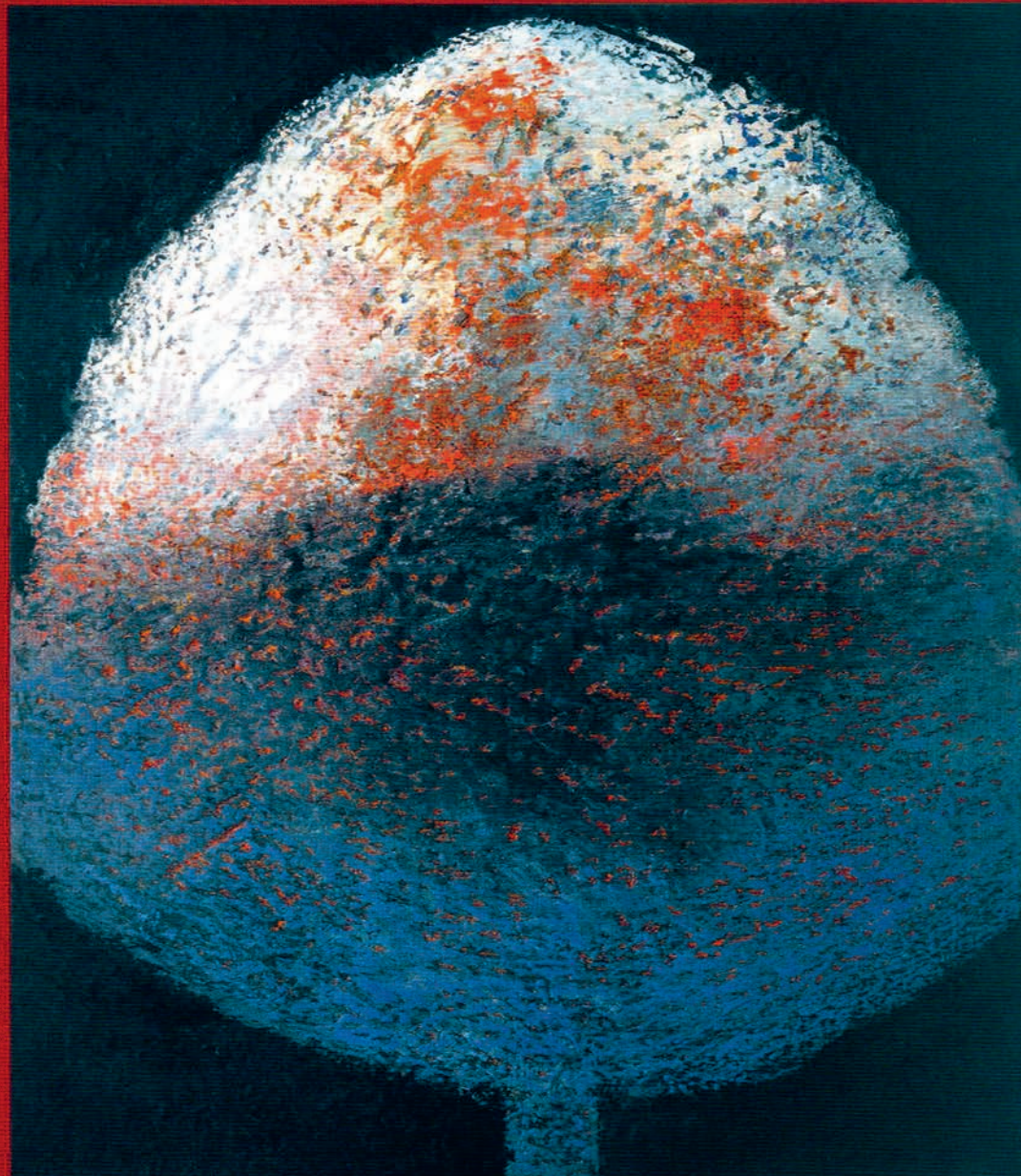


ROLAND HELMUS

ORTE
UND ECHOS

VERLAG
DER KUNST



Uwe Haupenthal (Hrsg.)

ROLAND HELMUS

ORTE UND ECHOS

VERLAG DER KUNST





Kleiner Bruder
1981
Acryl, Öl auf Holz
81,5 x 37,5 cm
Galerie Ulrich Gering
Frankfurt/Main
Wv Mammy GÖ-016

Rainer René Müller

„Komm, wir wollen uns näher verbergen...“ Elke Lasker-Schüler

Fünf Etuden für Roland Helmus

■ 1.

„Komm ...“

Über die Augen berührt werden. Das, denke ich, war das seinerzeit Entscheidende. Wir sehen, es wird hier über die Geschichte einer Berührung gesprochen werden. Der Augenblick des Anfangs liegt mehr als zwanzig Jahre zurück. Und es sollte hier, heute, um ein Dokument der folgenreichen Beeindruckung gehen und nicht um den beschreibenden Nachvollzug der künstlerischen Position.

1981 hatte ich in einer Ausstellung unter anderen das Bild „Kleiner Bruder“ gesehen. Dem Hauch jener frühen Berührung denken jetzt, so viele Jahre später, diese Zeilen nach. Es kann doch nur darum gehen, wie in einem biografischen Zusammenhang die erste Wahrnehmung eines „Stücks Malerei“ über Jahrzehnte hinweg sich so wirksam erhalten hat, daß in einem Fall größter Verzweiflung der Entschluß zu einem Telefonat mit Roland Helmus führt, um, zaghaft zunächst, Dank zu sagen. Es sind diese einfa-

chen, ganz einfachen Regungen, die Zeugnis ablegen können über die Wirksamkeit eines Kunstwerks. Das Entscheidende war nicht das Motiv (im Sinne des 19. Jahrhunderts „aller au motif“), sondern die im „Motiv“ verhandelte Farbe als Körper. Das zutiefst Berührende war, daß es möglich schien (erschien) im nahesten Realismus der Abgewandtheit des Motivs eine atemde Farbigkeit zum Vorschein zu bringen, die im Genauesten der Betrachtung nur Farbe war. Dies wahrzunehmen ersetzte eine im Grunde leer gewordene Diskussion über die Verhältnisse im Eigenwert der monochromen Farbfeldgestiken. Hier war ein Stück Malerei, das sagte „komm!“ und verriet gleichzeitig nichts in seinem Versprechen länger zu wirken.

■ 2.

„... wir wollen ...“

Wenn ich betrachte, was in den vielen Jahren, die vergangen sind, entstanden ist, ohne auf das jeweils Einzelne zunächst einzuge-

hen (so wie wir es besprochen haben) – entre nous –, so sehe ich ein willentliches Vorhaben, die Erfahrung der Haut als Farbe und die zeichnerische Linie als Pigment der Erfahrung zu „makroskopieren“. Es geschieht eine Erschütterung. Erschütterung besteht ja immer aus „Getroffen“ und Unabwendbarkeit. Sie ist für sich genommen schon in ihrem Entstehen, in ihrem ersten Geschehen eine Vergangenheit, die uns plötzlich von vorne anschaut: ihre Anmut ist Erschrecken.

Es ist hier nicht die Rede vom Nachvollzug von Bildern sondern von ihrer Wirkung in ihrer Veränderung im Laufe der Zeit.

„Wir wollen Erschütterung“: das scheint mir die seit den frühen Arbeiten fortentwickelte Weisung der Werke von Roland Helmus zu sein. „Wir wollen das auch sein, woraus wir kommen“. Nur so läßt sich erklären, warum bei aller verwandelten Motivik die Wirkung stets in die Fassungslosigkeit vor dem Bezeichneten führt.

■ 3.

„... uns ...“

So wie sich hier aus der Erinnerung und aus der Anschauung der neuesten Arbeiten von Roland Helmus ein Text entwickelt, der im

Verhältnis zum Betrachteten immer zwei als „uns“ meint, läßt sich ja auch jede andere ästhetische Wahrnehmung als Zwiesprache rekonstruieren. In einem solchen dialogischen Verfahren – damit sind wir nahe bei musikkompositorischen Elementen – muß ja das nicht Erscheinende, das Vermiedene, die Pause, die Stille stets mit „gesehen“ werden. Nur so kann der Vereinzelung, dem besonders Herausgehobenen, Betonten jene Wirkungsweise zukommen, die uns berührt inhalten läßt. In zweierlei Gestalt: uns.

■ 4.

„... näher ...“

„Nah sind wir, Herr, / nahe und greifbar“ (Paul Celan, TENEBRAE): Ich hatte, als ich von Erschütterung sprach, auch dieses Gedicht und seine Zeilen im Sinn und ich dachte an die Zeichnungen von Zoran Music. Nun bringen mich die Blätter von Roland Helmus aus den Folgen „Echofigur“ und „Späte Ortung“ (Abb. S. 86) noch näher an die selbsterlebte, überlebte traumatisierende Erfahrung dessen, der hilflos und wehrlos der Verletzung, die als Tötungsabsicht lächelnd daherkommt, ausgeliefert ist. Mein Lebtag ist jeden Tag auch Todtag. Ich gebe das hier zum ersten Mal preis, weil das Ausgeliefertsein eine Echofigur ist: die tagtägliche zweite Stimme.

Näher als über diese zweite Stimme ist eine poetische Position gar nicht zu bestimmen, will sie im Zusammenhang eines Lebens gerechtfertigt sein.

■ 5.
„...verbergen...“

Das Offenbare verbergen: zu welchem Schutz, der nicht gelingen kann? Nicht die Haut, die verbrannt war sondern die Haut, die berührt war, vernarbt. Diese Narben machen den Schmerz, aus denen „die Lieder“ werden. Wir sprechen von Resilienz. Was ja auch bedeuten kann: leben in der geschei-

terten Rettung oder: im Zustand der Rettung allein kann nicht überlebt werden. Es könnte also auch darum gehen, die Rettung zu verbergen, um ihr nicht ausgesetzt zu sein.

Wenn Bilder oder Blätter wie im gegebenen Zusammenhang – es könnte auch ein anderer, z. B. literarischer oder musikalischer, sein –, das Nachdenken aus dem, was sie offenbar verbergen, heraus auf die Spur des Lebbareren führen, da sie dessen offenbare, verborgene Gefährdung durch das über die „Augen berührt werden“ nachvollziehen, dann gelänge eine auch verborgene Form des berührten und für Augenblicke geretteten Lebtags.



Internus-Externus V
1997
Öl auf Leinwand
100 x 70 cm
Privatbesitz
Wv Mammev GÖ-186

Uwe Haupenthal

Echolot und bildnerische Ortung. Malerei und Zeichnung im Werk von Roland Helmus zwischen Reduktion und Innovation

■ I

Eine unverhohlen bestürzend vorgetragene Wirkung hinterlässt die akribisch ausgeführte Zeichnung „Präparat“ von Roland Helmus aus dem Jahre 1974 (Abb. S. 10): Zu sehen ist der Kopf eines toten Mannes in strengem Profil, präsentiert auf einem weißen Tuch, inmitten einer tellerartigen Vertiefung, welche die Schnittstelle des anatomischen Präparates verdeckt. Es ist der Zustand des Implodierend-Endgültigen, dem nichts mehr hinzuzufügen ist, vor dem alle Worte ihre angestammte Bedeutung verloren haben, das weder die Vorstellung des Schönen noch eine expressive Übersteigerung gestattet. Der Ausdruck des Todes schließt die mögliche Anwesenheit des Betrachters und damit eine vorgegebene, eindeutige Relation von vornherein aus. Nüchtern und mit bedachtem Abstand nähert sich Helmus seinem in verhaltener Draufsicht wiedergegebenen Bildgegenstand und übereignet sich der gesehenen Wirklichkeit. Die Physis verliert ihren kommunikativen Charakter und erfährt eine objekti-

vierende Degradierung, wenngleich das Erscheinungsbild die Erinnerung an den lebenden Menschen noch immer wachhält. Helmus nimmt eine inszenatorische Neubewertung vor. Er agiert auf zwei Ebenen, ohne je eine verbindliche Entscheidung herbeiführen zu können. Noch immer beansprucht das Gesehene in seiner bildbestimmenden Wertigkeit einen bedingungslosen Absolutheitsanspruch. Doch vermag es diesen nicht länger in Bezug auf die Emotionalität des Betrachters einzulösen. Eine tief greifende Irritation, welche die in der Renaissance begründete Sympathie zwischen Bildgegenstand und bildnerischem Resultat endgültig aufgehoben hat, und zwar unter strenger Wahrung des Erscheinungsbildes und folglich auch der tradierten semiotischen Struktur!

In diesem Sinne ordnet Helmus das Gesehene auf eine eher zurückhaltend anmutende und dennoch nachhaltig wirkende Weise. Es ist das in seiner Physiognomie deformierte und daher eigenartig wirkende Ohr des Verstorbenen, das in den Mittel-



punkt der Zeichnung rückt und die Funktion eines das Interesse des Betrachters bindenden „punctums“¹ übernimmt, während das profilansichtige Gesicht notgedrungen in eine Randlage gerät. Falten, insbesondere im Bereich des Halses, das kurz geschnittene Haar sowie die Verschattung des Gesichtes bestimmen eine streng geordnete, leicht einsehbare, zugleich plastisch betonte Struktur. Alle vermittelnden, wenn nicht gar narrativen Momente, wie sie etwa das lebensgroße, 1975 entstandene Bild „Leichnam I“ aufweist, werden indes kategorisch ausgespart.

Dort liegt ein nackter alter Mann auf einem Seziertisch vor einer gekachelten Wand. Da die Beine des Toten teilweise durch ein weißes Tuch abgedeckt wurden, an seiner lin-

ken Hand wie im Ohr deutlich erkennbare Markierungen zu sehen sind und darüber hinaus ein Paar Gummihandschuhe geradezu demonstrativ auf den Vorgang des Sezieren verweisen, bleibt das Bild noch immer in einen geschlossenen Handlungsrahmen eingebunden. Die Anwesenheit einer zweiten Person muss vorausgesetzt werden.

Wiederum ist Helmus um bildnerische Konzentration bemüht. Es entsteht eine unmittelbare Relation zwischen Kopf und Geschlechtsteil des Toten, während der am Oberkörper entlanggeführte muskelschwache Arm und die sensible Hand gleichsam eine verbindende Brücke bilden. Die vorgefundene Nüchternheit des Ortes findet ihren Widerpart nicht zuletzt in der Aufhebung verbindlicher Tektonik. Zum einen neutralisiert das weiße Tuch des Seziertisches den Leichnam und erzeugt unerbittlich wirkende Distanz. Zum anderen scheint sich auch der Seziertisch selbst in einer Art Schwebezustand zu befinden, da die Stützen teils verdeckt sind und, zumindest auf den ersten Blick, kaum wahrgenommen werden.

Die Zeichnung des präparierten Kopfes vermag hingegen einen weit größeren konzeptuellen Freiraum zu behaupten. Nicht nur, dass sie zuvorderst unbedingte Konzentration auf das Notat der physiognomischen

Präparat

1974

Bleistift auf Karton

33,7 x 33,7 cm

Privatbesitz

Wv Mammy ZX-005

Besonderheiten einfordert und die eigenen emotionalen Befindlichkeiten zurückstellt. Es ist auch die Vorstellung der objektivierten, sich im Erscheinungsbild verdichtenden Wirklichkeitsschilderung, die einen möglichen ikonografischen Bezug obsolet erscheinen lässt. Drastisch führt Helmus einen irreparablen Bruch mit dem christlichen Bild der „Johannesschüssel“² vor Augen, die das abgeschlagene Haupt Johannes des Täufers zeigt. Auch das Bild des ganzfigurigen „Leichnams“ widersetzt sich letztendlich einem Vergleich mit dem Typus des toten Christus, dem vor allem die Renaissance-Maler Andrea Mantegna und Matthias Grünewald im Thema der „Beweinung Christi“³, insbesondere jedoch Hans Holbein d. J. in seinem Bild „Der Leichnam Christi im Grabe“

(Abb. S. 12) einen nachhaltig wirkenden Ausdruck gegeben haben.⁴

Holbein gab den toten Christus in seinem Bild auf drastische Weise wieder und löste den Leichnam erstmals aus dem unmittelbaren heilsgeschichtlichen Zusammenhang heraus. Als Maler der Renaissance erreichte er in seiner formalen Konzentration auf den in Untersicht wiedergegebenen Körper Christi eine Monumentalität, die zuvor weithin unbekannt war, wogegen die Wundmale wie die übergeordnete Intensität des Erscheinungsbildes in der allgemeinen christlichen Rezeption noch immer vermittelnd auf die Erlösung hinweisen. Ein Umstand, der im Übrigen durch die über der Grabesdarstellung platzierten Putten mit den Passionswerkzeugen ikono-



Leichnam I
1975
Eitempera, Öl auf Holz
90 x 190 cm
Kunsthalle
Recklinghausen
Wv Mammey GÖ-002



grafisch auf traditionelle Weise untermauert wurde.

Gleichwohl konnte Holbeins toter Christus spätestens seit dem 19. Jahrhundert eine existenzielle Glaubenskrise heraufbeschwören. Kein Geringerer als F. M. Dostojewski bemerkte angesichts des Holbein'schen Bildes: „Man kann hier den Gedanken nicht von sich weisen, daß, wenn der Tod so furchtbar ist und die Naturgesetze eine solche Macht haben, es wohl unmöglich ist, das alles zu überwinden! Wie konnte man es überwinden, wenn selbst derjenige, der bei seinen Lebzeiten die Natur überwand und dem sie gehorchte, sie jetzt nicht zu besiegen vermochte ... Dieses Bild scheint gerade diese Vorstellung der dunklen, frechen, sinnlosen, ewigen Macht, der alles gehorcht, auszudrücken und unwillkürlich hervorzurufen.“⁴⁵

Angesichts zeitgenössischer positivistischer Fortschrittsgläubigkeit provoziert Dostojewskis Bildbetrachtung eine wortmächtig vorgetragene existenzielle Geworfenheit, die in ihrer psychologischen Eindringlichkeit

nicht nur eine im Expressionismus kulminierende geistesgeschichtliche Wegmarke beschreibt⁶, sondern die zugleich auch ein Gegenmodell zum künstlerischen Einstieg von Roland Helmus bildet. Es mag nicht eben wenig verwundern, mit welcher unbefangenen konzeptionellen Direktheit der 22-jährige Student das Thema angeht. Mögen auch Leonardo da Vincis anatomische Studien an Leichen oder auch Rembrandts berühmtes Bild „Der Arzt Nicolaes Tulp bei der Demonstration der Anatomie des Armes“ von 1632 eine gewisse Faszination ausgeübt haben, so beschreiben diese doch einen gänzlich anderen Kontext. Helmus geht es von Anfang an nicht um ein naturwissenschaftlich begründetes Naturstudium oder um die zeichnerische Begründung einer Bildtheorie⁷, sondern vielmehr, vor der künstlerischen Tradition des 20. Jahrhunderts, um eine erste, authentische Positionsbestimmung. Zweifelsohne erfährt die Radikalität, mit der Helmus aufwartet, einen entscheidenden Impuls durch seinen einjährigen Studienaufenthalt bei Rudolf Hausner in Wien im Jahre 1974.

Hans Holbein d. J.
(um 1497/98–1543)
Der Leichnam Christi
im Grabe, 1521–1522
(Inv. Nr. 318)
Lindenholz
30,5 x 200 cm
Kunstmuseum Basel

■ II

Hausners unerbittliche Beobachtung der Wirklichkeit wie seine grafisch eindringliche, kompositorisch geklärte Bildauffassung hinterlassen im Schaffen seines Schülers ihre Spuren. Man beachte in diesem Zusammenhang das 1977 entstandene, im formalen Aufbau überaus streng konzipierte Bild „Beleuchtung“ (Abb. S. 14), das ein halbfüßliches Selbstporträt unter einer kreisrunden Neonröhre zeigt. Gleichwohl verweigert sich Helmus einer durch mythologische wie kunsthistorische Rückgriffe angereicherten, zugleich surreal anmutenden Übersteigerung der Wirklichkeit, wie sie Hausner in immer neuen Bildinventionen seinem manieristischen, wie in einem Hohlspiegel gesehene Konterfei variierte (Abb. S. 15). Was stattdessen zählt, ist der unverstellte Blick auf die Wirklichkeit, wobei Hausner in seiner Funktion als Lehrer von Roland Helmus unstrittig die Funktion eines Brückenbauers zukommt. Erhellend daher Hausners Bemerkung über seine Stellung als Künstler: „Von den klassischen Surrealisten trennt mich ihr exklusives Interesse am Unbewußten, während mich Ratio und Logik ebenso faszinieren.“⁸ Und an anderer Stelle heißt es: „Die einfache Tatsache, daß die Bereiche ‚Äußeres‘ und ‚Inneres‘ nicht isoliert voneinander existieren, schien mir Grund genug zu sein, sie gemeinsam darzustellen. Die Erkenntnis

beider Sphären – ihre Gleichzeitigkeit, ihr Verwickeltsein und ihr Ineinandergreifen, ihre Überschneidungen und Durchdringungen – wurden eine wichtige Voraussetzung meiner Malerei. Meine Bilder werden vom optischen Mittelpunkt einer intensiven Beobachtung äußerer Realität und beständiger Abfolge innerer Vorstellungen komponiert. Ich erkannte, daß die Erscheinungen der inneren und äußeren Welt in einem Kompensationsverhältnis zueinander stehen.“⁹ Nach Wieland Schmied war Hausner demnach „Skeptiker“ und „Diagnostiker“. – „Weder Anklage, noch Therapie sind seine Sache, er ist nicht Anwalt und nicht Richter, ebensowenig wie er Verteidiger oder wie er etwa Arzt ist, – er ist Zeuge. Er träumt nicht, er ist hellwach. Er beobachtet. Er hält Distanz. Er konstatiert. Er stellt fest.“¹⁰

Hausners distanzierte Reflexion des Bildgegenstandes blieb nicht ohne nachhaltige Wirkung, wenngleich Roland Helmus in seinen frühen Zeichnungen und Bildern dessen komplex-verwobene Bildsprache ebenso ablehnt wie, zumindest für einige Jahre, die farbige Strukturierung. Stattdessen arbeitet er eher grafisch in wenigen nuancierten Farbtönen. Trotz der durch Schlaglichter und eine entsprechende Verschattung erreichten Plastizität in der Wiedergabe gesehener Realität hat es den Anschein, als ob diese von Licht geradezu durchdrungen wären. Eine



Haltung, die freilich nichts mit den impressionistischen Lichtsensationen zu tun hat. Indem Helmus selbst kleinste Unregelmäßigkeiten und Veränderungen wiedergibt, entsteht eine strukturelle Gleichmäßigkeit, die nicht länger Prioritäten setzt, sondern die sich vielmehr vorurteilslos dem Gesehenen übereignet. Distanziert vorgetragene Beobachtung erzeugt ein nicht länger steuerbares Notat. Unverhohlen gewinnt sie hingegen den Status eines Objektes, in dem

prinzipiell alles Sichtbare den gleichen Grad an Bedeutung beansprucht.

