



Zu Thomas Kaminskys Kunst

»... also versuche ich zu malen und sie wieder sichtbar zu machen, die Erinnerungen an die ferne Welt, aber als ungeeignet fand ich die Malerei, abzubilden was vorhanden

also versuchte ich, Gefühle zu malen
die Liebe, den Tod, den Haß - und wieder versagte die Malerei, und ich erkannte, daß nicht im Abbild ihre Kraft liegt, sondern in der Wahrheit
und ich malte meine Bilder«¹

¹ Thomas Kaminsky im
Ausst.-Kat. Gegenstand:
Malerei, Düsseldorf
1987, o. S.

Was ist für Thomas Kaminsky »Wahrheit der Malerei«? Die für Kaminskys Schaffen charakteristischen »Handzeichnungen«, schwarze Abdrücke seiner Hände auf großformatigen (oft transparenten) Bildträgern, erschließen einen Weg zur Beantwortung dieser Frage. Der Künstler beschreibt sein »Werkzeug« wie folgt: »Die Hand ist verletzlich - die Hand ist empfindlich - die Hand ist vulgär - die Hand ist notwendig - die Hand verbirgt gern ihre Taten - die Hand ist ungeeignet - die Hand ist selbständig - diese Hand ist meine Hand«, und über seine »Hand-Zeichnungen« äußert er: »Seit 1966 male ich ungegenständliche Bilder, die zwar ihren Ursprung in surrealistischen Strukturen haben, aber nie gegenständlich oder abstrahierend gewesen sind, obwohl die Strukturen vielfach deutbar waren. 1970 habe ich versucht, Formen und Strukturen systematisch zu untersuchen. ... So haben Strukturen ... ihre Vielfältigkeit verloren, und ich habe in Zeichnungen, Radierungen und Bildern mich immer wieder mit diesem Problem beschäftigt. Die Handzeichnungen sind nur ein Ausschnitt dieser Beschäftigung. Ich konnte damit etwas

anschaulich machen, weil der Handabdruck ein bestimmtes Maß vorgibt.

Gleichzeitig wird ein anderer Bereich eröffnet: die Geschichte und Dramatik des Handabdrucks - die Kollegen Handmaler - der Innovationsmythos der Rezeption und der Kampf mit einem ungeübten Werkzeug ...«²

Dieser Text bestimmt den Ort der »Hand-Zeichnungen« als Experimentierfeld von Erfahrungen, als Inspirations- und Beobachtungsquelle von Bilderfindungen, er deutet aber auch an, daß für Zeichnungen und Bilder noch andere Gesetze gelten als für die genannten Werke. Er spricht von »Vielfalt«, von »Systematik« und »Strukturen«, - wie verhalten sich diese zu den Abdrücken der Hand?

Eine dritte Aussage des Künstlers umschreibt die fraglichen Probleme noch genauer: »Die zeichnerische Erfahrung durch die Anforderung des anderen Formates in Frage zu stellen - Die Hand - der Arm - der Körper und die Erschöpfung - beim Zwang, die Fläche von links oben nach rechts unten zu bezeichnen - zu begreifen - Der Handabdruck durch die gewollte Bewegung als direktes zeichnerisches Mittel - als reinstes vom Maß ausgehend - als persönlichstes - da die Umsetzung fehlt, als eigengewichtigstes Mittel - Die Ausdehnung (Format) wird durch den Raum bestimmt - Der Raum als gesuchte Herausforderung ... Die Idee - Textur - Struktur - Faktur und die Unmöglichkeit, prüfend zu unterbrechen, ohne den Zeichenvorgang beendet zu haben - Durch die Transparenz der verwendeten Farbe bieten sich die nicht bezeichneten Flächen (der durchscheinende Grund) von Zeichenvorgang zu Zeichenvorgang als wiederholte Reaktionsmöglichkeit an - Es gibt kein einzelnes - der entstandenen Form entsprechendes Reagieren - Gleichzeitig ist die Idee kein starres Gesetz - da

2 Ausst.-Kat.
Thomas Kaminsky.
Handzeichnungen
1974 - 1984,
München 1984, o. S.

3 Thomas Kaminsky im Ausst.-Kat. Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/M. 1987, o.S., zitiert nach Matthias Bleyl: Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945, Nürnberg 1988, S. 186

4 Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, Berlin 1966, S. V (Vorrede des Übersetzers)

die Faktur im ersten oder zehnten Zeichenvorgang entstehen kann ...«³

Diese Reflexion erweitert mithin die Erörterung der »Hand-Zeichnungen« auf die Kategorien Raum, Transparenz, Grund, Übermalung, auf das Verhältnis von Beabsichtigtem und Unbeabsichtigtem, also auf bildnerische Problemstellungen, die für Kaminskys Kunst konstitutiv sind.

Das Ausgangsphänomen aber sind die »Hand-Zeichnungen« selbst und diese zeigen Kaminskys Kunst als eine im besonderen Maße leibbestimmte.

Die »Wahrheit« der Malerei Kaminskys gründet in der »Wahrheit« unserer Leiblichkeit.

Was meint Leiblichkeit? Grundaussagen einer »Phänomenologie des Leibes« seien in die Erinnerung zurückgerufen.

