

HELMUT ZIMMERMANN

Malerei - Film - Kalligraphie



HELMUT ZIMMERMANN

Malerei - Film - Kalligraphie

Ausstellung im Neuen Stadtmuseum Landsberg am Lech
vom 29.11.2009 bis 31.01.2010

HELMUT ZIMMERMANN – EIN MALER DER LECH-AMMERSEEREGION

Mit einer umfangreichen Retrospektive im Neuen Stadtmuseum Landsberg am Lech wird Helmut Zimmermann als ein internationaler Künstler und einer der großen Künstler der Lech-Ammerseeregion vorgestellt.

1945 ließ sich Helmut Zimmermann (geb. 1924 in Aussig in Böhmen) nach Kriegsteilnahme und der Vertreibung aus der Tschechoslowakei in Diessen am Ammersee nieder. In der Ammerseeregion lebten und leben besonders viele Künstler und Kunsthandwerker. Diessen vereint die Qualität einer Sommerfrische am Ammersee vor ländlichem Hinterland, mit der sicheren Nähe und Kundschaft der Landeshauptstadt München. Dort in der Region zwischen Ammersee und Lech hatte Helmut Zimmermann – unterbrochen von zahlreichen Reisen – bis 1988 sein Atelier. Seit 1979 zog er sich auch immer wieder zu Malklausuren auf die kleine Vulkaninsel Alicudi vor Sizilien zurück. Heute lebt Helmut Zimmermann in Passau.

In seinen Signaturen verortet Helmut Zimmermann seine Werke stets genau am Entstehungsort, in der Jahreszeit und oft auch kosmologisch, wie z.B. „schwarze Scheibe mit kleinem goldenem Kreuz Neudiessen Mai-Juni 69“, „Sommerbild 2 (im Taubenturm 1. 2. u.3. August) Diessen 1980“, „Sommeranfang

– Juli Vollmond Neudiessen 1985“ oder „Sommerende Neudiessen 21. u. 22. Sept. 1986 (184 x 230) Helmut Zimmermann“. So zeigen wichtige und große Werke dieser Ausstellung Zimmermanns Bezug zur Lech-Ammerseeregion.

Einer seiner frühen Förderer, der Bauhausmaler Prof. Fritz Winter, der sich ebenfalls in Diessen am Ammersee niedergelassen hatte, würdigte Helmut Zimmermann schon 1958 – in den ersten Jahren seiner abstrakten Malerei, bei einer Ausstellung im Schilcher-Atelier in Diessen – als einen Ausnahmekünstler. Fritz Winter stellte, wie die damalige Kritik im Ammerseekurier vom 11. Juli 1958 schrieb, den Faktor der Bewegung in Zimmermanns Werken in den Vordergrund: „Er verweist auf Vögel im Flug, auf Fische im Schwarm; (...) Fast jedes Bild von Zimmermann bietet eine Fülle von Variationen jeweils einer solchen Form oder einer Farbkomposition. So kommt es, dass die Bilder als gegenstandslos anmuten. (...) wie ohne Anfang und Ende.“ Er vermittelte Helmut Zimmermann dann im selben Jahr auch die Teilnahme an der internationalen „Pittsburgh International Exhibition 1958“, an der die führenden Künstler der Avantgarde von Francis Bacon bis Emilio Vedova, neben Altmeistern der Moderne wie Pablo Picasso, Max Ernst und Marc Chagall teilnahmen.

„Arbeit als Dokumentation eines Individuationsprozesses“

In dieser Begrifflichkeit des Psychologen C.G. Jung bezeichnete Helmut Zimmermann in einem Lebenslauf 1987 seine künstlerische Arbeit. Als Schriftsteller beschrieb und analysierte er seine bildnerisch-künstlerische Tätigkeit auch literarisch. Damit hat er selbst die Benennungen und Ordnungen seines Werkes vorgegeben. Im Rückblick auf über sechzig Jahre künstlerische Arbeit kristallisieren sich im Werk Helmut Zimmermanns Werkgruppen heraus, wobei oft Reisen und Auslandsaufenthalte neue Entwicklungsschritte auslösten:

Seine künstlerische Laufbahn begann Helmut Zimmermann 1946-51 mit einem Studium der Malerei und einem Semester Bildhauerei an der Münchner Kunstakademie. Dabei beschäftigte er sich fast ausschließlich mit Aktzeichnen.

1950 reiste Helmut Zimmermann durch Westeuropa und Nordafrika. Die Erfahrungen dieser Reisen mündeten in seinen Bewegungsbildern (Kat. 1-4), die das Motiv auf seine Bewegungs- und Richtungsqualität reduzierten. Sie entstanden nach Fotos von Tanz- und Fußballszenen in heftigen gestischen Pinselstrichen. So studierte Helmut Zimmermann das

Spannungsverhältnis diagonaler Bildlinien in der Fläche. Den extrovertierten heftigen Gestus dieser Arbeiten machen auch ihre kräftigen emotionalen Farben aus. Diese frühen Arbeiten erinnern an Bewegungsstudien der Futuristen. Mit der Zeit wurden diese Bewegungsbilder immer freier und radikaler, bis sie sich schließlich ganz vom figürlichen Vorbild lösten.

Während eines Italienaufenthalts in Castello d'Ischia in den Jahren 1955-57 gingen die Bewegungsstudien in ungegenständliche Improvisationen über. Zimmermann spielte mit Punkten, Farbflecken und kurzen und längeren Pinselstrichen, mit denen er flächendeckend die Formate füllte. Langsam entstanden aus diesem taschistischen Chaos Bündelungen. „Mein Malen hatte mit dem Tachismus der fünfziger Jahre begonnen. (...) Aus Urknäulen bildeten sich Seelenanatomien, Chakra-Symmetrien“, sagt Helmut Zimmermann selbst. Als „Taschist“ (von französisch *tachisme* = Fleckwerk) ordnet er sich ein in eine Bewegung der abstrakten Malerei der Zeit, die versuchte, die rationale Kontrolle beim Malen auszuschalten und stattdessen unbewusste Impulse direkt auszudrücken. Wie den Tachisten oder den Abstrakten Expressionisten ist für Zimmermann der Akt des Malens der wesentliche Teil des Kunstwerks. Seine Arbeiten entstanden aber nicht extrovertiert und schnell wie bei diesen Malergruppen,

sondern vielmehr in ruhig-meditativem Handeln, als philosophische Reflexion und minimalistisches Ordnen. Bei dem in Landsberg ausgestellten Beispiel dieser Schaffensperiode, „September Vollmond“, 1958 (Kat. 59) deutet Zimmermann schon im Titel an, dass dieses Bild über einen Zeitraum hinweg bis zum Vollmond zu seiner Voll-Endung gelangt ist. Darin setzte er unzählige kurze Pinselschwünge in vielen zarten, erdigen Farben zusammen. Um den Bildrand sind sie dunkler und geben dem Bild damit Rahmen, zur Bildmitte hin werden die Farben heller, so dass sich das Bild in einen Tiefenraum zu öffnen scheint. So entstand eine abstrakte Arbeit in vibrierender Farbigkeit mit großer Tiefe.

Ende der 50er Jahre bis etwa 1965 konzentrieren sich die tachistischen Knäuel weiter und ordnen sich an einer vertikalen Symmetrieachse. Helmut Zimmermann beschrieb dies als einen aus sich heraus unwillkürlich geschehenden Prozess, interpretiert ihn aber gleichzeitig in einer psychologischen Sprache. Er beschäftigte sich schon seit den Fünfzigerjahren intensiv mit Yoga und der Archetypenlehre C. G. Jungs - mit dem er 1960 auch im Briefwechsel stand (siehe S. 63). Daraus deutete er die senkrechte Achse als die Achse der menschlichen Wirbelsäule und des Lebensbaumes (Kat. 57, vergl. Film 4 u. 7). In der Landsberger Werkschau

finden sich für diese Phase verschiedene Beispiele. Nämlich zwei frühe Werke, das Bild „*Vas insigne devotionis*“¹ (Kat. 7) und eine kleinformatige Arbeit ohne Titel (Kat. 5) zeigen helle Vulva-Formen, die sich aus einem dunklen Grund herausheben. Helmut Zimmermann interpretiert sie als Mutterbilder auf der Suche nach dem göttlichen Urmuttergrund. Zwei ebenfalls senkrecht spiegelsymmetrische kleine feine Bilder zeigen freie symbolische Formen (Kat. 6 u. 60). Schließlich zeigt die Ausstellung einige spätere vertikal symmetrische Strahlenbilder von Anfang der 80er Jahre: Mit gebündelten Linien scheint Helmut Zimmermann hier Licht- und Strahlungsphänomene darzustellen (Kat. 12, vergl. Film 7).

In den Jahren 1965-66 hielt sich Helmut Zimmermann in New York auf, wo er als Anstreicher in einem Nachtsydl arbeitete. Diese Erfahrungen wirkten als kathartischer Schock auf ihn. Zudem verliebte er sich. So fand er zu einer großen Konzentration und Klarheit. Als sein neues Bildordnungsprinzip nahm er die horizontale Achse hinzu.

¹ Der Bildtitel lateinisch „*Vas insigne devotionis*“ = „Du erlesener Kelch der Hingabe“ ist ein Zitat aus der lauretanschen Litanei, einer Litanei der katholischen Liturgie, entstanden im 12. Jhdt.. Er ist einer der zahlreichen bildhaften Titel, unter denen die Gottesmutter Maria in diesem Gebet angerufen wird. Die Summe dieser Anrufungen ergibt das christliche Bild der göttlichen Mutter.

Von da an stützte er sich auf das Prinzip der „Quaternität“ als Kompositionsprinzip seiner nun beginnenden Mandalaserie. Großformatige, extrem reduzierte Mandalas, oft in Spritztechnik, bestimmen diese Werkgruppe. Die viergeteilten Formen nennt er „clover-leafs“ = Kleeblattbilder (Kat. 8 u. 9, spätere 10 u. 11). Das Bild „schwarze Scheibe mit kleinem goldenem Kreuz“ aus dem Jahr 1969 ist in seiner kaum mehr zu überbietenden Reduktion ein Hauptwerk dieser Reihe (Kat. 9).²

Mit der Darstellung dieser extrem reduzierten Symbolform der Kreismandalas, die in ihrer Monumentalität etwas Statuarisches haben, war Helmut Zimmermann an einen gewissen Endpunkt gelangt. Folgerichtig machte er in der folgenden Werkgruppe der „Malfilme“ (Kat. S. 47f), die 1974 bis 1980 entstanden, den Prozess des Malens selbst zum Thema und gelangte so wieder zu einem Moment der Bewegung. In seinen Filmen setzte Helmut Zimmermann viele gemalte Einzelbilder zu filmischen Sequenzen zusammen. Damit führte er fort, was er in seinem minutiös geführten Werkverzeichnis – eigentlich eher ein Werktagebuch – begonnen hatte: Hier

2 Er selbst betrachtet es in seinem Manuskript, „Bemerkungen zu einer Bilderfolge meiner Malerei 1965-1969. Ein Beitrag zu C.G. Jungs Psychologie vom Individuationsprozess und der Mandalasymbolik“ Mailand 1969/ überarbeitet Diessen 1972, als Zielpunkt einer morphogenetischen Entwicklungsreihe.

hielt er viele Stadien der Umformung und Weiterentwicklung einzelner Werke fest, so dass am Ende oft das Werk verloren gegangen war – aufgegangen im Prozess (z.B. S. 16). Die Filme schienen das geeignete Medium zu sein, für seine aus spiritueller Vertiefung entstandene Kunst. Der Film schuf die Verbindung der Einzelbilder und machte damit Prozesse sichtbar (z.B. in Film 4). Die künstlerische Darstellung war so der Einheit und Allverbundenheit als mystischer Grunderfahrung ein Stück näher.

Synthese von Ost und West im kalligraphischen Schwung

1982 reiste Helmut Zimmermann nach Kairo, Japan und Griechenland. Die fremde Kultur und die in ihrer Unverständlichkeit umso stärkere Zeichenwelt lösten einen produktiven Schock bei Zimmermann aus. Die „Retorte“ der alleinigen Beschäftigung mit Symmetrie und Mandalakreis zersprang. In Japan war Zimmermann der traditionellen japanische Kunst der Kalligraphie begegnet. Kalligraphie, das Schön-Schreiben, ist in der Philosophie des Zen, ebenso wie Ikebana, Teezeremonie oder Bogenschießen ein geistlicher Übungsweg. Auf dem weißen Blatt, das die Leere verkörpert, die zu werden im Zen das Ziel der Meditation ist, malt der Schriftkünstler heilige Zeichen. Es gilt jeweils aus einem Zustand geistiger Sammlung das tradierte Schriftzeichen in

einem Zug mit dem Pinsel neu zu realisieren. Nichts ist zufällig: ein Punkt, eine Richtung, eine Form, das Ende jeder Linie und auch der Leerraum zwischen den Linien.

Gingen die Beschäftigungen mit dem Mandala immer von der eigenen Person, und ihrer Herzmitte aus, löste die Begegnung mit der Philosophie des Zen, die eine Auflösung des Ichs anstrebt, einen Entwicklungsschritt aus. Zurück in Diessen produzierte Helmut Zimmermann in schneller Folge mehrere umfangreiche kalligraphische Serien. Seine in den folgenden Jahren entstandenen kalligraphischen Arbeiten haben einen neuen ausdrucksstarken Schwung. Zuerst malte er direkt Schriftzeichen. In der Landsberger Ausstellung sind als Beispiele drei große Blätter auf Werkdruckpapier mit dem Wort „ja“ zu sehen (Kat. Nr. 28-30). Ein abstraktes Blatt mit weißen Zeichen auf schwarzem Grund mit dem Titel „Tanzszene“ (Kat. Nr. 27) scheint an die frühen Bewegungsstudien anzuknüpfen. Das Prinzip des Sequentiellen ist bei den abgebildeten Beispielen besonders schön bei der Serie „Erde“ (Kat. Nr. 33-38 und 40-56, Film 8) zu sehen, wo zur Beschäftigung mit dem Wort noch das Spiel mit der Farbe hinzunimmt.