Unter diesem Gesichtspunkt verwundert es nicht, dass Roland Helmus in Hamburg auch bei Almir Mavignier studiert hat. Ist es doch gerade dieser Künstler gewesen, der in seinen strengen, konstruktiv bzw. konkret konzipierten Op-Art-Bildern mit der Frage nach einer unmittelbaren Relation zwischen Sehen und Denken aufwartete. Max Bense stellte diese in einen ästhetisch erklärenden Kontext. „Ich denke daran, daß, wie es Julius Stenzel in seinem Buch ‚Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles‘ (1924) ausgedrückt hat, der Zusammenhang zwischen ‚Denken‘ und ‚Sehen‘ zu den wesentlichen Motivationen platonischer Weltkonzeption gehörte. Zweifellos ist für den wirklich erkennenden Betrachter der kreativen Bilder-Welt Mavignier's, konzentriert man sich auf die vielfach variierten Fundamente und Elemente, ebenso viel (geometrisch) Gedachtes wie (optisch) Gesehenes. Viele Stücke des [...] schwarz-weißen Werks von Mavignier repräsentieren gewissermaßen sowohl die ‚Schatten‘ der platonischen ‚Höhle‘ als ‚scheinbare‘ Ding-Welt, aber zugleich auch als Gegenspiel die im Sinne Platons eigentlich ‚wirkliche‘ Welt der hellen (‚lichtmetaphysischen‘) ‚Ideen‘. Tatsächlich ist der ‚platonische‘ Effekt jedoch sichtbarlich nur darstellbar, wenn, wie es bei Mavignier der Fall

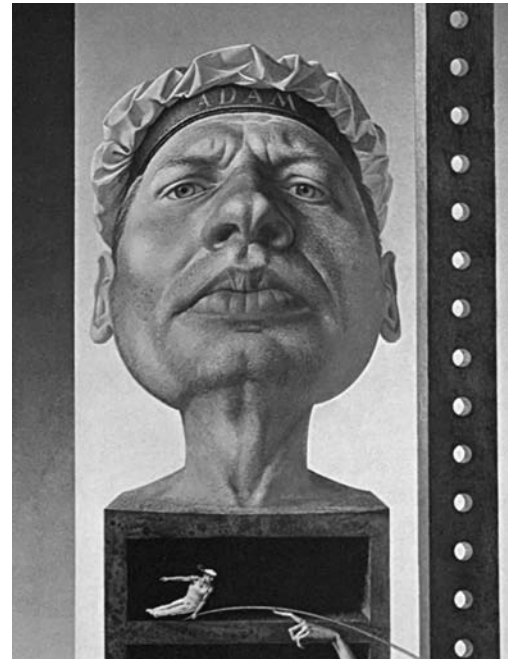
Beleuchtung, 1977
Pastell, Bleistift
Farbstift auf Karton
80 x 51,5 cm
Wv MammeY ZP-010

ist, die ‚Schatten‘-Gestalten der hellen ‚Ideen‘ im Dunkel der Höhle im einfallenden Strahl licht-gezeugt werden (Abb. S. 16). Für den Maler heißt das, wenn die Figur (z. B. ein Kreis) in Schwarz auf schwarzem Grund gemalt wird, wie es ein sicher vielen bekanntes ‚Bild‘ Mavignier’s zeigt.“¹¹

Roland Helmus nutzt Mavigniers bildnerisch neu definiertes Verhältnis von Gesehenem und Gedachtem, von Realem und Wahrgenommenem, indem er sie auf das Abbildliche überträgt, ohne einen längst konventionalisierten Objektbegriff bemühen zu müssen. Auch seine Zeichnungen und Bilder zeigen in ihrer farblichen Reduktion eine bereits konstatierte ‚Licht-Transparenz‘, die den Betrachter von jeglicher emotionaler Bindung befreit. Das angeschlagene Thema des Todes offeriert in diesem Zusammenhang einen ebenso zuge-spitzten wie programmatisch inszenierten Charakter. Vermittels seines Zeichenstiftes erhebt Helmus in schlichtweg nicht steigerungsfähiger existenzieller Ausnahmesituation den prinzipiellen Anspruch einer unmittelbaren, durch nichts gestörten semiotischen Durchdringung von Schein und Sein. Die von Platon in seinem berühmten Höhlengleichnis vorgenommene Trennung von Sein und Schein, in welcher der Mensch allenfalls den Schatten der sonnenbeschienenen Wirklichkeit erfährt¹²,

überlagern sich, wenn sie nicht gar in eine Deckungsgleichheit überführt werden. Will heißen: Zwar heben weder Mavignier noch Helmus den erkenntnistheoretisch begründeten platonischen Grundkonflikt auf, doch gelingt ihnen, in der Diktion Max Benses, ein „licht-gezeugter“ Perspektivwechsel. Mavigniers unterschiedlich starke Lichtpunkte auf schwarzem Hintergrund überträgt Helmus wiederum auf das Ab-bildliche. Licht und Schatten wirken daher im Auge des Betrachters weniger modellierend, sondern weisen eine eigene Dynamik auf, ohne vorgegebenen emotionalisieren-

Rudolf Hausner
(1914–1995)
Adam
gut getroffen
(Ausschnitt)
1961–64
Tempera-
Harzölfarbe auf
Leinwand
montiert auf
Novopanplatte
200 x 100 cm
Privatbesitz



den Bezug, einzig durch die bildnerischen Mittel.

Ein semiotischer Quantensprung! Vermitteln doch der spitze Zeichenstift bzw. der feine Pinsel zwischen Abbild und einer eigenwertig-objekthaften Vorstellung des Wirklichen, freilich ohne zunächst unmittelbare Spuren zu hinterlassen.

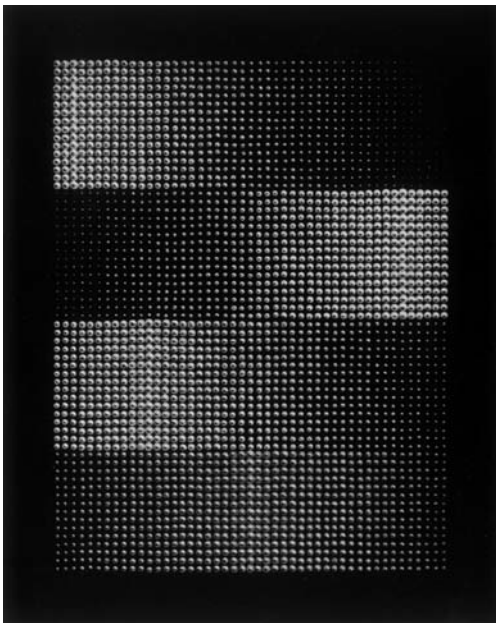
Im Gegensatz zur Fotografie bleibt jedoch die Präsenz des Toten von vornherein gewahrt. Siegfried Kracauer verwies in diesem Zusammenhang bereits in seinem 1927 erschienenen Essay „Die Fotografie“ auf deren zeitliche Dimensionierung: „Verjährt die Fotografie, so ist der unmittelbare Bezug zum Original nicht

mehr möglich. Der Körper eines Gestorbenen erscheint kleiner als seine lebendige Gestalt. Auch die alte Fotografie gibt sich als die Verkleinerung der gegenwärtigen. Das Leben ist aus ihr gewichen, dessen Raumerscheinung die bloße räumliche Konfiguration überdeckt. [...] Der Wahrheitsgehalt des Originals bleibt in seiner Geschichte zurück; die Fotografie faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschrieben hat.“¹³

Roland Helmus hingegen hält das Abbildliche im Gegenwärtigen, indem er zwischen Gesehenem und bildnerischer Wirklichkeit keinen mechanisch-chemischen Zwischenschritt zulässt und stattdessen noch immer auf einer ungebrochenen Faktur des Bildes besteht.

Findet auch im Vorhinein eine kompositorische Auswahl statt, so erscheint alles prinzipiell gleicher Wichtigkeit zu sein und wird daher mit gleicher Akribie erfasst. In dieser all-over-artigen Bildstruktur geht es um vorurteilsloses Konstatieren eines bestimmten Sachverhaltes. Im Umkehrschluss sind daher gegenüber der Begegnung mit dem Tode auch keinerlei Ausflüchte mehr angebracht. Die von Dostojewski eindrücklich geäußerte Erfahrung existenzieller Geworfenheit erwischt den Betrachter nunmehr gänzlich auf dem sprichwörtlich falschen Fuß, da selbst letzte Brücken der Hoffnung auf ein Weiterleben unwiederbringlich eingerissen wurden.

Almir Mavignier
Vorn und hinten 3
1968
Öl auf Leinwand
30 x 40 cm
Privatbesitz



Schlafwandler II
1979
Bleistift auf Karton
25,5 x 44,5 cm
Wv Mammy ZX-012



■ III

Noch über Jahre hinweg beschäftigt Roland Helmus das Thema des Todes resp. die Darstellung einer Leiche. 1981 malt er eine, wiederum auf einem Seziertisch platzierte, nackte tote Frau (Abb. S. 47). Eine sphärisch-blaue, sfumatohaft unbestimmte Schattenzone diffundiert in ein qualitativ gleiches Lichtareal, was nicht zuletzt auch die figürliche Wiedergabe bestimmt. Aufgrund dieser äußeren Bedingungen verliert die Tote ihre plastisch selbstbestimmte Körperlichkeit. Diese scheint sich geradezu in der blauen Farbe aufzulösen. Eine Detailschilderung hingegen bleibt de facto ausge-

schlossen. Da die Tote jedoch von einem leicht erhöhten Betrachterstandpunkt und darüber hinaus, wenn auch kaum merklich, in räumlicher Verkürzung wiedergegeben wird, erreicht Helmus gegenüber früheren Bildern nicht nur eine größere Kompaktheit, sondern er deklariert den Körper zum „transitorischen Medium“.

Das ebenfalls lebensgroße Bild „Hülle“ aus dem Jahre 1988 (Abb. S. 49) schließlich schreibt diese Bildidee noch einmal fort, wengleich auch aus entgegengesetzter, weil untersichtiger Perspektive. Zu sehen ist wiederum eine männliche Leiche, die jedoch, da auf eine unbehandelte Leinwand



projiziert, den existenziellen Übergang ausschließlich in der Wiedergabe des Körperlichen demonstriert. Obwohl ohne perspektivische Verzerrung dargestellt, gelingt es Helmus nunmehr, das tradierte Körper-

schema in einer Art „Körperlandschaft“ aufzulösen, wobei das Geschlechtsteil gegenüber der teils verdeckten, vor allem jedoch entindividualisierten Kopfform sowie gegenüber den Füßen eine gesteigerte, weil körperdefinierende Bedeutung gewinnt. Nicht die menschliche Figur, sondern vielmehr deren objektivierte „Hülle“ wird zum eigentlichen Bildthema.

Es ist im Übrigen die Einzelfigur, die weithin unangefochten ihren thematisch herausragenden Status behauptet. Dabei haftet ihr etwas Halluzinatorisches an. Und dieses trotz, oder besser: gerade wegen der zu beobachtenden altmeisterlichen Feinzeichnung oder einer vergleichbaren Malerei!

Für einige Jahre beansprucht das Thema des Schlafes wie dasjenige des Schlafwandlers (Abb. S. 17) einen vergleichsweise breiten Raum im Schaffen von Roland Helmus. Teils in verhaltener Farbigkeit angelegte Zeichnungen und Bilder zeigen ausschnittshaft wiedergegebene Figuren, deren Gesichter entweder gar nicht, nur zum Teil oder aber in verwischten Konturen zu sehen sind. Die Dargestellten haben sich in ihre eigene Welt zurückgezogen oder befinden sich in einem für sie unkontrollierbaren, tranceartigen Zustand. Dies bedingt wiederum einen besonderen Blick von außen, dem sie vollkommen schutzlos ausge-

Dunkschnee, 1982
Pastell, Bleistift
Farbstift auf Karton
61 x 30,6 cm
Wv Mammy ZP-025

Gerhard Richter
Mädchen Baker
1965
Öl auf Leinwand
32 x 26 cm
Museum
Frieder Burda,
Baden-Baden

liefert sind. Ohne Zwischenschritte entsteht eine vorurteilslose Nähe, die es gleichermaßen für den Künstler wie für den Betrachter auszuhalten bzw. mental zu bewältigen gilt. Werden doch beide abermals mit einer psychischen Extremsituation konfrontiert. Die Erfahrung des Physischen hingegen erfährt eine existenzielle Entgrenzung und verweigert sich zugleich einer Vereinnahmung. Jedes physiognomische Detail, jede Falte eines Kleidungsstückes, einer Decke oder eines Lakens haben unterschiedslos die gleiche bildnerische Wertigkeit und sind zugleich in eine diffuse räumliche Erfahrung eingebunden. Jenseits angestammter Bedeutung kommt selbst dem kompositorischen Arrangement eine besondere Funktion zu. Da die ausschließliche Wiedergabe gesehener Wirklichkeit im Thema des Schlafes bzw. des Traumes aufgehoben wird und das Bild demzufolge die Außensicht mit einer gleichwertig erachteten Perspektive des Inneren verbindet, büßen selbst die kompositorischen Schnittstellen ihre Prägnanz zugunsten des übergeordneten Ganzen ein. Die Bildkomposition erreicht in ihrer Konzentration auf das Wesentliche den Zustand des Konzeptuell-Statistischen.

Helligkeit absorbiert in dem Bild „Lichteinfall“ aus dem Jahre 1984 (Abb. S. 46) einmal mehr die menschliche Physis, wobei das be-



achtlich große Format nicht nur eine technisch anspruchsvolle Herausforderung darstellt, sondern zunächst ein erst zu begründendes Gleichgewicht zwischen der noch immer semiotisch eindeutigen Darstellung und deren psychisch konzipiertem Gegenpol einklagt.

Auch dieses Bild besticht durch die Präzision in der Ausführung. Unregelmäßigkeiten und mögliche, aus dem Arbeitsprozess resultierende Zufälle werden hingegen von vornherein ausgeschlossen. Helmus ist stattdessen als Schüler Mavigniers um eine geklärte, mitunter geradezu konstruktiv anmutende Bildanlage bemüht. So determiniert der

Lichteinfall zwar eine kompositorisch bestimmende, zwischen heller und dunkler Bildpartie unterscheidende Diagonale. Doch verzichtet Helmus keineswegs auf die Wiedergabe einer augenfälligen Kontur im Bereich des Kinns bzw. des Kragens oder auf eine unerlässliche, weil figürlich definierende, punktartige Schattierung am Oberarm.

Die Zeichnung „Dunkelschnee“ und das Gemälde „Schneemoment I“ (Abb. S. 18 und 44), entstanden 1981 bzw. 1982, zeigen ebenfalls einen konstruktiv bestimmten Bildaufbau. Und wiederum sind die Figuren so in das Bildfeld einbeschrieben, dass sie sich vom Betrachter abwenden und einen ungefilterten Blick auf die eigene Physis ermöglichen. Nicht das Gesicht, sondern das Ohr, womöglich auch die eher belanglos erscheinende Partie der Schulter und des Oberarmes bezeichnen ein „punctum“ und rücken in den Mittelpunkt des Interesses. Handlungslos scheinen die Figuren in sich versunken. Es herrscht Stille, die ihren sinnfälligen Ausdruck im Motiv einzelner, dicker Schneeflocken findet. Diese bezeugen gleichsam eine zweite visuelle Ebene und damit die Vorstellung eines partiellen, jedoch keineswegs dreidimensionalen Tiefenraumes. „Dunkelschnee“ hingegen bedeckt die Figur in flächig-schmutzigen Teilbereichen und löst eine vergleichbare, wenn auch zurückhal-

tendere Wirkung aus. Im Gegensatz etwa zu Gerhard Richters Verwendung der Fotografie als bildmedialem Zwischenschritt, der vermittelt verschwommen wirkender Konturen die Konstellation eines „Porträts von Bildern“ vorgibt, setzt Roland Helmus zwar nach wie vor einen direkten Zugriff auf die gesehene Wirklichkeit voraus, freilich ohne jedoch in eine unmittelbare semiotische Abhängigkeit zu geraten. Bei Richter ist, wie Stefan Gronert bemerkte, „das Wiedererkennen, die Ähnlichkeit mit dem Dargestellten [...] lediglich eine Idee, die im Hintergrund aufscheint, aber nicht mehr die zentrale Funktion des Portraits beschreibt. Die in vielfacher Form erkennbaren Vermalungen, Resultate einer künstlerischen Behandlung des Vorbilds, oder andere bildspezifische Bearbeitungen sind als solche mindestens genauso wichtig wie das somit relativierte Abbildliche.“¹⁴ Wenn Richter etwa die beiden Porträts „Junge Baker“ und „Mädchen Baker“ aus dem Jahre 1965 (Abb. S. 19) mit einer, zumindest auf den ersten Blick, durchaus vergleichbaren gestisch-malerischen Struktur verfremdet, so erschließt er sich die Möglichkeit einer Verfremdung durch autonome Malerei. Helmus hingegen nutzt die ungebundene Struktur im Sinne Mavigniers als strukturelle Lichtpunkte. Mit anderen Worten: Er tritt nicht länger als sichtbar malerisch bzw. grafisch

Handelnder in Erscheinung, sondern konzipiert seine Bilder von einem imaginär fernen Punkt aus. Die bildnerischen Parameter schließen daher die suggestive Einbindung des Betrachters von vornherein kategorisch aus. Wirklichkeit wie die sie vermittelnde Form befinden sich in einem osmotischen Verhältnis. Sie bedingen einander ebenso wie sie sich ursächlich durchdringen. Vor allem aber konfrontieren sie den Betrachter mit einem letztendlich unauflösbaren emotionalen Konfliktpotenzial.

■ IV

Nachdem Roland Helmus sich zunächst fast ausschließlich auf die Wiedergabe einer isolierten Figur konzentriert, entstehen seit etwa Mitte der 1980er-Jahre auch solche Bilder, in denen eine Figur in einem erweiterten Zusammenhang eingebunden ist, und solche, die mehrere Figuren zeigen. Eingeleitet wird diese Bildserie durch das farbige Blatt „Drift“ (Abb. S. 24), das einen Kopfausschnitt in Bezug zu einer städtischen Landschaft mit einer Hochhausarchitektur und einem schematisierten, gleichwohl deutlich erkennbaren Kirchturm setzt. Vermittels eines durch die Diagonale bestimmten kompositorischen Gefüges erscheint die Architektur in stürzenden Linien. Figur und Umraum geraten in eine Konfliktsituation, die einzig durch das weiße, nebel-

artige Licht in einem gewissen Ausgleich gehalten wird.

Einen durchaus identifizierbaren Prospekt bietet das Bild „Stadt, Spiegelung“ von 1987 (Abb. S. 53), das eine sich im Bereich des Kopfes auflösende männliche Figur vor einer geschlossen wirkenden Dachszenerie zeigt. Dieser erhöhte Betrachterstandpunkt erzeugt einen räumlichen Sog, dem die Figur nur wenig entgegenzusetzen hat und der sie in ihren Konturen aufzulösen beginnt.

Das Bild „Einsetzender Regen“ aus dem gleichen Jahr (Abb. S. 55) gehört zu einer Serie mit Figuren vor Schaufenstern.¹⁵ Ein schematisiert wiedergegebener Mann im Vordergrund und eine zweite Figur, etwas zurückversetzt, betrachten die hell erleuchtete Auslage eines Schuhgeschäftes. Und wiederum ist es die bereits in Rudolf Hausners Bildern konstatierte, extrem verkürzende Perspektive, die im Zusammenspiel mit einer nunmehr geradezu explodierend-offenen Farbstruktur eine innere Bildbewegung freisetzt. Diese wird freilich nur noch bedingt von den Figuren dominiert. Während der Kopf der männlichen Figur im Bildvordergrund in Teilbereichen von einer Art Lichtkranz eingefasst ist, befinden sich die Figuren in anderen Bildern, wie etwa in der „Figur mit Landschaft I“ von 1987 (Abb. S. 51), am Rand der Lichtzentren. In allen diesen Arbeiten dynamisiert Helmus jedoch die lichtbezogene Disposition

seiner früheren Bilder und Zeichnungen. Die Konturen der Figuren wie diejenigen ihrer Umgebung verdichten sich zum Abbildlichen hin, freilich ohne diesen Prozess je gänzlich abschließen zu können.