Maurice Merleau-Ponty führt in seiner »Phänomenologie der Wahrnehmung«, die den Leib als »unseren Gesichtspunkt zur Welt«⁴ thematisiert, zum Verhältnis von »Leib« und »Existenz« aus: »Als vorpersönliches Zugehören zu einer Form von Welt überhaupt, als anonymes und allgemeines Dasein, spielt mein Organismus im Grunde meiner persönlichen Existenz die Rolle eines angeborenen Komplexes«. Er ist freilich nicht bloß ein träges Ding, auch er entwirft die Bewegung des Existierens. In einer Gefahr kann es sogar geschehen, daß die menschliche Situation die biologische auslöscht, mein Leib rückhaltlos aufgeht in meinem Tun. Doch solche Augenblicke können immer nur Augenblicke sein, und zumeist verdrängt die persönliche Existenz den Organismus, ohne ihn je überwinden, noch auch je auf sich selbst verzichten zu können, ohne je ihn auf sich oder sich auf ihn reduzieren zu können. Indessen ich noch von Trauer erschüttert und ganz meinem Schmerz

hingegen bin, irrt doch schon wieder mein Blick vor mir her, wendet sich unversehens irgendeinem ihn anziehenden Gegenstand zu und beginnt aufs neue sein autonomes Dasein. Schon alsbald nach jener ersten Minute, in der unser ganzes Leben sich in sich verschließen will, beginnt die Zeit - zum wenigsten die vorpersönliche - aufs neue fortzufließen und, zwar nicht sogleich den gefaßten Entschluß, aber doch das warme Gefühl, dem er entsprang, zu überströmen. Das eigentlich persönliche Existieren ist ein nur je und je zeitweiliges, und sowie seine Flut sich zurückzieht, vermögen die in ihm gefaßten Entschlüsse dem Leben nur mehr einen gezwungenen Sinn zu geben. Die Verschmelzung von Leib und Seele im Akt, die Sublimierung des biologischen Daseins zur persönlichen Existenz und der natürlichen Welt zur Kulturwelt empfängt ihre Möglichkeit wie auch ihre Gebrechlichkeit aus der Zeitstruktur unserer Erfahrung. Jede Gegenwart erfaßt letztlich durch ihre Horizonte unmittelbarer Vergangenheit und nächster Zukunft hindurch das Ganze aller möglichen Zeit; sie überwindet so die Zerstreuung der Augenblicke und vermag selbst der Vergangenheit noch erst ihren endgültigen Sinn zu geben, ja der persönlichen Existenz noch jene Vergangenheit aller Vergangenheiten anzueignen, die uns die Stereotypie des Organischen am Ursprung alles willettlichen Seins erraten läßt ... Jede Gegenwart kann unser ganzes Leben zu bestimmen beanspruchen, eben dies definiert sie als Gegenwart. Insofern sie sich gibt als Totalität des Seins und einen Augenblick unser Bewußtsein erfüllt, können wir nie mehr ganz über sie uns erheben, verschließt die Zeit sich nie ganz in sich selbst, sondern bleibt einer Wunde gleich, durch die sich unsere Kraft verströmt. Und erst recht kann unser individuelles Leben nur daher

die spezifische Vergangenheit, die unser Leib ist, erfassen und übernehmen, weil es ihn niemals völlig transzendierte, weil es selbst insgeheim ihn nährte und einen Teil auch seiner Kraft ihm widmete, weil er stets seine Gegenwart geblieben ist, so wie es offenbar wird in der Krankheit, wenn die Ereignisse des Tages nur noch in dem bestehen, was im Körper vorgeht. Was die Zentrierung unserer Existenz ermöglicht, ist zugleich, was ihre absolute Zentrierung verhindert: das anonyme Wesen unseres Leibes ist unauflöslich in eins Freiheit und Knechtschaft. So können wir zusammenfassen: die Zweideutigkeit des Zur-Welt-Seins selbst drückt sich in der des Leibes aus, die ihrerseits sich versteht aus der Zweideutigkeit der Zeit.«⁵

⁵ Merleau-Ponty, a.a.O., S. 108/109, 110

Aus dieser Analyse folgt, daß eine Kunst, deren Wahrheit in der Wahrheit des Leiblichen gründet, komplex, vielschichtig sein muß, polar gespannt, Widersprüche in sich austragend und von unterschiedlichen Zeitbewegungen erfüllt: denn sie lebt aus der Erfahrung des problematischen Bezugs von »Leib« und »Existenz« und stellt diese Erfahrung dar.

Nun gilt, daß in gewisser Weise alle Malerei in der Erfahrung des Körpers, des Leibes gründet.⁶ Diese prinzipielle Bedingung aller Malerei spricht Merleau-Ponty in seinem Essay »Das Auge und der Geist« an (wobei hier anstelle des Begriffs »Leibes« derjenige des »Körpers« tritt): »Der Maler »bringt seinen Körper mit«, sagt Valéry. Und in der Tat kann man sich nicht vorstellen, wie ein reiner Geist malen könnte. Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei. Um jene Verwandlungen zu verstehen, muß man den wirkenden und gegenwärtigen Körper wiederfinden, ihn, der nicht ein Stück Raum, ein Bündel von Funktionen ist, sondern eine Wahrnehmung und Bewegung Verbindendes.«

⁶ Vgl. Verf.: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter, Bd. 44, Aachen 1975, S. 287 - 316