Auch in seinen „Vorgängen“, das sind in längeren Malprozessen entstandene, große flächendeckende „Farblinienfelder (all over)“, die Helmut Zimmermann seit 1974 fertigte,

gewinnt er nach seiner Japanreise an Kraft (Kat. 13 u. 16-18). Diese flächigen Arbeiten ähneln den frühen tachistischen Arbeiten. Nun aber wählte Zimmermann größere Formate, kräftigere Farben und setzt auch darin seinen kräftigen Pinselstrich, den er in der kalligraphischen Übung gewonnen hatte, ein. Auch einige Malaktionen (siehe eine Auswahl S. 24-25), in denen er das Publikum am Entstehen dieser Farblinienfelder teilnehmen ließ, sind in diesen Jahren dokumentiert. Die Landsberger Ausstellung zeigt einige solcher Arbeiten aus den 1980ern, die in einer neuen Extroversion die innerlich gewonnene Kraft nach außen tragen.

Wie eine Synthese von Japanischer Kalligraphie und abendländischem (abstraktem) Expressionismus wirken Helmut Zimmermanns Werke aus der Mitte der 80er Jahre. In ihnen arbeitet er weiter im kalligraphischen Pinselschwung, knüpft nun aber an klassische Motive an, wie z. B. die Landschaft („landschaftliche Improvisationen“ Kat. 31 u. 32). Diese geraten ihm gleichzeitig zu abstrakten Abbildern vibrierender Energien. Begegnet man beim Zeitgenossen und Künstlerkollegen Cy Twombly einem scheinbaren Chaos der Zeichen, hinter dem die Ordnung des Künstlers durchscheint, entwickelte Helmut Zimmermann aus der Ordnung der Schriftzeichen die Ordnung seiner Bilder.

Serien im Spätwerk

1988, im Jahr des Umzugs nach Passau gestaltete Helmut Zimmermann noch eine Abschiedsausstellung in Diessen am Ammersee. In diesen Jahren der örtlichen Neuorientierung 1988 - 1991 entstanden seine Bilbos, bilderbogenartige farbige Serien auf Papier (Kat. 19-24). Dabei arbeitete er wieder in Sequenzen: In vielen kleinen Blättern oder Feldern erforschte Helmut Zimmermann das Wechselspiel eines immer gleichen Formenmaterials an Punkten, Linien und Farben in vielen Variationen. Diese Einzelfelder montierte er in Bezug zu einer Untergrundfarbe zu spannenden Kabinett-Studien und erweist sich dabei als versierter Rhythmiker.

In der jüngsten in Landsberg ausgestellten Werkgruppe, der zwischen 1991 und 1995 entstandenen Drehbilder (Kat. 25 u. 26), gab sich Helmut Zimmermann als weiteres Ordnungsprinzip Zahlen. Seine Zahlen wählte er nach Zufallsprinzipien aus und schrieb sie auf die Fläche. Dabei drehte er immer wieder das Blatt oder die Leinwand.

Mit dem Thema Bewegung – sei es die Bewegung der Leinwand, oder noch viel mehr die Bewegung des Pinsels im kalligraphischen Schwung – gelangt Helmut Zimmermann wieder an seine künstlerischen Anfänge. Eine Bewegung, die in der Serie geschehen

darf, „wie ohne Ende und Anfang“, so Fritz Winter 1958, steht für den künstlerischen Prozess, der nicht gemacht ist, sondern aus dem Inneren heraus geschieht.

Helmut Zimmermann hat über 60 Jahre lang einen fast mönchisch-radikalen Weg der Arbeit verfolgt: Ohne auf die Außenwirkung seiner Arbeiten zu achten, ließ er sich von seinem persönlichen Entwicklungsprozess leiten und reflektierte damit künstlerisch die Bandbreite spiritueller Suche im 20. Jahrhundert vom Yoga, über den Neuanfang im Christentum in den Fünfzigerjahren, der Jungschen Psychologie, dem fernöstlichen Taoismus bis hin zum japanischen Zen. In den Arbeiten, in denen es ihm gelingt, sich von den Gemeinplätzen der Symbole zu lösen und zu seiner eigenen Formensprache zu finden, überzeugt er besonders.

Bedanken möchte ich mich bei Annunciata Foresti, die mich auf Helmut Zimmermann aufmerksam gemacht hat und der Galerie Albert Ritthaler in Hamburg für die gute Zusammenarbeit und großzügige Ermöglichung der Landsberger Ausstellung.

Margarete Meggle-Freund

MALEREI ALS TANZ - DEN KALEIDOSKOPISCHEN PROZESS BÄNDIGEN

In den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts kam eine hochdotierte Wette zum Einsatz. Der amerikanische Eisenbahn-großunternehmer Amasa Leland Stanford bot dem Vernehmen nach nicht weniger als 25 000 Dollar, wenn erwiesen wäre, dass ein galoppierendes Pferd während einer seiner Bewegungsphasen alle vier Hufe in der Luft habe. Das sei nicht möglich, wurde dagegen gehalten. Doch wie die Frage entscheiden? Wer hat so schnelle Augen? Vor allem: wer verfügt über eine dermaßen mikroskopisch in die Zeit eindringende Aufmerksamkeit? Und: wer konnte ein unbestechliches Zeugnis bieten? Der Unternehmer Stanford beauftragte Eadward Muybridge, einen erfindungsreichen Fotografen aus seiner Bekanntschaft, den Beweis für die (noch) unsichtbare Tatsache zu liefern.

Dieser stellte eine Reihe von Fotoapparaten nebeneinander, verband ihre Auslöser mit Fäden, die er wiederum auf dem Weg ausspannte, den das Pferd zurücklegen würde. Die Bewegungen des Pferdes berührten augenblicksweise und in strenger Folge die gespannten Saiten und diese wiederum lösten – nicht Töne, sondern - Bilder aus, eins nach dem anderen, in Serie: Augenblicksbilder. Zwölf Stück waren das bei den ersten Versuchen, zwölf Kameras waren am Wegrand

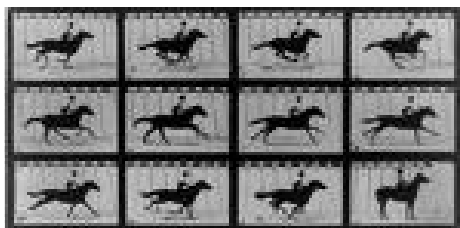


Abb. 1

postiert. Unter ihnen auch der gesuchte Beweis, das 25.000 Dollar Bild (Abb. 1). Das Zusammentreffen zwischen Stanford und Muybridge ist in die Geschichte eingegangen.¹ Es gilt als die Geburtsstunde der Chronofotografie und des Films. Ab jetzt konnten Bewegungsabläufe in kleine Momente zergliedert werden. Und umgekehrt konnte die Serie der ins Bild gefrorenen Augenblicke, Bewegungssegmente, Moment-Aufnahmen, die mehr ans Tageslicht brachten, als das Auge sah, durch schnelle Abfolge ihrerseits in Bewegung versetzt werden und damit ebenfalls mehr zeigen, als das Auge sieht: den Film. Augenblicksmanifestation in der Momentfotografie und Bewegungs-darstellung aus der Chronofotografie bedingen

¹ Kevin MacDonnell, *Der Mann, der die Bilder laufen ließ oder Eadward Muybridge und die 25.000 Dollar Wette*, Luzern/Frankfurt 1973.

und ergänzen einander. Von hier führt der Weg nach Hollywood und in die bunt flimmernden Sehfelder unserer häuslichen Umgebungen.

Der Weg führt aber auch in die Kunst. Marcel Duchamps „Akt, eine Treppe hinabsteigend“ (1912), ein Schlüsselwerk der künstlerischen Moderne mit seinen ineinandergestaffelten Bewegungsphasen, ist von jenem anderen großen Begründer der Chronofotografie inspiriert, Etienne-Jules Marey. Und die kraftstrotzenden Dynamismus-Bilder der italienischen Futuristen verdanken ihm in der virtuoson Handhabe der Bewegungsfaktur mindestens ebensoviel an Anregung und optischer Unterweisung.

Führt der Weg auch in die Kunst von H.Z.?

H und Z

H und Z sind einander nicht gleich. Das H ist gebaut, das Z ist gezogen. Die Bewegung des Z ist einmalig und sie kennt nur zwei kurze Kehren. Vorbei. Wie der Blitz, immer jetzt schon nicht mehr jetzt, sich nur mit der Momentfotografie in seinem fragilen aber auch blendenden (und vernichtenden) Dasein bannen lässt. Kurzer Zeuge der Verbindung von Himmel und Erde, in der Erde

verschwindend. Ganz anders das H. Es steht auf zwei Beinen. Da und dort. Dreimal setzen wir an, es zu ziehen. Senkrecht, waagrecht, senkrecht. Symmetrie. Ausgleich. Architektur. Dauer. Das H hat ein Architekt erfunden. Oder vielleicht ein Zimmermann, mit der zum Ausgleich strebenden Statik des Fachwerks vertraut. Vielleicht war es auch schlicht - die Erde. Während der Vater des Z nie bekannt wurde, verschwunden in Geburt und Zeugung zugleich: im Augenblick. In der gezackten Erdspalte. Im Nichts.

H und Z im Werk

Schlagen wir zur Probe auf - Seite 12. Da ist das H (Kat. 1/Abb. 2). Dynamisch, aber gegenstrebig gefügt. Zwei Fußballer keilen sich um den Ball. Zwei Senkrechte des H, in die Asymmetrie des Keiles verzerrt, während



Abb. 2



Abb. 3

die Waagrechte sich in die kreisrunde Dynamik wandelt, die beide Senkrechten anzieht und entfernt zugleich. Eine Chiffre des H, in Schwingung versetzt. - H.Z. geht aus vom gefrorenen Augenblick des Pressefotos. Er greift die schock-gefrorene Bewegung auf und erlöst sie in dynamischer Abstraktion, in heftiger Schraffur aus der Starrheit, in die der Auslöser des Fotografen sie bannte. H.Z. kriert daraus ein H-Spiel, das unsere Anschauung in die Körper der Agenten auf dem Spielfeld versetzt, welches zum Bildfeld wird, das unser Auge in den Tanz um den Ball einschwingt.

Blicken wir nach rechts, auf Seite 13. Da ist das Z (Kat. 4/Abb. 3). Es ist das Tänzerinnen-Z. Die überwiegend von oben nach unten gleitende Dynamik des Fotos setzt H.Z. (der in der Vorlage die Badende mit ihrer sanft rhythmisierten Aufwärts-Abwärtsbewegung übersieht, die einen Cézanne oder späten Matisse [als S] interessiert hätte, und eine in seinem Sinn diagonal Tanzende [als Z] aus ihr macht) um in die vorwärts, schräg in den Raum nach rechts hinein schreitende Impulsivität einer Menschengestalt, die fast explosionsartig aus ihrem Bewegungsmittelpunkt heraus agiert. Weniger als sich die Dynamik im Bild hält, zieht sie durch

es hindurch. Aufbruch aus dem Bild. Wie ein Durchbruch der mannigfach gebrochenen, gestaffelt und farblich energetisierten Z-Spuren als Z-Schraffuren. „Fechtübung“ (H.Z., in: Eine Bilderfolge, S. 24), Tanz, aber heftig, Tanz, nur durch das schwarz gefügte Schulter-Gebälk gehalten. „Ich versuchte, die Menschenfigur von innen her, von ihren Schwerpunkten, von ihren Massen her zu verstehen,“ sagt H.Z. über seine Übungen im Aktzeichnen während des Studiums. „Mit der Kontur konnte ich nie etwas anfangen. Meine Figuren waren oft ganz schwarz, so waren sie innerlich an- und ausgefüllt von Kraftlinien.“ (ebd., S. 22f.)

Diese Bilder gehören zum Beginn von H.Z.'s Malerei (ebd., S. 24). Ab hier geht er und sucht er seinen eigenen Weg, den malarischen Weg einer Individuation, wie der Psychologe Jung ihm im Blick auf seine Bilder bestätigt (vgl. unten, S. 63). Nennen wir's versuchsweise einmal den Weg von H nach Z. Oder vielmehr den zwischen H und Z.