Farbe gewinnt strukturelle Bedeutung. Die frühere, akribisch ausgeführte und zumeist koloristisch eingeschränkte Bildauffassung wird zugunsten einer gröberen Mischtechnik aus Ölfarbe und Ölkreide bzw. Pastell und Grafit aufgegeben. Malerische und grafische Momente nähern sich in ihrem Erscheinungsbild bruchlos einander an. Unterschiedlich farbwertige Flächen disponieren die Bildanlage. Abbildliche Form resultiert aus diversen transparenten Schichten, wenngleich Helmus auch die zuvor gefundene bildnerische Anlage grundsätzlich beibehält. Noch immer lassen sich autonom gesetzte Lichtzonen konstatieren, deren partieller Abbildungsgehalt eher gering ist. Figuren und Gegenstände erscheinen zuvorderst in einer grafisch-flächig verdichteten, vorgegenständlichen Struktur begründet, die folglich erst im Prozess des Malens bzw. des Zeichnens in eine semiotische Bindung gedrängt wird. Das All-over der Bildfläche besitzt eine entscheidende bildkonstituierende Bedeutung. Jenseits abbildlicher Wertigkeit bzw. einer damit einhergehenden kompositorischen Gewichtung weist das Bildfeld insgesamt eine strukturell ein-

heitlich wirkende Bildtiefe auf. Setzt Helmus auch vereinzelte Akzente und legt andere Partien eher summarisch an, so ändert dieses doch nichts an der generellen Konzeption des Bildes.

■ V

Nicht selten vermittelt die kompositorische Anlage dieser Bilder den Eindruck einer schnappschussartigen Momentaufnahme. Figuren erscheinen in extremen Verkürzungen, Gebäude in stürzenden Linien, so als ob sie durch das anmaßende Objektiv der Kamera für den Bruchteil einer Sekunde in ihrem Bewegungsablauf festgehalten würden. Dieser „fotografische“ Blick bezeichnet die Parameter in der Wiedergabe von Wirklichkeit. „Besitzt eigentlich jener Moment“, fragt indes Bernd Busch in seiner Studie zur Phänomenologie der Fotografie, „jener statische Punkt des Seins in der Zeit überhaupt eine Realität, welche die Fotografie einfangen könnte? Oder ist nicht vielmehr die konstruktive, technische Brechung des Objekts in seiner Reproduktion der Ursprung einer künstlichen Realität, einer exakten Ir-Realität der authentischen Echtheit? Offenbar ist doch die Reduktion der Zeit auf einen Punkt, auf einen Ort, der bei höchstem Wirklichkeitsbezug gerade seine zeitliche Qualität einbüßt, das Ergebnis einer immensen Abstraktionsarbeit.“¹⁶

Anders formuliert: Die Figuren sind ebenso gegenwärtig, wie sie sich jeglicher emotionaler Vereinnahmung entziehen. Erst das menschliche Abstraktionsvermögen, d. h. die Fähigkeit, bestimmte Momente als pars pro toto zu setzen, sichert demnach ein neues Bild, wenngleich die konstatierte Störung der Semantik niemals vollständig überwunden werden kann. Entgegen dem landläufigen Sprachgebrauch sei Abstraktion an dieser Stelle als die Bestimmung des Wesens eines Dinges verstanden, das ein organisiertes Ganzes ist, in dem gewisse Eigenschaften Schlüsselstellungen innehaben, während andere Eigenschaften zweitrangig oder zufällig sind. Der Gestaltpsychologe Rudolf Arnheim bemerkte in diesem Zusammenhang: „Man kann dies auch durch die Forderung ausdrücken, daß eine vernünftige Abstraktion generativ sein soll, womit gemeint ist, daß ein Begriff es uns ermöglichen soll, ein vollständigeres Bild des Gegenstandes zu entwickeln, als der Begriff selbst enthält.“¹⁷

Auf welche Weise vermag das fotografisch legitimierte Bild überhaupt ein überzeugendes Abbild der Wirklichkeit zu geben, zumal dieses aus einer unreal anmutenden Konstellation herrührt? Wo findet der generative, über sich hinausweisende Abstraktionsprozess den notwendigen formalen Halt, wenn sich die flüchtige Fotografie per se einer sol-

chen Vereinnahmung zu entziehen weiß, obwohl sie geradezu eine Kongruenz zwischen Bild und Wirklichkeit vortäuscht? Kritisch merkt Bernd Busch in diesem Zusammenhang an: „Die Momentaufnahme steht für die räuberische Inbesitznahme des Lebens, die freilich nur den gebannten Schatten davon zurückbehält.“¹⁸

Zwei diametral entgegengesetzte, sich letztendlich ausschließende Wirklichkeitsperspektiven treffen folglich in den Bildern von Roland Helmus unvermittelt aufeinander. Die Fotografie gibt eine flüchtige bildnerische Disposition vor, während die Malerei bzw. der grafische Gebrauch von Ölkreide eine optische Verbindlichkeit anstrebt, ohne diesen Prozess jemals zu einem definitiven Abschluss bringen zu können.

Indem Helmus konzeptuell auf die Fotografie zurückgreift, bietet sich ihm, nicht zuletzt mit Blick auf die Rezeption der Op-Art seines Lehrers Almir Mavignier, eine strukturelle Modifizierung der zuvor entwickelten Position: Das seinen Bildern zugrunde gelegte Foto schafft zwar eine autonome, weil vorgefundene Lichtsensation. Deren Flüchtigkeit entbindet jedoch von einer a priori verbindlichen Wirklichkeitserfahrung. Sie ist es, die nunmehr vermittelt der Farbe wieder herzustellen ist, und zwar in gleichem Maße malerisch wie grafisch! Mithin sucht diese Verbindung einen



Drift, 1983
Pastell, Bleistift
Farbstift auf Karton
26 x 79 cm
Privatbesitz
Wv MammeY ZP-040

konzeptuell neutralisierenden Nullpunkt, von dem aus sich ein distanziert vorgetragener Bildbegriff erschließt. Helmus verfolgt eine Doppelstrategie, welche sich die Möglichkeit des Abbildlichen grundsätzlich zwar bewahrt, wenngleich sie jedoch das Wiedergegebene durch den Gebrauch der bildnerischen Mittel von überkommenen formalistischen Konventionen zu befreien sucht. Die illusionistische Renaissanceperspektive etwa hat ebenso ihre frühere Verbindlichkeit verloren wie das Verdikt der Form in der klassischen Moderne.

Helmus kommt es demnach nicht nur auf die optische Anreicherung seiner Bilder mit Farbmaterie an, sondern er begründet vor allem die Offenlegung seines Bildbegriffs. Dieser vermag sich nicht länger auf eine abgeschlossene Vorstellung von Wirklichkeit zu berufen. Stattdessen gilt es, sie aus ihrem flüchtigen und daher unreal anmutenden,

zugleich bloß reproduzierenden Status zu befreien. Folglich ist es die ebenso materialbetonte wie farbintensive Malerei, die wie ein retardierendes Moment wirkt und zumindest den prinzipiellen Anspruch einer optischen Verbindlichkeit gegen die zeitliche Transitorik des Fotos erhebt.

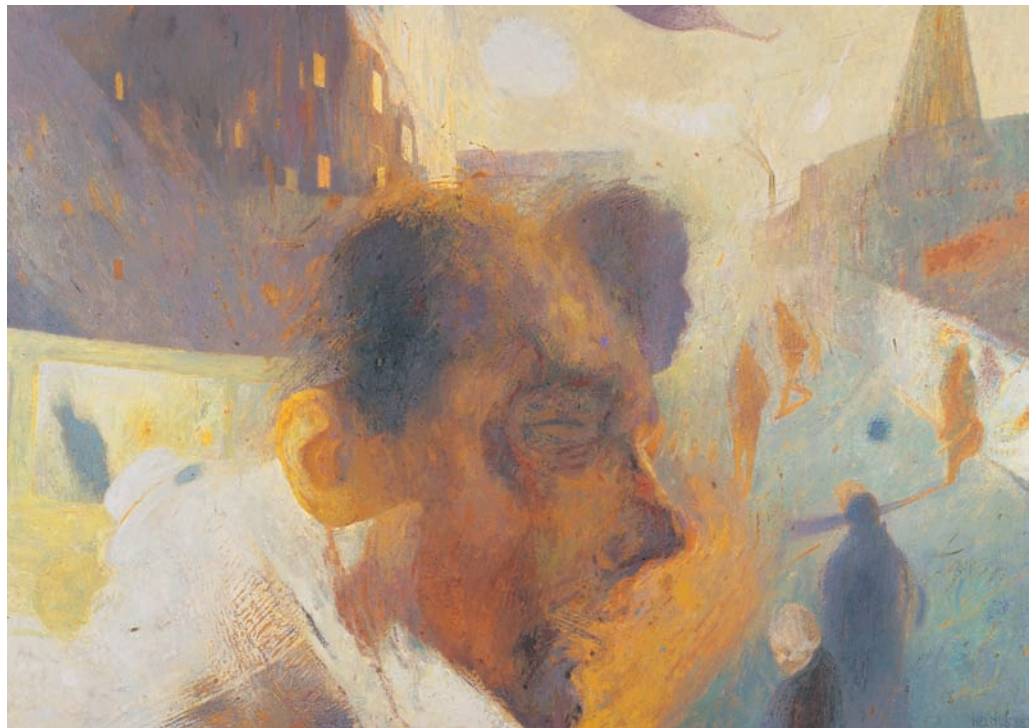
Zweifelsohne ein mühevoller Prozess, dem nur ein bedingter Erfolg beschieden ist, wie beispielsweise ein Blick auf das Bild „Stadt-wirren II“ von 1988 belegt. Dort erscheint der extrem nahsichtig wiedergegebene, sich offenbar in flüchtiger Bewegung befindliche Kopf eines Passanten im Zustand der Auflösung. Bewegung und Zeit divergieren.

Susan Sontag nannte die Zeit in einem ihrer Fotoessays gar das „surrealste Phänomen“ schlechthin. Sontag: „Surrealismus liegt bereits in der Natur des fotografischen Unterfangens, in der Erzeugung eines Duplikats der Welt, einer Wirklichkeit zweiten

Grades, die zwar enger begrenzt, aber dramatischer ist als jene, die wir mit eigenen Augen sehen. Je weniger frisiert, je weniger kunstfertig fabriziert, je naiver ein Foto ist, desto eher wird es für glaubwürdig gehalten.“¹⁹

Susan Sontag wertete den Surrealismus in seiner Relation zur überkommenen Malerei jedoch nicht nur als Angriff und letztendliche Überwindung tradierter Sehweisen, sondern vor allem auch als willkommene Möglichkeit einer absoluten Gleichsetzung

aller Dinge bzw. der sich aus ihnen ableitenden Sujets. Die augenfällige Beliebigkeit des Motivs in den Bildern von Roland Helmus, etwa diejenige von Menschen vor einem Schaufenster, deklariert demnach einen Font an motivischer Gleichwertigkeit. Sie eröffnet darüber hinaus einen unverkrampften wie unverstellten Umgang mit seinen Bildern, wie sie im Übrigen auch jener Mischtechnik aus Malerei und grafischen Elementen konzeptuell eine sichere Basis bietet.



Stadtwirren II
1988

Öl, Ölkreide
auf Leinwand

135 x 190 cm

Privatbesitz

Wv Mammey GÖ-057



Helmus holt das fotografische Bild aus seiner entrückten Aura zurück. Walter Benjamins längst klassisch gewordene Definition der Aura vermag in diesem Zusammenhang den rezeptiven Weg aufzuzeigen: „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem

Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“²⁰

Benjamin leitete aus dem Moment des Auratischen eine mentale Nähe zum in der Ferne Gesehenen ab. Diese jedoch lässt sich mit einiger Berechtigung auch in der künstlerischen Arbeit von Roland Helmus ausmachen. Trotz aller fotografisch bedingten Distanz zum Motiv ein sinnfälliger Ausdruck seiner künstlerischen Handlung und darüber hinaus ein noch immer belastbarer Brückenschlag zum Betrachter.

Die illusionistisch-plastische Wiedergabe von Figuren wie die Dreidimensionalität ihrer Umgebung erodieren. Schlaglichter und Schlagschatten gewährleisten einen in seiner allgemeinen Disposition leicht einsehbaren Bildaufbau. Gleichwohl schließen sie die Vorstellung von haptischer Nähe von vornherein aus. Nicht selten löst sich der Farbauftrag in der formal ungebundenen Fläche auf oder diese tastet im Umkehrschluss das Abbildliche an und legt sich wie eine lichtintensive Mandorla um bestimmte Bildpartien. Aber auch der Farbauftrag als solcher erzeugt, wie bereits dargelegt, eine strukturelle Tiefenwirkung und gibt dem Betrachter damit eine unüberwindliche Distanz vor.

Paar I, 1987
Öl, Ölkreide auf
ungrundierter
Leinwand
125 x 80 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-044

Es entstehen Bilder, in denen die Detailstrukturen der gesehenen Wirklichkeit absorbiert werden. Und sie wirken, um in der Diktion Walter Benjamins zu bleiben, wie „ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit“ – zwar nicht ohne Wiedererkennungswert, doch ohne verbindliches Richtmaß.

Die Menschen in den Bildern von Roland Helmus erscheinen gänzlich isoliert. Sie betrachten Schaufenster, befinden sich als Passanten in einer Straße, fahren im Bus oder in der U-Bahn. Sie waschen sich die Haare oder liegen in der Badewanne. Was ihnen hingegen fehlt, ist Kommunikation als betrachterorientiertes Moment. Selbst die Darstellung eines Liebespaares gerät zu einem beziehungslosen Nebeneinander.

In dieser Konstellation wird die Darstellung des Todes als werkbezogene Eingangsofferte noch einmal zum übergreifenden und unverzichtbaren konzeptuellen Fixpunkt. Leichen behaupten punktuelle Bildwürdigkeit, die sich Helmus im Sinne einer absoluten Grenzerfahrung von Zeit zu Zeit, d. h. zumindest bis 1988, ins visuelle Gedächtnis rufen muss.

Welche Konsequenzen ergeben sich daraus? László F. Földényi lenkt den Blick in seiner umfangreichen Studie über die Melancholie „auf den empfindlichsten Punkt der neuzeitlichen europäischen Kultur. Die Entfaltung der im modernen Sinne verstandenen

Persönlichkeit bedeutet zugleich die Freiheit: die angebliche Befreiung von den metaphysischen Schranken, von den ‚hinter den Menschen liegenden‘ Mächten. Der Preis für die Freiheit aber ist die ‚Unaussprechlichkeit‘ – denn wie man die Unendlichkeit nicht aussprechen oder sich vorstellen kann, ohne sie endlich zu machen [...], so wächst die persönliche Freiheit der Persönlichkeit in direktem Maße mit dem neuerlichen unsichtbaren Anwachsen der äußeren Schranken. Die moderne Persönlichkeit wird immer freier und unendlicher, doch wird sie auch immer stärker von den Gebundenheiten bedrängt, von den äußeren Fällen, die sich schon bei der verbalen Bestimmung der Freiheit melden. *Die völlige Freiheit befindet sich für die moderne Persönlichkeit jenseits der Wörter: nämlich im Tode* (Hervorhebung des Verf.), wo sie sich mit der Antinomie der Aussprechbarkeit und Unaussprechlichkeit nunmehr nicht mehr beschäftigen muß.“²¹ Helmus macht eben diese von László Földényi beschriebene Konstellation zum zentralen Ausgangspunkt seiner Bilder, wodurch er ihnen in der Wirkung auf den Betrachter eine existenziell unkontrollierbare Durchschlagskraft sichert. In ihrer Isoliertheit vermitteln sie den Eindruck des Melancholischen, wenngleich Helmus auch, mit wenigen Ausnahmen, das Individuelle ausspart. Auch das eigene Konterfei (Abb. S. 56) be-

findet sich längstens im Sfumato schwarzgallig-schwermütiger Kräfte. Selbst die im gestus melancholicus wiedergegebene und beinahe romantisch anmutende „Figur mit Landschaft I“ von 1987 (Abb. S. 51) vermag sich ihrer übermächtig erscheinenden, in ein Querformat gepressten Umgebung letztendlich nicht zu erwehren. Kontemplation bedingt eine existenzielle Grenzerfahrung, wenn nicht gar einen die Figur auflösenden Farbstrudel. Die Menschen in den Straßen und öffentlichen Verkehrsmitteln haben indes selbst diese letzten Reste an selbstbestimmter Individualität verloren. Ihre fotografische Fixierung im Bild bietet im Übrigen weder existenzielle Verbindlichkeit noch die zweifelsohne ersehnte Sicherheit. Verbindet sich doch gerade mit der Fotografie die entfremdende Vorstellung von „gefrorener Zeit“ und damit abermals ein Bild des Todes.²²

Die Farbe muss sich dieser Vorgabe beugen und verliert sukzessive ihre lokale Bindung. Figuren wie Gegenstände büßen ihre begrenzende Eigenständigkeit ein und werden in scheinbar beliebiges Kolorit getaucht. Dessen Ursache wie dessen Dimension sind letztendlich nicht mehr zu bestimmen. Es entsteht ein unreal anmutender Bildraum. Gleichwohl zeigt die sichtbar gemachte Konsistenz der Farbe gegenüber der Fotografie ein retardierendes Moment.

Edward Hopper mag in diesem Zusammenhang eine kunsthistorische Wegmarke gesetzt haben. Seine „Szenen der Zivilisation und die Menschenbilder“, so Rolf G. Renner, „weisen stets auf Zwischenräume, die nicht abbildbar sind. Sie verdeutlichen, daß Hoppers gemalte Räume von Ausgrenzungen und Spannungen berichten, und sie lassen das Schweigen, das viele gemalte Situationen und Menschenfiguren zum Ausdruck bringen, zum Gestus der Bilder werden.“²³ Und Renner erläutert: „So wie sich alles Sprechen von nicht offen Ausgesprochenem und von Bezirken des Schweigens her bestimmt, haben diese Bilder einen geheimen Schwerpunkt in dem, was sie nicht offen zur Schau stellen. Sie inszenieren insgesamt eine Seh- und Lesart, welche die eindeutig zu entschlüsselnde gemalte Situation im Abgründigen verankert.“²⁴

Auch die Bilder von Roland Helmus werden durch die Metapher des Schweigens bestimmt. Figuren kommunizieren nicht, sondern sie erscheinen selbstreflexiv, in sich gekehrt und verloren. Was seine Bildthemen über alle kunsthistorischen Gräben hinweg jedoch zuvorderst mit Edward Hopper verbindet, ist die konzeptuelle Ausrichtung auf eine, im Einzelnen nicht benennbare, existenzielle Verlorenheit. In diesem Sinne besteht Helmus von Beginn seines Schaffens an auf einer abbildlich begründeten humanen

Edward Hopper
(1822–1967)
Pause, 1963
Öl auf Leinwand
101,6 x 152,4 cm
Privatbesitz

Verfasstheit seiner Bilder, wobei er jedoch, im Unterschied zu Hopper, auf narrativ angelegte und daher psychisch ausdeutbare Bildkonstellationen weitgehend verzichtet.

Seine Wegmarke ist die des Todes und sie bezeichnet eine absolute Erfahrung. Eine künstlerische Haltung, die ihn nicht zuletzt in die Tradition der deutschen Romantik stellt. Man vergleiche in diesem Zusammenhang nur die „Figur mit Landschaft I“ mit Caspar David Friedrichs um 1809 entstandenem „Mönch am Meer“. Heinrich von Kleists berühmter Kommentar „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelenlandschaft von Friedrich“ vermag in diesem Zusammenhang entscheidende Stichworte zu liefern, zumal darin der für Friedrich letztendlich verbindlich gebliebene religiöse Kontext ausgeblendet wurde.²⁵ Kleist: „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und, da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Raum, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“²⁶ Kleist, so Rüdiger Saffranski, „fühlte sich lebendig nur in der An-

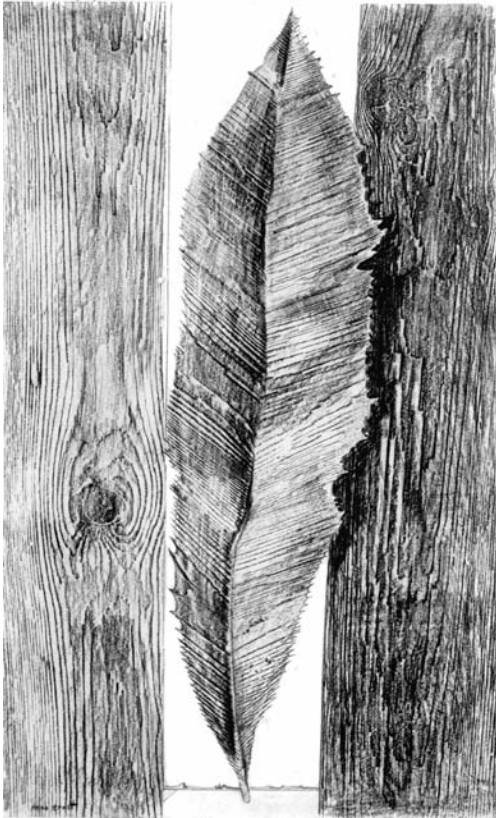


spannung aller Kräfte der Aufmerksamkeit, der Empfindung, des Schaffens. Es verfolgte ihn eine panische Angst vor der Leere, die ihn gleichermaßen von innen wie von außen anfallen konnte.“²⁷

Helmus erfährt diese Leere nunmehr als übergreifende individuelle Indifferenz. Ein ästhetisches Massenphänomen, das jedoch keineswegs mit vordergründigen, rein deskriptiven bildnerischen Mitteln wiedergegeben wird. Was ihn jedoch zuvorderst über die große historische Distanz mit der Romantik verbindet, ist der Anspruch konzeptueller Verzahnung zwischen einer differenziert vorgetragenen, letztendlich noch immer persönlich motivierten Bildidee und einer reflektierenden Umsetzung in den bildnerischen Mitteln.

