplatte, 50 x 40 cm



See zwischen Bergen, 2008, Acryl auf Hartfaserplatte, 50 x 40 cm

Comicart



Klotzkopf



Der Schweiger



Gebiß



Terrorist

Masken



Maske



Grüß aus Afrika, 1992, Acryl auf Nessel, 80 x 65



Dämmerige Maske/ Unschlüssiger Dämon



Medizinmann, 2007, Acryl a.H., 20 x 30



Einem Monument ähnlich, 2009, Acryl auf Hartfaser, 30 x 40

Gedanken zur Ausstellung meiner Bilder in der galerie49

Es ist immer wieder das plane RECHTECK, das ich mir zur Gestaltung aussuche. Die auf ihm und in seinen Gesetzmäßigkeiten enthaltenen Möglichkeiten haben sich mir noch lange nicht erschöpft. Ich akzeptiere die durch das Rechteck gesetzten Begrenzungen. Meine malerischen Freiheitsbedürfnisse sind innerhalb dieses Rahmens erfüllbar; vielleicht, weil ich die so gebotenen Möglichkeiten als sehr vielfältig erkannt habe.

Der erste Akt der Gestaltung ist die Wahl der Proportionen : Das Verhältnis von Breite zu Höhe. Damit ist das Spielfeld, die Arena ausgewählt und abgesteckt. Egal ob Hoch- oder Querformat, aus der Proportionierung ergeben sich Regeln auf der Fläche im engeren Sinn: Verlauf von Diagonalen, Parallelen dazu, Geraden im rechten Winkel, Krümmungsgrade von gebogenen Linien usw. u n d dann vor allem die flächigen Einschlüsse, die sich zwischen diesen Linien ergeben und auch jene Einschlüsse bis zu den Begrenzungsrändern (die Negativflächen).

Beim Spiel mit diesen Linien ergeben sich fortwährend gegenständliche Assoziationen. Mal folge ich der einen, dann der anderen, bis sich mir etwas anbietet, das genug „Notwendigkeit“ besitzt, etwas, was dem Auge „Halt“ bietet. Dieses Etwas muß nicht unbedingt etwas Gegenständliches sein, so wie es auch nicht unbedingt ungegenständlich sein muß. Die kompositorischen Aspekte geben den Ausschlag. Auch der Verlauf von Linien: Ihr Rhythmus, d.h. wie ihre Einzelteile von Abschnitt zu Abschnitt proportioniert sind.

Die Farben sind natürlich gleich dabei und fordern von Anfang an ihr Recht, egal ob im Gleichklang oder im Kontrast, ob im unterschiedlichen Anspruch auf Flächenausdehnung oder was die Interaktion benachbarter, verschiedenfarbiger Flächen angeht.

Über Inhaltliches wage ich nicht viel zu sagen. Nur soviel:

Generell habe ich den Eindruck, daß künstlerische Arbeit in ihrem Streben nach Unabhängigkeit von Diensten anderen Interessenssphären gegenüber und nach möglichst umfassender Freiheit, an einen Punkt gekommen ist, an dem Freiheit leicht zu Unverbindlichkeit, Beliebigkeit, Scharlatanerie und Libertinage werden kann, n o c h e h e Unabhängigkeit und Freiheit wirklich geworden sind. Derjenige, der im künstlerischen Prozeß steht, sieht sich gezwungen, diesen Prozeß fördern zu sollen und ihn g l e i c h z e i t i g bremsen zu müssen, damit nicht verödende Trivialität einbricht, genau jenes Gegenteil von dem, was künstlerisches Bemühen anstrebt. Diese einander entgegenwirkenden Bestrebungen zeitigen eine gewisse Fesselung, Rat- und Hilflosigkeit, die m. E. so vieler gegenwärtiger Kunst anhaftet.

Wenn auch den Bereichen des unbelasteten Zufälligen und Trivialen entnommen, ist es nicht ein Ziel künstlerischen Bemühens, dieses Material so lange zu filtern, zu formen und zu feilen, bis jenes Besondere, vielleicht Einzigartige, das Lebensantrieb und Idee Erweckende dabei herauskommt?