H und Z leben

Zu H.Z.'s Leben gehört von früh an das Reisen. Reisen sind Werkphasen und Werkimpulse. Es sind gewählte, kultivierte, temporäre

re Exile, in die H.Z., der Ausgewiesene (siehe S. 59, linke Spalte), sich zuweilen heimlich einlässt. So können Reisen zu Wohnorten mutieren (wie manches italienische Ziel, Alicudi² vor allen), inneres Entwicklungs- und Konfliktpotential schüren (wie der Aufenthalt in den New Yorker Slums) oder schlichtweg die jahrzehntelang ihn ummantelnde „Rhetorik“ (siehe S. 60, mittlere Spalte) zerspringen lassen. So gibt es Phasen der Kontinuität, in welchen er Ordnungen entwickelt und kultiviert (wie die vertikale Symmetrieachse ab 1959 oder die Quaternität ab 1966) und Phasen der Diskontinuität, in welchen Neuaneurgen aufgenommen und verarbeitet werden (die Lektüre Heideggers ab 1986), aber auch der Zusammenbruch bisheriger Überzeugungen sich ereignet (wie am deutlichsten die Japan-Erfahrung 1982) oder die Erfahrung von Neuem sich im Bildprozeß geltend macht (die Erfahrung der „Geburt“, in: Eine Bilderfolge, S. 81). Richtet er sich einerseits – im Bild der Hängematte (wie H) – mehr oder minder dauerhaft, mehr oder minder fragend ein, so werden seine Ordnungen durch sein Zutun, sein Reisen umgekehrt zerstört, zer-

brochen (wie Z). - Wie auch immer H.Z. zu reisen versteht, sich im Reisen einrichtet: ein Aufbruch bleibt's.

H und Z in Werkgattungen und Werkphasen

H und Z hinterlassen eine deutliche Spur auch in den Phasen des Werkes und seinen Gattungen. Nach den heftigen Abstraktionen der Anfangszeit entstehen Bilder, welche die Qualitäten des H als irdisch Ordndem noch weit übertreffen, indem sie die menschliche Anatomie zusehends als spirituelle begreifen und einen entsprechend meditativen, sparsamen, in der Zeit oft unglaublich gedehnten, auf Körperdynamik verzichtenden Arbeitsstil ausbilden (siehe S. 14 bis 19). In diesen über viele Jahre hin entstandenen Bildern tritt H.Z.'s Interesse an Bewegung, zeitlichen Prozessen und dem inneren und äußeren Reisen fast vollkommen zurück. Doch wir sollten nicht übersehen, dass es sich auch da, wo H.Z. ganz über die Ordnung aus der Zeit ausbrechen möchte, um Stationen einer „Bilderfolge“ in einer extrem gedehnten Zeit handelt. Auch da, in der kaleidoskopischen Zeitlupe, finden wir Wandel, Entwicklung, Metamorphose allenthalben. Und das führt ihn in den siebziger Jahren dann auch zum

Experimentalfilm, weil er das Medium ist, das dem Einzelbild über seine Beschränktheit hinweghilft.

Ab 1982 wird die Malerei ganz vom kalligraphischen Impuls (siehe S. 37ff.) getragen. Es ist der des Augenblicks, der schnellen Handlung, der Präsenz des Geistes im Leib, des Jetzt: des Z. Zunächst entstehen in großer Anzahl rein kalligraphische Übungen. Die Frequenz der Bilder wächst damit immens. Mit dem Telefonbuch greift H.Z. auf ein Material zurück, das den kinematographischen Effekt über die Möglichkeit des Daumenkinos schon in sich trägt und die Präsenz des Einzelbildes, seine Kostbarkeit, durch ihr Verschwinden im Buchblock noch steigert. H.Z. versucht, den kaleidoskopischen Prozess nun nicht mehr von der Seite des H, sondern der des Z her zu bändigen, indem er ihn in seinem Tempo selbst einzuholen versucht, indem er der sich im Sichtbaren verbergenden kaleidoskopischen Bilderflut hinterher eilt, indem er das Unsichtbare mit Blättern zu umstellen versucht wie einst Muybridge die Pferdebahn mit Kameras absteckte.

Diese kaskadischen, kleinen Bilderfolgen beruhigen sich indessen immer dann, wenn sie

2 Vgl. dazu mein Portrait „Meiner Ferne nah“ - Resonanzen auf Zimmermanns Hand, in: Helmut Zimmermann. In Serie, Ausstellungskatalog ausstellungsraum.steinerhaus vom 19. September bis 31. Oktober 2008, Hamburg 2008, S. 4f.



Abb. 4

in die ebene, mehr oder minder gekräuselte Oberfläche großer Bildflächen einmünden, sich dem Genre der Malerei einfügen und als Bildfeldmalerei aus einer Fülle minimaler Pinseltanzschritte empfindungsmäßig ein Ganzes evozieren, das immer weniger ist als die unzählbare, in schiere Tätigkeit exzedierende Summe seiner Einzel-Z's (Kat. 16 bis 18; 25 und 26). Oder sie werden zu Bilbo's (=Bilderbogen) versammelt und zeigen so die Spur ihrer kaleidoskopischen Entstehung in der seriellen, koordinierten Anordnung im Bildfeld (Abb. 4 sowie Kat. 19 bis 24). Wie eine Patience, die die kaleidoskopische Unruhe für einen langen Zögermoment auf dem Tisch ausbreitet und so unterbricht. Auch Muybrigdes Augenblicksbilder werden linear nebeneinander koordiniert, bevor sie im Nacheinander in Bewegung sich auflösen.

Bemerkenswert, dass H.Z. dem kinematographischen Effekt auch da Einlass gewährt, wo die kalligraphische Arbeit im Mittelpunkt steht. Das können wir an dem Zyklus „Erde“ sehen (Abb. 5 sowie Kat. 33 bis 56), in welchem der kalligraphische Prozess im Einzelbild sich vervielfältigt, staffelt, farblich ausdifferenziert, also malerisch wird, Rudimente von Grundierung und Übermalung aufnimmt und eben nicht nur durch die teils sogar tropfende Expressivität der Bewegungsspur dynamisch wirkt, sondern auch durch das Nebeneinander leicht versetzter formähnlicher Linien. Auch hier, in der Wiederholung des Ähnlichen, sind die Spuren kinematographischer Staffelung deutlich zu lesen.



Abb. 5

H und Z im Film

Schon während der Arbeitsphase größter Ordnung in den siebziger Jahren greift H.Z. auf jene einzigartige Darstellungsform minimalistischen Wandels zurück, welche der Film bietet, um Wandel in Ordnung und Ordnung im Wandel zu zeigen (Film 4, S. 50). Hier sind nicht Fußballer, noch Tänzerin Anlass der Darstellung von Dynamik, jetzt ist der Meditationssitz anthropologisches Vorbild. H.Z. greift auf eine frühe Erfahrung seiner Malerei zurück, die „Evidenz ... einer Verwandtschaft zwischen den Strukturen der Mandalas und den Strukturen der Körperanatomie. Ineinandergreifend, sich gegenseitig überschneidend und aufeinander wirkend bilden sie miteinander etwas Neues: unsere Realität, unser wirkliches, bewusstes Leben.“ (H.Z., in: Eine Bilderfolge, S. 69). Der Weg, die Menschenfigur „von innen her“ zu verstehen, ist konsequent fortgesetzt, die Bewegung hat sich von der „äußeren“ in „innere“ gewandelt, es sind auch hier lauter 25 000 Dollar Bilder, die die unsichtbare innere Bewegung sichtbar machen ...

Die ursprüngliche Heftigkeit der Körperbewegung taucht also völlig verwandelt wieder auf im fließenden Strukturwandel, verän-

derem „Leuchten“ von Körperchakren und Mandalaformen (besonders auch in Film 7 III). Zeigt der Film solchen nie unsymmetrischen Gestaltwandel so beschleunigt, dass wir den Wandel bemerken, so findet sich die hier sukzessiv präsentierte Vielzahl von Einzelbildern in Kat. 58 simultan so, dass das Raster von Farbquadraten Symmetrien evoziert, ohne in Stillstand zu verfallen: auch hier sorgen die unzähligen monochromen Einzelbildchen für eine kaleidoskopische Unrast des Bildes, auch wenn dies selbst „still sitzt“. Film und Bild stehen sich wesensgleich aber auch diametral auf der Skala von Sukzession und Simultaneität gegenüber.

In Film 7 III (siehe S. 54) nimmt der Gestaltwandel narrative Züge an, wenn verschiedene Menschen verschiedenen Geschlechts einander ablösen wie durch tausend Inkarnationen hindurch gehend, wenn eine Frau zum Baum und der Baum zum Phallus wird oder ein Knäblein aus dem Rachen einer Fratze hervor kriecht. Die Szenen sind humoristisch, über Sprechblasen wird mit dem Publikum kommuniziert. Der Film scheint eine Entwicklungsidee zu transportieren: vom Alltagsmenschen zum geistigen Menschen, dessen Chakren immer größer, leuchtender, umfassender werden, bis der Schauplatz

der Chakren überbordert und sich in weißes Nichts auflöst. „Es gibt kein Ende“ war indessen die Botschaft einer Sprechblase aus dem Off.

Während Film 6 (siehe S. 52) das Fallen von taches wie Schneeflocken aufs Bildfeld zeigt und die Betrachter entlastet von der Überforderung, die es bedeutet, ins Einzelne gehen zu wollen und sie in den Prozess führen, den der Maler durchlebt, ist Film 8 (siehe S. 56) im strengeren Sinn experimentell, weil hier kein kontinuierlicher Wandel gezeigt wird, sondern die selbe Wort-Schrift in stets anderer Ausführung. Die Tempi der Abfolge sind unterschiedlich, bei „als ob“ und „ist“ hat jedes Einzelbild seine eigene Verweildauer, wodurch ein spannendes Oszillieren zwischen Lesen und Schauen angeregt wird. Das je Eigene eines kalligraphischen Aktes kommt in ein Spiel mit dem Nächsten, besonders bei „c'est“, wo jede Einzelkalligraphie eine rudimentäre Geschichte erzählt und ihre Abfolge eine Dynamik loslöst, ein kaleidoskopisches Überstürzen mal, mal ein unverhofftes Verweilen, zu kurz aber geboten, und nur kurz oder gar nicht mehr setzt der Blick seine Hufe auf in diesen Bildern und er dehnt und er weitet vielgestaltig und versatil seine Glieder breit mal und flink links

hüpft tropfend im Halbkreis überschlägt staucht schwingt heftig - und eine Dynamik wird also losgelöst, auf die wir uns einlassen mögen und die jene Dynamik auf dem Fußballfeld an Vielgestaltigkeit weit übertrifft, aber auch den Galopp der Pferde, wo es, monoton doch, nur ein 25 000 Dollar Bild gibt, während hier, ja, während hier doch jedes Bild, jedes Ereignis mindestens so geheimnisvoll ist wie die vier Lufthufe vor ihrer Überführung durch Muybridge, das kurze Schweben des Pferdes durch das bewegte Schweben des Blickes weit übertroffen, stets ein anderes Z oder mehr noch vor Augen.

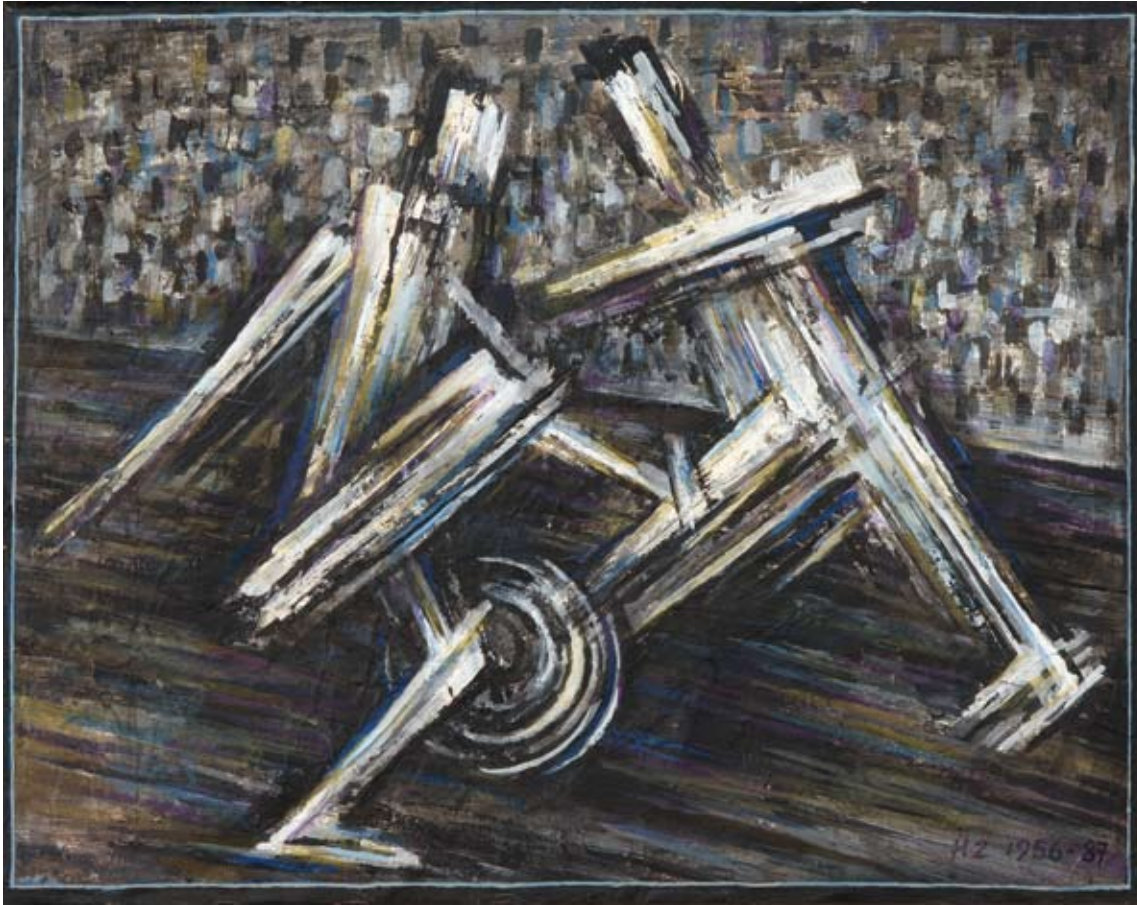
Ulrich Kaiser

Die Zitate im Text sind einer Xerox A-Kopie entnommen, die H.Z. Ende der sechziger Jahre hergestellt hat: Helmut Zimmermann, Bemerkungen zu einer Bilderfolge (meine Malerei von 1956 bis 1969). Ein Beitrag zu C.G. Jungs Psychologie vom Individuationsprozess und der Mandalasymbolik, Xerox A-Kopie, 128 Seiten, mit einer Schautafel der Bilderfolge: 50 Reproduktionen in chronologischer Folge und 32 Abbildungen im Text, Exemplar der Galerie Rittbaler, Hamburg.