■ VI

In den Jahren 1993/94 kommt es im bildnerischen Schaffen von Roland Helmus zu einer strukturalen Verschiebung der Gewichte.



Will heißen: Helmus dynamisiert die grafische Disposition seiner Bilder und gewährt ihr so einen größeren Spielraum. Das seinen Bildfiguren unterlegte Gesichts- bzw. Körperschema wird nicht nur vereinfacht, sondern leitet sich aus der halbautomatischen surrealistischen Frottage-technik ab. Jeder Strich erscheint daher durch den Widerstand der sich unter dem Zeichenblatt durchdrückenden Texturen gebrochen und daher in

ihrer intendierten Zufälligkeit nur noch bedingt kontrollierbar. Kein Geringerer als Max Ernst war es, der der Frottage-technik in seinem 1925 entstandenen Zyklus „Histoire Naturelle“ zum Durchbruch verhalf. Die ästhetischen Konsequenzen beschrieb er in seinem 1948 in New York erstmals erschienenen Buch „Beyond Painting“: „Ich bestehe auf der Tatsache, daß die so gewonnenen Zeichnungen nach und nach den Charakter des befragten Materials (z. B. des Holzes) verloren haben, und zwar durch eine Serie von Suggestionen und Transmutationen, die sich spontan aufdrängten, so wie es hypnagogischen Visionen eigen ist. Und so nahmen diese Zeichnungen den Aspekt von Bildern einer unverhofften Präzision an; wahrscheinlich haben sie die erste Ursache der visionären Heimsuchung offenbart oder das Scheinbild dieser Ursache hervorgebracht.“²⁸ Unverhohlen erklärte Max Ernst die Distanz, die zwischen den Bildelementen besteht, zum entscheidenden Movens seiner Kunst. Im Realen inkongruente Inhalte wurden gegeneinander ausgespielt, was letztendlich nicht zu einer beschreibenden Addition, sondern vielmehr zu ihrer inhaltlichen wie zu ihrer visuellen Potenzierung führte. Gleichwohl beharrte Max Ernst in seinen grafischen Blättern stets auf einer semantischen Einheit. Diese erst erschließt Roland Helmus einen erneut gangbaren Weg.

Max Ernst
(1891–1976)
les mœurs des feuilles
Histoire Naturelle
Blatt 18, 1925
Frottage, Bleistift
Aquarell und Gouache
auf Papier
42,7 x 26 cm
Privatbesitz

Auch die zwischen 1994 und 1996 entstandenen Serien „Kopfblatt“ und „Torso-studien“ (Abb. S. 33) verlieren niemals das Abbildliche aus den Augen, auch wenn dieses im Endergebnis allenfalls bestimmte Schemata zulässt. Vielmehr ist es das betont prozesshaft vorgeführte Zeichnen an sich, das sich gegen eine prinzipiell offene und nur noch bedingt kontrollierbare strukturelle Offenheit behaupten muss. Wird auch eine inhaltliche Überlagerung, wie etwa in den Blättern der „Histoire Na-

turelle“ von Max Ernst, zugunsten einer partiell irritierenden Mehrdeutigkeit weiterhin ausgespart, so lässt Helmus in einigen Arbeiten doch immer wieder, jenseits des Figureschemas, grafisch motivierte Vervollständigungen zu. Sie findet im Übrigen auch in späteren Zeichnungen und Bildern wie in verschiedenen Plastiken ihre Fortsetzung. (Abb. S. 32).

Zuvorderst interessiert die endgültige Lösung von der gesehenen bzw. beschreibenden Wirklichkeit. Dies bedingt eine auf-



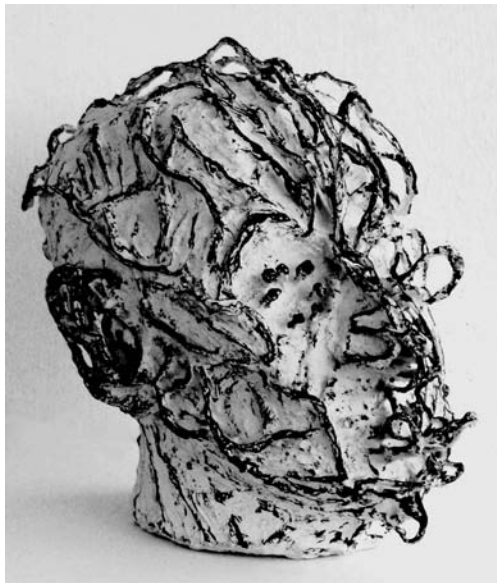
Serie Kopfblatt
1994
Kohle auf Packpapier
34,5 x 49,5 cm
Wv Mammy ZX-082

fällige Vereinfachung der Bildkomposition. Die in früheren Bildern motivisch mitunter vorgegebene Kleinteiligkeit erscheint endgültig überwunden. Die Technik der Frottage variiert die bereits in den ersten Zeichnungen und Bildern beobachtete und durch Almir Mavignier initiierte bildnerische Idee eines „lichtgezeugten Perspektivwechsels“: Es ist noch immer das Weiß des Bildgrundes, das auch im Abbildlichen durchscheint und das im Verbund mit dem Schwarz bzw. dem Grau des Zeichenstiftes eine semiotisch eindeutige Konstellation ausbildet. Und wie bereits von Max Ernst angesprochen, setzt die Technik der Frottage eine suggestive Wirkung frei, die sich gegenüber den Sehge-

wohnheiten des Betrachters als überlegen erweist. Mit anderen Worten: Es ist nunmehr die Zeichnung selbst, die, lediglich gestützt auf ein wenig differenziertes Figurenschema als äußerem Rahmen, eine potenzierte Bildwirkung von einer geradezu visionären Ausstrahlung freisetzt.

■ VII

Der parallel erfolgte Schritt in der Malerei greift auf die auch in den vorangegangenen Bildern bereits verwendete Mischtechnik aus pinselkonsistenter Farbe und einer grafischen Verwendung fester, wachshaltiger Ölfarbstifte zurück. Während die „Belichteten Köpfe“ von 1994 und 1995 (Abb. S. 34) das Gesicht noch von innen her auflösen, hat dieser Prozess in späteren Kopfbildern einen weit höheren Abstraktionsgrad erreicht (Abb. S. 69). Die anatomische Nähe zu dem wenige Jahre zuvor entstandenen Bild „Selbstversuch II“ (Abb. S. 56) lässt indes mit einigem Recht vermuten, dass diese Kopfdarstellungen ihren Ausgangspunkt im Selbstbildnis haben. Eine Beobachtung, die letztendlich alle Modifikationen dieses Themas vom Verdacht möglicher Beliebigkeit befreit und ihnen im Gegenzug die existenzielle Unmittelbarkeit persönlicher Betroffenheit sichert. Noch immer beharrt Helmus auf einer partiellen Auflösung der Außenkontur, sodass

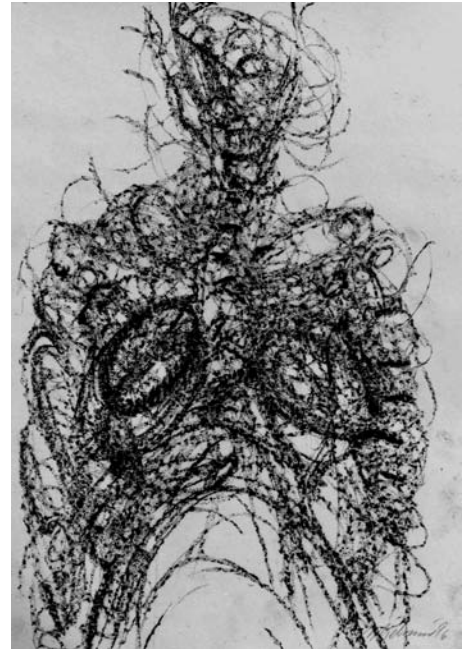


Kopf I, 2001
 verschiedene
 Materialien
 24 x 27 x 20 cm
 Wv Mammey P-010

Serie Torsostudie
1996
schwarze Ölkreide
auf Packpapier
49,5 x 34,5 cm
Wv Mammy ZX-101

sich wiederum der Eindruck einer atmosphärischen Durchdringung einstellt. Die aus zahllosen Malschichten gewonnenen, farblichen Aussprengungen nicht unähnlichen Unregelmäßigkeiten in der Oberflächenstruktur, letztendlich das Resultat aus dem Zusammentreffen verschiedener Farbkonsistenzen, erschließen wiederum eine der Frottage durchaus vergleichbare Bildwirkung. Dabei stellt sich ein aus einer diffusen Tiefenwirkung gewonnener plastischer Eindruck ein, der a priori nicht länger durch äußere Sehgewohnheiten determiniert ist. Auf diese Weise ergeben sich zahlreiche, zufällig entstandene fleckartige Schwerpunkte, die den Maler in Teilbereichen zu einer freien Formgebung anregen können. Um dennoch einen verbindlichen, d. h. einsehbaren Bildaufbau zu gewährleisten, nimmt er in vielen Arbeiten durch Weißhöhungen bestimmte Setzungen vor. Auch diese intensivieren die betont tiefenräumliche Struktur seiner Bilder wie die häufig benutzten dunklen Bildhintergründe.

Einen Vergleich dieser Technik mit der Holografie deutet Helmus selbst im Bildtitel „Holotypus I“ an (Abb. S. 36). Hologramme sind Bilder, die auf einer wellenoptischen Speicherung basieren. Voraussetzung für die technische Anwendung eines Hologramms ist der Laserstrahl als kohärente



Lichtquelle. Auf diese Weise ist es im Gegensatz zur Fotografie nunmehr möglich, räumliche Szenen in ihrer tiefenräumlichen Struktur zu speichern und wiederzugeben.²⁹ In der pastos-zähen Oberflächenstruktur seiner Bilder, insbesondere in deren oft nur punktgroßen Farbinseln erreicht Helmus eine vergleichbare optische Intensität, ohne freilich im Erscheinungsbild als Ganzes eine fotografisch-illusionistische Wirkung anzustreben. Worum es stattdessen geht, ist die synchrone Verbindung zwischen einer prin-



Belichteter Kopf XII
1995
Öl auf Leinwand
120 x 140 cm
Wv Mammey GÖ-134

zipiell freien Disposition des Bildes und einer obsessiv-surrealen optischen Struktur. Die Wirkung, die Roland Helmus in seinen Bildern in Verbindung mit der bereits erwähnten Verwendung des durchdringend-weißen Lichtes erzielt, ist diejenige einer ätherisch-kosmischen, immateriell anmutenden Erfahrung.³⁰

In jedem dieser Bilder vermittelt Helmus die Perspektive des Unendlichen. Darin übersteigt er jedoch Caspar David Friedrichs religiös determinierte romantische Landschaftserfahrung und ist weit mehr einer diametral entgegengesetzten, aus dem Surrealismus abgeleiteten, existenziell ungebundenen Raumauffassung verpflichtet. Diese vergegenwärtigte Jean Paul Sartre in seinem Essay über die Plastik Alberto Giacomettis: „Raum aber ist, selbst wenn er nackt wäre, immer noch Überfluss. Giacometti graut vor dem Unendlichen.“³¹ Mit Klugheit und Einfühlungsvermögen unterschied Sartre im Folgenden zwischen den Gattungen der raumabhängigen Plastik und der Malerei und bemerkte zur Letzteren: „... in der Malerei [zieht] die Irrealität der dritten Dimension von allein die Irrealität der beiden anderen nach sich. Demnach ist also die Entfernung der abgebildeten Gestalten zu meinen Augen imaginär. Wenn ich auf sie zutrete, nähere ich mich der Leinwand, nicht ihnen.“³²

In Bezug auf die Malerei verschob Sartre die semiotische Grenze zur Plastik, indem er ihr, mit Blick auf das bipolare Werk Giacomettis, erstmals eine strukturelle Gleichwertigkeit zugestand. Gegenüber der seit der Renaissance als verbindlich erachteten, sinnlich begründeten Ästhetik³³ vollzog Sartre einen Paradigmenwechsel, der die europäische Malerei seit dem Surrealismus nicht wieder losgelassen hat.

Auch Roland Helmus nutzt diese strukturelle Gleichwertigkeit zwischen räumlich-plastischer und flächenbezogener Erfahrung. Mehr noch: Er vermag diese in optischer Nachhaltigkeit zu inszenieren und deklariert sie zum eigentlichen Bildgegenstand! Die eindrücklichen Kopfgebilde etwa (Abb. S. 74) beschreiben nicht länger eine feste, plastisch eindeutig begrenzte und von vornherein als verbindlich erachtete Form. Vielmehr leiten sie ihre Existenz aus dem gleichgewichtig übergreifenden Zusammenspiel raum- und formbildender Kräfte ab. Abbildlichkeit wird zum Endresultat eines im Ergebnis offenen Prozesses. Die in das Bildgeviert nach und nach eingebrachte und sich in ihrer Konsistenz immer wieder abstoßende Farb-Materie behauptet zunächst ihre Autonomie. Bezeichnet sie doch nichts als sich selbst. Dennoch erschließen Form und Raum, Plastizität und lichte Weite



eine sukzessiv vorgetragene, diffus-schematische Abbildlichkeit, wobei die unmittelbaren Spuren des künstlerischen Handelns fast vollkommen eliminiert werden. Platons Höhlengleichnis mit seinen Schattenwesen lieferte in diesem Zusammenhang ein eindrückliches Bild. So deutet beispielsweise auch der Bildtitel „Echofigur VI“ eine

solch indirekte Wahrnehmungskonstellation an.

Figur resultiert nicht länger aus der Wiedergabe von etwas so Gesehenem, sondern geht, um mit Sartre zu sprechen, aus dem irrealen, oder besser: surreal-entgrenzten, sich de facto überlagernden Zustand zwischen Malerei und Plastik, d. h. zwischen zweiter und dritter Dimension, hervor. In seinen Bildern sucht Helmus schlichtweg nach einer Möglichkeit, die von Sartre in Bezug auf Giacometti beschriebene Irrealität zwischen den bildnerischen Dimensionen aufzuheben. Ein Unterfangen, das zwar in letzter Konsequenz notgedrungen scheitern muss, dessen Resultat jedoch im gleichen Atemzug eine ungeahnte, visuell dichte Erfahrung

erschließt. Vermitteln diese Bilder doch den Eindruck einer prinzipiell betrachterfernen Entstehung.

Bildende Kunst erscheint einmal mehr als ein meditativer, letztendlich nicht zu beherrschender Prozess, der längstens überwundene Gattungsgrenzen überwunden hat. Anfang und Ende, Innen und Außen,

Holotypus I

1998

Öl auf Leinwand

140 x 100 cm

Privatbesitz

Wv Mammy GÖ-204

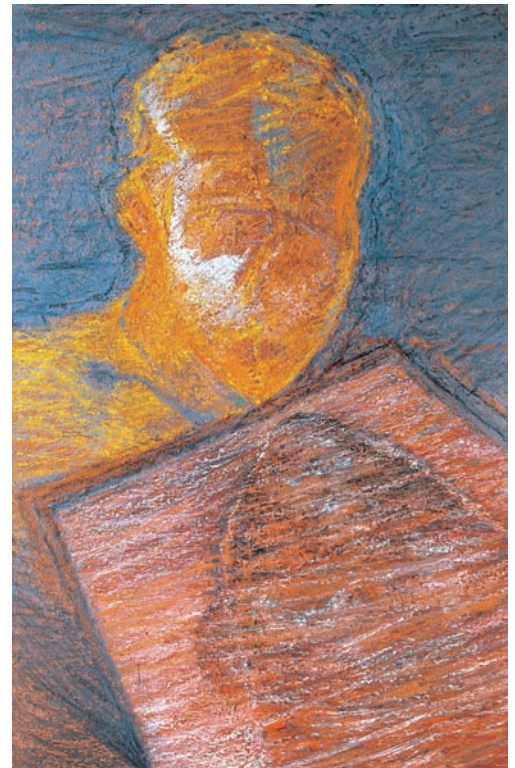
Raum und Zeit greifen unmittelbar ineinander und haben in ihren jeweiligen semiotischen Teilbereichen ihre strukturierende Verbindlichkeit verloren.

Melancholie breitet sich aus. Erwähnte beinahe gesichtslose Kopfdarstellungen etwa „blicken“ ebenso in den unendlichen Kosmos, wie sie diesen zäsurlos mit ihrem Inneren verbinden. Ist es doch gerade die Melancholie, die sich, im Grenzbereich zwischen Sein und Nichtsein, vorurteilslos und mit potentiell hohem Erkenntnisgewinn gegenüber dem Universum zu öffnen vermag.

Die in Hölderlins „Empedokles“-Fragment geäußerte romantische Seinsvorstellung „O ewiges Geheimnis! Was wir sind und suchen, können wir nicht finden; was wir finden, sind wir nicht“ löst sich unversehens auf. Empedokles' Wissen, so László F. Földényi, „berechtigt ihn, über alles ein Urteil zu fällen, doch ist es gerade dieses Wissen, das ihn aus dem Rahmen des irdischen Seins verbannt: Wer alles durchschaut, dessen Heimat ist die Unendlichkeit, oder besser gesagt, die Heimatlosigkeit“³⁴. Indem das Individuum diesen zentralen romantischen Grundkonflikt, die unangepasste Stellung des Menschen im Universum, durch eine Angleichung der existenziellen Parameter in Raum und Zeit überwunden hat, vermag es besagte Unendlichkeit vorurteilslos anzu-

nehmen. Bedingt sie doch geradezu seine Existenz und ist sie ihm daher längstens zu einer zweiten „bildnerischen Haut“ geworden.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich Roland Helmus in der Serie der kugelartigen „Bäume“ vor neutralem Hintergrund (Abb. S. 79) eine überraschend neue Bildstrategie: In der schematisierten, durch den Bildrand angeschnittenen Form präsentieren sie nicht nur komplementäre Farbkontraste.



Echofänger VI
2004
Öl auf Leinwand
200 x 130 cm
Wv Mammey GÖ-297

Es ist die dezidiert vorgetragene Licht-Schatten-Konstellation, die eine eigenwertige plastische Erfahrung vermittelt und daher nicht länger illusionistisch gedeutet werden kann. Beschreibt sie doch eine kosmisch wirkende Vorstellung von Welt, oder besser: von naturhafter Realität. Diese hat freilich den konventionellen Landschaftsbegriff gänzlich absorbiert. Konsistente, in zahllosen Schichten aufgetragene Farbe und eine stringent vorgetragene Form, sphärisches Licht wie eine unregelmäßige Oberflächenstruktur, die jeden möglichen lokalfarbigem Bezug ausschließt, firmieren einen Bildbegriff, der dem Betrachter eine aktiv betriebene, zugleich integrierend-einfühlsame Identifizierung abverlangt. Dabei geht es jedoch weniger um die Beschreibung bestimmter, so gesehener Sachverhalte, sondern letztendlich um die Erfahrung einer naturnahen Transitorik. Malerei mutiert zu einem kontemplativen Akt, der zwar niemals zu einem endgültigen, weil verbindlichen Abschluss kommen kann, wohl aber die vorgefasste, pathetisch-intensivierte Oberhoheit des Betrachters nachhaltig in Frage zu stellen vermag. In seiner Konzentration auf die menschliche Figur bzw. auf eine generative Erfahrung von Landschaft bewahrt sich Helmus eine unabdingbare motivische Verbindlichkeit. Stete Bindung an das Abbildli-

che impliziert indes keineswegs die Akzeptanz überkommener Sehgewohnheiten. Bereits in seinen ersten eigenständigen Arbeiten sucht er daher nach einem konzeptuellen Nullpunkt und findet ihn zunächst in akribisch ausgeführten Zeichnungen und Bildern. In der Atmosphäre einer kontemplativen Stille gelingt sowohl eine distanziert vorgetragene Aneignung der bildnerischen Mittel als auch eine ursächlich darin begründete Neubewertung gesehener Wirklichkeit. Strukturen und die daraus abgeleiteten Formen, aber auch die Farbwerte als gleichwertiges Pendant illustrieren nicht länger etwas Vorgegebenes, sondern sie begründen eine autonome und folglich nicht illusionistische Bild-Wirklichkeit. Diese bedingt freilich eine Bildkonstellation, die einem Spagat gleichkommt. Einmal mehr beschreibt die Erfahrung von Wirklichkeit einen in seinen Dimensionen zwar beschränkten, zugleich versachlichten, im Ergebnis letztendlich offenen, vor allem jedoch sichtbar in der konkreten Werkrealisierung nachzuvollziehenden Prozess. Es sind die bildnerischen Mittel, aus denen heraus Roland Helmus vor unseren Augen eine ebenso anziehende wie Distanz gebietende Welt erschafft.