Und dann spitzt Merleau-Ponty die Fragen einer »Phänomenologie des Leibes« zu auf das Problem des Zusammenhangs von Sehen und Bewegung, das ja aller Malerei zugrunde liegt: »Ich brauche nur etwas zu sehen, um zu wissen, wie ich es erreichen kann. ... Mein beweglicher Körper hat seine Stelle in der sichtbaren Welt, ist ein Teil von ihr, und deshalb kann ich ihn auf das Sichtbare hin richten. Umgekehrt jedoch hängt auch das Sehen von der Bewegung ab. Man sieht nur, was man betrachtet. Was wäre das Sehen ohne jede Bewegung der Augen? ... Das Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selber betrachten und in dem, was er gerade sieht, ›die andere Seite‹ seines Sehvermögens erkennen. Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Er ist ein ›Sich‹, nicht durch Transparenz wie das Denken, das, was es auch immer denkt, sich selbst assimiliert, indem es es als Denken konstituiert, in Denken verwandelt, sondern ein ›Sich‹ durch ein Einswerden, durch eine narzistische Verbundenheit dessen, der sieht, mit dem, was er sieht, dessen, der berührt, mit dem, was er berührt, des Empfindenden mit dem Empfundnen - ein ›Sich‹ also, das den Dingen verhaftet ist ...

Aus diesem ersten Paradox ergeben sich immerfort neue. Sichtbar und beweglich zählt mein Körper zu den Dingen, ist eines von ihnen, er ist dem Gewebe der Welt verhaftet, und sein Zusammenhalt ist der eines Dinges. Da er aber sieht und sich bewegt, hält er die Dinge in seinem Umkreis, sie bilden einen Anhang oder eine Verlängerung seiner selbst, sind seine Kruste und bilden einen Teil seiner vollen Definition, wie auch die Welt aus eben dem Stoff des Körpers gemacht ist. ...

Zugleich mit diesem sonderbaren System wechselseitiger Bezüge sind nun schon auch alle Probleme der Malerei angesprochen. Sie illustrieren das Rätsel des Körpers, und dieses Rätsel rechtfertigt sie. Denn weil die Dinge und mein Körper aus dem gleichen Stoff gemacht sind, muß sich sein Sehen auf irgendeine Art in ihnen vollziehen, muß sich ihr offenkundiges Sichtbarwerden in ihm mit einer geheimen Sichtbarkeit koppeln: »Die Natur ist innen«, sagt Cézanne. Qualität, Licht, Farbe, Tiefe, die sich dort vor uns befinden, sind dort nur, weil sie in unserem Körper ein Echo anklingen lassen, weil er sie empfängt ...«⁷

⁷ Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Herausgegeben und übersetzt von Hans Werner Arndt, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 15, 16, 17

⁸ Vgl. Verf.: Abstraktion, Leib und Raum. In: abstrakt. Der Deutsche Künstlerbund in Dresden 1993, Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 65

Thomas Kaminsky malt »ungegenständlich«, malt keine Dinge und Figuren, sondern die Materie und die Bedingungen des Sehens selbst: Licht, Dunkel, Farbe. Seine Malerei vollzieht sich im »Anschauungsraum«. ⁸ Gleichwohl wiederholt sich die »Paradoxie« des sehenden Leibes auch hier. Denn Farben sind nicht nur Materie des Sehens, sondern selbst Dinge, reale Materie von unterschiedlichen Eigenschaften, und Licht und Dunkel nur durch Farben darstellbar. Der Leib ist aber nicht nur Ermöglichung von »Sehen«, sondern, wie erwähnt, auch Bedingung und Auflösung von »Existenz«. Dem Sehen-als-Sehen wie dem Leib-als-Leib gemeinsam ist die Bewegung. So ist sie auch bestimmend für Kaminskys Kunst. Aber gibt es nur eine Art von Bewegung? »Insofern ich nicht nur in einer geschichtlichen Welt, deren Situationen stets unvergleichlich bleiben, sondern auch einer ›physischen Welt‹ zugehöre, in der konstante ›Reize‹ und typische Situationen immer wiederkehren, durchdringt meinen Leib ein Rhythmus, der nicht seinen Grund in meiner erwählten Weise zu sein, sondern seine Bedingung in meiner banalen Umwelt hat«, heißt es in Merleau-Pontys »Phänomenologie der Wahrnehmung«. ⁹

⁹ a.a.O., S. 108

Rhythmisch ist die biologische Zeit: »Leben ist ... nicht eine Uhr, sondern Rhythmus«. ¹⁰