MALEREI

„Nach einem seelischen Erlebnis mit 29 wurde mein gewählter Beruf, die Malerei, zu einem Weg der Selbstfindung, zu einem Individuationsprozess im Sinne C.G. Jungs. Das ist die Malerei bis heute zu meinem 85. Jahr geblieben.- Es ging zunächst um ein Hineinleben in die eigene Mitte. Darum, diese Mitte bildhaft zu erfassen. Das dauerte viele Jahre. – Ich hatte Fotos meiner Bilder an C.G. Jung gesandt und erhielt eine wertvolle Antwort*, die mich besonders auf die Vierheit dieser aus der Seele aufsteigenden Bilder hinwies. Ich kam zum Mandala. – In den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts kam der Weg der Innenschau zu seinem Ende. Es begann der Weg nach Außen durch die Kalligraphie nach meiner Japanreise. Zunächst nur in Schwarz (Tusche) auf Weiss. Nach Jahren kam auch die Farbe zurück.“ Helmut Zimmermann

* Abdruck des Briefes auf S. 63.



1
Fussballszene, 1956/1987

Dispersionstempera auf Leinwand. 61 x 78 cm. Monogrammiert und datiert. Rückseitig signiert, datiert, betitelt und bezeichnet „Castello d'Ischia 1956 Neudiessen 1987“.



Fotografische Vorlage, abgebildet im Werkverzeichnis des Künstlers.



2
Figuren 6, 1956

Dispersion auf Zeitungspapier vom 17. März 1956. 39 x 56 cm. Unten rechts signiert, datiert und unleserlich bezeichnet: „H 256 (...) 1956 Hellmut Zimmermann“.



3
Figurenstudie nach Modefotografie, 1956

Figurenstudie nach zeitgenössischer Zeitschriftenvorlage: Eine stehende, zwei sitzende Damen in Bademoden, in den Farben Gelb, Hellblau, Schwarz. Acryl auf Papier. 22 x 30 cm. Monogrammiert und datiert: „HZ 56“



Fotografische Vorlage, abgebildet im Werkverzeichnis des Künstlers auf S. 21.

4
Tänzerin, 1954

Kasein auf Leinwand. 140 x 69 cm.
Rückseitig signiert, betitelt und datiert.
Das Motiv wurde durch einen Artikel
über die balinesischen Tänze von Holly-
wood-Tänzerin Adele Mara inspiriert.
Leihgabe: Privatbesitz Hamburg.



5
Ohne Titel, um 1959

Dispersion auf Leinwand,
40 x 33 cm.



*Seite aus dem Werkverzeichnis von
1959.*

6
Studie, um 1959

Dispersion auf Leinwand (auf Karton
passepartouriert). 24,9 x 27,7 cm. Am unteren
Rand signiert „H. Zimmermann“.



7
vas insigne devotionis, 1958

Dispersion auf Papier auf Leinwand. 97 x 63 cm.
Rückseitig betitelt und bezeichnet. „vas insigne
devotionis“, 3-1-58 bis April 59 (München), signiert
Helmut Zimmermann“. Leihgabe: Privatbesitz
München.



„Die (clover-leaf) Vier und das mit ihr verbundene (in sie hineingebundene) Kreuz ist ein Symbol. Hat es, als Symbol, immer noch, wie die vorhergehenden Bilder mit der Anatomie des Körpers zu tun? (...) Ich möchte diese Frage bejahen.“
 H.Z. in: "Eine Bilderfolge", 1969, S. 100.



Seite aus dem Werkverzeichnis mit 4 Zuständen des Gemäldes: „aus der clover-leaf Serie (großes, schwarzes, zusammengewachsen auf umbragrau)“, 196 x 184 cm, ende 67 – Mai 68 – Jänner 69, erworben von der Galleria Naviglio, Mailand.



H.Z. Neudiessen April 1969.



8
 Aus der clover - leaf Serie (reifende Äpfel im Regen), 1967

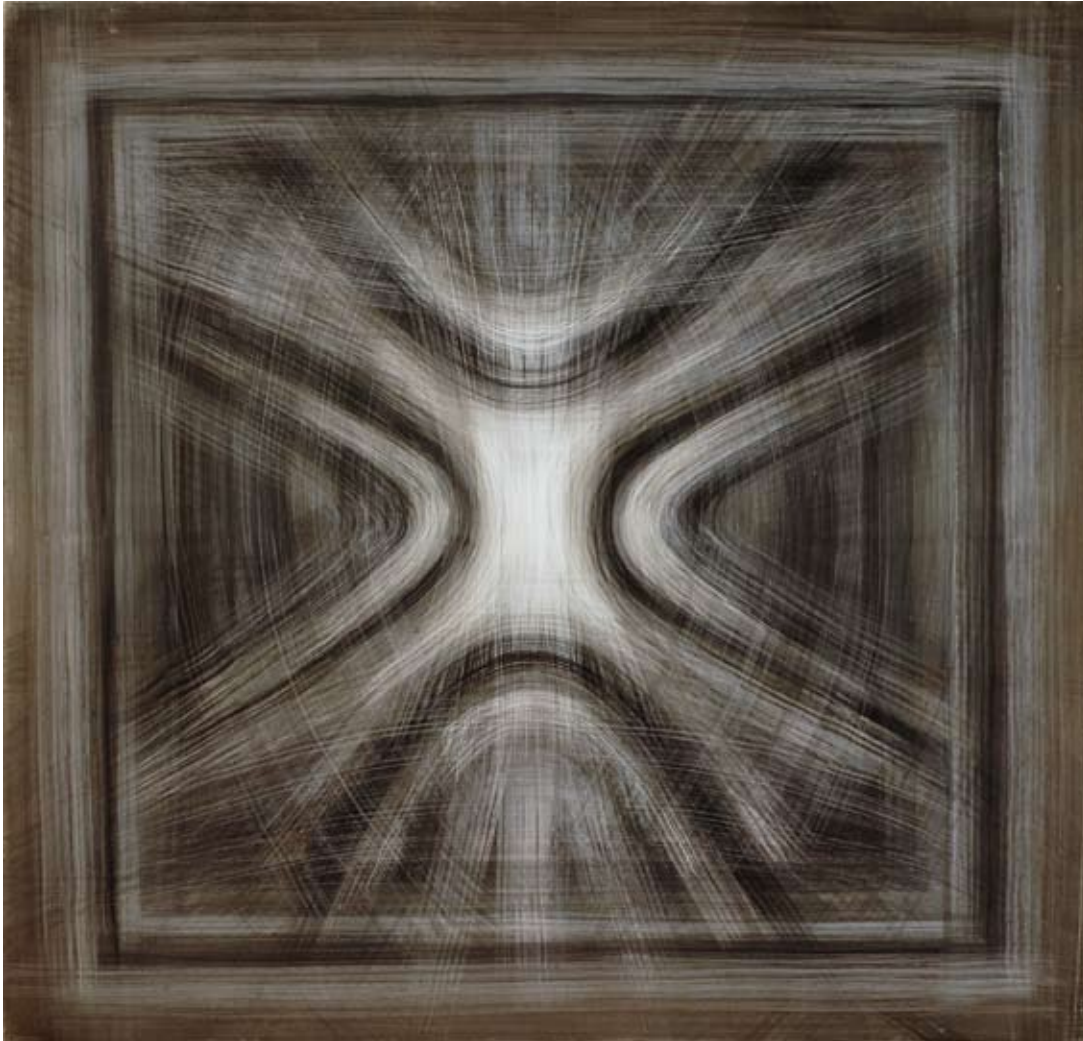
Dispersion auf Leinwand. 61 x 62,5 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, betitelt und datiert: „Aus der clover - leaf Serie, (reifende Äpfel im Regen)“ 62,5 x 61. Diessen, Sommerende 67. Helmut Zimmermann.“



*Ausstellung in der Galleria del Naviglio
Mailand, März 1971.*

9
schwarze Scheibe mit kleinem goldenem Kreuz, 1969

Dispersion auf Leinwand. 92 x 91 cm. Rückseitig betitelt, signiert und bezeichnet: „,schwarze Scheibe mit kleinem goldenem Kreuz‘, (91 x 92) Neudiessen, Mai-Juni 69.“



10
Sommerbild 2 (im Taubenturm 1. 2. u. 3.
August), 1980

Dispersion auf Leinwand. 130 x 136 cm.
Rückseitig signiert, betitelt und datiert:
„Sommerbild 2 (im Taubenturm 1. 2. u. 3.
August). Diessen 1980.“

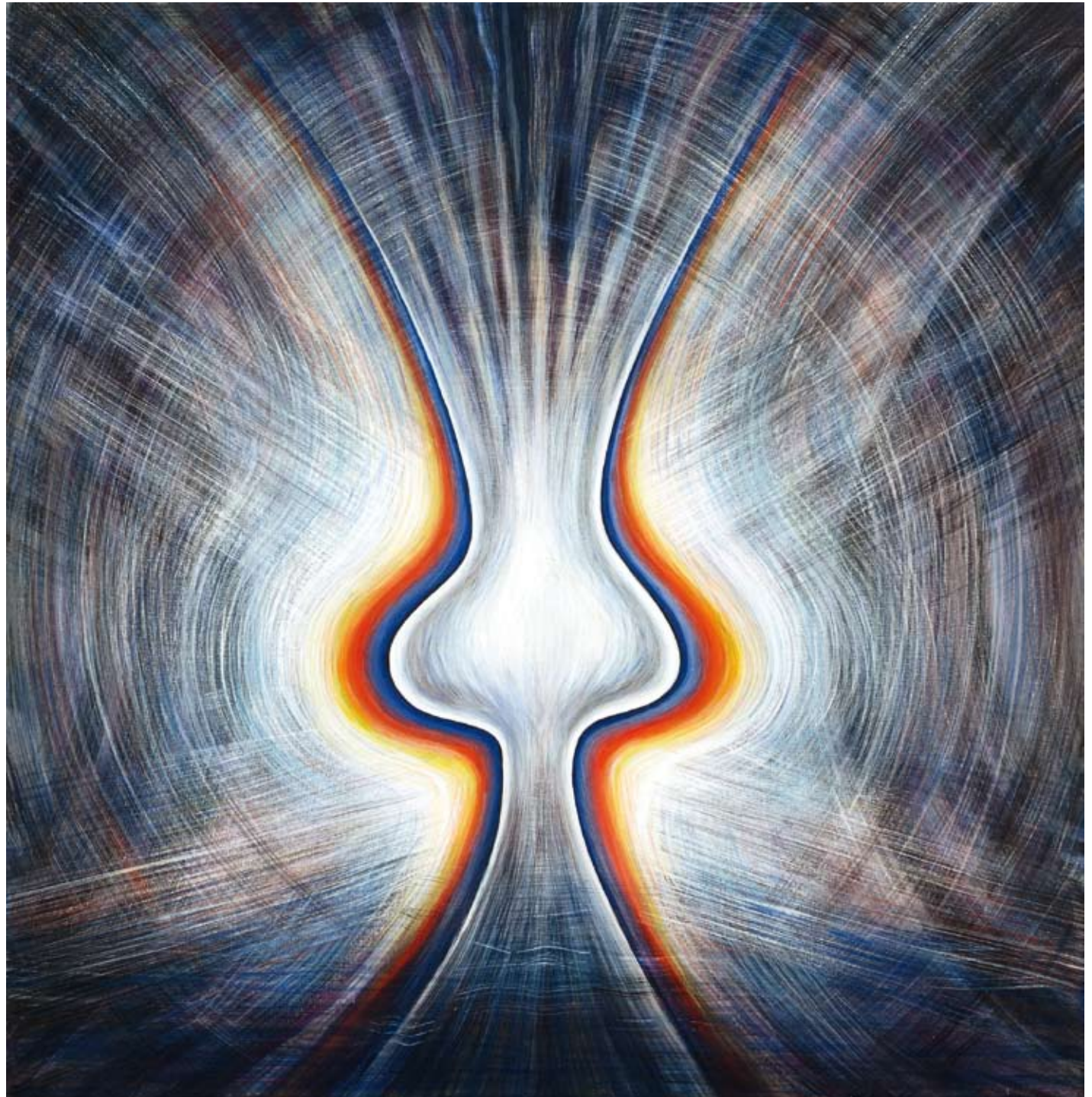


11
Studie, ca. 1974

Dispersion (s/w) auf Hartfaser.
30 x 30 cm. Unten rechts monogram-
miert und datiert: „HZ ca. 1974“.

12
Sommerbild 1 (nach der Frankreichreise),
1980

Dispersion auf Leinwand. 85 x 86 cm.
Rückseitig bezeichnet, datiert u. signiert.
„Sommerbild 1 (nach der Frankreichreise) -
eine Vorwegnahme? Neudiessen, 1980.“





*Einladung zu einer Ausstellung „Bilder im Grünen“
in H.Z.'s Garten in Diessen, am 25. August 1985.*

13
Sommeranfang - Juli Vollmond, 1985

Dispersion auf Leinwand (2 Bahnen Landkartenstoff). 168 x 347 cm. Rückseitig signiert, betitelt und datiert: „Sommeranfang - Juli Vollmond‘ Neudiessen 1985 (ohne Keilrahmen) (347 x 168) Helmut Zimmermann“.