Wenn in den Bereichen der Wissenschaft Objektivität ein höchstes Gebot ist, so ist es im Bereich der Künste die Subjektivität. In der Zeit meiner Beschäftigung mit Künstlerischem – nicht nur in der Malerei – habe ich mit Überraschung festgestellt, wie auf die Spitze getriebener Individualismus und Subjektivität (manche, die die Bedingungen der Kunstwelt nicht ganz verstehen, nennen es auch Egoismus) plötzlich umschlagen können

in einen objektiven Wert, der neue Akzente setzt und Keime ausstreuen kann. Gleiches erhoffe ich mir auch von meiner „Arbeit“, die mir zu größeren Teilen doch immer mehr ein Spiel ist - solange ich es mir noch leisten kann.

Bei aller Veränderung von ästhetischen Tagesforderungen und Moden bleiben, bei fort-dauerndem Bezug auf das Rechteck als Malfeld, Gesetzmäßigkeiten erhalten, die dem Material zu eigen sind und denen nur schwer zu entkommen ist – wenn man das überhaupt will. Langjährige Beschäftigung mit diesem Material zeigt, daß ihm eine Eigendynamik innewohnt. Ihr zu folgen oder ihr entgegenzuarbeiten kann gleichermaßen Reiz und Herausforderung sein. Wichtiger ist mir dabei, mich nicht einer totalen Beliebigkeit ausgeliefert zu sehen. – Möglicherweise ist das eine Illusion. Eine durchschaute Illusion? Wenn sie trägt und mich malen macht, ist sie mir wichtiger als jenes unersättlich-unsinnige Streben nach immer noch mehr Freiheit? Wird es nicht ab einem bestimmten Punkt zum Fetisch, der zu Leerlauf und zersetzender Auflösung führt? Selbstaflösung nicht nur des Subjekts, sondern auch der eigenen Disziplin? Sinnentleerung der Malerei? Kommt heute nicht zu dem zeitweiligen Zweifel am eigenen Talent noch viel stärker der Zweifel am eigenen Métier dazu?

Diese Bedenken sollen nicht darüber hinwegtäuschen, wie zutiefst wichtig mir die bisher erreichte Freiheit ist und mit wie viel täglich empfundener Dankbarkeit und Genugtuung ich sie empfinde, brauche u n d gebrauche. Die Bedingungen zu ihrem Erhalt und ihrer Verteidigung erfordern ein täglich waches Bewußtsein.

Ohne hier einer dumpfen Handwerkelei das Wort reden zu wollen, so kommt doch aus einem jahrelangen handwerklichen Umgang mit der eigenen Materie auch eine Form von Gewißheit, die aus sich selber heraus trägt. Das ist nicht von mir Gemachtes, sondern gewissermaßen die Eigenständigkeit des lange kennengelernten Materials. Solange dies nicht zu selbstgerechtem Ausruhen auf dem Erkannten führt und dadurch nicht knochig und holzig wird, kann es Zweifel beheben helfen.



Das Burgtier, 2007, Acryl auf Hartfaser, 40 x 50



**Gewesene und geträumte Freude,
2009**



**Komposition Nachtblau,
2008, Acryl auf Hartfaser, 70 x 55**

Lebenslauf

Geboren in Torschau (jetzt: Savino Selo), Jugoslawien
Schulzeit u.a. in Hohenschwangau und Bayreuth
Ballettausbildung in Bayreuth und München und
gleichzeitig Diplom als Gebrauchsgraphiker
Bühnenbild-Volontariat an den Münchener Kammerspielen
Bühnenbildstudium bei Prof. Helmut Jürgens
an der Akademie der bildenden Künste München
Szenenbildassistent beim Bayerischen Fernsehen bei Walter Dörfler
Choreographieassistent von Ballettdirektor Heinz Rosen
an der Bayerischen Staatsoper München
Privatsekretär von Romula Nijinski
1962 – 1966 Maleriestudium bei Prof. Franz Nagel
an der Akademie der bildenden Künste München.
1966 Stipendium der Stadt München aus der Jubiläumsstiftung zur Akademie
1967 Studienaufenthalt in Aix-en-Provence / Beaurecueil (Frankreich)
1969 Multimediale Choreographie und Inszenierung mit Mitgliedern
der Ballettakademie im Theater an der Leopoldstraße München
1971 Multimediale Performance im Rahmen der “Schwabinger Woche“
im Schweizerhaus in München
Teilnahme an Kollektivausstellungen:
im Kunstverein München
an der Großen Kunstaussstellung München
in den Kunstvereinen Ingolstadt und Unna
im Werkstudio München und
mehrere Male bei Kulturtagen des Kulturreferats
in München-Trudering