10 Viktor von
Weizsäcker:
Gestalt und Zeit,
Göttingen 1960, S. 15

Aber welcher Rhythmus? In seiner Abhandlung über den Rhythmus unterschied Eugen Petersen einen »modernen Gebrauch« dieses Wortes, der in der Bedeutung »fließen«, »fließend« sich versammelt, von der altgriechischen Bestimmung. Hier hat das Wort Rhythmus »die Bedeutung einer unbewegten Gestalt, die durch Bewegung entstand.« Nach »übereinstimmender Lehre« von Plato, Aristoteles und dessen Schüler Aristoxenus von Tarent »war Rhythmus die nach festem Zeitmaß geregelte und abgeteilte Bewegung. Solcher Bewegung fähig sind der lebendige Körper und seine Stimme, und zwar diese singend in Tönen, sprechend in Worten. Damit sind sämtliche des Rhythmus fähigen Bewegungen des ganzen Körpers im Tanz - einschließlich aller Mimik und Gebärdensprache - wie seiner Teile, der Stimm- und Sprachwerkzeuge, im Gesang und poetischen Vortrag genannt. Ausdrücklich wird ein gewisser Rhythmus ... selbst in natürlichen Bewegungen außerhalb des Menschen anerkannt und wieder der Rhythmus dem Menschen eigentümlich genannt. Das Wort kann also eine weitere und eine engere Bedeutung haben. Durchaus im Sinne der alten Theorie, wenn auch nicht mit ihren Worten, können wir sagen, es gebe eigentlichen und uneigentlichen Rhythmus, können diesen letzteren natürlichen, jenen künstlichen oder kunstmäßigen nennen. Natürliche Rhythmen können wir mit den Alten im Tropfenfall erkennen, der vom Fließen, wie schon bei Cicero zu lesen, sich eben durch die nach einem gewissen Zeitmaß abgeteilte Bewegungen unterscheidet. Stärker als Tropfenfall fällt der Wogenprall ins Ohr, und leicht ließen sich noch andere Beispiele rhythmisch bewegter und doch toter Natur an-

führen. Wer sah noch nicht einzelne Blätter gewisser Bäume in leisem Luftzug, zu schwach, den ganzen Baum zu bewegen, regelmäßige Schwingungen rasch vollziehen; auch schlanke Wipfel vom Winde hin-, vom eigenen Widerstand zurückgetrieben werden? Am Menschen zwar, doch seinem Willen entzogen, fanden schon die Alten einen Rhythmus des Pulses, des Herzens, des Atmens ...« Im Sinne der antiken Theorie bestand Petersen auf der Unterscheidung einer »eigentlichen« von einer »uneigentlichen« Dimension im Rhythmischen. Die die »eigentliche« Bedeutung umschreibenden Worte »bezeichnen sämtlich nicht ein passives Geschehen, wie es das »Fließen«, sogar auch Tropfenfall wäre, sondern ein aktives Tun, eine in bestimmte, für Auge oder Ohr wahrnehmbare Wirkung ausgehende Tätigkeit. Meistens ist mit dieser Wirkung ein einstweiliger Abschluß gegeben, nach welchem beliebige Wiederholung möglich oder natürlich erscheint.« Lebendige Kräfte ringen im Rhythmus miteinander: »die niedere der natürlichen Triebe und die höhere des sie am Zeitmaß regulierenden Willens.« Als ein Beispiel rhythmischer Figurenbildung führte Petersen die »Ignudi« der »Sixtinischen Decke« Michelangelos an: »Sämtlich sind sie im vollsten Sinne des Wortes rhythmisch als Bildwerke, und bei einigen steigert sich die gegensätzliche Bewegung der zu einem Paar verbundenen trotz des Sitzens zu schier tanzartiger Bewegung, an der alle Gliedmaßen, Arme, Beine und Kopf beteiligt sind ...«¹¹

¹¹ Eugen Petersen: Rhythmus. In: Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse, N.F. Bd. XVI. Nr. 5, Berlin 1917, S. 11, 13, 10, 22, 92. Vgl. dazu auch Verf.: Probleme der Bildrhythmik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 29/2, Bonn 1984, S. 192 - 213

tungen in »uneigentliche« und »eigentliche«. Nach den Erkenntnissen der »Phänomenologie des Leibes« geht es vielmehr gerade um die Durchdringung der »anonymen«, »passiven« Rhythmen des Leibes mit den »willentlichen«, »aktiven« der bewußten Existenz, eine Durchdringung, die sich nicht mehr im Sinne einer bloßen Hierarchie verstehen läßt.

Thomas Kaminskys Werke machen solch rhythmisches Sich-Durchdringen in der Verflechtung von »Leib« und »Existenz« sichtbar. Doch ist damit nur ein allgemeines Schema zur Erfassung des Wirklichkeitsbezuges dieser Werke gegeben. Welcher Variationen, welcher Verwandlungen die Kunst Kaminskys fähig ist, kann nur die Betrachtung der Werke selbst zeigen.

Die Linie ist die erste Bewegungsform. In ihr durchdringen sich »Leibliches« und »Geistiges«. Die Finger-Abdrücke der Hand-Zeichnungen ergeben lineare Spuren. In Linien aber »verkörpert« sich auch die Schrift. »Schrift« ist integraler Bestandteil der Kunst Kaminskys.

Linien, Zeichnungen sind das konzeptuelle Medium der bildenden Künste schlechthin¹², der Künste, die ehemals »arti del disegno« hießen.

Bei Kaminsky gehen »Zeichnung« und »Malerei« ineinander über. Nie läßt Kaminsky Farbe, das Grund-Element der Malerei, »homogen«, in gleichmäßig-flächigem Auftrag, zur Wirkung kommen, immer erscheint sie in irgendeiner Weise »linear« oder auch »punkthaft« strukturiert.

So ist auch das hochformatige Blatt von 1972 (Wachsstift, Acryl, 50 x 35 cm) in leicht schräg stehende Farbstriche gegliedert. In vier Zeilen zu je acht (in der zweiten Zeile neun) Strichen schweben sie übereinander, jedes dieser stabgleichen, hellbläulichen oder zart purpurrötlichen

¹² Vgl. etwa Uwe Westfeling: Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung - Techniken - Formen - Themen, Köln 1995, S. 74 ff.