14
Grusz an Stöhrer, 1985

Acryl auf Leinwand. 135 x 109 cm.
Rückseitig signiert, datiert, betitelt
und bezeichnet: „Grusz an Stöhrer“
(135 x 109) Neudiessen 10.8.1985
Hellmut Zimmermann.“





15
Erstes Espengrün - Strahlung, 1986

Dispersion auf Leinwand,
115 x 159 cm. Rückseitig betitelt
und signiert. Datiert „Mai 1986“.
Leihgabe: Privatbesitz München.

„kein thematisches, kein polemisches
Tschermobil-Bild! (sic) Sondern (noch
ohne überhaupt zu wissen was wirklich sich
im Aufbruch jener glanzvollen Frühlingstage ereignete)
stehend in der Urkraft,
gemalt aus ihr mit ihr – gestellt
von ihr.“ H.Z.

BEISPIELE FÜR MALAKTIONEN



Foto aus einem Artikel der St. Louis Post-Dispatch vom 20.3.1966 über eine Malaktion mehrerer Künstler in St. Marks-in-the-Bowery. H.Z. (am Boden) fiel dadurch auf, dass er mit beiden Händen gleichzeitig malte.



Malaktion in der Rink-Villa, Diessen, am 16. März 1985.

„Bereitssein, offensein für das Ereignis, für die Lichtung des Bildes –
den Sprung ins Jetzt!“ H.Z.



1. Zustand



*Malaktion in einer Tai-Chi-Schule in
Schondorf, Juni 1986.*

2. Zustand



*Malaktion im Passauer Scharfrichter-Kino aus Anlass der Vorführung der Mal-Filme im
Jahre 1989.*

Linienfeld zart auf Gelb (farinoso), 1986

Dispersion auf Leinwand. 140 x 100 cm. Rückseitig signiert, betitelt, datiert und bezeichnet: „Linienfeld zart auf Gelb (farinoso)“ (140 x 100) Neudiessen bis 17.8.86 Hellmut Zimmermann“. Leihgabe: Privatbesitz Hamburg.



17
Sommerende, 1986

Dispersion auf Leinwand. 184 x 230 cm.
Rückseitig signiert, betitelt und datiert:
„Sommerende‘ Neudiessen 21. u. 22. Sept.
1986 (184 x 230) Hellmut Zimmermann.“



„Bewegung aus der
Be-Wegung: Malend dem Bild entlangschreiten,
entlangtanzen. Getanztes Bild.
Malerei als Tanz“ H.Z.

18
Ohne Titel, 1986

Dispersionsfarbe auf Leinwand.
130 x 350 cm. Rückseitig datiert:
„6. und 7. März 1986“. Leihgabe:
Privatbesitz München.







19

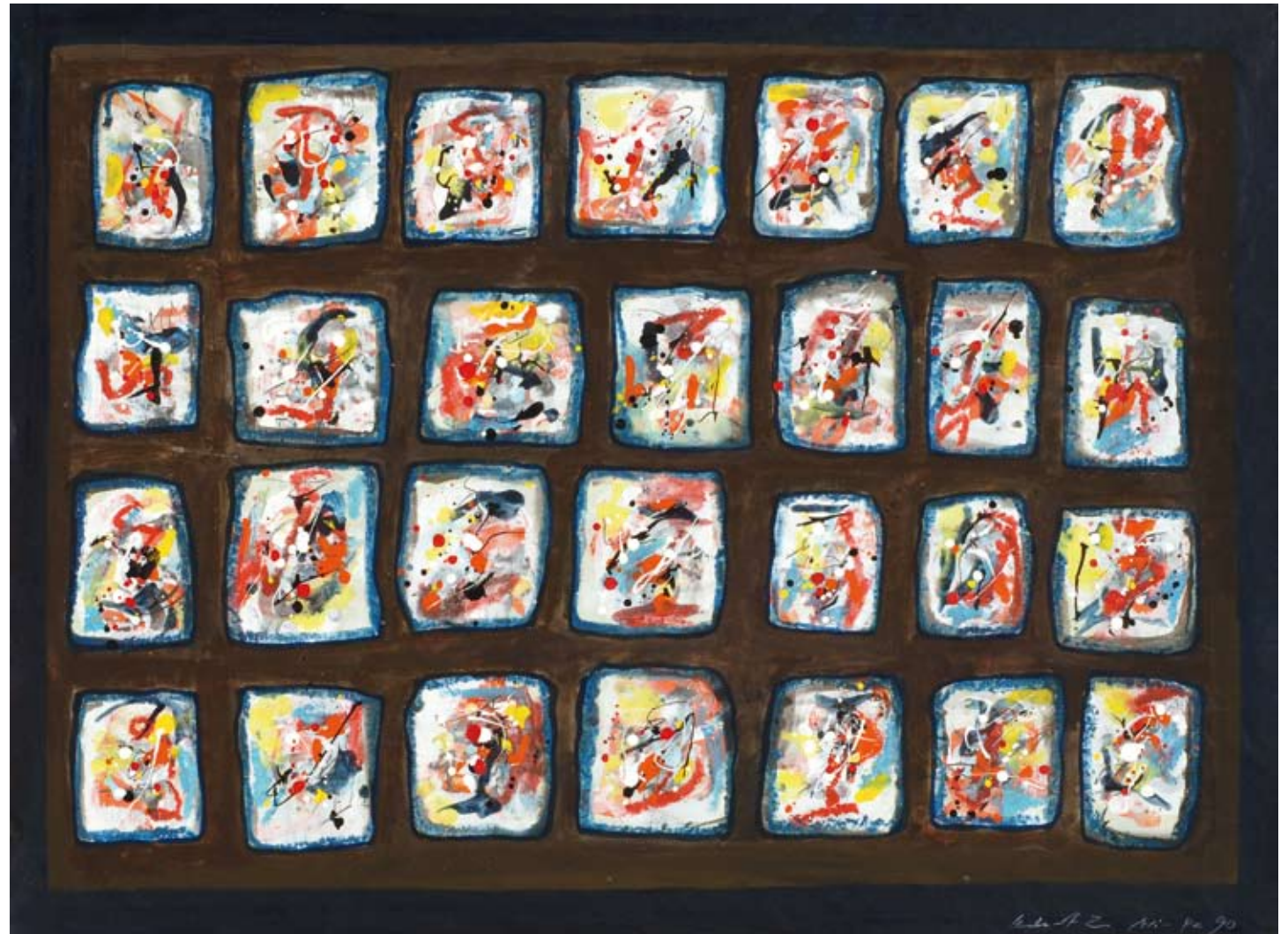
Bilbo. ende April 90, 1990

Dispersion auf Papier. 59 x 91 cm.
Unten links bez. „ende April 90“,
unten rechts monogrammiert.

20

Bilbo. Ali PC 90, 1990

Dispersion auf Papier. 46,7 x 64 cm.
Signiert und bez. unten rechts: „Helmut
Z. Ali PC 90“. Ausstellung: Zeitzeichen
im Steiner Haus Hamburg, 2008.





21
Bilbo. Passau Dez 89-Feb 1990

Dispersion auf Papier. 59 x 91 cm. Datiert und signiert.



22
 Bilbo. Passau Anfang Mai 1989 - 3.11.89

Dispersion auf Papier. 51 x 87 cm.
 Datiert und signiert.



23
 Bilbo F (2 x 5). Passau, 9. u. 10.12.1988

Dispersion auf Papier. 48 x 62,3 cm.
 Unten links bezeichnet und datiert,
 unten rechts signiert.

24
 Bilbo. Passau 4. u. 5. XI 1988

Dispersion auf Papier. 59 x 91 cm.
 Unten links datiert, unten rechts
 signiert.



Skizze für Bilbo in H.Z.s Tagebuch
 (25.12.1991).

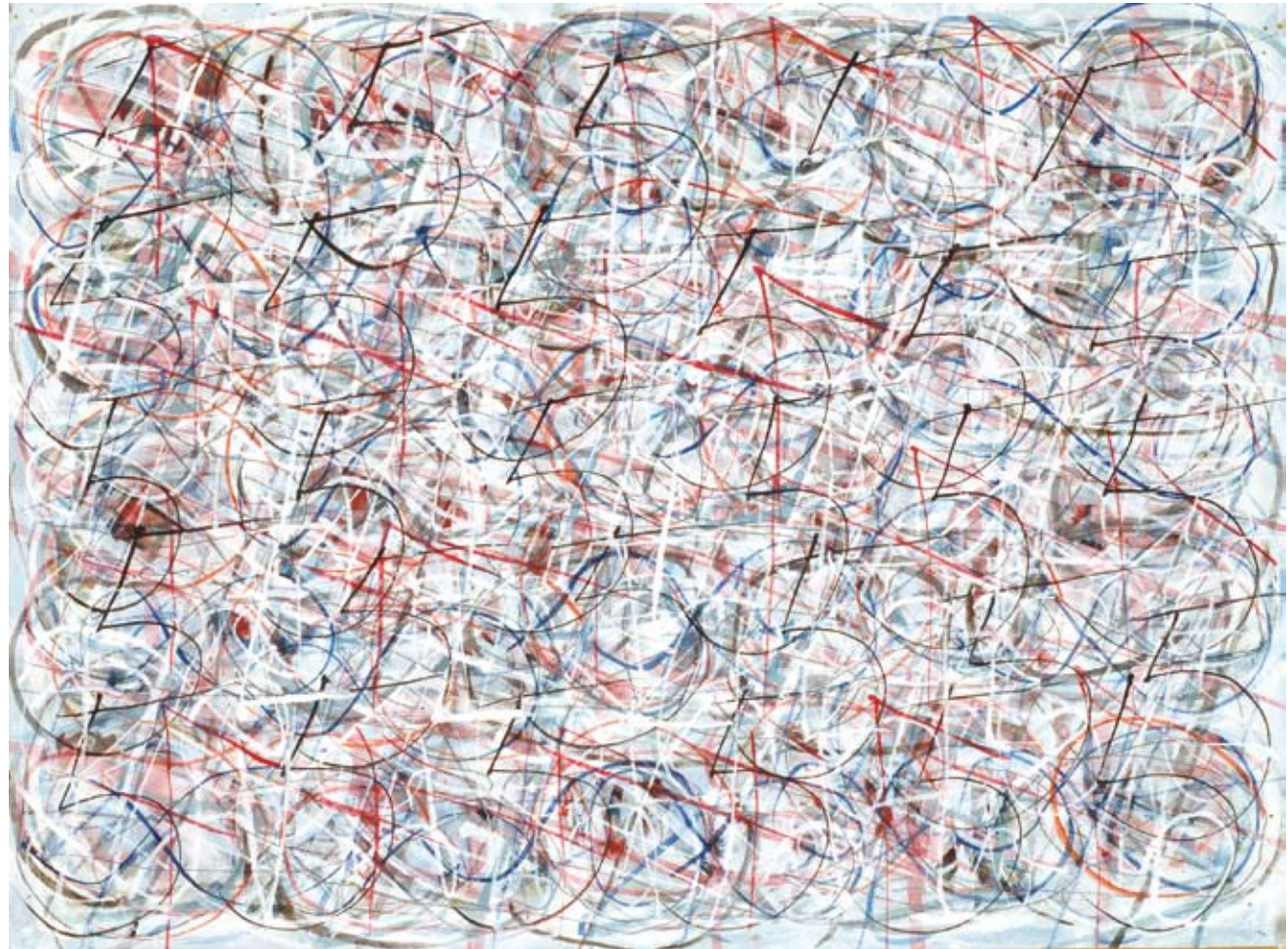




*Seite aus dem Werkverzeichnis
mit 6 Drehbildern (1991).*

25
Drehbilder fortgesetzt - freie Rhyt(h)-
men bis 23/X/95 Alicur, 1995

Dispersion auf Papier, 41,5 x 39,5 cm.
Rückseitig signiert, datiert, bezeichnet:
„fortgesetzt-freie Rhythmen bis 23x95
Alicur. Alicur 25.-26. Aug 93. 2 Föhnstage
9 x 1 bis 46 bis 28.8.93 (Föhnende) bis
53 / 6.Sept 93 ... 54 / 7.Sept.93 bis 60“.



26
Drehbild. Alicur Sommerende 1993 bis Juni Vollmond 1994

Dispersion auf Papier. 28,5 x 38,5 cm. Rückseitig datiert
und bezeichnet: „Alicur Sommerende 1993 bis Juni Vollmond
1994. (viele Durchgänge mit 1 - 0) (38,5 x 28,5)“.

KALLIGRAPHIE

Nichts
ist zu tun

Als
Worte
wie Wellen wiederholen

(aus: H.Z., „SÄTZE DABEI“, 1989)



27
c'est / Tanzszene, 1985

Tusche auf Papier. 59 x 91 cm. Rechts unten monogrammiert und datiert: „HZ 85“. Rückseitig betitelt, bezeichnet, monogrammiert und datiert: „mit dem Wort ‚c'est‘, Weisz auf Schwarz (Tanzszene) 31. Mai 85, HZ (59x91)“.



28
Kalligraphie „ja“ (Bl. 9), 1986

Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Datiert und monogrammiert: „3. April 86 HZ.“ Links bez. „ja 9“.