Seit 1972 Einzelausstellungen:

in der „Kooperative Türkenstraße“ München
in der Hochschule für Musik, München (Lichthof)
im Ärztehaus am Theodolindenplatz , München.
in der Galerie in der Hofstatt, Marburg a. d. Lahn
im Theodor-Zink-Museum, Kaiserslautern.
im Goethe-Institut, Rom

2000 in der Produzentengalerie in der Adelgundenstraße, München

2004/05 in der Deutschen Bank in der Maximilianstraße 26 ,München

2008 in der Produzentengalerie e. V., München

Ankäufe u. a. der Stadt München für das Klinikum Bogenhausen



Umschlagentwurf zu Stockhausen, Hymnen, Ausschnitt

Dr. Franz Fuchs

Unphilosophische Bemerkungen eines Bildbetrachters

Helfried Scheuermann hatte von Haus aus, wie seine autobiographischen Skizzen zeigen, das Zeug zum Gesamtkunstwerk. Er war direkt oder indirekt in sehr vielen Bereichen der Kunst tätig, in der Malerei, auch der Musik, und hier vor allem auf dem Gebiet des Tanzes, des Ballettes und der Choreographie. Geblieben ist ihm davon heute die Hand des Malers und die literarische Zunge des Lebensgeschichtenerzählers, und eine gewisse *ars vivendi* des Charmeurs.

So hat alles bei ihm eine verbose Breite, sogar die Linien. Das allerdings konsequent von Anfang an – seine Linien haben Bandbreite und eine gewisse Körperlichkeit. Ich war zwar zunächst ein wenig skeptisch bei dem von der Galeristin Ursula Fuchs gewählten Ausstellungstitel *White cube: a crime* –, aber so ist das eben mit jedem *corpus delicti*, sogar mit Linien, die zum Steckbrief dienen – da ist etwas dazwischen, ein *face*, und das ist *wanted*. So hat mich Scheuermanns *comicart* seiner Gesichtsmasken natürlich an mein Geburtsjahrzehnt erinnert, wo dieser verkniffene, streng gefaltete und herbe Riß eines Gesichtes einen einzigen Namen trug, nicht den Adenauers, der natürlich mit karikiert war, sondern den *Nick Knattertons*, aber das war ja damals als Parodie auf die amerikanischen Supermangengeschichten gedacht, auf die heroische und historische Faltenlosigkeit des *american way of life*. Irgendwie hat dieser Zeichner *Manfred Schmidt* Kunstgeschichte geschrieben, denn er hat dazu mit verholfen, daß Teile des Comic die Ebene einer eigenen *art* erreicht haben, einer intellektuellen Kunst über Karikatur und Satire hinaus.

Ich meine das hier sehr ernst, denn die *Comic-heads* von Scheuermann zeigen eine Sequenz, die inzwischen hochpolitisch geworden ist – vom Schweiger (*Insider*) über den Beißer (*Karrieristen*) zum Banker (bzw. Bankräuber) und Staatsterroristen. Das sind nur kleine Bildschritte. Der Künstler brauchte bloß das Maulwerk seiner Protagonisten ein wenig zu verändern, um auf dem Hintergrund dieses vordergründigen Titels, vor der weißen Wand oder Weste solcher Risse das Gerissene zu zeigen. So werden manche Kunstwerke ohne eigenes Zutun und wider ihre bessere Erwartung immer von neuem aktuell. Ich befürchte allerdings im Fall Scheuermanns keinen Ankauf durch Banken oder öffentliche Kassen.

Doch damit sind wir – unabhängig vom gegenwärtigen Krisenbezug - schon näher beim Thema – bei den Rissen, Aufrissen und Umrissen, und den Margen der Bilder. Irgendwo handelt es sich ja bewußt um holzschnittartige Malerei, um Linolschnitt mit Acryl, oder Lithographie auf Papier, denn die Linien pflügen wie Furchen den Malgrund, und jede Linie besitzt flächige Bedeutung und selber eine Bandbreite, eine Marge, d.h. Ränder nach beiden Seiten und Fläche dazwischen!