Die Nähe, die er zu diesem Kosmos sucht, wirkt ebenso überwältigend, wie sie offenbar einen bestimmten semiotischen Sog

Areal II
2006
Öl auf Leinwand
145 x 220 cm
Wv Mammey GÖ-315



auslöst. Denn mitunter geraten Figur und Landschaft, über die rein formale Angleichung hinaus, in eine unmittelbare Relation, so als habe der Mensch ein bestimmtes Areal nicht nur „erdacht“, sondern in diesem Feld, einzig durch die Kraft des Gedankens, eine neue, eigenwertige Realität erschaffen (Abb. S. 39). Mit anderen Worten: Die von Sartre beschriebene, unreal anmutende Annäherung der bildnerischen Dimensionen löst in Bezug auf das Werk von Roland Helmus eine semiotische Dynamisierung aus, die den gattungsübergreifen-

den Kerngedanken der romantischen Universalpoesie weiterspinnt. Novalis etwa spricht in Zusammenhang mit der romantisch potenzierten Welterfahrung davon, „... dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein [zu] geben“³⁵. Es ist dies der selten erreichte poetisch-magische Zustand einer unmittelbaren Berührung zwischen Innen- und Außenwelt. Ihn findet Helmus freilich nicht in einer überbordend heroischen Anstrengung, sondern er ist vielmehr das Resultat steter bildnerischer Intensivierung.

Anmerkungen

- 1 Roland Barthes führte den Begriff des „punctums“ in seine Studie zur Fotografie ein und beschreibt ihn mit den Worten: „In dem meist einförmigen Raum [der Fotografie, U.H.] zieht mich bisweilen (doch leider selten) ein ‚Detail‘ an. Ich spüre, daß bereits seine bloße Anwesenheit meine Betrachtung verändert, daß es eine neue Photographie ist, die ich betrachte, eine, die in meinen Augen durch einen höheren Wert hervorsticht. Dieses ‚Detail‘ ist das *punctum* (das, was mich besticht).“ – Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M. 1985, S. 52
- 2 Vgl. zur Ikonografie der *Johannesschüssel* u. a. *Lexikon der Kunst in fünf Bänden*, hrsg. von Ludger Alscher u. a., Berlin 1981, Bd. II, Sp. 473 f.
- 3 Vgl. zu Andrea Mantegna u. a. James H. Beck, *Malerei in der Renaissance*, Köln 1999, S. 252 ff. Vgl. zu Mathias Grünewald u. a. Maria Lanckoronska, *Matthäus Gotthart Neithart. Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde*, Darmstadt 1963 und zuletzt Ausstellungskatalog *Grünewald und seine Zeit*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007/2008
- 4 Vgl. zu Hans Holbein, *Christus im Grabe*, vor allem die gleichnamige Einführung von Heinrich Klotz, *Werkmonografie zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek*, Nr. 130, Stuttgart 1968 Wilhelm Waetzoldt brachte im Übrigen die gegensätzlichen Positionen zwischen Mantegna und Holbein in seiner großen Holbein-Monografie auf die Formel: „Holbein malte einen Kadaver, aber wie einen Christus im Grabe, Mantegna malte einen Christus, aber in profanster Ansicht. [...] Für das Passionsthema suchten Mantegna und Holbein den stärksten Ausdruck und sie fanden auf demselben Wege einer Aufhebung der Distanz im ethischen Sinne zu Gunsten einer menschlichen Erlebnissnähe.“ – Wilhelm Waetzoldt, *Hans Holbein d. J. Werk und Welt*, Berlin 1938, S. 82
- 5 F. M. Dostojewski, *Der Idiot*, hier zit. nach *Werkmonografie Hans Holbein, Christus im Grabe* (wie Anm. 4), S. 29
- Vgl. zu Dostojewskis Roman u. a. auch *Kindlers Literatur Lexikon*, München 1986, Bd. 6, S. 4732 f.
- 6 Vgl. etwa Erich Heckels 1912 entstandenes Bild „Zwei Männer am Tisch“ in der Hamburger Kunsthalle. Dazu bemerkte Andreas Hüneke: „Dargestellt ist eine Szene aus dem Roman *Der Idiot*, in der ein spannungsreicher Dialog zwischen dem Fürsten Myschkin und Rogoshin in dessen Haus über beider Verhältnis zu Nastasja Filippowna beschrieben wird. ... Beim Verlassen der Wohnung nach dem Gespräch sieht Myschkin in einem anderen Raum eine Kopie des Gemäldes „*Leichnam Christi im Grabe*“ von Hans Holbein d. J. Durch Abwandlung in einen liegenden Kruzifixus mit angezogenen Beinen und schräg über den Kopf ragenden Armen dramatisiert Heckel die Darstellung und gewinnt die Möglichkeit, dieses Bild in die Gesprächsszene und den Gedankenkomplex von Schuld und Sühne einzubeziehen.“ – Andreas Hüneke, „*Er geht nur auf das Psychologische, das Menschliche*“. *Erich Heckels Bilder vom Menschen*. In: *Ausstellungskatalog Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus*, Kunsthalle zu Kiel 1999, S. 46
- 7 Vgl. zu Leonardos anatomischen Naturstudien u. a. André Chastel, *Leonardo. Der Lehrer*. In: *Leonardo*, Stuttgart 1985, Bd. *Leonardo, der Künstler*, S. 137 ff., bes. S. 160 ff. Vgl. zu Rembrandts Bild u. a. Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Antwerpen 1986, S. 77 ff.
- 8 Zit. nach Wieland Schmied, *Rudolf Hausner*, Salzburg 1970, S. 16
- 9 Ebd. S. 16
- 10 Ebd. S. 18
- 11 Max Bense, *Bemerkungen zur Malerei Mavignier's*. In: *Ausstellungskatalog Almir Mavignier*, Quadrat Bottrop Josef-Albers Museum 1985, o. Sa.
- 12 Platon: „Stelle dir die Menschen vor in einem unterirdischen, höhlenartigen Raum, der gegen das Licht zu einen weiten Ausgang hat über die ganze Höhlenbreite; in dieser Höhle leben sie von Kind-

- heit, gefesselt an Schenkeln und Nacken, so daß sie dort bleiben müssen und nur vorwärts schauen, den Kopf aber wegen der Fesseln nicht herumdrehen können; aus weiter Ferne leuchtet von oben hinter ihrem Rücken das Licht eines Feuers, zwischen diesem Licht und den Gefesselten führt ein Weg in der Höhle; ihm entlang stelle dir eine niedrige Wand vor, ähnlich wie bei den Gauklern ein Verschlag vor den Zuschauern errichtet ist, über dem sie ihre Künste zeigen. [...] An dieser Wand, so stelle dir noch vor, tragen Menschen mannigfache Geräte vorbei, die über die Mauer hinausragen, dazu auch Statuen aus Holz und Stein von Menschen und anderen Lebewesen, kurz, alles mögliche, alles künstlich hergestellt, wobei die Vorbearbeitenden teils sprechen, teils schweigen." - „Merkwürdig sind Gleichnis und Gefesselte, von denen du sprichst." - „Sie gleichen uns! Denn sie sehen zunächst von sich und den anderen nichts außer den Schatten, die von dem Feuer auf die gegenüberliegende Mauer geworfen werden, verstehst du?" – Platon, *Der Staat (Politeia)*, übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska, Stuttgart 2004, 7. Buch, S. 327
- 13 Siegfried Kracauer, *Die Fotografie*, zit. nach Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen, *Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995*, Bd. II, München 2006, S. 106
 - 14 Stefan Gronert, *Gerhard Richter. Portraits*, Ostfildern 2006, S. 51 (zugleich Ausstellungskatalog Museumsberg Flensburg)
 - 15 Vgl. dazu den Ausstellungskatalog *Roland Helmus. Bilder 1979–89*, Galerie Gering-Kulenkamp Frankfurt/M. 1989, o. Sa.
 - 16 Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989, S. 375 f.
 - 17 Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Begriff und Bild*, Köln 1969, S. 167 f.; vgl. zum Begriff der Abstraktion u. a. auch ders., *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* (Neufassung), Berlin-New York 1978, S. 45 ff.
 - 18 Ebenda S. 374
 - 19 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 1980, S. 54
 - 20 Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1988, S. 57
 - 21 László F. Földényi, *Melancholie*, Berlin 2004, S. 220; der Autor leitet diese letzte existenzielle Konsequenz aus der Romantik ab; vgl. ebd. S. 215 ff.
 - 22 Auf die strukturelle Analogie zwischen der Fotografie und dem Tode verwies u. a. Siegfried Kracauer in seinem 1927 erschienenen Essay „Die Fotografie“, worin er u. a. in Bezug auf die in den 1920er-Jahren sich rasch verbreitenden Illustrierten bemerkte: „Daß sie [die Illustrierte, U.H.] die Welt frißt, ist ein Zeichen der Todesfurcht. Die Erinnerung an den Tod, der in jedem Gedächtnisbild mitgedacht ist, möchten die Fotografien durch ihre Häufung verbannen. In den illustrierten Zeitungen ist die Welt zur fotografierbaren Gegenwart geworden und die fotografierte Gegenwart ganz verewigt. Sie scheint dem Tod entrissen zu sein; in Wirklichkeit ist sie ihm preisgegeben.“ – Siegfried Kracauer, *Die Fotografie* (1927), zit. nach Kemp / von Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, Bd. II, S. 109
 - 23 Rolf G. Renner, *Edward Hopper (1882–1967). Transformation des Realen*, Köln 2003, S. 85
 - 24 Ebenda S. 85
 - 25 Vgl. zur Landschaftsauffassung Caspar David Friedrichs u. a. Werner Hofmann, *Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung*. In: Ausstellungskatalog *Caspar David Friedrich*, Hamburger Kunsthalle 1974, S. 69 ff., bes. S. 71
Vgl. zu Friedrichs Gemälde allgemein u. a. ebenda S. 162 f.
 - 26 Zit. nach Hans von Trotha, *Verschiedene Empfindungen vor verschiedenen Landschaften*. In: Ausstellungskatalog *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Museum Folkwang Essen und Hamburger Kunsthalle 2006/2007, S. 57
 - 27 Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, S. 190

- 28 Max Ernst, *Beyond Painting*, New York 1948. Übertragen von Loni Pretzell. In: Ausstellungskatalog *Max Ernst*, Brühl 1951, hier zit. nach Ausstellungskatalog *Max Ernst. Frottagen, Collagen, Zeichnungen, Graphik, Bücher*, Kunsthaus Zürich u. a. O. 1978/79, S. 105
Vgl. zu Max Ernsts grafischen Techniken aus einer Vielzahl von Publikationen nur die allgemeine Einführung in dem erwähnten Ausstellungskatalog von Werner Spies, a. a. O. S. 13 ff.
- 29 Vgl. zum Hologramm u. a. M. Ferretti, *Laser, Maser, Hologramme*, München 1977
- 30 Vgl. dazu auch Uwe Hauptenthal, *Linie, Fläche und Farbe als kosmische Erfahrung in den Bildern von Roland Helmus*. In: Ausstellungskatalog *Roland Helmus. Malerei und Zeichnung*, Galerie Lilian Andrée und Kunstverein Offenburg-Mittelbaden 2002, S. 5 f.
- 31 Jean Paul Sartre, *Die Suche nach dem Absoluten*. Für den Katalog der Ausstellung von Skulpturen Giacomettis in der Galerie Pierre Matisse vom 10. 1.–14. 2. 1948 in New York; zit. nach ders., *Die Suche nach dem Absoluten. Texte zur bildenden Kunst*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 13
- 32 Ebenda S. 15
- 33 Sartre: „Im Raum', sagt Giacometti, ‚ist zuviel'. Dieses Zuviel ist die bloße, einfache Koexistenz nebeneinanderstehender Teile. Die meisten Bildhauer sind darauf hereingefallen; sie haben das Ausufern des Raums mit Großzügigkeit verwechselt, sie haben zuviel in ihre Werke hineingelegt, sie gefielen sich in der üppigen Rundung einer Marmorhüfte, sie haben die menschliche Gestik ausgebreitet, verdickt und verzerrt.“ – Ebenda S. 14
- 34 Földényi, *Melancholie*, S. 40; Hölderlins Empedokles-Zitat ebenda S. 39
In Empedokles, der als Philosoph, Priester, Dichter, Volksführer eine symbolische Verkörperung der von Hölderlin als seine Aufgabe gefühlten Sendung ist, opfert sich eine große Seele dem göttlichen All in einer für alle geltenden Sühnetat, darin dem christlichen Opfertod vergleichbar.
- 35 Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Fragmente* (1798), zit. nach Novalis, *Schriften*, Bd. 2 *Das philosophisch-theoretische Werk*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt 1999, S. 334
Eine noch immer lesenswerte kurze Einführung in die literarische Romantik vermitteln u. a. Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart 1984, S. 319 ff. sowie in jüngster Zeit vor allem Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007



Körperstudie/Torso
1977
Eitempera, Öl auf Holz
51,5 x 45 cm
Galerie Ulrich Gering,
Frankfurt/Main
Wv Mammey GÖ-006



Schneemoment I
1981
Acryl, Öl auf Holz
76 x 76 cm
Wv Mammey GÖ-015



Halbschlaf
1981
Acryl, Öl auf Holz
41 x 77 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-017



Lichteinfall
1984
Acryl, Öl auf Holz
158 x 98 cm
Wv Mammey GÖ-026



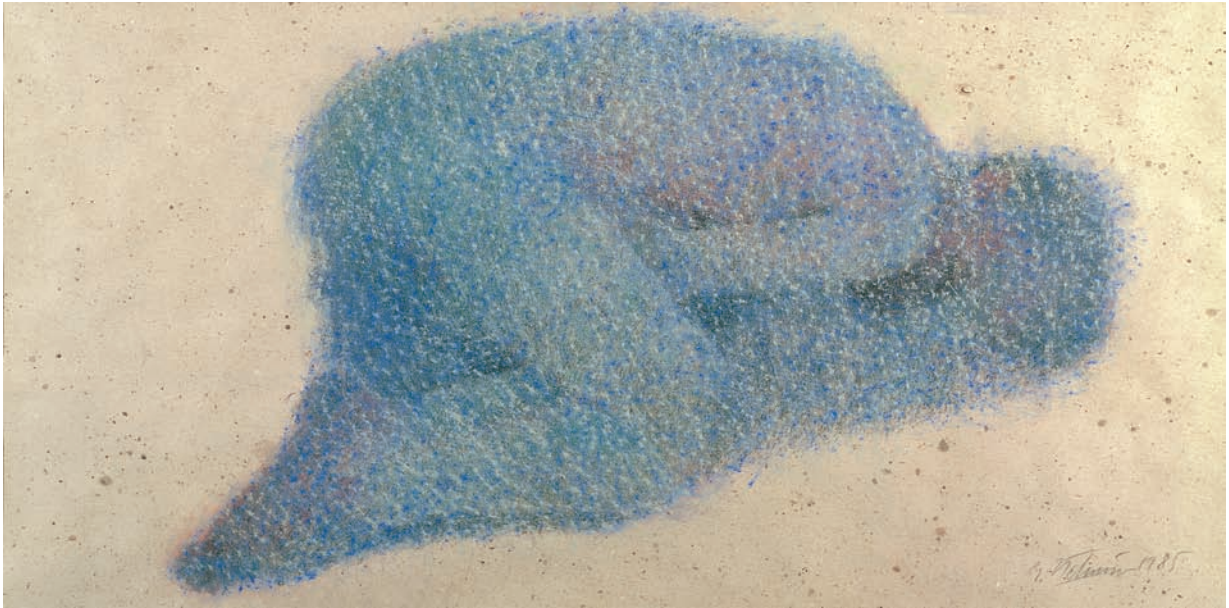
Leichnam II

1981

Acryl, Öl auf Holz

63 x 163 cm

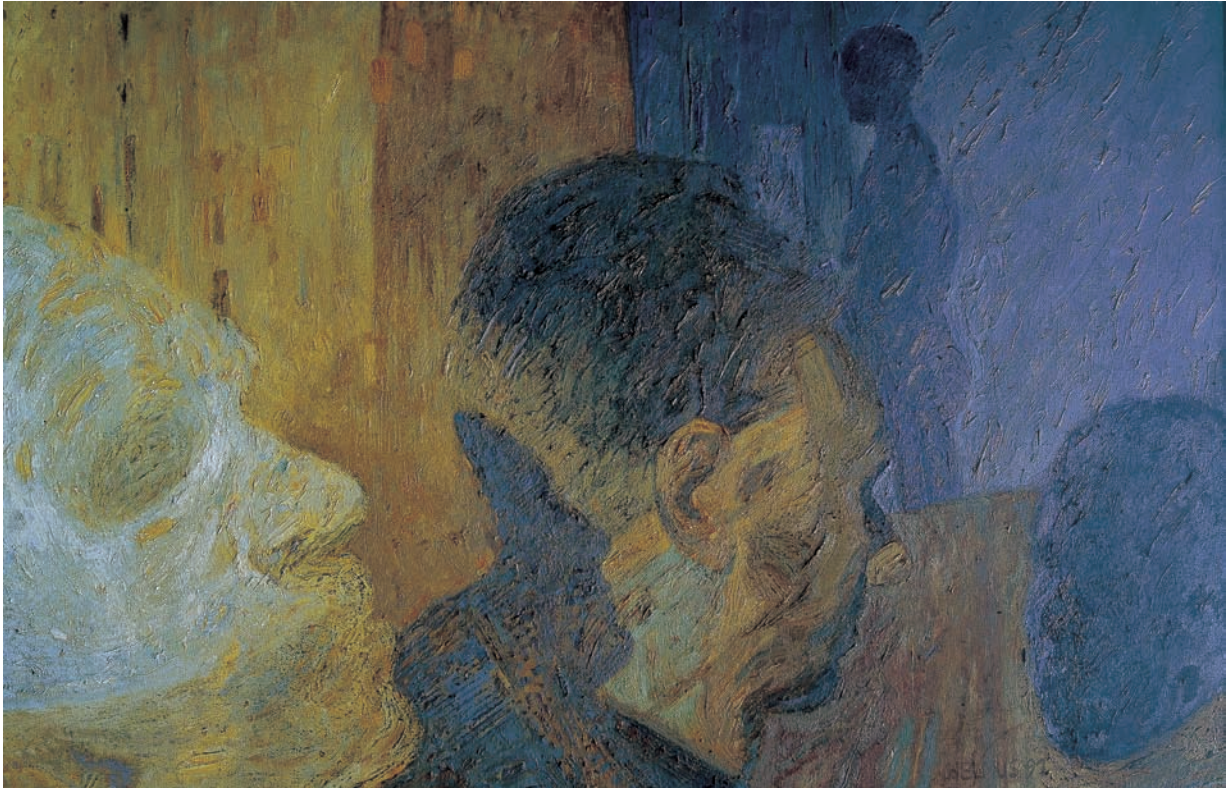
Privatbesitz, Wv Mammey GÖ-014



Aktstudie III, 1985
Pastell, Grafit auf Packpapier
58 x 110 cm
Privatbesitz
Wv Mammey ZP-050



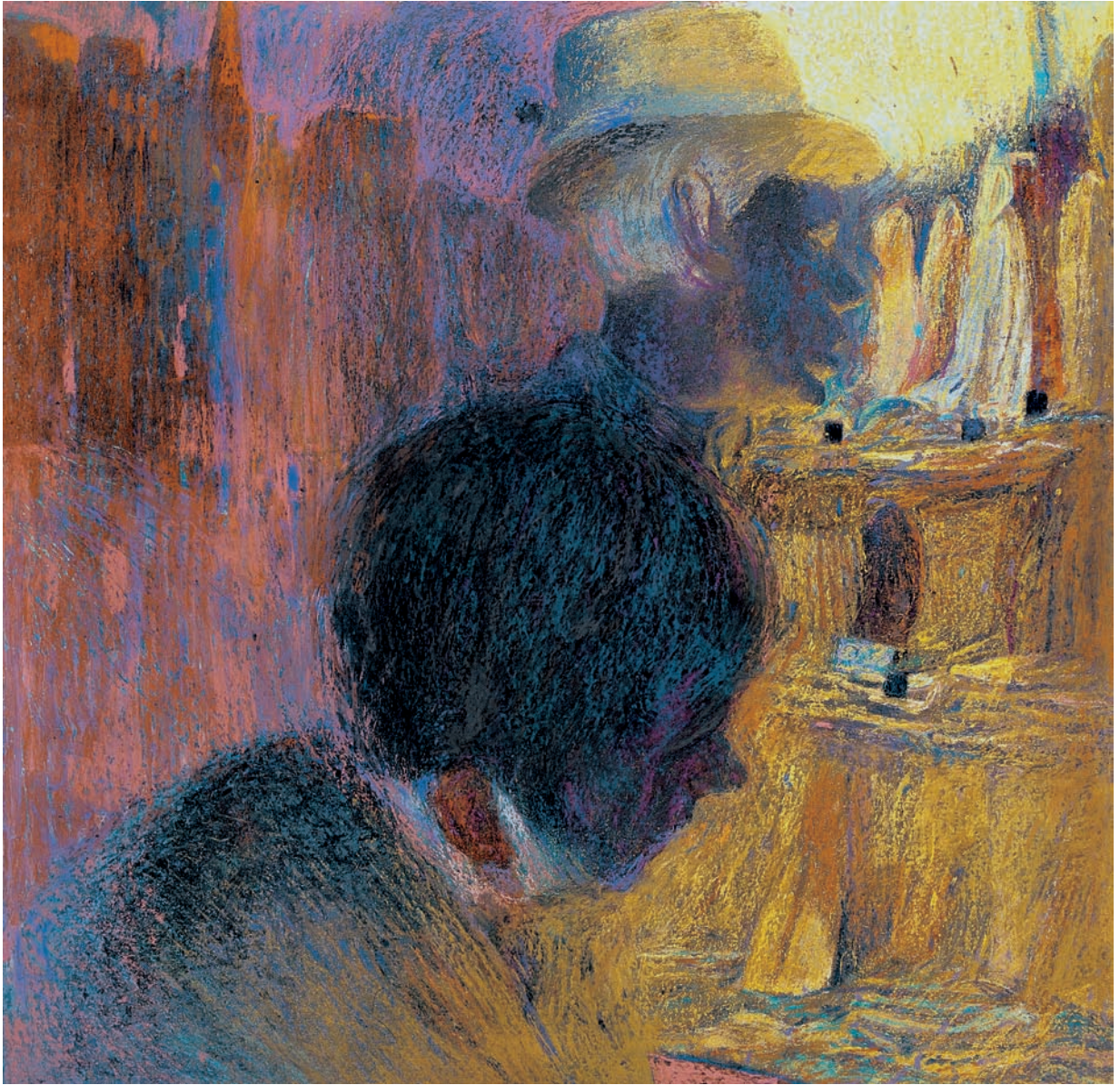
Hülle, 1988
*Öl, Ölkreide auf
ungrundierter Leinwand
110 x 200 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-054*