29
Kalligraphie „ja“ (Bl. 5), 1986

Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Datiert, „21. April 86 HZ.“ Links monogrammiert und bez. „ja/05“.



30
Kalligraphie „ja“ (Bl. 1), 1986

Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Datiert und monogrammiert „21.4.86 HZ.“ Links bez. „ja /01“.

„die kalligraphische Spur
wird farbig“ H.Z.



31
aus der Serie von 15 (landschaftlichen) Improvisationen, 1985

Farbige Tusche auf Werkdruckpapier. 59 x 91 cm. Unten Monogrammiert
und datiert „5. 5.1985“.



32
aus der Serie von 15 (landschaftlichen) Improvisationen, 1985

Farbige Tusche auf Werkdruckpapier. 59 x 91 cm. Unten Monogrammiert
und datiert „5. Mai 85“.



33

Kalligraphie „Erde“, 1988-89

Farbige Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Rechts unten bezeichnet und datiert: „2. Juni 88, 5. Juni Alicur, Passau Januar 89“. Monogrammiert: „HZ“.

„Im Plötzlich des kalligraphischen Ereignisses bricht Zeit auf zu Zeitlosigkeit – dem Jetzt.“ H.Z.



34
Kalligraphie „Erde“, 1988

Farbige Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Rechts unten signiert. Rechts unten in blau signiert. Links unten in blau datiert und bezeichnet „Alicur 29. Juni 88 (Vollmond) Peter und Paul“.



35
Kalligraphie „Erde“, 1988

Farbige Tusche und Collage (Zeitungsausschnitte) auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Rechts unten in blau datiert monogrammiert „Alicur Juni 88 HZ“.



36
Kalligraphie „Erde“, 1988

Farbige Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Rechts unten signiert. Mittig unten datiert „Alicur 1988 Juni“.



37
Kalligraphie „Erde“, 1988

Farbige Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Rechts unten signiert. Rechts unten in rot datiert u. monogrammiert „Alicur Juni 1988 HZ“.

38
Kalligraphie „Erde“, 1988/1990

Farbige Tusche auf Werkdruckpapier, 59 x 91 cm. Rechts unten mit Bleistift signiert, datiert und monogrammiert. „Alicur Sommer 88, Passau 12.12. 1988, 17.2.90, Helmut, HZ“. Leihgabe: The George Economou Collection, Athens.



„Wichtig ist immer die Serie, die Folge, Sequenzen farbiger und einfarbiger Seiten in Skizzenbüchern, Tuscheübungen in ausgedienten Telefonbüchern.“ H.Z.



1988 Alicur-Passau Erde



39
Kalligraphie-Buch „Erde“, Alicur-Passau 1988

337 Farbige Kalligraphien auf Telefonbuchseiten (gebunden, Einband weiß gemalt). 28 x 24 x 4 cm. Auf der letzten Seite im Einband bezeichnet, datiert und signiert: „Auf 337 Blatt das Wort ERDE. 1988 Mai bis Juli auf Alicur und (abSeite 595, mit vielen Rückgriffen auf die Alicur-Seiten), nach der Übersiedlung vom Ammersee (Fusbau u. Kirchsteig), vom August bis 17. September in Passau. Helmut Zimmermann“.

39
Titel, Buchrücken und Innenseite des hinteren Einband.

40

Aus dem Kalligraphie-Buch
„Erde“, Alicur-Passau 1988.





41 - 53

Aus dem Kalligraphie-Buch „Erde“, Alicur-Passau 1988.



54 - 56

Aus dem Kalligraphie-Buch
„Erde“, Alicur-Passau 1988.

FILM

„Vor allem in den 60er und 70er Jahren entwickelte ich meine Bilder so, dass sie zum Teil recht unterschiedliche Zustände durchliefen. Um diese Entwicklungsphasen zu erhalten, kam ich zu meinen Filmen. Sie sind das kontinuierliche Weitermalen an einem Bild. Das geschieht mit der Einzelbildschaltung. Hunderte, tausende Veränderungen des Bildes ergeben im Nacheinander die Entwicklungsphasen, die Wandlungen eines Films – seine Handlung. Das ist ein dem bildhaften Denken völlig kongruenter Vorgang. Es gibt keine ‚Schnitte‘ bei meinen Filmen. Die Folge der Bildzustände ergibt den Film.“ H.Z.



Helmut Zimmermann bei der Arbeit an Film Nr. 4.

MALPROZESSE VOR DER KAMERA

„Beim Malen interessierte mich von jeher der Ablauf, der Vorgang, die Wandlung und Verwandlung. Viele Bilder gingen unter im nicht zu bändigenden kaleidoskopischen Prozess. So war es folgerichtig, wenn die Metamorphose selbst zum Thema wurde: im Film – Malerei als Prozess.“
H.Z.

Film 1

1973
3:20 Min.

Film 2

1974
2:50 Min.
(Flächenfüllung symmetrisch)

Film 3

1974
1:27 Min.
(Flächenfüllung asymmetrisch)

Film 4

1974
12:41 Min.
(ein Mandala-Meditations-Film)

Film 5

1975
10:00 Min.

„Gesichter“ (Metarmorphosen von Gesichtern I, II, III.)

Film 6

1976
3:04 Min.
„Übungen taschistisch“

Film 7

1976-1980
15:00 Min.
„Drei Akte“ (unser Leben eine alchemistische Transmutation)

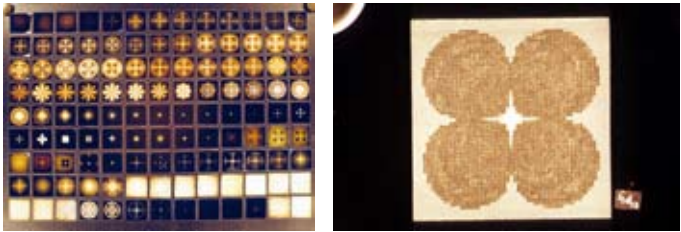
Film 8

1986
11:00 Min.
„Kalligraphie-Bücher“ (Bildmaterial: sechs Pinselübungsbücher aus den Jahren 1983 – 1985.)

FILM 4 MANDALA-MEDITATIONS-FILM



Filmstills aus Film Nr. 4:
Vorspann und Sequenzen.

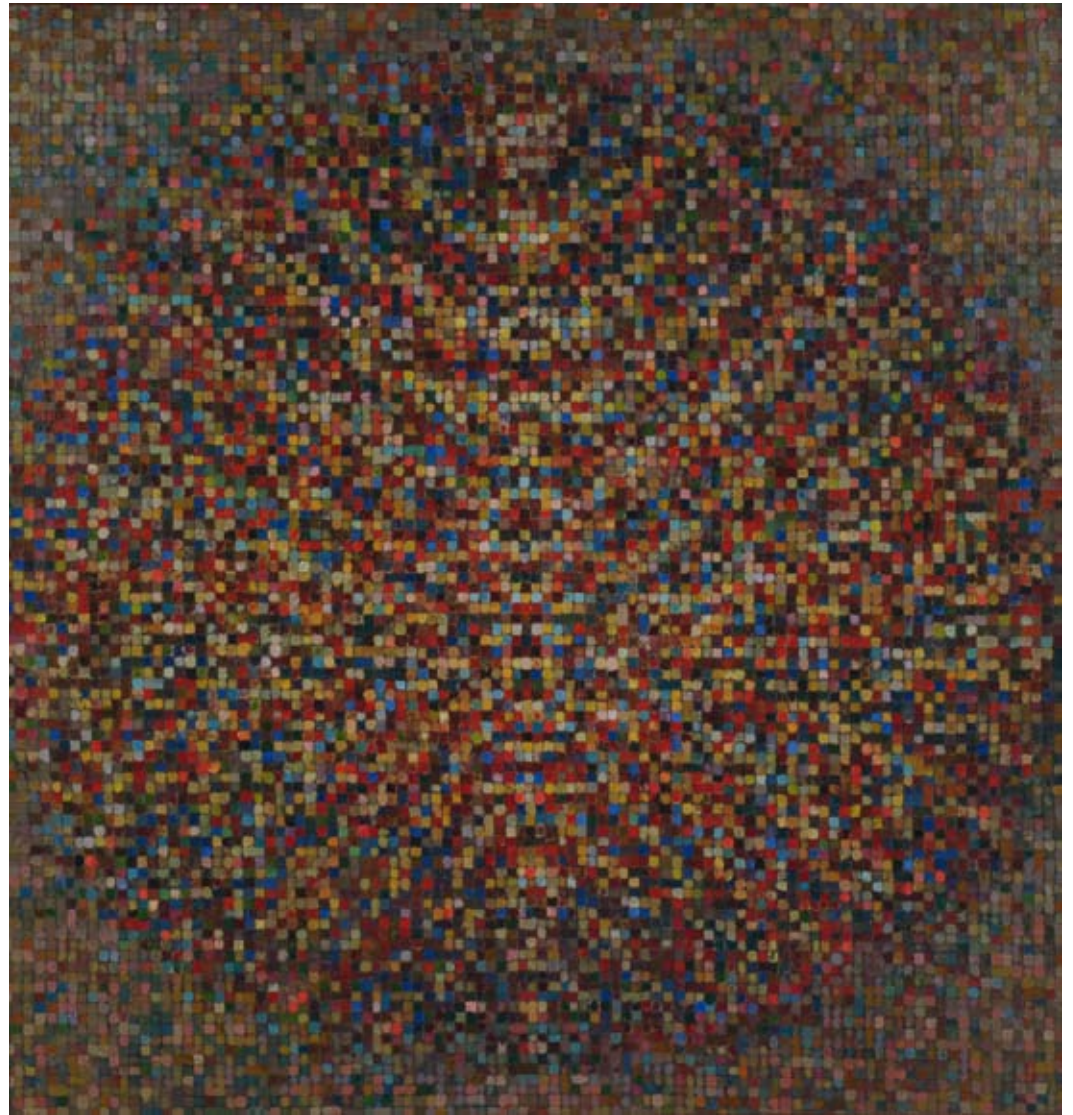


Links: Serie von Zuständen, rechts: Rasterbild (clover-leaf). Aus: Dia-Sammlung
H.Zimmermann.

58

Vor Reise USA (Raster I. mit Öl), 1965

Öl auf Leinwand. 100 x 96 cm. Rückseitig auf Aufkleber signiert, betitelt und datiert: Diessen, Sommer - Herbst 1965. Leihgabe: Privatbesitz München.



57

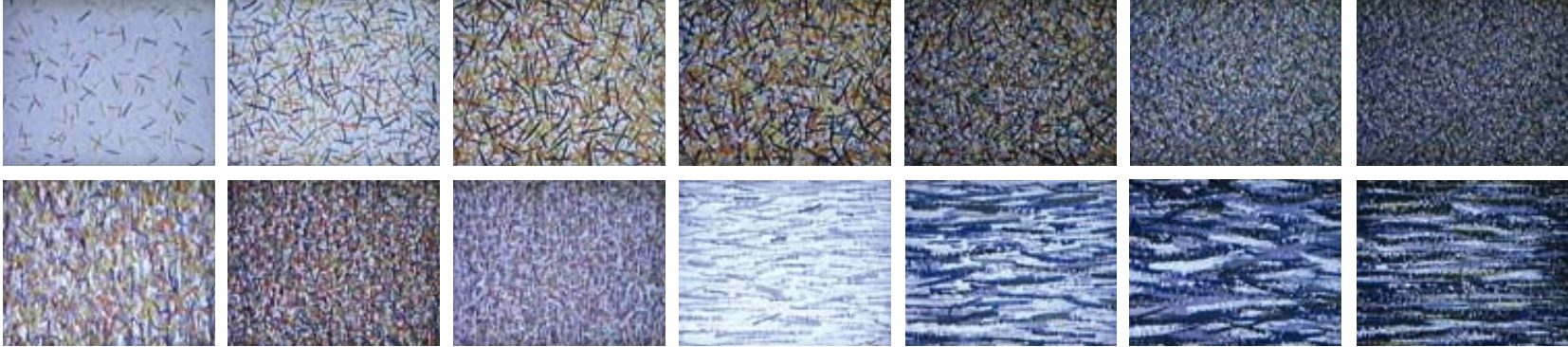
„ARBOR VITAE (su fondo grigio)“, 1962

Dispersion auf Hartfaser. 55,5 x 49,5 cm.
Rückseitig betitelt u. datiert: „Venezia,
agosto 1962“, bezeichnet und signiert
(auf weißem Etikett).