Elemente wieder anders gerichtet, nach rechts hin sich verengend, in einem durchgehenden Zug von rechts oben nach links unten, wie beim Schreiben. Sie stehen in einer wehend-bewegten weißen Fläche; in ihren Zwischenräumen öffnen hellbläuliche oder rotbräunliche Farbschraffen, schräger als die Farbstäbe und stellenweise über sie gezogen, dem Blick einen helleren, gelblicheren Grund. Bei all ihrer Zartheit, ihrem Zögernden vermitteln die Farbstriche den Eindruck von Widerständigkeit im Bewegungsstrom. Manche scheinen nach aufwärts sich zu richten, halten einem sie Umgreifenden stand. Polyrhythmik bildet sich als Entgegensetzung von Bewegungsformen, von Spuren des Leiblichen und der Existenz. (Abb. S. 49)

Ganz anders dann das querformatige Bild von 1973 (Eitempera/Leinwand, 130 x 140 cm): ein dichtes, weißes, sich verengendes und lösendes Liniengespinst legt sich über einen dunkleren Grund, der jedoch nur als purpurrötliche oder bläuliche Punkte in Erscheinung tritt. Ist er damit überhaupt noch »Grund«? Die weiße Linie, die farbige Urmaterie der Kunst Kaminskys, wird hier zum vielschichtigen Labyrinth, eckig, winkelig verflochten, nie kurvig, wellenartig, und somit keinen »natürlichen« Rhythmus bildend, eher ein Zeichen der sich selbst und jeden »Grund« problematisierenden »Existenz«? In einer unmeßbaren Distanz erscheint dieses Bild, in der »Ferne«, denn nur sie erlaubt es, einen »Überblick« zu gewinnen. Aber gleichzeitig fordert das feine Geflecht die Nahsicht. Zwei unterschiedliche »Einstellungen« werden dem Betrachter nahegelegt, Aspekte, die das jeweils »Andere« nahezu verschwinden lassen, - vergleichbar der Erfahrung von »Leib« und »Existenz«. (Abb. S. 50)

Ein Bild des gleichen Jahres, und gleich auch in Größe, Format und Technik, wirkt ganz ähnlich und doch auch un-

ähnlich: denn das Liniennetz ist weitmaschiger geworden, der Grund bräunlicher, Buntfarbigkeit zurückdrängend. Die Linien sind nun eher kurvig gebildet und lassen einander vielfältig überlagernde Wellenrhythmen ahnen. Man kann sich gut vorstellen, es wäre »dasselbe« Bild, erfaßt in einem anderen Zustand des »Pulsierens« ... (Abb. S. 51)

Mehr als zehn Jahre später, 1984, erscheint in einem grossen, querformatigen Bild (110 x 205 cm) dasselbe bildnerische System: Vielschichtigkeit und lineare Polyrythmik, in tiefgreifender Verwandlung. Über ein Raster aus weißen Horizontallinien ist eine Vielzahl farbiger Linien gelegt, bisweilen auch in es verstrickt. Jede Farbe gehorcht, so scheint es, einem anderen Rhythmus, jedoch stets einem diskontinuierlichen, immer neu ansetzenden. Blaue Linien verästeln sich wie das Delta von Flüssen; grünliche, ähnlich geführte, richten sich bisweilen steiler auf; beim Gelb überwiegt der Eindruck des Steilen, Schrägen; Braunrot bildet auch Kurven und Gegenschrägen.

Das »Lineare« prägt sich nun als solches bestimmter aus, differenziert sich in Linien-Arten, die Linien des Rasters und die Linien unterschiedlicher Schrägrichtungen. Und zugleich stellen sich die Buntfarben als jeweils eigene Qualitäten dar.

Wie eine große, unruhige Landkarte mit »Haupt- und Nebenwegen«, mit einzelnen, verschiedenfarbig begrenzten Regionen wirkt das Bild, verweisend auf ein fernes, unerreichbares Land.

Noch komplexer ein Blatt desselben Jahres (Kreide, Farbstift, Ölfarbe/Papier, 110 x 120 cm). Drei Schichten sind zu erkennen: ein horizontaler Raster, ein wolkig-weißes Linien-Streifen-Netz und darüber dünne Farbstriche in Blau, Rot, Grün, Gelb, auch Schwarz. Sie verdichten sich zu den Rän-

dern hin, machen so das Bildfeld zu einem Begrenzten, -
durchaus nicht selbstverständlich bei Kaminsky, dessen
Bilder vielmehr häufig wie Ausschnitte aus einem unbe-
grenzbar Fließenden oder Strukturierten oder Atmosphä-
rischen wirken. Hier aber verwandelt der Kontrast des
Begrenzten und Unbegrenzten den Bildgrund, macht ihn
unfaßlich, löst ihn auf. Es ist, als lägen mehrere transpa-
rente, halbmaterielle Bilder übereinander. Der Rhythmus
des Rasters ist ein anderer als der der Farbstriche. Seine
Weißstreifen sind selber mehrschichtig gebildet und farbig
getönt. Sichtbares und Unsichtbares gehen ineinander über.
(Abb. S. 53)

So ist es nicht mehr allzuweit zu einem Bild aus »vielfarbi-
gem« Weiß, das sich aus Linien und Streifen über bläuli-
chem Grund verdichtet (1984, Ölfarbe, Silberstift/Lein-
wand, 180 x 140 cm). Lineares und Farbigen sind nur noch
zu ahnen, entschwinden im Atmosphärischen, dem auch
das Anfragende des Bildformats entspricht. (Abb. S. 55)