Totentanzfragment I
1990–1991
Öl, Ölkreide auf Leinwand
100 x 155 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-068



Figur mit Landschaft I
1987
Öl, Ölkreide auf Leinwand
100 x 150 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-047



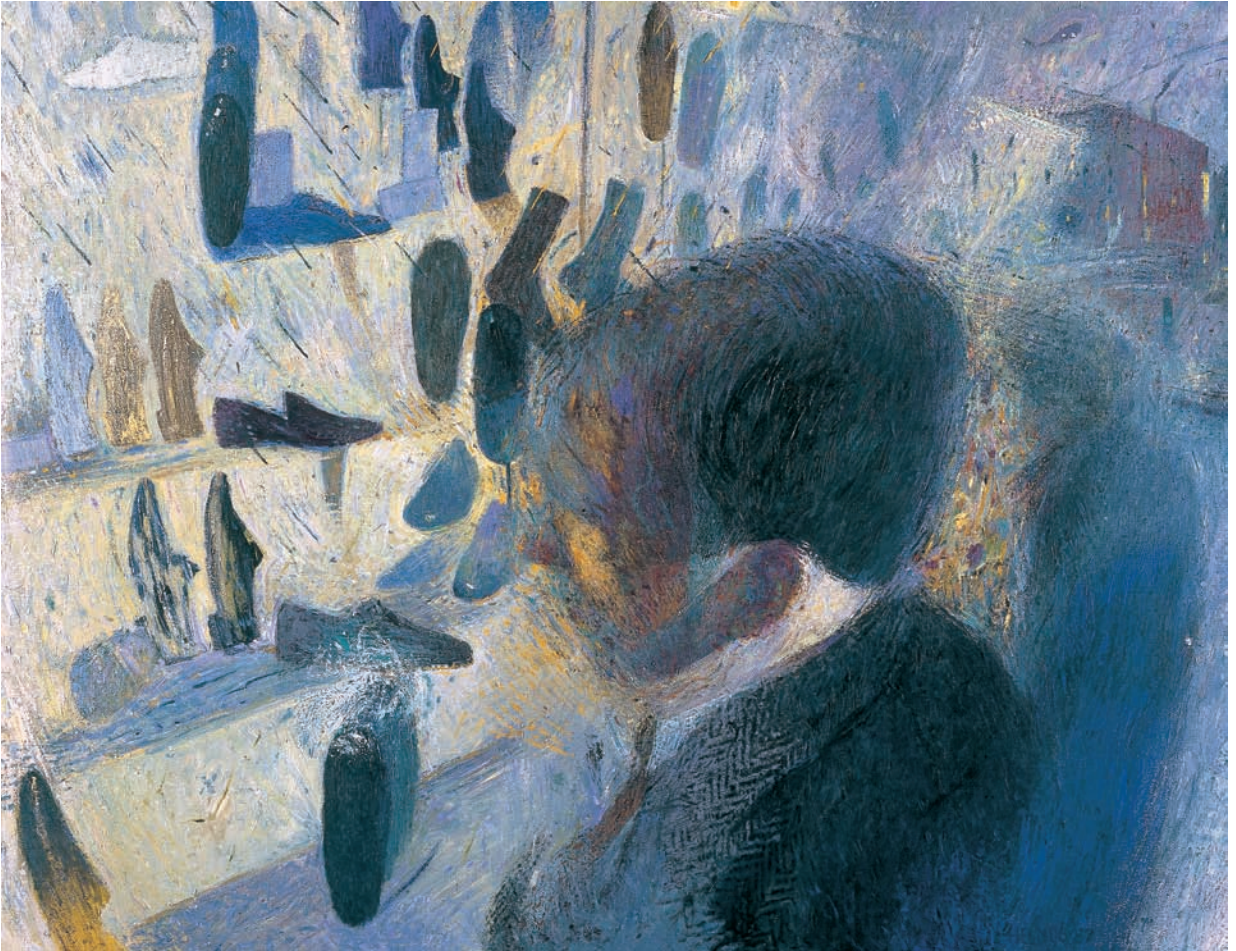


Linke Seite:
Zwischen den Lichtern
1988
Pastell auf Packpapier
75 x 76 cm
Wv Mammey ZP-078

Stadt, Spiegelung
1987
Öl, Ölkreide auf Leinwand
100 x 160 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-043



Zwischenstation I
1990
Öl, Ölkreide auf Leinwand
125 x 200 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-066



Einsetzender Regen
1987
Öl, Ölkreide auf Leinwand
100 x 130 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-049



Selbstversuch II, 1990
Öl, Ölkreide auf Leinwand, 70 x 80 cm
Privatbesitz, Wv Mammey GÖ-064



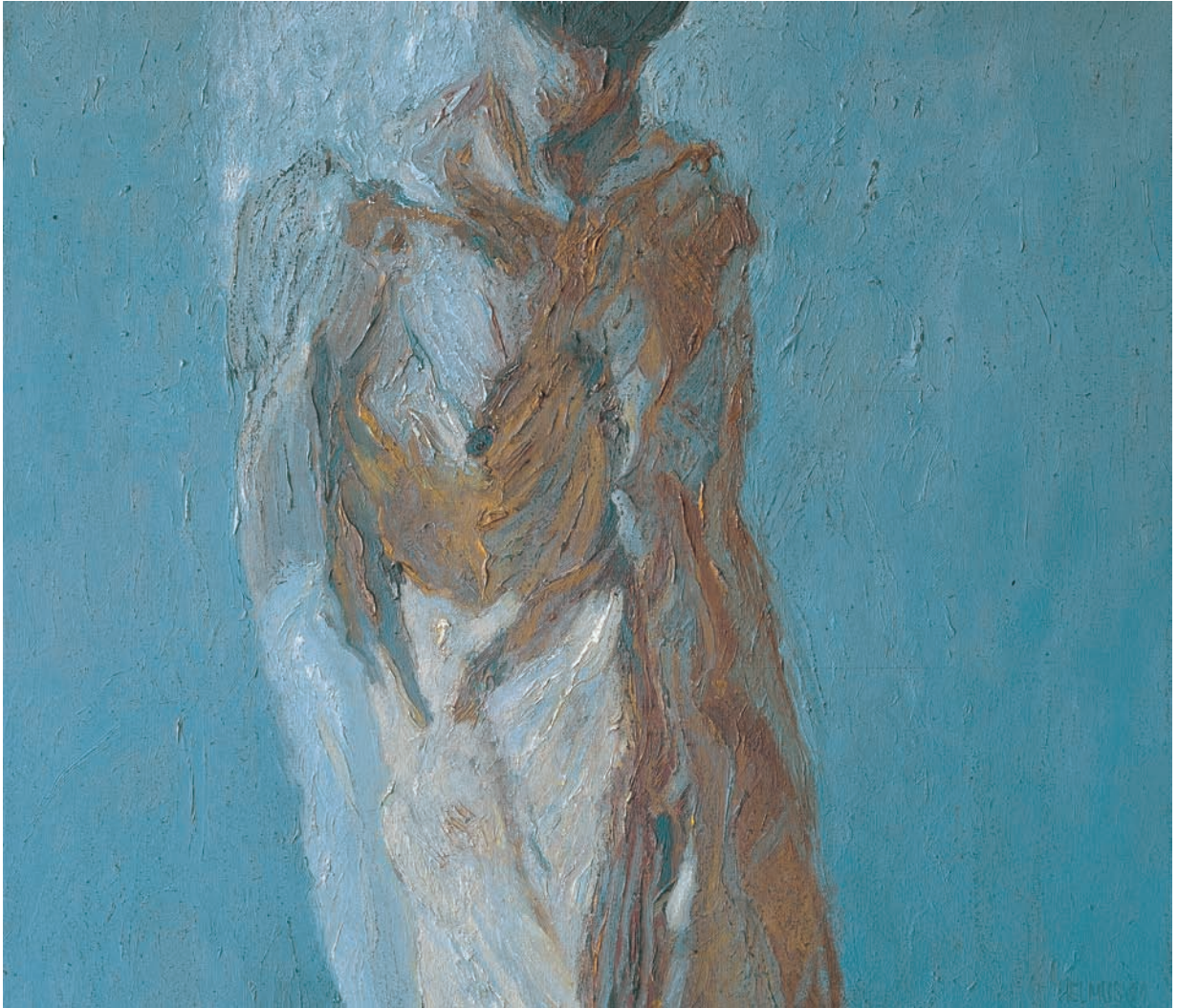
Zwischenstation II, 1990
Öl, Ölkreide auf Leinwand, 125 x 190 cm
Privatbesitz, Wv Mammey GÖ-067



Drei Köpfe, 1991
Öl, Ölkreide auf Leinwand, 90 x 150 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-074



Drei Schwimmer II, 1992
Öl, Ölkreide auf Leinwand, 160 x 190 cm
Galerie Lilian André, Riehen/Basel
Wv Mammev GÖ-091



Körperstudie I, 1991
Öl, Ölkreide auf Leinwand, 70 x 80 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-077



Verschatteter Kopf XV, 1993
Öl auf Leinwand, 120 x 140 cm
Wv Mammey GÖ-110



Gänger III
1996
Öl auf Leinwand
150 x 75 cm
Privatbesitz
Wv Mammy GÖ-153



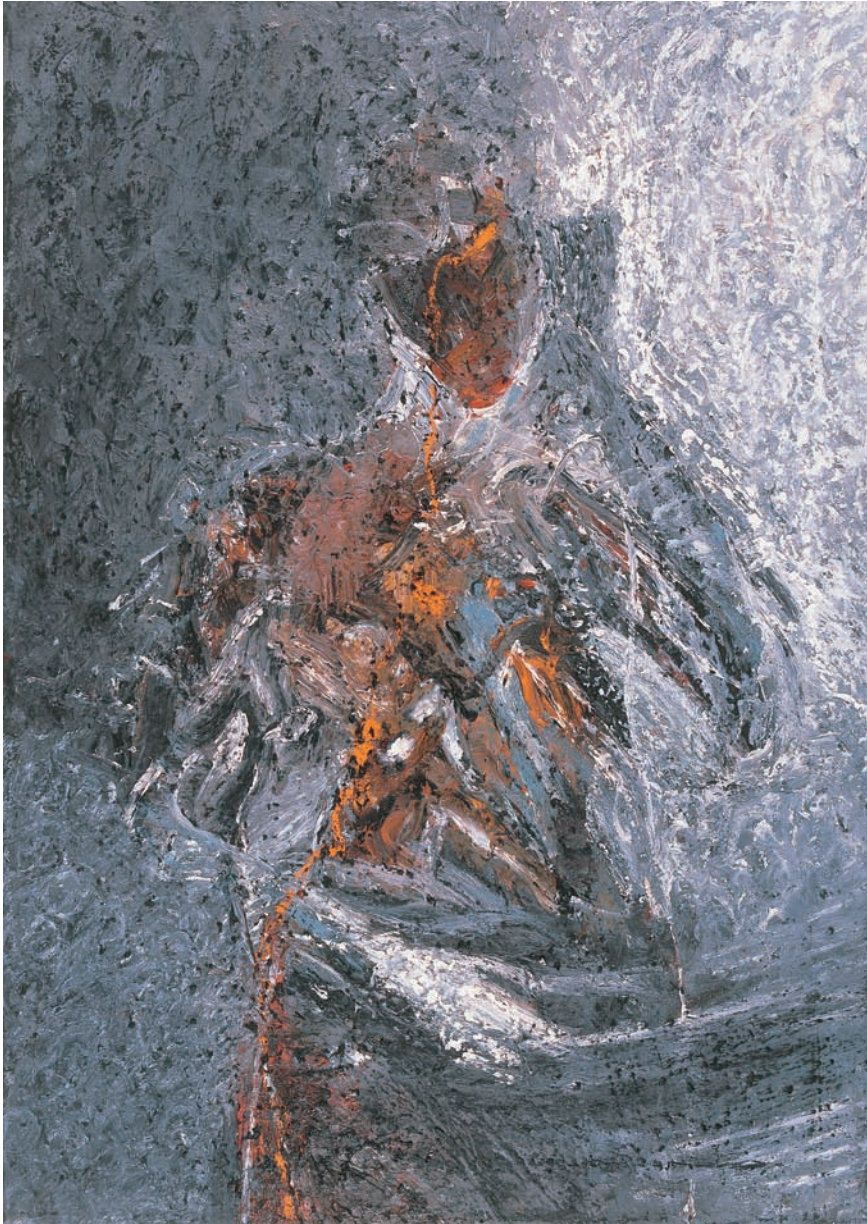
Feldfigur I
1999
Öl auf Leinwand
140 x 100 cm
Wv Mammey GÖ-225



Kleine Feldfigur II
1999–2001
Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm
Privatbesitz
Wv Mammy GÖ-241



Kopfspiegel IX
1997
Öl auf Leinwand, 120 x 140 cm
Wv Mammey GÖ-167



Torso III
1997
Öl auf Leinwand
70 x 50 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-200



Drei Gänger
1999
Öl auf Leinwand
120 x 160 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-224



Fallgestalt I
2000
Öl auf Leinwand
160 x 120 cm
Wv Mammy GÖ-259



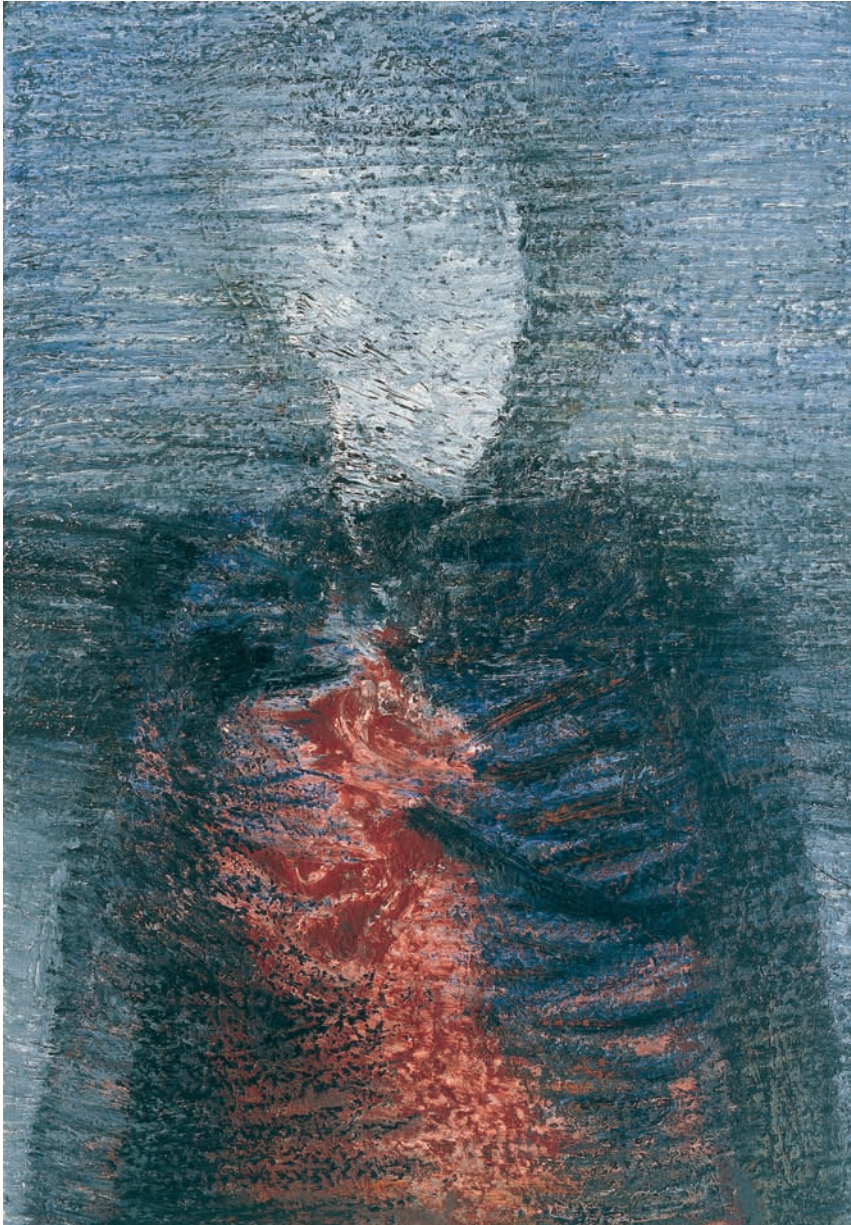
Kopflight IV
2000
Öl auf Leinwand
120 x 140 cm
Wv Mammey GÖ-249



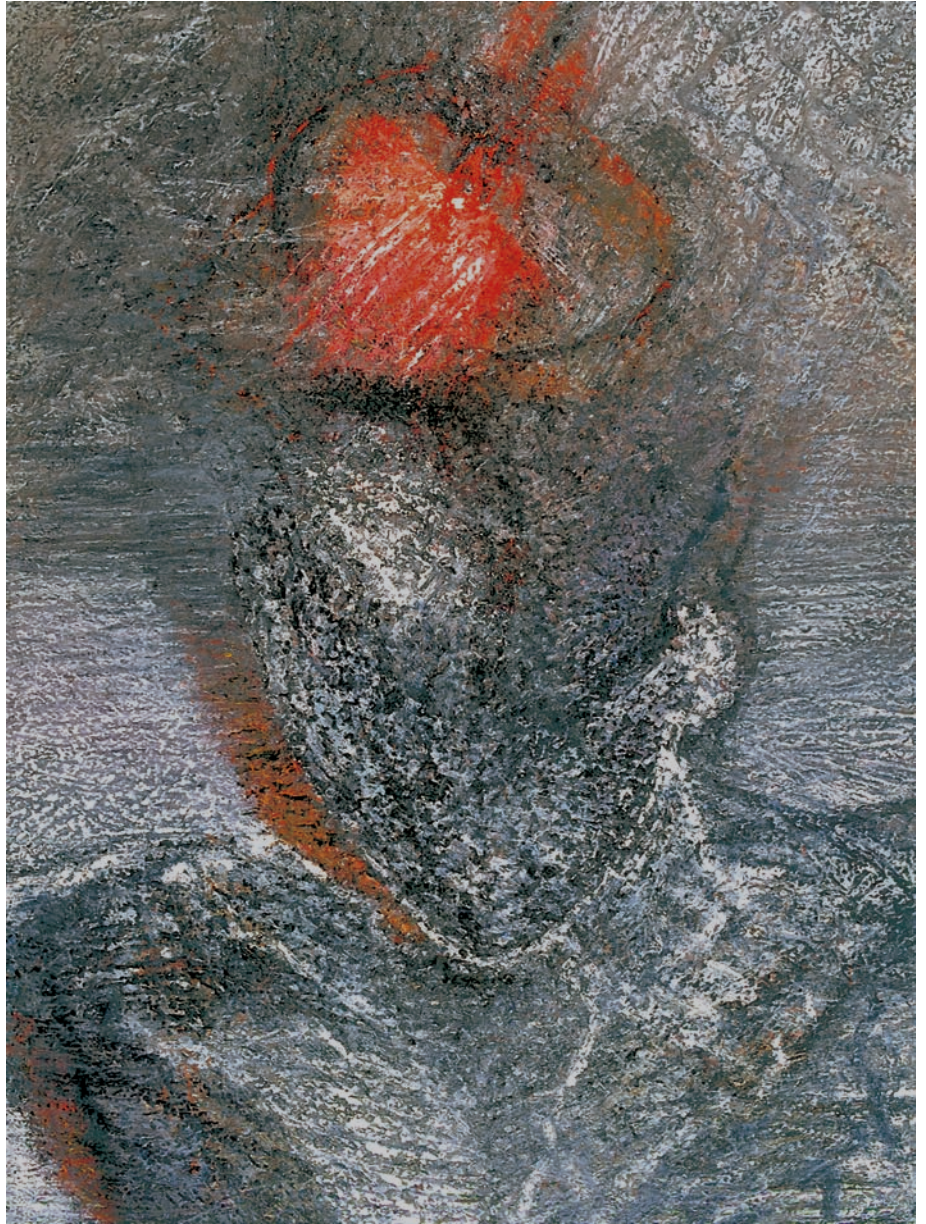
Echofigur VIII
2002
Öl auf Leinwand
140 x 100 cm
Wv Mammey GÖ-283