FILM 6 ÜBUNGEN (TASCHISTISCH)

Helmut
Zimmermann
Film 6
1976

ÜBUNGEN
(tasthistisch)



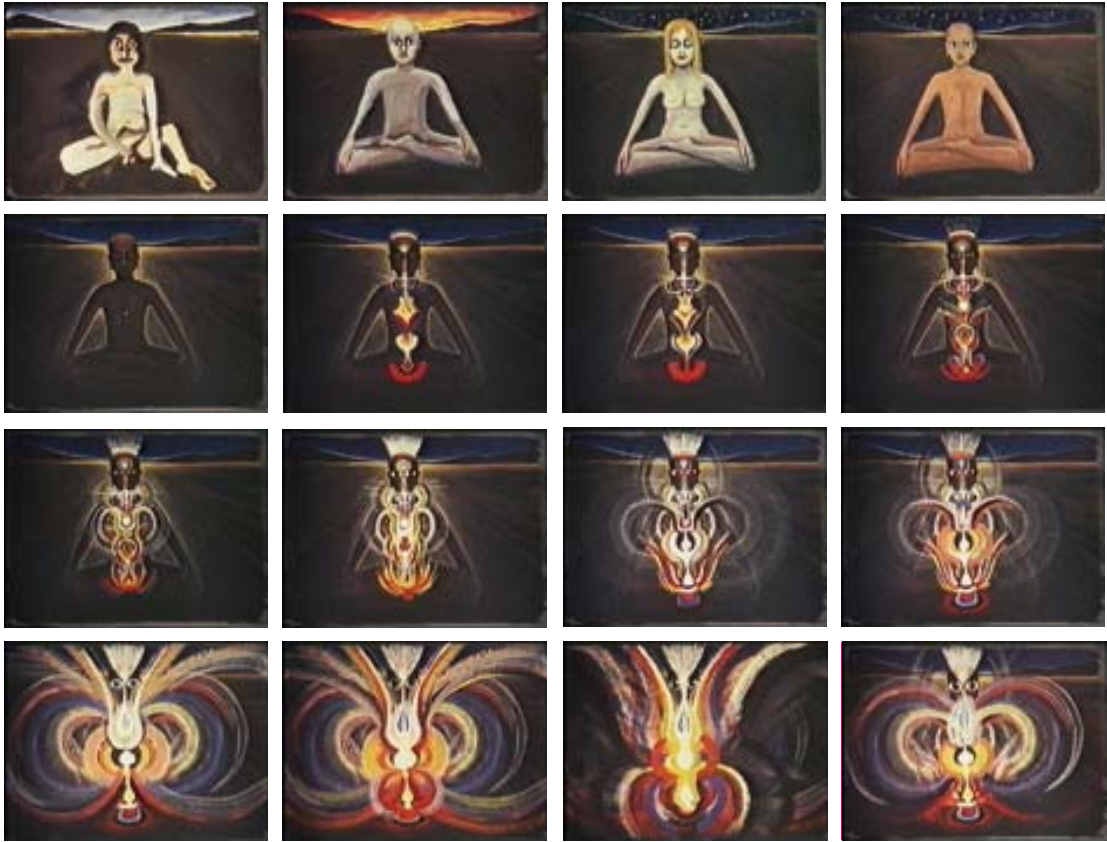
Filmstills, 2 Sequenzen
aus Film Nr. 6.



59
September-Vollmond 58, 1958

Dispersion auf grau grundierter Spanplatte. 51 x 68, 5 cm. Rückseitig ebenfalls grau grundiert (u. collagiert mit Papierschnipseln).
Betitelt: „September-Vollmond 58“, bezeichnet:
„Diessen 26-27(0)-9-58“ und auf weiß untermaltem Feld signiert.
Darin mit Bleistift bez.: „aus Taschismus 57-58“.

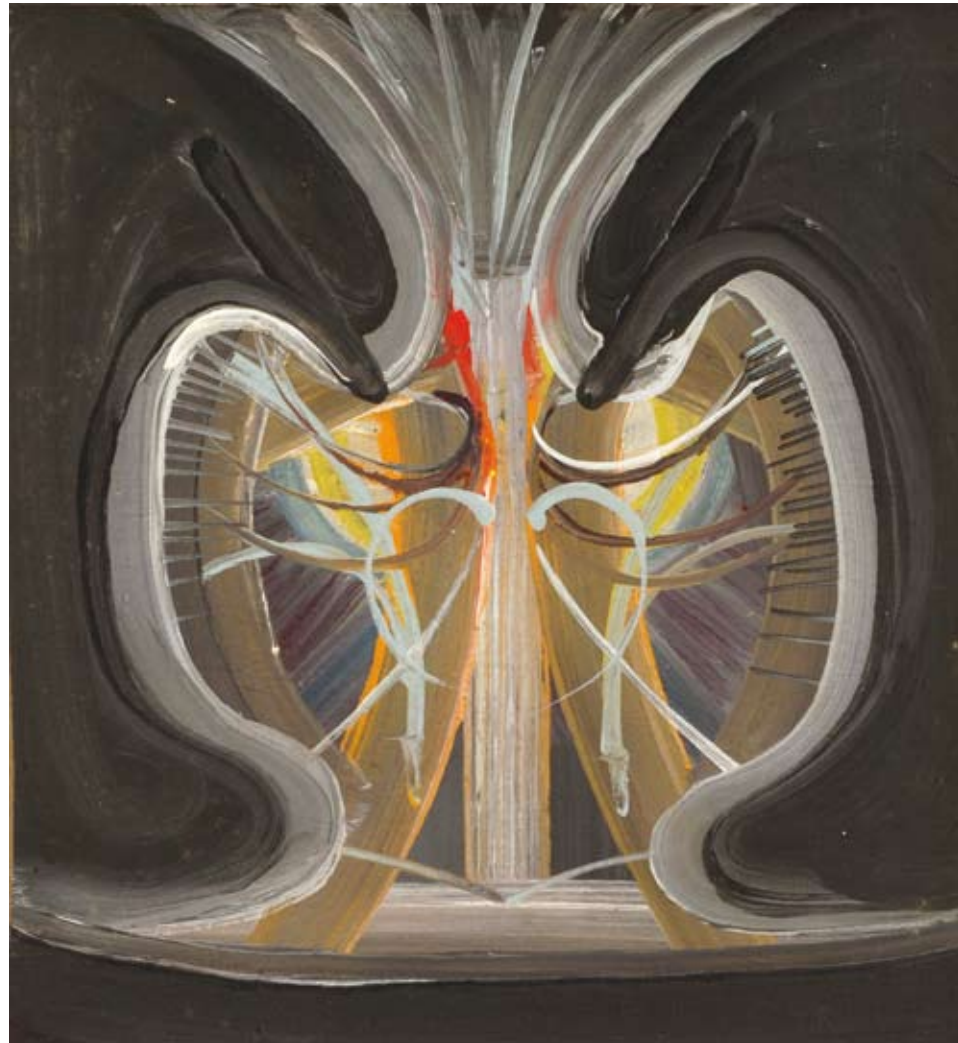
FILM 7 - DREI AKTE



Filmstills aus Film Nr. 7,
„Drei Akte“.

60
Studie

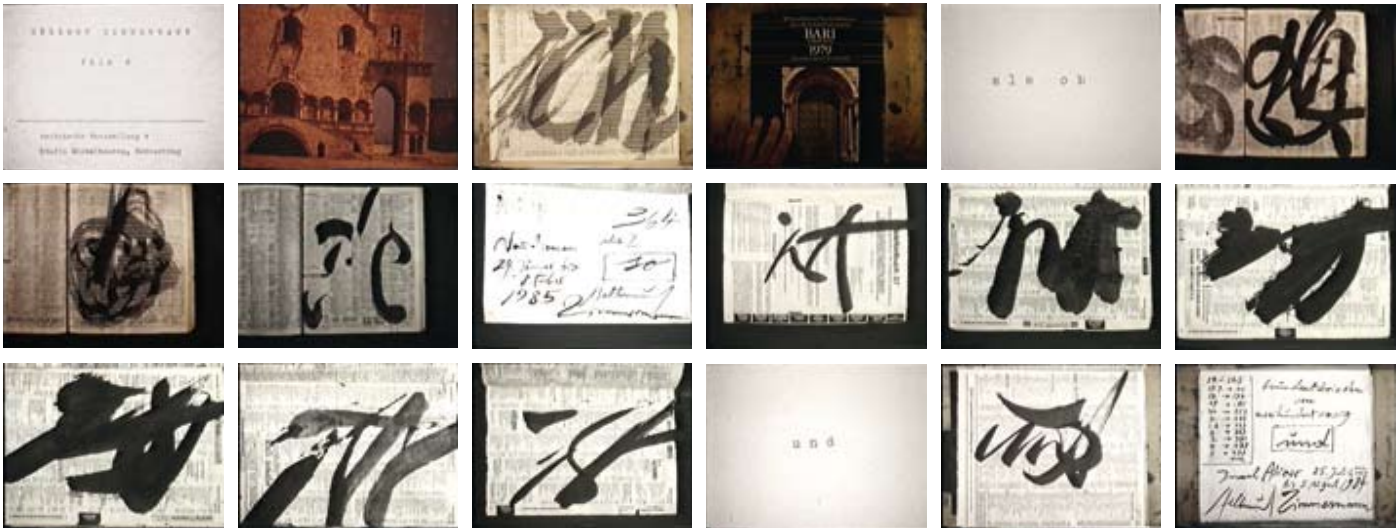
Dispersion (farbig) auf
Papier. 24,5 x 27 cm.

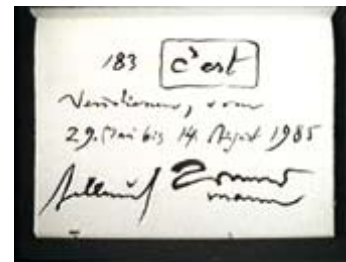
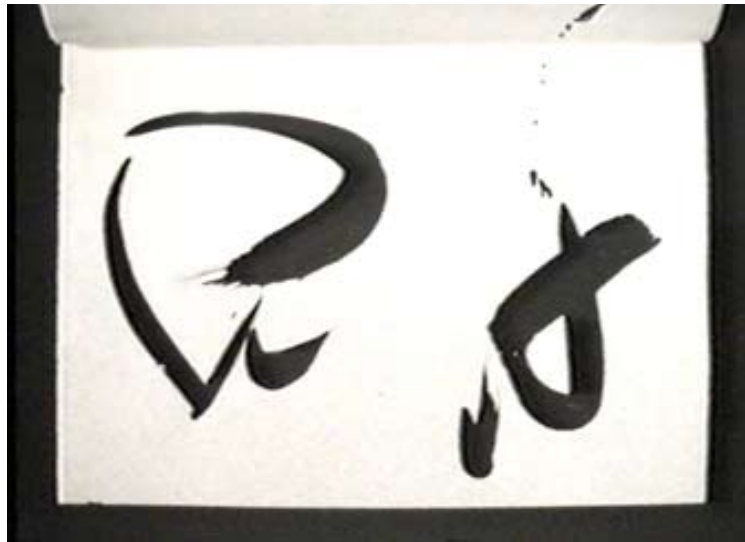


61
Der vom Steinhafen, 1979-80

Acryl auf Hartfaser. 34 x 43,5 cm. Rückseitig be-
titelt, signiert, datiert und bezeichnet: „(bildmäßig
ausgeführte Kopie einer Phase aus dem dritten -
durch Kameradefekt zerstörten - Teil meines Films
„Drei Akte“) (34 x 25 - ohne Rand) Neudiessen,
Sept. 1979 bis Jänner 1980“. Und: „gemalt bei
elektrischem Licht. Rahmen sollte 4 bis 5 mm des
Tafelrandes überdecken“.

FILM 8 KALLIGRAPHIE-BÜCHER





Filmstills aus dem Kalligraphie-
Buch-Film mit dem Wort „c'est“.

BIOGRAPHIE

1924

Geb. in Aussig, Böhmen

1942-45

Flakkanonier (Russland, Italien)

Portraitzeichnungen

1945

Nach Ausweisung aus der CSR in Diessen am Ammersee ansässig.

Landschaftsaquarelle, erste ungegenständliche Versuche.

1946-51

Studium: zehn Semester Malerei (München-Schloss Haimhausen) u. ein Semester Bildhauerei (Nürnberg-Schloss Ellingen). (Nahezu ausschließlich) Aktzeichnen.

AB 1950 (BIS HEUTE)

Reisen durch Westeuropa (Nordafrika) mit wechselnden längeren Aufenthalten.

In Fortsetzung des Studiums: **farbige Bewegungsstudien, zumeist nach** Zeitungs-fotos (Fußballszenen).

1955-57

Castello d'Ischia

Diese Studien gehen über in ungegenständliche Improvisationen.

1958

Durch Vermittlung von Fritz Winter:

Beteiligung an der „Pittsburgh International Exhibition 1958“.

1959

Irlandreise

Aus/in tachistischen Knäueln formiert sich eine vertikale Symmetrieachse – sie bleibt bis etwa 1965 für den Bildaufbau bestimmend.

1960

Briefwechsel mit C. G. Jung (anhand gesandter Fotos von Bildern seit 1956): Malerei wird als Dokumentation eines Individuationsprozesses erkannt.

1961-62

Venedig

Große Arbor-Vitae-Bilder.

Durch Emilio Vedova vermittelt: erste Einzelausstellung in Venedig.

1962-63

Rom

1963-64

Orientreise: Griechenland – Ägypten – Sudan – Indien – Ceylon - Griechenland
Gesichterstudien

1965

Einzelausstellungen: Gal. Naviglio (Mailand), Gal. G. Franke (München), Gal. L'Attico (Rom).

1965-66

New York City

(Anstreicher in einem Nachtasyl)

1966

Diessen: Ausbau der Garage als Atelier
Mandalas: Zur vertikalen Symmetrieachse tritt gleichbedeutend die waagerechte: Quaternität – Kreuz, Quadrat, Kreis.
Malen mit der Spritzpistole
Einfluß von Zen und Ch'an

1969

Mailand

Abschluss des Manuskripts
„Bemerkungen zu einer Bilderfolge (meiner Malerei von 1956 bis 1969) – Ein Beitrag zu C. G. Jungs Psychologie vom Individuationsprozess und der Mandalasymbolik“.

1970-71

Bern

Bemalte Kiesel.

Kleine plastische Mandalas.

1971

Griechenland (Kreta), Eolische Inseln (seither alljährliche Aufenthalte auf der Insel Alicudi) Mailand. Immer mehr werden der Prozess des Malens und seine Metamorphosen selbst zum Thema: Diaserien... Einzelausstellung in der Gal. Naviglio, Mailand.

1972-73

Bern (s.o.)