Im Bild von 1987 (Ölfarbe, Silberstift/Leinwand, 140 x 180
cm) dagegen ist die Buntfarbigkeit in den weißlichen Grund
hineingenommen, in einen Rhythmus, der von rechts oben
nach links unten strömt. Gegen und über ihn sind zarte
Weißlinien geführt, von links oben nach rechts unten. Die
Bildfläche wird Weite, Himmel, Raum und bleibt doch, in
ihrer schwingenden Rhythmik, ganz leibhaft. (Abb. S. 56)

Neue Ausdrucksdimensionen eröffnet ein Bild von 1988
(Ölfarbe/Leinwand, 55 x 46 cm). Den Grund bilden nun
relativ breite Horizontalstreifen in Weiß und Dunkelgrau,
die ständig ihren Ort zu wechseln scheinen. Über und zwi-
schen sie sind geometrisch geformte Farbflecken gelegt, in
Gelb, Weiß und Rötlich, an einer oder zwei Kanten durch
Farbsäume begrenzt; ihnen antworten gelbe Linien und,

zwischen Raster und farbigen Kleinflächen, Weißschraffen, gleichsam zerfaserte Weißbezirke. Ein Werk, erfüllt von rätselhafter, vielschichtiger Dynamik. (Abb. S. 57)

1990/1991 entsteht ein nicht nur im Format mächtiges Bild (Acryl, Tusche, ein Doppelbild von je 180 x 160 cm). Das große Format fordert Vereinfachung der Bildmittel. Farbflecken, meist in Farbstreifen dynamisiert, stellen jetzt das einzige Gestaltungselement dar; Grauflecken stellenweise rötlich und grünlich getönt, bisweilen ins Schwärzliche vertieft, und Gelbflecken besetzen dicht die Bildfläche. Wie nächtliche, von gelben Blitzen durchzuckte Gewitterwolken ziehen sie nach rechts über das Bild, einige scheinen in der Richtung ihres Fluges zu zergehen; im linken Bild fügen sie sich zu kreisender Ballung zusammen, im rechten lösen sie sich, strahlen aus von einem kleineren Zentrum. Eine wogende Bewegung erfaßt die Bildfläche selbst: Was liegt vorne, was liegt hinten? (Abb. S. 59)

Wie eine Systematisierung und Verwandlung ins Helle, Strahlende tritt das Bild von 1991 auf (Ölfarbe/Eitempera, ebenfalls ein Doppelbild aus je 180 x 140 cm messenden Tafeln). Die farbige Bilderscheinung konzentriert sich auf den Klang von Weiß und Gelb, von Licht und der dem Licht nächsten Farbe, und die Flecken schließen sich zu komplexen, präzise begrenzten, polygonalen Streifen zusammen, die wie Positiv- und Negativformen ineinanderpassen, - das Gelb, aber auch das Weiß kann als das »Positive« wirken. Gelb und Weiß sind ihrerseits geschichtet; im Gelb zeigt sich die Schichtung deutlicher, Simultankontraste strahlen aus. »Form« und »Grund« werden vertauschbar, »Struktur« und »Lebendigkeit« werden eins.

Erfahrungen des Holzschnittes sind in das Malen eingegangen. »Ein Holzschnitt ist ein Hochdruck, ich schneide

13 Thomas Kaminsky
in: Katalog
Städtische Galerie
Lüdenscheid, 1990,
S. 28

14 Verf. in:
Thomas Kaminsky,
Klangflächen,
Köln 1994, o. S.

aus einer Fläche mit Hilfe eines Messers Formen, Formen, welche der Pinsel ähnlich, nur ohne den Widerstand des Schneidmüssens auf einer Fläche hinterlassen würde, mit der Hilfe der gerichteten Bewegung, und unter Verzicht darauf, den Verlockungen des Wiedererkennens nachzugeben ...«¹³

Und das Bild wird so »Polarität von Form und Licht, Begrenzung und Ausstrahlen, Raum, der zur Fläche sich verdichtet, Fläche, die zum Raum sich weitet, Atmen, Schwingen, Vibration, Strömen in unwiderstehlicher Kraft und herrlicher Freiheit, Fließen, das alle Grenzen überwindet und gleichwohl um Zentren sich ordnen kann.«¹⁴ (Abb. S. 61) 1991 malt Kaminsky erneut ein weißes Bild (Ölfarbe/Leinwand, 120 x 180 cm), zart in sich bewegt, entstanden in einem komplexen Aufbau aus abgeklebten und wieder übermalten Streifen, derart, daß man in seine Oberfläche wie in über- und ineinander gelagerte Eisschollen zu sehen glaubt. Eine Aura der Stille, der Ruhe, Verhaltenheit, des Schweigens umgibt das Bild. (Abb. S. 63)

Im stärksten Gegensatz dazu steht eine Arbeit in Öl auf Papier von 1992/1997 (92 x 110 cm). Über schwärzlich-gelblich geschichtetem Grund, den horizontale oder schräge Blitze durchqueren, schweben gelbe, vor Erregung gleichsam erzitternde, irregulär gefügte senkrechte Gelbbahnen, unruhig flackernd, wie phosphoreszierend, weit vor dem Energiefeld des Grundes - wie Spuren einer Existenz, die ihre Verankerung im Leiblichen zu verlieren droht? (Abb. S. 65) Ein zweiteiliges Querformat von 1995 (Acryl/Leinwand, 110 x 184 cm) strukturieren große gelbe und weiße Farbflächen in monumentaler Erscheinung. Zugleich drängt sich der Eindruck des Fragmentierten auf, wurden einzelne Gelbflecken doch schnell, halbtransparent mit Weiß