Man muß also bei Scheuermann zwischen den Zeilen, will heißen, zwischen den Linien lesen. Wenn man das in Angriff nimmt - ich greife hier schon mal drei Jahrzehnte vor -, dann sehen wir in dem *Argonautentriptychon* in den Linienkörpern das, was sie schon immer waren, Schlangen nämlich, lebendige Linien, bis hin zu den züngelnden Feuer-schlangen des Bildes. Damit wird zugleich eine Dynamik zurückerinnert, die unseren Künstler hat beginnen lassen, die Dynamik des Tanzes und der Musik, denn Helfried Scheuermann war ja Privatassistent der Frau von Nijinskij und später selber choreographisch tätig.

Im Blick auf Statik und Dynamik, Maske und Tanz, bedauere ich es sehr, daß Scheuermann die malerische und plastische Gestaltung von Masken nicht zu einem seiner Hauptthemen gemacht hat, denn in diesem Bereich sehe ich ein schönes Talent am Werk, sofern es ihm hier, wie auch in seinen Landschaftsbildern, gelingt, mit den sparsamsten Mitteln der Zweidimensionalität einen dreidimensionalen Eindruck zu erzeugen.

Daß es dazu außer einer entscheidenden neuen Sehweise nicht allzuviel braucht, zeigt ein Blick in den abendländischen Bildaufbau (von *Konrad Witz* bis *Sean Scully*) – eine vertikale Horizontalschichtung allein schon genügt, um die Tiefenwirkung des Raumes, den ‚Rohling‘ Raum, zu erzeugen. Natürlich muß dann noch eine Palette ganz anderer Möglichkeiten hinzukommen. Aber das finde ich sehr eindrucksvoll an den Bildern von Scheuermann, daß seine flächigen Linienkörper Tiefe zeigen, durch die Marge nämlich, den inneren Rand auf beiden Seiten der Linie.

Natürlich sieht der Betrachter, wo oder wes der Künstler Schüler war. Bei *Ernst Nay* wohl weniger, eher kommen die Linienkörper *Frank Stellas* oder *Robert* und *Sonja Delaunays* ‚orphischer Kubismus‘ in Frage. Aber gerade den frühen Landschaftsbildern Scheuermanns ist abzunehmen, daß *Lyonel Feininger* den Pinsel mitgeführt hat. Ich will hier nicht zu hoch greifen, aber die Orientierung an Vorbildern ist jedem Künstler unverwehrt. Allerdings zeigt Feininger mehr Viscosität, etwas, was den Bildern Scheuermanns fehlt; sie sind, wie ich schon bemerkte, vielleicht zu sehr schnittartig, es sind Schnittbilder, ja es könnte manches davon auch ein Glasbild sein, sogar ein Hinterglasbild. Aber erstaunt das, angesichts des russischen Einflusses, den Scheuermann ein Leben lang aufnahm und in sich sog? Gleichwohl, ich vermisse dennoch dies eigentümlich Atmosphärische, das russische Künstler immer mitbringen, nicht nur ein *Tarkowskij*, sondern auch die neueren Literaten und Maler. So erscheint in den Bildern vieles, was einmal Tanz war, wie zeitgefroren, eingefroren in den Schnitzzügen einer Maske, in der Bandbreite des Bleis, das farbige Glasflächen halten und tragen muß. Aber das mag mit einer etwaigen Ausrichtung an der Konkreten Kunst zu tun haben, deren Namensgeber *Theo van Doesburg* schon 1918 das geniale Bild ‚Rhythmus eines russischen Tanzes‘ im Medium der abstrakten Linien entwickelte.

Die Breitband-Dominanz der Linien, zusammen mit einer gewissen ‚Verbleiung‘ des Bildes, führt – und das hat die Galeristin *Ursula Fuchs* wohl erkannt und im Titel der Ausstellung gemeint – dann doch zur Inkriminierung des Raumes, der als white cube jede lineare Bewegung unter Verdacht stellt. *Lavater* hatte ja seinerzeit geglaubt, die Seele eines Menschen am bloßen Profil erkennen zu können, was dann zu diesem Steckbriefdenken mit den entsprechenden Vorurteilen geführt hat. Aber andererseits vermochte gerade die *comicart* diese Reduktion für die Demaskierung zu nutzen.