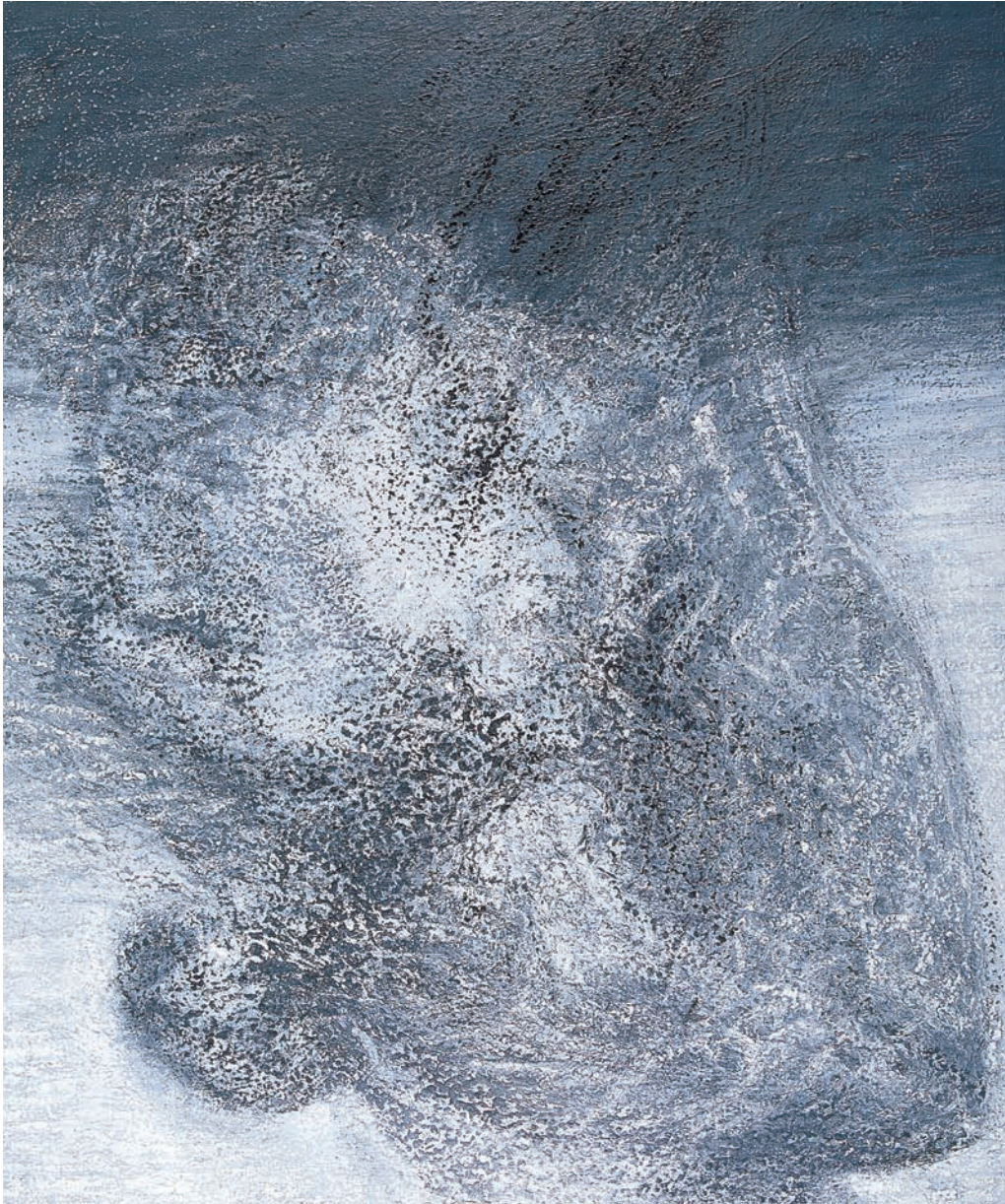
Fallgestalt IV
2000
Öl auf Leinwand
160 x 120 cm
Wv Mammeý GÖ-262



Internus-Externus X
1998–2001
Öl auf Leinwand
100 x 70 cm
Wv Mammeý GÖ-218

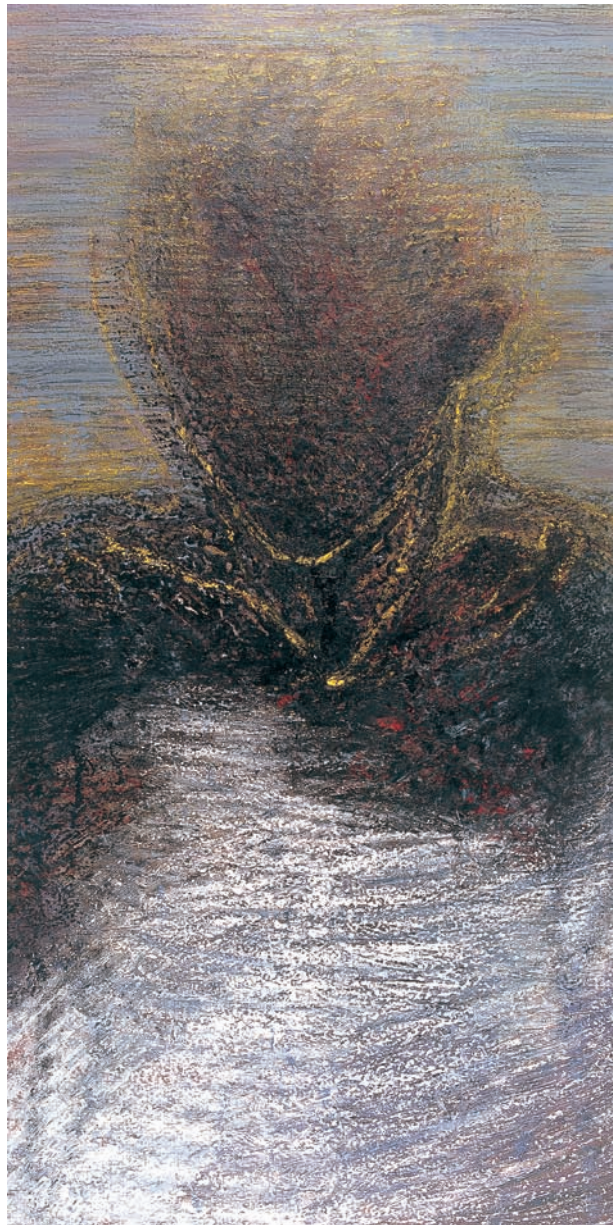


Bedrohte Figur II
2001
Öl auf Leinwand
160 x 120 cm
Wv Mammey GÖ-269



Kairos III
2002
Öl auf Leinwand
190 x 160 cm
Wv Mammey GÖ-279

Echofigur VI
2000
Öl auf Leinwand
180 x 90 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-257





Echomaschine I
2002
Öl auf Leinwand
170 x 150 cm
Privatbesitz
Wv Mammey
GÖ-281

Rechte Seite:
Echofigur XI
2002
Öl auf Leinwand
140 x 130 cm
Wv Mammey
GÖ-286

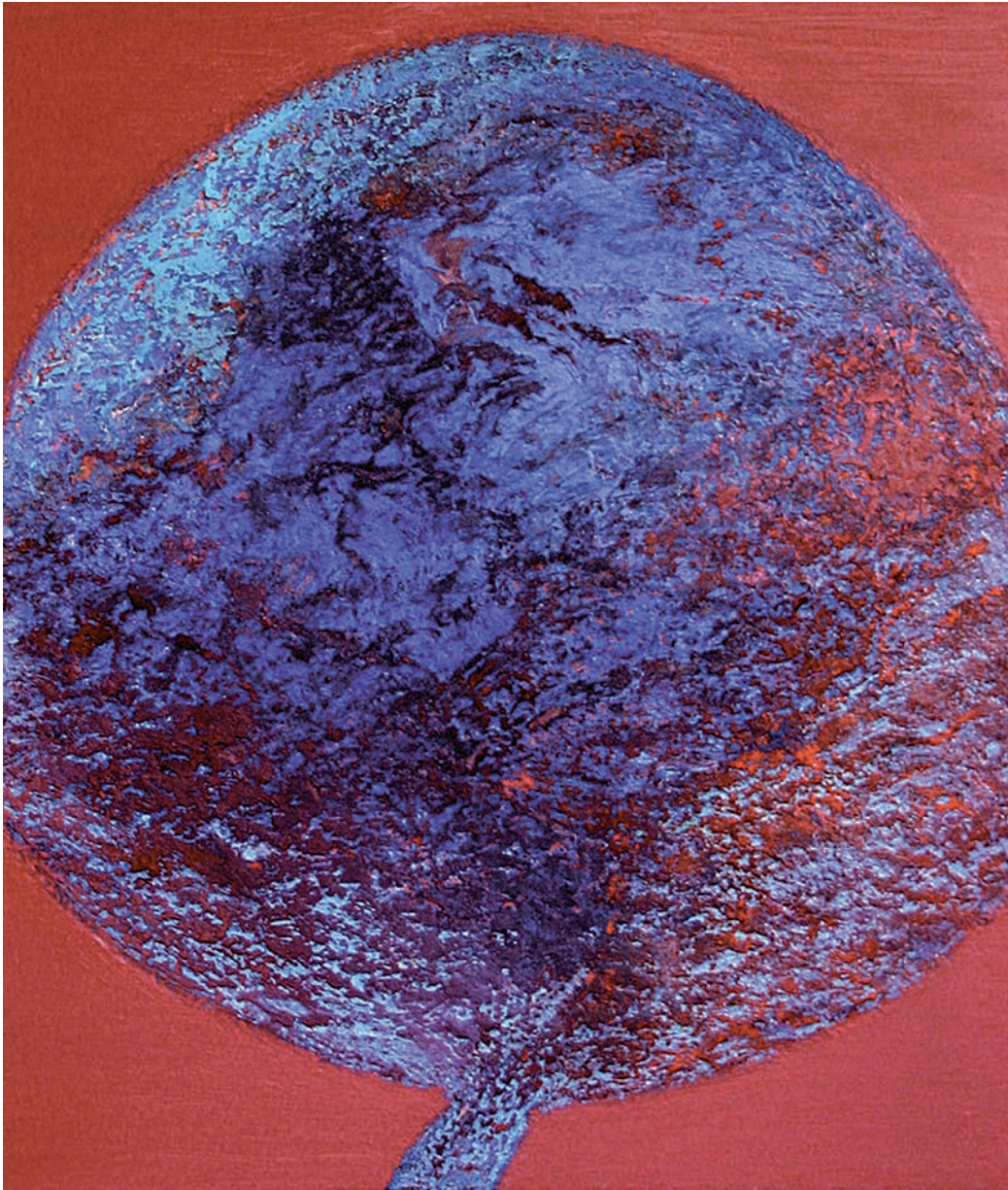




Baumstudie XIX
2007
Öl auf Leinwand
50 x 40 cm
Wv Mammey
GÖ-348

Rechte Seite:
Baum VIII
2006
Öl auf Leinwand
140 x 120 cm
Privatbesitz
Wv Mammey
GÖ-324

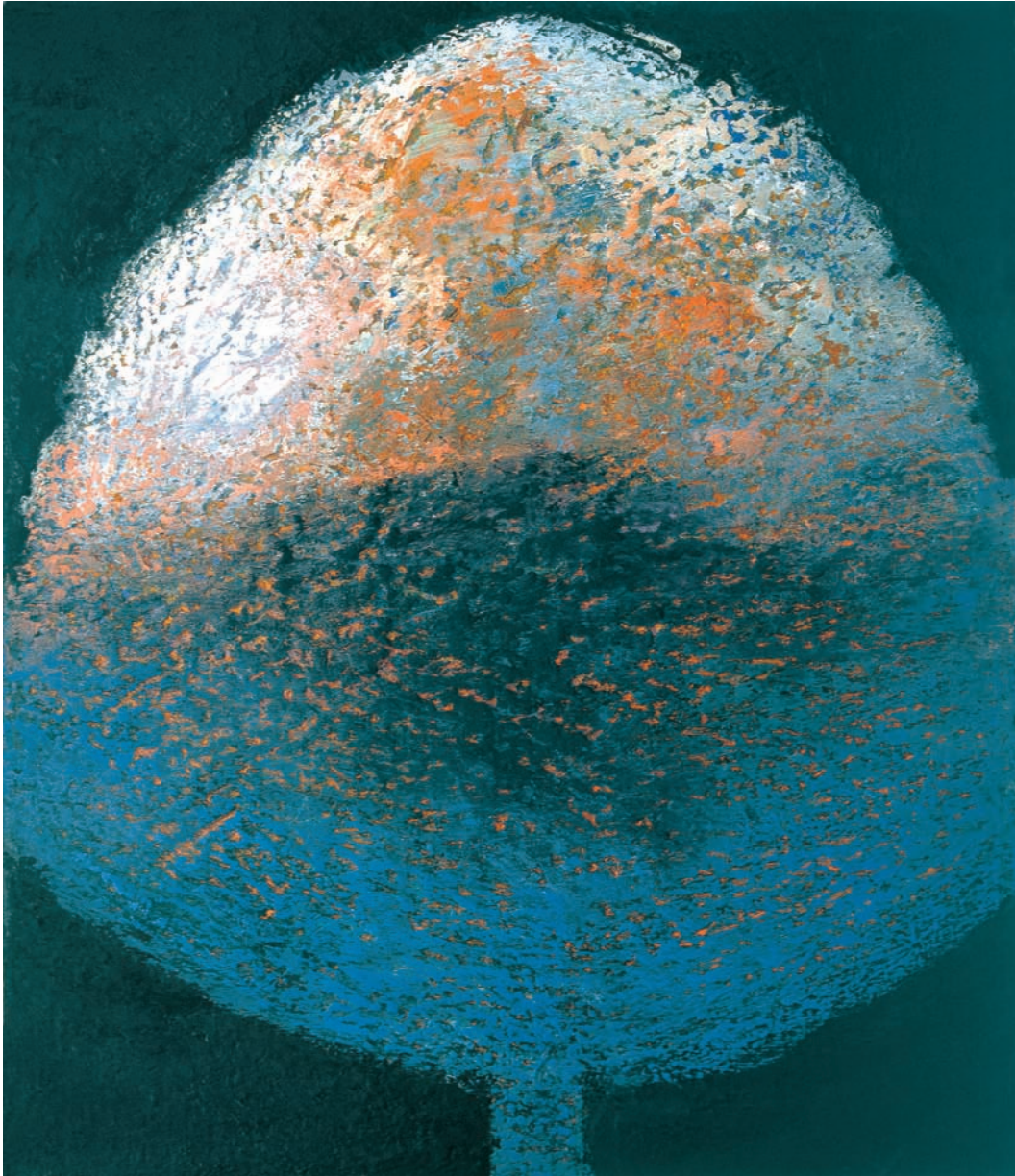




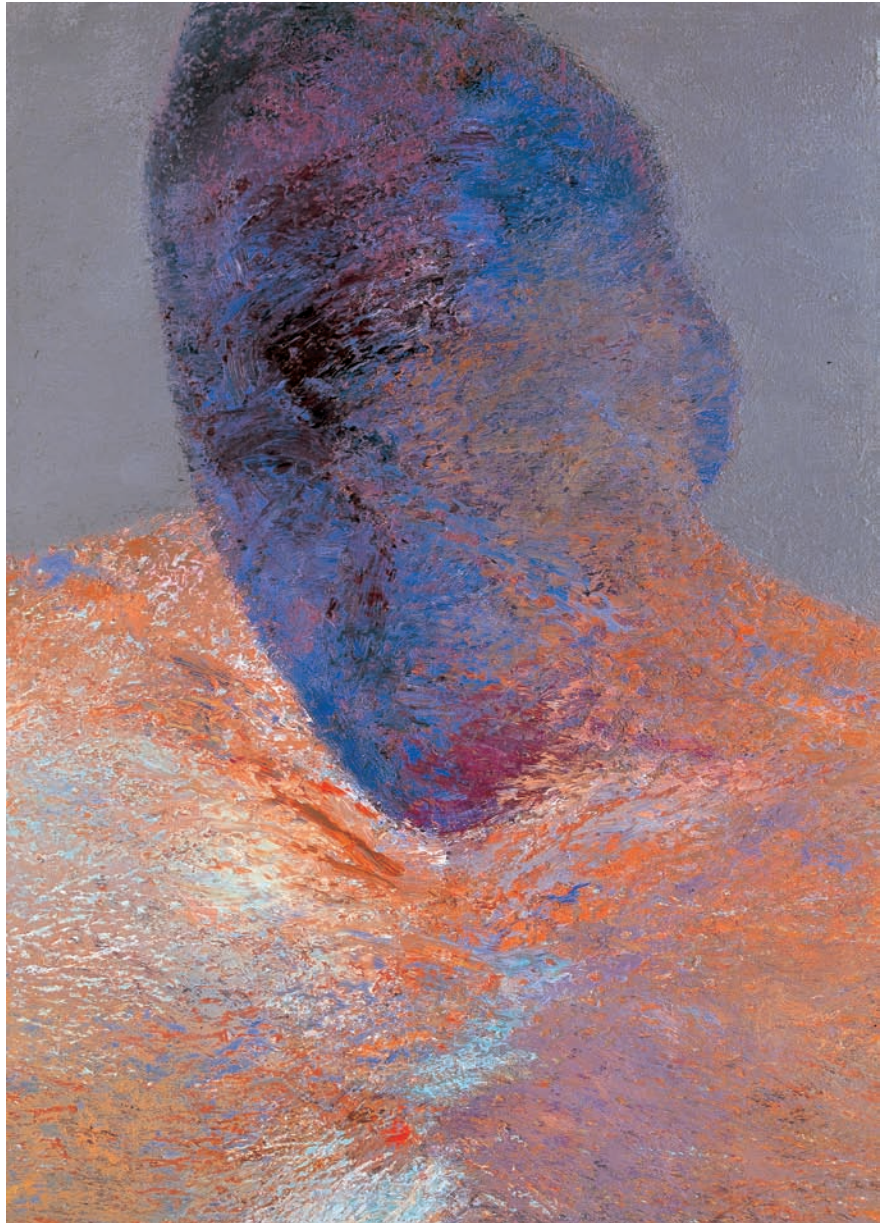
Kopf mit
Landschaft II
2005
Öl auf Leinwand
50 x 40 cm
Privatbesitz
Wv Mammey
GÖ-314



Linke Seite:
Baum XII
2007
Öl auf Leinwand
140 x 120 cm
Wv Mammey
GÖ-336



Torso V, 2007
Öl auf Leinwand
140 x 100 cm
Wv Mammey GÖ-327

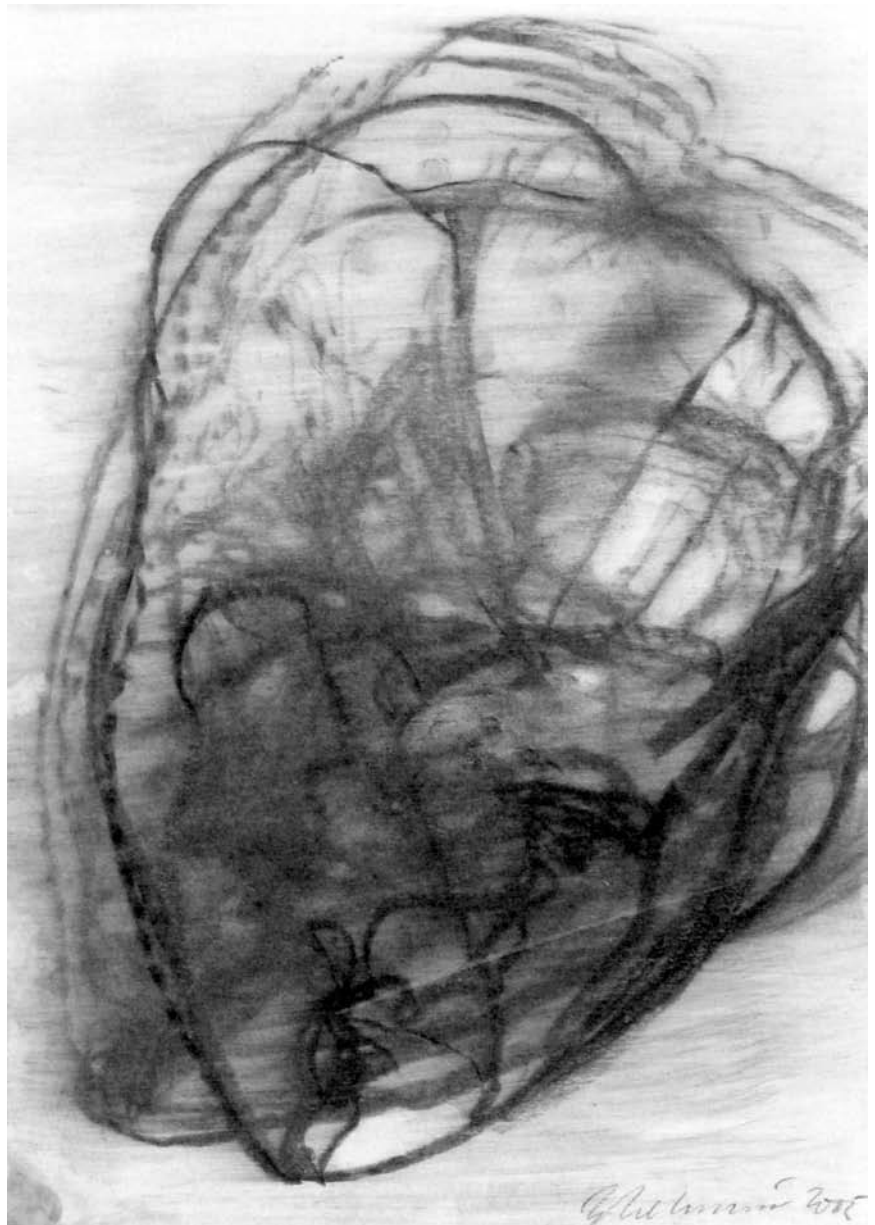


Linke Seite:
Baum III, 2005
Öl auf Leinwand
140 x 120 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-306