übermalt, die Prägnanz ihrer Gestalt verletzend. Leichte Kurvierung des Gesamtzuges wirkt wie ein Drehmoment, erhöht die Dynamik. An einen weißen, reißenden Strom, der Gelb-Fragmentiertes mit sich führt, erinnert dieses Bild. Die Teilung in zwei Tafeln aber setzt sich solch illusionistischen Assoziationen entgegen, indem sie das Materielle der Leinwandflächen zur Geltung bringt. Die Größe der Formen läßt das Bild »näher« erscheinen; so kann eine besondere Sog-Wirkung sich entfalten. (Abb. S. 67)

Ein Bild desselben Jahres (Ölfarbe/Leinwand, dreiteilig, 180 x 450 cm) steigert noch die Entschiedenheit der weißen und gelben Flecken vor düsterem, schwärzlichem Grund. Sie verketten sich in einzelnen »Figuren«, die, Sturmavögeln gleich, gegen kräftigen Wind ansegeln. Man glaubt, Flügelrauschen zu hören. Elementare Kraft bricht auf. Das Bild gerät in bedrängende Nähe. Seine Energien scheinen zu explodieren. Links fliegen die Formen nach links, rechts nach rechts aus dem Bild heraus. Körper kämpfen gegen heftige Widerstände an.

Peter Schalmey berichtet: »Der Kapitän will darin einen Höllensturz sehen, das Inferno in Abwesenheit der Welt. - Dort, wo es zur Ruhe zu kommen scheint, diese furchtbare Leere. »Es ist wie auf dem Meer, wenn der Empfang gestört ist. Man denkt, vielleicht ist die Welt längst kaputtgegangen, und wir haben es bloß nicht gemerkt. Dieses Fehlen der Welt tut weh, und daraus entsteht unsere Unruhe«, erläutert der Kapitän ...«¹⁵ (Abb. S. 72/73)

Das Jahr 1997 führt zu einer neuen Systematisierung. Thomas Kaminsky erkundet auf seine Weise »Punkt und Linie zu Fläche«.

Ein Werk (Eitempera, Öl/Leinwand, 92 x 110 cm) konzentriert das Bildgeschehen auf Kleinflächen und Linien und

¹⁵ In: Thomas Kaminsky.
Das Bild der Bilder,
München 1995, S. 6

den Kontrast von mattem Schwarz und glänzendem Weiß. Weiße Randübermalungen präzisieren die Grenzen der schwarzen Flächen, lassen diese durch stellenweise Transparenz gleichsam atmen, schwingen. Die Mikro-Elemente unterscheiden sich sämtlich nach Größe, Form und Richtung. Ihre Form und Anordnung sind derart, daß eine Mehrzahl von Rhythmen und Richtungsbezügen durcheinanderzulaufen scheint. Die übermalten Formrelationen sind oftmals noch zu ahnen und werden vom Beziehungsgeflecht der obersten Schicht überlagert. So versammelt sich die Energie der Übersichtungen in die Energie der Flecken und Linien selbst. Sie kreisen und tanzen, entfalten sich zu einem ungemein lebendigen Rhythmus in einer Vielzahl von Richtungen. Leiblichkeit und bewußte, willentliche Existenz sind hier eins geworden. (Abb. S. 69)

Ein ähnliches Formrepertoire herrscht in einem anderen Bild dieses Jahres (Öl/Leinwand, 140 x 130 cm). Die Geraden, Winkel und Vieleckformen schließen sich nun jedoch zu Gruppen zusammen und zu Klängen von Grau und Gelb. Die Gelbflächen, aber auch die grauen und dunkelblauen, bilden zugleich jeweils eigene Rhythmen. Das Prinzip der Übersichtung bringt sich wieder deutlicher zur Geltung. Im Weißgrund klingen die übermalten Formen nach, Graustufen führen in Tiefenschichten, »Spurenelemente« fordern den Blick zur »Rekonstruktion« früherer Zusammenhänge auf. So entsteht ein komplexes Spiel der Entsprechungen, Variationen, Umkehrungen. Eine Vielzahl bildlogischer Wege führt über und in die Bildfläche und schließt sich zu harmonischer Gesamtwirkung zusammen. (Abb. S. 68)

Für Kandinsky war der Punkt das »Urelement der Malerei«:
»Der Punkt ist die innerlich knappste Form. Er ist in sich

gekehrt.« Er »krallt sich in die Grundfläche hinein und behauptet sich für alle Zeiten. So ist er innerlich die knappste ständige Behauptung, die kurz, fest und schnell entsteht ...«¹⁶ Für die Kunst Kaminskys ist die Linie das »Urelement«, die Linie als Form der Bewegung, als Spur der Vergänglichkeit, nicht der Punkt als Zeichen des »Sich-Behauptens für alle Zeiten«.