Es scheint merkwürdig, aber ein Kontrapunkt zu den Bildern von Scheuermann sind die Bilder des New Yorker Tanzkritikers und –theoretikers *Walter Sorell*, der in vielfacher Hinsicht Ursulas Lehrer war und der selber erst im hohen Alter zur Malerei fand, nachdem er lange zuvor ein Buch über Masken geschrieben hatte: *The other face. The mask in the arts* (1973). Man/frau hätte ein Bild von ihm hängen sollen, um auf dem Hintergrund eines vergleichbaren Gesamtkunstinteresses die ganz andere Auflösung der graphischen Thematik und Problematik der Bewegung zu sehen, vor allem die Darstellung der von mir monierten Viscosität.

Bleiben wir also zunächst bei der Statik, denn auch bei einer Größe wie *Jawlensky* finden wir in den letzten Portraits die totale Reduktion auf die Linie und sogar die Kreuzesstruktur, - Gesichte über das Maskenhafte hinaus beinahe wie Hände, aber diese haben ja ihrerseits die Linien in sich. Die sind natürlich auch wie die Falten eines Gesichts immer Vektoren, die zugleich Resultanten darstellen, oft generationenlang eingefahrene breite Straßen, die immer neu gelebt werden und dann doch todsicher dorthin führen, wohin sie immer geführt haben: geerbte Kräfte im Gegenzug zur Freiheit des Lebensspiels.

Vielleicht ist der Tanz der Schlangen und Feuerzungen in Scheuermanns spätem Argonautentriptychon ein Versuch, wieder zusammenzubringen, was ursprünglich elementar und nahtlos zusammengehörte, Malerei und Musik, Tanz und Maske, was für ihn selber auseinanderfiel (man sehe seinen ernüchternd uninspirierten Umschlagsentwurf zu *Stockhausens* Hymnen), und was trotz des Musiktheaters und des bis heute anhaltenden Inszenierungswahns beides in der modernen Kunst seit ihrem Anbeginn auseinanderfiel: *Picassos* Statik in seinen an den Masken der Fang orientierten ‚Les Demoiselles d’Avignon‘ und die Dynamik und Rhythmik der Musik *Strawinskis* in ‚L’Oiseau du feu‘ – da liegen Welten inter et inter innerhalb ein und derselben Moderne.

Ich war immer verblüfft über den profanen Umgang mit Masken, die als Sakralgegenstände bzw. auratische Formen von spiritueller Dinglichkeit grundsätzlich nicht ins Museum gehören sollten, es sei denn, man gibt den Museen kultische Räume, in denen Kunst und Religion sich auf Augenhöhe begegnen. Aber ‚da liegt der Hund begraben‘, wie man sagt, denn trotz der spirituellen Anfänge der Moderne, driftete beides sehr schnell auseinander. So sehe ich auch in Scheuermanns Bildern nicht den geringsten spirituellen Ansatz, und doch gleichwohl bieten seine Masken durch ihre sehr dynamische Asymmetrie, die sie verlebendigt, den Ansatz zu Höherem – aber vielleicht sind es einfach Transkriptionen von Tanzfiguren, die man nicht an der Wand betrachten, sondern am Boden ausführen, austanzen sollte? Ob man sich allerdings den ‚unschlüssigen Dämon‘ oder den ‚grünen Götzen‘ alias ‚Medizinmann‘ als Maske aufsetzen oder gar deren Bewegungen ausführen möchte, bleibt eine ganz andere Frage. Die Frage nämlich, wer oder was bewegt wen, der Künstler die Maske, oder die Maske den Künstler?



Triptychon, 2008, Acryl auf Nessel, 45 x 90, 100 x 90, 45 x 90



Prävision, 2009, Acryl auf Hartfaser, 40 x 50

galerie 49

**80798 München, Agnesstraße 49, 1. Etage, Tel.: 089-
1235343**

**E-mail: info@galerie49.com Website:
www.galerie49.eu**