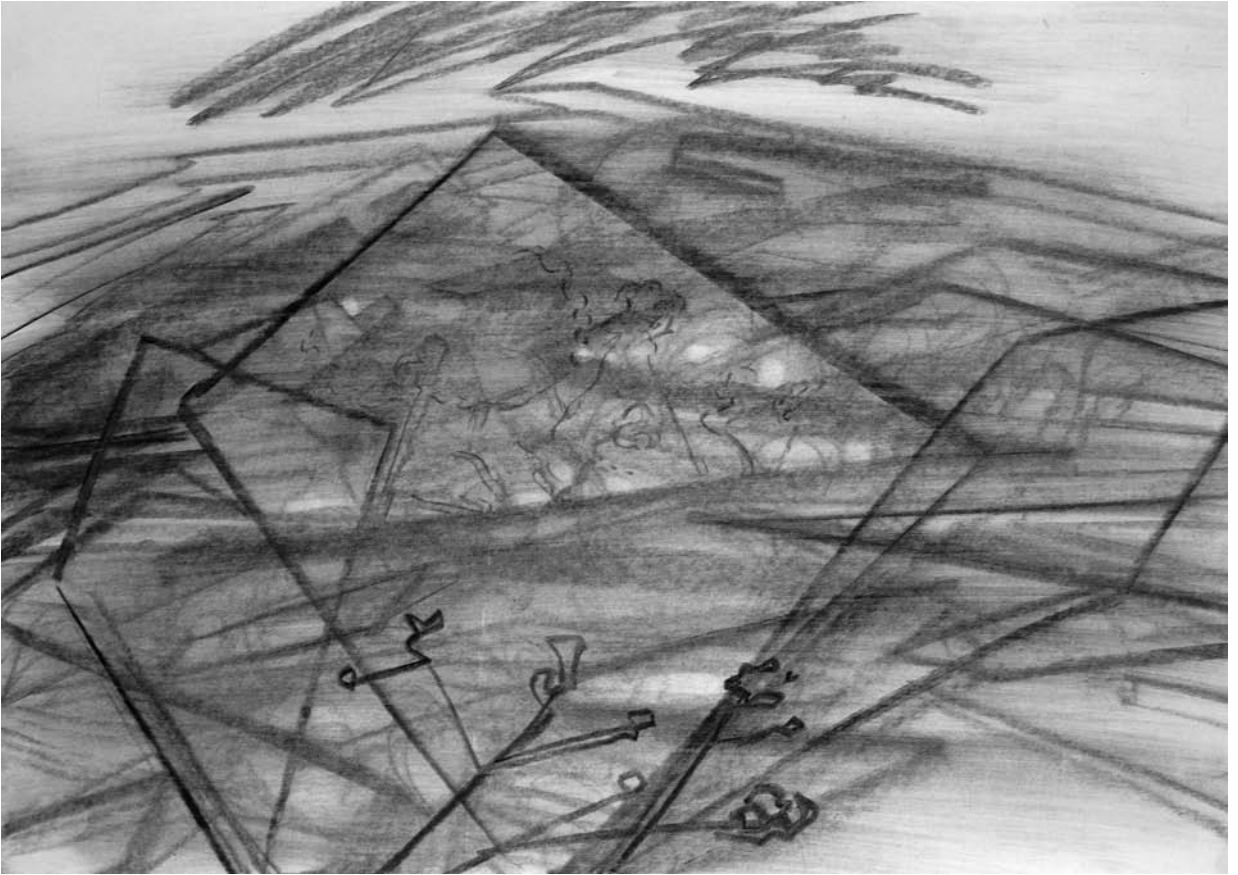
Planet II
2008
Öl auf Leinwand
160x200 cm
Privatbesitz
Wv Mammey GÖ-351

Serie Selbst
2005
Kohle auf Papier
42 x 29,5 cm
Wv Mammey ZX-176

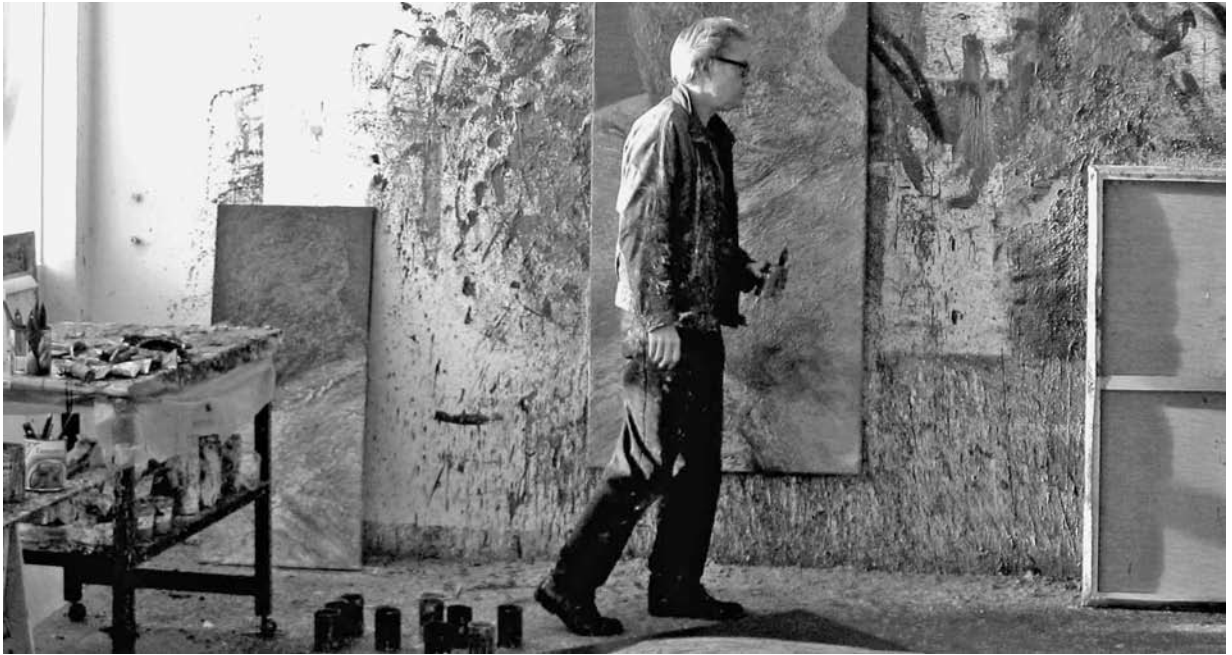




Serie Späte Ortung
2005
Kohle auf Papier
59 x 42 cm
Wv Mammey ZX-173



Serie Mikroklima
2005
Kohle auf Papier
42 x 59 cm
Wv Mammey ZX-179



Elvira Lind, Porträt Roland Helmus, 2008

Biografie

1952

Geburt in Darmstadt

seit 1963

in Hamburg lebend

1972–1978

Studium der Malerei an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg, bei Rudolf Hausner, Günther Cordes und Almir Mavignier

1974

Studium der Malerei an der Akademie für bildende Künste, Wien, Meisterklasse Rudolf Hausner
Besuch von Vorlesungen und zeichnerische Studien am Anatomischen Institut, Wien

1975

Künstlerische Studien am Anatomischen Institut der Universitätsklinik, Hamburg

1977

Förderpreis der Erdwin-Amsinck-Stiftung, Hamburg

seit 1978

freischaffender Maler

1978–1981

Künstlergruppe Go (japanisch fünf), Hamburg
(mit Reinhard Behrens, Tsunemasa Takahashi, Klaus Erichsen und Horst-Hagen Rath)

1981–1982

Villa Massimo Stipendium, einjähriger Aufenthalt in der Deutschen Akademie Villa Massimo, Rom

1982–1984

Freie Mitarbeit als Illustrator bei verschiedenen Zeitschriften

1983–1988

Freie Mitarbeit als wissenschaftlicher Zeichner für verschiedene Verlage am Anatomischen Institut der Universitätsklinik, Hamburg

1994–1995

Lehrauftrag an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Gestaltung

1995

Gastprofessur an der Internationalen Akademie für Kunst und Design, Pentiment, Fachhochschule Hamburg

1995–1996

Gastprofessur an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Gestaltung

seit 2002

Atelier im Künstlerhaus Sootbörn, Hamburg
Organisation von Ausstellungen externer Künstler für das Künstlerhaus

Zahlreiche Reisen, u. a. nach Paris, London, Rom, Florenz, New York, Leningrad, Los Angeles, Jerusalem, Barcelona, Madrid, Moskau, Tiflis
USA, Sowjetunion, Norwegen, Spanien, Italien, Portugal, Frankreich, Kuba, Israel, Ägypten

Einzelausstellungen (Auswahl)

1981

Galerie Gering-Kulenkampff, Frankfurt
Galerie am Marstall, Heidelberg

1983

Galerie Wendelin Niedlich, Stuttgart

1984

Kunstverein Wolfenbüttel
Städtische Galerie, Iserlohn

1985

Galerie Gering-Kulenkampff, Frankfurt

1986

Galerie am Chamissoplatz, Berlin

1987

Galerie Wiegand, Köln

1989

Galerie Gering-Kulenkampff, Frankfurt

1991

Galerie Lilian Andrée, Basel

1992

Galerie Bernhard Schindler, Bern

1993

Contrast Gallery, Brüssel
Galerie Ulrich Gering, Frankfurt

1994

Galerie Lilian Andrée, Basel
Galerie Bernhard Schindler, Bern
Galerie Schloss Neuhaus, Salzburg

1996

Galerie Lilian Andrée, Basel
Galerie Bernhard Schindler, Bern
Kulturzentrum Marstall, Ahrensburg

1998

Galerie Bernhard Schindler, Bern

1999

Galerie Schloss Neuhaus, Salzburg

2002

Kunstverein Offenburg-Mittelbaden
Galerie Lilian Andrée, Riehen/Basel

2004

Kunstverein Kaponier, Vechta
Galerie Lilian Andrée, Riehen/Basel
Galerie in der Hinterstadt,
Friedrichstadt

2005

Kunstverein Lüneburg

2006

Museumsverbund Nordfriesland,
Schloss vor Husum, Husum

2007

Galerie Lilian Andrée, Riehen/Basel

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1975-76

Junger Westen, Kunsthalle Recklinghausen
Städtische Galerie Schloss Oberhausen

1977

20 junge Hamburger, Kunsthaus Hamburg

1978

Gruppe Go, studio f, Ulm
Gruppe Go, Galerie Hauptmann, Hamburg

1978-80

Realists in Hamburg, Kunsthaus Hamburg
Palacu Opatow, Gdansk
New York, Miami, Boston
Atlanta, Montreal, Toronto u.a.

1979

Bewerber um das Villa Massimo-Stipendium,
Staatliche Kunstsammlungen, Kassel

1980

Stadt, Kunstverein, Hamburg und
Kunsthaus Hamburg
Gruppe Go, Galerie Levy, Hamburg

1980-81

Liebe - Dokumente aus unserer Zeit
Kunsthalle Darmstadt
Kunstverein Hannover

1982

Quattro Accademie Stranieri in Roma,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom
Jahresausstellung der Stipendiaten,
Deutsche Akademie Villa Massimo, Rom
4 Realismen - 4 Ergebnisse,
Kunsthalle Darmstadt

1983

Studiengäste der Villa Massimo,
Badischer Kunstverein, Karlsruhe,
Orangerie, Kassel
Akt, Galerie Gering-Kulenkampff,
Frankfurt

1986

Malen im Quadrat,
Galerie Gering-Kulenkampff, Frankfurt

1988

Große Kunstausstellung Nordrheinwestfalen,
Kunstpalast Düsseldorf
That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts,
Mathildenhöhe, Stadt Darmstadt
Kopf - Portrait - Symbol - Zeichen,
Galerie Moderne, Bad Zwischenahn
Schwarz-Weiss,
Galerie Gering-Kulenkampff, Frankfurt

1989

Große Kunstausstellung Nordrheinwestfalen,
Kunstpalast Düsseldorf
Paare - Der Mythos der Beziehungen,
Galerie Moderne, Bad Zwischenahn

1990

Flucht - Problemkreis seit Menschengedenken,
Kunsthalle Darmstadt u.a.

1991

Menschenbildnis,
Kunststation Kleinsassen,
Städtische Galerie, Paderborn u. a.
16.1.91 - Kunst gegen den Golfkrieg,
Kunstverein, Hamburg und
Kunsthaus Hamburg
Galerie Bernhard Schindler, Bern

1993

1. Realismus Triennale,
Martin Gropius Bau, Berlin
Works on Paper,
Galerie Bernhard Schindler, Bern
Accrochage,
Galerie Lilian Andrée, Basel

1994

Farbe im Quadrat, Kunsthaus Hamburg

1995

Spielbein – Standbein – Positionen,
Galerie Bernhard Schindler, Bern
Accrochage, Galerie Lilian Andrée, Basel

1996

Künstler der Galerie,
Galerie Bernhard Schindler, Bern

1997

Kunststreifzüge, Kunsthaus Hamburg
nature morte,
Galerie Lilian Andrée, Basel

1999

intotwothousand,
Vorpall Gallery, New York
Roland Helmus und Constantin Jaxy,
Neuwerk Kunsthalle, Konstanz
Nord Art – Kunst in der Carlshütte,
Rendsburg/Büdelisdorf

2000

... auf Papier, KunstRaum,
Drochtersen – Hüll/Stade
Menschen, Galerie Koch und Unthan, Essen

2001

Schnittstelle Malerei,
Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg
Begegnung (mit Klaus Kröger),
Galerie Koch und Unthan, Essen
Les petits formats,
Galerie Lilian Andrée, Riehen/Basel

2002

Landschaften, Galerie Koch, Essen

2003

Vanitas, Galerie Lilian Andrée,
Riehen/Basel

2005

Accrochage, Galerie Lilian Andrée,
Riehen/Basel

2006

first choice 06, Galerie Lilian Andrée,
Riehen/Basel

2007

X mal Ich – Sammlung Westermann,
Städtische Galerie, Rastatt

Seit 1985 Messebeteiligungen,
Art Cologne, Art Basel, Art Frankfurt,
Straßburg, Valencia, Kunst Zürich,
Art Karlsruhe, Artspace, Frankfurt

Arbeiten in öffentlichen und
privaten Sammlungen

Bibliografie (Auswahl)

- Wie tot ist der Akt?*, Kunstforum international, Bd.15, Mainz, 1976
- Realists in Hamburg*, Katalog, Kunsthaus Hamburg, 1977
- Liebe – Dokumente aus unserer Zeit*, Katalog, Kunsthalle Darmstadt, 1980
- Liebesszenen*, Westermanns Monatshefte, 9/1980, Georg Westermann Verlag, Braunschweig
- Stadt*, Katalog, Kunsthaus Hamburg, 1980
- Artisti di Quattro Accademie Straniere in Roma*, Katalog, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, 1982
- Entdeckt: Roland Helmus*, Art – Das Kunstmagazin, 2/1982, Verlag Gruner und Jahr, Hamburg
- Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom*, Katalog, Jahresdokumentation der Stipendiaten der Villa Massimo, Rom, 1982
- 4 Realismen – 4 Ergebnisse*, Katalog, Kunsthalle Darmstadt, 1982
- Studiengäste der Villa Massimo in Rom von 1978–1982*, Katalog, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1983
- Akt*, Katalog, Galerie Gering-Kulenkampff, Frankfurt, 1983
- Kopf – Portrait – Symbol – Zeichen*, Katalog, Galerie Moderne, Bad Zwischenahn, 1988
- That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, Katalog, Institut Mathildenhöhe und Internationales Musikinstitut, Darmstadt, 1988
- A hundred Years of Jazz in de Meervaart*, Katalog, Kulturzentrum De Meervaart, Amsterdam, 1989
- Paare – Der Mythos der Beziehungen*, Katalog, Galerie Moderne, Bad Zwischenahn, 1989
- Flucht – Problemkreis seit Menschengedenken*, Katalog, Kunsthalle Darmstadt, Edition Braus, Heidelberg, 1990
- Menschenbildnis in der Diskussion*, Katalog, Kunststation Kleinsassen, Rotation Verlag, Berlin, 1991
- 16. 1. 91 – Kunst gegen den Golfkrieg*, Katalog, Kunsthaus Hamburg, Konkret Literatur Verlag, Hamburg, 1991
- 1. Realismus Triennale*, Katalog, Künstlersonderbund in Deutschland, Ars Nicolai, Berlin, 1993
- Realismusprojekt 1994–1996*, Band I, Galerie Schloss Neuhaus, Salzburg, 1994
- Kunststreifzüge*, 3. Band, Teil 3 der Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Norddeutscher Rundfunk, Kunsthaus Hamburg, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, 1997
- In guten Händen – Roland Helmus*, Katalog, Hamburg, 1999
- Schnittstelle Malerei*, Katalog, Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg, 2001
- Roland Helmus – Bilder 1979–89*, Werkkatalog, Galerie Gering-Kulenkampff, Frankfurt, 1989
- Roland Helmus – Malerei und Zeichnung 1993–96*, Werkkatalog, Kulturzentrum Ahrensburg, Galerie Lilian Andrée, Basel, Galerie Bernhard Schindler, Bern, 1996
- Roland Helmus – Malerei und Zeichnung*, Werkkatalog, Galerie Lilian Andrée, Riehen/Basel, 2002
- Roland Helmus – Orte und Echos*, Monografie, Verlag der Kunst Dresden, 2008
- Offene Ateliers – Roland Helmus*, Beitrag von Andreas Fehrmann, Hamburg Journal, Norddeutsches Fernsehen N3, 14.11.1995
- Faszination Mensch – Der Maler Roland Helmus*, Porträt von Lucas Maria Böhmer, Sendereihe *Kunststreifzüge*, Norddeutsches Fernsehen N3, Erstsendung 16.2.1997, Wiederholungen 26.7.1997 und 14.8.1999

Inhalt

Rainer René Müller „Komm, wir wollen uns näher verbergen...“ Fünf Etuden für Roland Helmus	5
Uwe Haupenthal Echolot und bildnerische Ortung. Malerei und Zeichnung im Werk von Roland Helmus zwischen Reduktion und Innovation	9
Abbildungen	43
Biografie	89
Einzelausstellungen (Auswahl)	90
Gruppenausstellungen (Auswahl)	91
Bibliografie (Auswahl)	93
Bildnachweis	95

Umschlag Vorderseite:

Baum III, 2005. *Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm. Privatbesitz. Wv Mammey GÖ-306*

Umschlag Rückseite:

Einsetzender Regen, 1987. *Öl, Ölkreide auf Leinwand, 100 x 130 cm. Privatbesitz. Wv Mammey GÖ-049*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Autoren

Uwe Haupenthal, geb. 1956, Kunsthistoriker, Leiter des Richard-Haizmann Museums, Niebüll

Rainer René Müller, gen. Ellis Eliescher, geb. 1949, Kunsthistoriker und Schriftsteller, Harbouey, Lothringen

Bildnachweis

Kunsthalle Recklinghausen: S. 11, Kunstmuseum Basel: S. 12, © Anne Hausner: S. 15, Almir Mavignier, Hamburg: S. 16, © Gerhard Richter, 2008: S. 19, Max Ernst, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008: S. 30, Galerie Ulrich Gering, Frankfurt/Main: S. 43, Galerie Lilian Andréé, Riehen/Basel: S. 59

Fotonachweis

Thomas Anshütz, Berlin: S. 4, 10, 14, 18, 24, 44–47, DG Reiß, Hamburg: S. 48–58, Kunsthalle Recklinghausen: S. 11, Kunstmuseum Basel, Martin Bühler: S. 12, Galerie Ulrich Gering, Frankfurt/Main: S. 43, Elvira Lind, Hamburg: S. 88
Alle weiteren Abbildungen: Roland Helmus, Hamburg

Der Verlag dankt allen Rechtsinhabern für die freundlichen Genehmigungen zur Darstellung der Bilder. In den Fällen, in denen die Inhaber der Rechte trotz intensiver Bemühungen nicht festzustellen oder erreichbar waren, verpflichtet sich der Verlag, rechtmäßige Ansprüche im üblichen Rahmen nachträglich abzugelten.

Für ihre großzügige Unterstützung danken wir
Brigitte Feldtmann, Hamburg,
Elvira Lind, Hamburg
und der Galerie Lilian Andréé, Riehen/Basel,
sowie Ulrich Mammey, Walluf, für seine unermüdliche Arbeit
am Werkverzeichnis.

© 2008 by Verlag der Kunst Dresden Ingwert Paulsen jr., Husum

Gesamtherstellung: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft
Postfach 1480, D-25804 Husum – www.verlagsgruppe.de

ISBN 978-3-86530-106-2