Deshalb erscheinen auch die farbigen Punkte, die ein weiteres Bild von 1997 bestimmen (Öl/Leinwand, 180 x 170 cm), als Verknappungen von Linien, nicht als in sich ruhende Wesen. Jeder »Punkt« gibt den Blick frei auf eine Vielzahl von Farben, - eine unendliche Fülle verborgener Farben läßt sich aus ihnen erschließen. Weiß, das die Punkte trennt, wird zum Schleier über dem Kosmos der Farben, zeigt sich selbst als »polychromes« Weiß. Die Punkte schweben und schließen sich zu Konstellationen zusammen, die gleichermaßen in die Bildtiefe wie über die Bildfläche hin sich erstrecken. Der Bildraum wird aus einer Folge halbtransparenter Schichten zum Spannungsraum farbiger Energien. (Abb. S. 75)

Und so wird er beibehalten in Werken, die erneut aus der Struktur des Linearen leben. Leicht schräg gerichtete Geraden, von Farbstrichen durchzogen, schweben in einem Grau, das eine Vielzahl anders gerichteter Geraden in hellerem Grau durchschimmern läßt. Die sichtbaren Farbstriche sind »Restformen« der halb verdeckten Geraden im grauen Grund. Dennoch wirken die Farblinien, die Geraden, nicht transparent und auch nicht als »Schlitze« des nach vorne gezogenen Grundes, denn dieser gewinnt keine eigene Stofflichkeit. Viel eher sind sie Lichtstäbe, in denen das stabförmig gefaßte Farblicht des Grundes in Erscheinung tritt. Ein Spiel farbiger, lichthafter Verbergung und Entbergung setzt ein. (Abb. S. 77)

¹⁶ Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926). Zitiert nach der 7. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bumpliz 1973, S. 30, 31

Das Spiel steigert sich bei einem zweiten Bild gleicher Technik und gleichen Formats zu heiterer Unruhe. Ungleich mehr Farblinien sind hier zu sehen, und in ihnen viel mehr Farben. Die Farblinien wechseln in ihren Richtungen, von der Senkrechten über viele Geraden der Schrägen zur Waagerechten. Der Grund ist in einem helleren, kaum transparenten Grau gehalten und steigert so die Farben in ihrer Buntheit. Farbfülle und Richtungsvielfalt entsprechen einander.

Der Eindruck des Diskontinuierlichen beginnt zu überwiegen. Der »existentielle«, immer neu und anders ansetzende Rhythmus gewinnt die Oberhand.

Die Farbstäbe können auch als »perspektivisch verkürzte«, in den Bildraum stoßende, erscheinen, - und bei konzentrierter Betrachtung kann man sich wie in den Bildraum versetzt empfinden. Auf der Suche nach farbigen Vernetzungen und Entsprechungen lösen die Farbstäbe sich auf. Aber nur der langsame Blick entdeckt die Farbbezüge und die räumlich-formalen Entsprechungen. Geduldig muß er von Bildstelle zu Bildstelle wandern.

Damit entfaltet sich dies Bild in sehr unterschiedlichen Zeitgestalten, im Augenblicklichen des flirrend-flimmernenden Gesamteindrucks und im Langsamem, Suchenden der Konstruktion und Rekonstruktion farbig-formaler Beziehungen, - auch dies als »anschauliches Symbol« eines »Rhythmus der Existenz.« (Abb. S. 71)

Ein anderes Bild, gemalt in gleicher Technik, aber in seinen Proportionen verändert (180 x 160 cm) wirkt höher, schmaler, und schmaler sind auch die (meist nahezu senkrechten) Farblinien gehalten. Der Grund ist dunkles, blautoniges, halbtransparentes Grau. Zu ihm stehen die Farblinien in entschiedenem Hell-Dunkel-Kontrast. Das Lichthafte

der Farben übertönt ihren Buntgehalt. Dieser Wirkung entspricht die Dominanz von Gelb. Die Farblinien, stark in Länge und Breite wechselnd und durchsetzt von Punkten, öffnen die Bildfläche ins Räumliche.

Ein geheimnisvolles Bild, in stillem Aufglühen, Glimmen und Verlöschen von Lichtbahnen; Licht in lineare Präzision gefaßt und in das Feierliche eines poetischen Rhythmus. (Abb. S. 74)

Thomas Kaminskys Kunst, gründend in den autonomen Gesetzen von Linie, Fläche, Grund, von Farbe, Licht und Rhythmus, offenbart zugleich Pole des menschlichen Daseins: Chaos und Ordnung, Spontaneität und Ratio, die Anonymität des Leiblichen und das Willentlich-Bewußte der Existenz, Zeiterfahrung des Organisch-Kontinuierlichen und der Diskontinuität immer neu gesetzter Freiheit. Je neu, je anders vereinen Kaminskys Werke diese Pole zur »Harmonie des Gegenstrebigen«.

»Wenn in dem Fragmente des Simonides Danae in dem von schäumenden Meer umbrandeten Kasten ihren schlafenden Perseus wiegt und schlafen heißt das wogende Meer und des Windes Getöse, ist die Ruhe ruhiger, die Bewegung bewegter - und wenn der Dichter dieses Meer im stillen Glanze seiner Glätte des Himmels Ruhe hätte spiegeln lassen, er hätte gewiß Sorge getragen, diese Ruhe als Ruhe eines Ruhelosen, eben erst zur Ruhe gekommenen zu sagen. Denn zwischen Ruhe und Unruhe sind wir lebendig ...«¹⁷

17 Kurt Riezler:
Traktat vom Schönen.
Zur Ontologie der
Kunst. (Philosophische
Abhandlungen, Bd. III.)
Frankfurt am Main
1955, S. 59

Lorenz Dittmann