1974

Diessen

...führen zu 16mm Animationsfilmen (Malerei als Film) – erster längerer Film (Nr. 4) ist ein Mandalafilm. Gleichzeitig die über viele Monate währenden Malprozesse der „Vorgänge“: große all-over-Bilder. Nach fünfzehn Jahren erste Lösung von der strengen Mandala Symmetrie.

1975

Film Nr. 6, „Gesichter“, das Manuskript „Loireregen“.

1976-80

Diessen

Beschäftigung mit den platonischen Körpern und ihren Sternformen, Bau von Modellen.

Arbeit an Film Nr. 8 „Drei Akte“: durch ständige Metamorphosen und Verschmelzungen geht es um Ganzheit (ein alchemischer Film).

1977

Wieder bestimmt die senkrechte Symmetrieachse das Bild – Gefäßformen.

Film „Gesichter“ bei den „Journées Int. du Cinéma d'Animation – Annecy 1977“.

1979

Das Manuskript „Reflexionen auf Alicur“ (über das Leben auf der äolischen Insel).

1981

Teilnahme am Animationsfilmfestival in Espinho (Portugal) mit dem Film „Drei Akte“ mit Auszeichnung.

1982

Reise nach Kairo – Japan – Griechenland
Schock extremer Fremdheit, das Wirken einer gerade in ihrer Unverständlichkeit umso stärkeren Zeichenwelt lassen die Retorte (1977 war noch von Gefäßformen die Rede) zerspringen. Der ein Vierteljahrhundert währende Klausurprozess, eine Art Gefangenschaft in Symmetrie und Mandalakreis ist beendet.

1982

Diessen

Nach Rückkehr Schreiben mit dem Pinsel (Tausende Blätter DIN A 4). Ergebnis: das Kalligraphie-Manuskript „Doppelseiten“ (später erweitert) nach eigenen Texten. Sender Freies Berlin produziert Hörbilder nach „Reflexionen auf Alicur“ und „Loireregen“. Sie werden in der Folge von anderen deutschen und österreichischen Sendern übernommen.

1983-84

Kalligraphien auf großen Papieren unter Verwendung kurzer Wörter

(so; das ist es; als ob; c'est...).

Hunderte Blätter.

Kalligraphien beim Schamanen-Kongress in Alpach, Tirol.

1984

Mit Farbimprovisationen

(„Informel“ – Farblinienfelder –

kalligraphisches all-over) wird auf neuer Ebene eine Position erreicht, wie sie schon in den fünfziger Jahren durchlaufen wurde.

Teilnahme am Festival „Pro Musica Nova“ des Radio Bremen mit den Filmen „Nr. 4“ und „Drei Akte“. Sie werden von P. M. Hamel am Klavier begleitet.

1985

Schottlandreise (Insel Iona)
Manuskript „Japan zwischen Kairo und dem Golf von Korinth“. Kalligraphie-Übungen in ausgedienten Telephonbüchern. Malaktion in Diessen (Schaumalen vor Publikum).

1986

Farbige Malbücher. Kalligraphien auf weißem Porzellangeschirr. Experimenteller Kalligraphiefilm (Nr. 8). Malaktionen: Tai Chi Schule (Schondorf) und Yogazentrum (Tegernsee). Radio „Bayern II“ bringt zwei Lesungen aus dem Japan-Manuskript.

1987

Lichtspurfotographien und farbige Kalligraphien.

1988

Reise Paris, Amsterdam.
Umzug nach Passau.
Bilbos: bilderbogenartige farbige und einfarbige Serien auf Papier. Anlässlich der Abschiedsausstellung in Diessen: zweitägige Kalligraphie-(Mal-)Aktion.

1989

Winterreise: Amsterdam, London, Norwegen, Kopenhagen, Berlin. (auf Alicudi) „Die Fibel der Unschuld“: ca. 350 Blätter eines Telephon-(Mal) Buches. Das Scharfrichter kino in Passau zeigt die 16mm Filme. Damit verbunden: zwei Malaktionen auf der Kinobühne und eine Kalligraphieausstellung.

1990

Kleine Privataufgaben (Xerox) der Lyrik-Manuskripte „Sätze dabei“ und „Du, Wolke“. In den sechziger Jahren wurde die Jung'sche Psychologie der Archetypen wichtig für ein Verstehen des Inhalts einer scheinbar nicht-gegenständlichen Malerei. Seit 1986 gibt ein immer tieferes Eindringen in das Denken Martin Heideggers dem künstlerischen Tun Grund und Sinn: „Das Selbe nämlich ist Malen und Sein“ (Jean Beaufret).

1991

Beendigung der Bilbo-Serien. Malt jetzt grössere Leinwandbilder, Zahlenbilder und beginnt mit Drehbildern.

1992

Reise nach Berlin, verlässt Passau und rich-

tet Hauptwohnsitz auf der Insel Alicudi ein. Abschluss des Collagemanuscripts: „unsagbar sagbar – Worte und Wörter aus fünf Jahrzehnten“. Sender Freies Berlin produziert und sendet Hörbilder nach dem Japanmanuskript.

1993 JÄNNER BIS MÄRZ

Winterreisen nach London, Schottland (Lewis-Inland) und Böhmen, nach 48 Jahren wiedersehen mit der Heimat Aussig und der Stadt seiner Väter: Prag.

1993 SOMMER

Setzt auf Alicudi die Arbeit an den Drehbildern fort und fertigt kleine Skulpturen an.

1993 HERBST

Reise nach Hong Kong, Yang Shuo in China und nach Paris. Kleine China-Serie (Zahlen auf Schwarzen Grund)

1994

Frühlingsreise von Alicudi nach Deutschland, auch nach Ludwigshafen ins Hack-Museum. Suche nach einem Wohnort. Setzt das Zahlenschreiben auf Schwarzem Grund fort.

Malt Serien von Zahlendrehbildern (Aleatorik). Einzelausstellung in der Galerie Schubach und Stauer am Steinweg in Passau.

1995

Reisen zwischen den Bilderlagern in Passau und Alicudi. Sommerreisen nach London, Vancouver, Seattle, mit einem Containerschiff nach Pucan, Seoul, Shanghai, Huangtzou. Wohnt in Tirol und Venedig. Malt weiter an Zahlendrehbildern und schreibt Sätze. Ausstellungen in München, Beteiligung an der Ausstellung des Deutschen Künstler Bunds „Scharfer Blick“. Galerie Edition Jesse verlegt „Reflektionen auf Alicur“, editiert „Du Wolke“ und zeigt Bilder.

1996 BIS SEPTEMBER

Aufenthalt auf Alicudi.
Nach 15 Jahren schreibenden Malen: Umgang mit Flächen, Collagen. Serie mit 64 Köpfen, Malbüchlein „Horizonte 1996“ mit 38 Phantasielandschaften sowie Sätze 1995 „die Ebene und das Wort“.

1996-97

China-Reise nach Hong Kong und Hangzhou. Serie mit 56 Köpfen aus Zeitungspapier gerissen.

1997

Aufenthalt auf Alicudi.
Herbstreise in die Schweiz, Frankreich und Großbritannien.
Malt die „Stygischen Landschaften“ von einer Reise in die Unterwelt (Serie von 20 Bildern), es folgen die Serien: „Strenge Gesichter“ und „Gemalte Gesichter etc.“
Lesung von Sätzen in Schondorf.

1998

Aufenthalt in Alicudi, Passau, Frankfurt, Insel Poel und Mailand.
Auf Alicudi entstehen „Die fürchterlichen Gesichter“.

2001

Passau
Sätze von 2000 „Nähe“,
Ausstellung in der Galerie Jesse, Bielefeld.

2002-2003

Verkauf des Hauses auf Alicudi. Reisen nach Venedig, Griechenland, Heiligen-damm, Thailand, Tirol und Spanien.
Publikation von „Sätze“ im Stutz-Verlag.
Manuskript „Träume aus 50 Jahren“.
Malt Bilder „Der Mensch als Bild“ sowie Quadratbilder und Collagen.

2004-2005

Reisen u. a. nach Capri, Andalusien, Venedig, an die Nordsee.
Arbeitet an Schriften „Der Schatten“ und „Der Spiegel“ und an Sätze 2004 „Vor – Wand – Ich“.
Fertigt Collagen und malt Gesichter-Serien.
Das Filmmuseum in München übernimmt die acht 16 mm-Malfilme und veranstaltet einen Kinoabend.

2006-2007

Reisen in die Uckermark, an die Nordsee und nach Venedig.
In Passau entsteht das großformatige Bild „Versuch im Quadrat“ (1,40 x 1,40 m).

2008

Passau
Ausstellung „Malereien aus sechzig Jahren“ in der Landkreisgalerie auf Schloss Neuburg in Passau.
Ausstellung „In Serie“ veranstaltet von „Zeitzeichen“ im ausstellungsraum. steinerhaus in Hamburg.
Zur Eröffnung am 19. September wird der Mal-Film Nr. 7 aufgeführt.
Dazu Musikbegleitung am Klavier von Prof. P. M. Hamel.



Helmut Zimmermann auf der Terrasse seines Hauses auf Alicudi (Liparische Inseln, Italien) 1990.



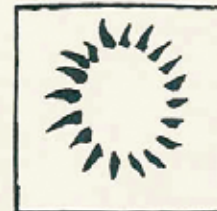
1956



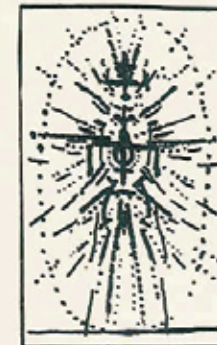
1957



1958



1959



1960

Küsnacht-Zürich, 22. August 1960

Sehr geehrter Herr Zimmermann,

Empfangen Sie meinen besten Dank für die freundliche Zusendung Ihrer Bilder. Sie sind sehr interessant, wenn man sie von der psychologischen Seite aus betrachtet – als eine Darstellung der Grundlage des Individuationsprozesses, d. h. als eines ersten Versuches zur Ordnung eines zunächst chaotischen dynamischen Vorgangs.

Die Anordnung geschieht unter Verwendung des Archetypus der Vierheit, was ein gesetzmäßiger Vorgang zu sein scheint. Es wird gelegentlich auch das Dreiheits-Schema verwendet, bei dem man aber fatalerweise immer ein Viertes vermißt. (Laut Goethe: »Drei sind's – wo ist der Vierte geblieben?«)

Wenn Sie neben der ästhetischen Ordnung auch noch die Möglichkeiten der denkerischen Einsicht benutzen, so werden Sie auch des gefühlsmäßigen Wertes gewahr und damit der allgemeinen Bedeutung, welche mehr sagen will als bloße Deutung. Die Anordnung stellt nämlich auch einen Versuch dar, das vorerst bloß anschauliche Geschehen als Ganzes der Psyche einzuordnen, wodurch diese auf einen bestimmten Weg der inneren Entwicklung geführt wird, die ich als »Individuationsprozeß« bezeichnet habe. Diese banale Bezeichnung dient nur dem Zweck, daß sich nachdenkliche Personen über diesen Gegenstand unterhalten können. In Wirklichkeit aber enthält die Geistesgeschichte reichliche Beispiele dafür, daß dieser Prozeß eine Menschheitsangelegenheit betrifft, deren weittragende Bedeutung man kaum ermessen kann.

Vielleicht kennen Sie das Buch, in dem ich mich erstmals mit der Bedeutung des Mandalas beschäftigt habe: »Das Geheimnis der Goldenen Blüte« (Übersetzt und erläutert von R. Wilhelm, mit einem europäischen Kommentar von C. G. Jung, Rascher-Verlag Zürich). Da es sich um die Ganzwerdung handelt, bedarf es verschiedener menschlicher Betrachtungsweisen, um wenigstens das Symbol derselben adaequat erfassen zu können.

Ich habe eine ganze Reihe von Bildern aus meiner Sammlung publiziert in »Gestaltungen des Unbewußten« (Rascher-Verlag Zürich 1950), das Sie offenbar kennen.

Wenn Sie meine Sammlung sich einmal ansehen wollen, so steht dem nichts im Wege.

Mit vorzüglicher Hochachtung und bestem Dank Ihr ergebener
C. G. Jung

Ich bin dankbar für jede Anregung zur psychologischen (wie auch psychosomatischen) Interpretation meiner Bilder und für Literaturhinweise. Mich interessieren verwandte Malereien.
H. Z.

Auf der ersten Seite: »arbor vitae« 1962 (113x129)

IMPRESSUM

Helmut Zimmermann

Malerei - Film - Kalligraphie

Ausstellung im Neuen Stadtmuseum

Landsberg am Lech vom 29.11.2009

bis 31.01.2010

Herausgeber

Margarete Meggle-Freund /

Neues Stadtmuseum Landsberg am Lech

Grafik

Lena Ritthaler

Joachim Kühmstedt

Katalogbeiträge

Dr. Margarete Meggle-Freund

Dr. Ulrich Kaiser

Katalogredaktion

Dr. Athina Chadzis

Albert Ritthaler

Christoph Schreiber

Fotos

emotive images Hamburg

ISBN 978-3-00-029416-7

Galerie Ritthaler

Bartelsstr. 33

20357 Hamburg

Tel. 040-45037350

www.ritthaler-galerie.de

email: info@ritthaler-galerie.de

Neues Stadtmuseum Landsberg am Lech

Von-Helfensteingasse 426

D-86899 Landsberg am Lech

Tel. 08191/128 360

email: neues_stadtmuseum@landsberg.de

www.museum-landsberg.de



Bezug über den Buchhandel sowie: