

Peter Anselm Riedl

DIE SPRACHKRAFT DER WUNDE

Versehrung, Zerstückung und Tod bei Horst Egon Kalinowski

Die Geschichte der Kunst ist nicht zuletzt eine Geschichte der Vorführung von Wunden. Ob es sich um Jagdszenen auf eiszeitlichen Felsbildern handelt, um kriegerische Schilderungen aus Altägypten und Vorderasien, um Kampf-, Tötungs-, Sterbe-, Züchtigungs- und Opferdarstellungen aus der griechischen und römischen Antike, um Marterszenen aus der christlichen Kunst oder um Kriegs- und Erschießungsbilder aus neuerer Zeit: Wunden sind allgegenwärtige Zeugnisse gewaltsamen Einbruchs in kreatürliche Integrität. Im Zentrum des christlichen Kultes steht der durch den Auferstehungsgedanken überhöhte Foltertod Jesu. Christliche Tugendlehre schließt das Gebot ein, Versehrung und Untergang duldend zu ertragen.

Der Mythos hat viele die Künstlerphantasie beflügelnde Beispiele für den Gegensatz von leiblicher Vollkommenheit und Entstellung durch Wunden erdacht, etwa in Form der Geschichte von Apoll und Marsyas: Der strahlende jugendliche Gott und der häßliche Faun, dessen Körper durch die Schindung in eine einzige Wunde verwandelt worden ist, bilden ein Paar von erschütternder existenzieller Asymmetrie. Unter den christlichen Märtyrern vereint der Soldatenheilige Sebastian kraftvolle Schönheit und Leidenselend; die Legende läßt ihn, wie man weiß, die zahllosen Pfeileinschüsse überleben und erst unter den Knüppeln von Schergen sterben.

Nicht nur in erzählendem und attributivem Zusammenhang, sondern auch in zeichenhafter Abkürzung ist die Wunde ein wesentliches Thema der Kunst. Bei gotischen Kruzifixen sind die Wundmale zuweilen so prominent herausgearbeitet, daß sie eine vom Körper unabhängige plastische Ausdrucksmacht entfalten. Zu den *Arma Christi*, den Leidenswerkzeugen Christi, treten neben dem Kreuz und den anderen Martergeräten manchmal als direkte Schmerzensbelege die aus dem anatomischen Kontext gelösten Füße und Hände des Heilands. Ähnlich konzentrieren sich Votive häufig auf die Wiedergabe der von Verletzung oder Krankheit befallenen Körperteile. Was Wunddarstellungen aus unserem Jahrhundert angeht, wird man wohl zuerst an die zu mementohafter Nachdrücklichkeit gesteigerten Durchbohrungen und Zerstückungen von Mensch und Tier auf Pablo Picassos „Guernica“ und die schaurigen Verstümmelungen von Henry Moores „Sitzendem Krieger“ denken.

Die Verbildlichung von Wunden ist, ob bewußt oder unbewußt, immer auch Eingeständnis eigener Verwundbarkeit und Versuch der Bannung potentieller Verwundung. Und wo das Verwunden von Materialien zu einem Bestandteil des Werkprozesses wird, drängt, so wird man vermuten dürfen, inneres Verwundetsein nach außen.

Horst Egon Kalinowski beschäftigt sich mit dem Thema der Wunde nicht erst, seit er mit Leder arbeitet, aber er hat im Leder den Stoff entdeckt, der ihm am deutlichsten und eindringlichsten zu sprechen erlaubt. Leder, gleichgültig wofür genutzt, setzt stets tödliche Verwundung voraus. Jedes Stück Leder enthält ein Stück Marsyas- oder, um ein christliches



Andrea Mantegna
Das Martyrium des Hl. Sebastian

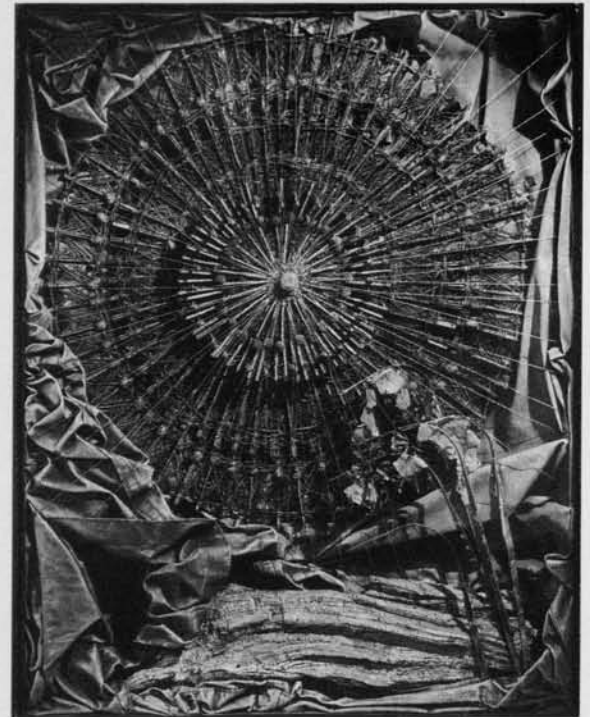


Philipp Galle nach Giovanni Stradano
Apoll schindet Marsyas

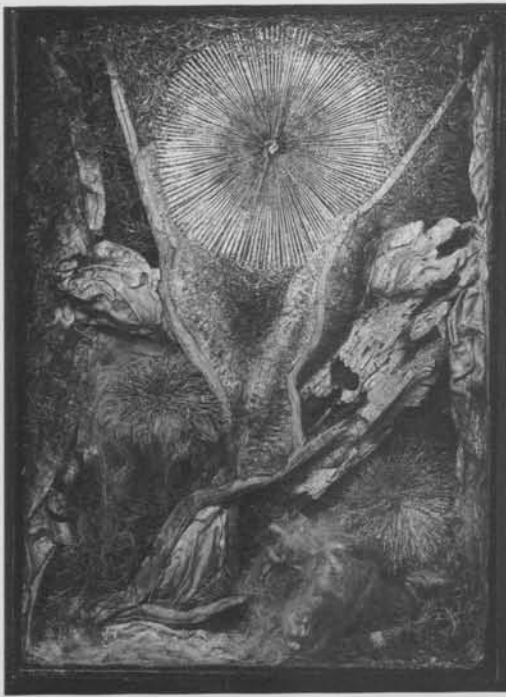
Exemplum anzuführen, Bartholomäus-Schicksal. Es sind zwar *nur* Tiere, die das Leder liefern, und die Weise ihrer Tötung wird gerne als *schonend* abgetan, doch es sind eben lebendige und darum als Analogien für den Menschen taugliche Wesen. Zu der im Material gespeicherten Erinnerung an Leben kommt bei den von Kalinowski verarbeiteten Lederteilen als zweite Vergangenheitsdimension die Geschichte der Vorverwendung. Diese Geschichte bleibt so im Dunkeln wie das Leben der hautspendenden Tiere, denn der Künstler bevorzugt ausgemusterte, also für die Erfüllung ihrer technischen oder modischen Zwecke zu alt oder unattraktiv gewordene Stücke. Die bildnerische Transformation hebt alle Vergangenheit des Materials dialektisch auf, indem es sie zum jederzeit spürbaren und interpretativ erhellbaren Teil des als solches ganz gegenwärtigen Werkes werden läßt.

Überlegungen über das Thema der Wunde bei Kalinowski können nicht das Ziel haben, eine Systematik der in den Arbeiten dem äußeren Anschein nach zitierten Verwundungsarten zu entwerfen. Gewiß ist es so, daß man sich in dem einen Fall an Kreuzigung, im zweiten an Pfählung, im dritten an Schindung und im vierten vielleicht an Zerbrechung oder Zerreißung gemahnt fühlt. Aber es ist ebenso wahr, daß man es im Kern nicht mit der narrativen Ausbreitung von Ereignissen zu tun hat, sondern mit der verallgemeinernden Überformung von komplexen, im eigenen Leidverständnis wurzelnden Inhalten. Um es gleich als These zu formulieren: Die von den Werken bezeugte Fülle möglicher Methoden der Qualbereitung ist bei Kalinowski nichts anderes als *Ausdruck der Intensität individueller Leiderfahrung*. Jede Deutung, auch wenn sie um das Vokabular der Foltertechnik nicht herumkommt, hat dies zu respektieren.

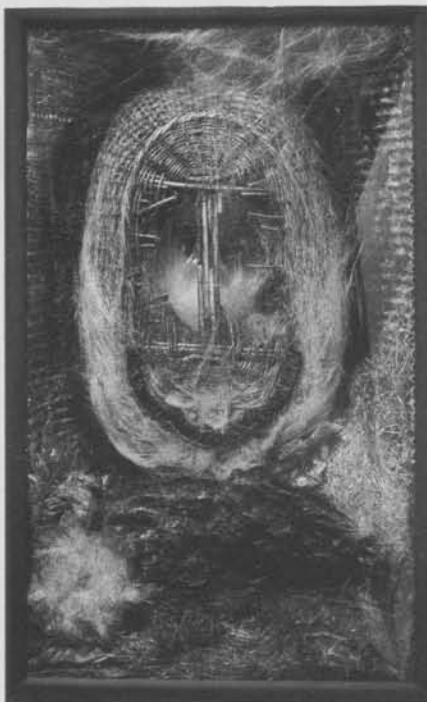
Bereits in den frühen *Collagen* und *Bildschreinen* wird ein zweiter Grundzug der Kunst Kalinowskis erkennbar: Materialien, deren Zustand man mit Worten wie verschlissen, moderig und chaotisch charakterisieren möchte, gehen in einer Ordnung von unwiderleglicher Stimmigkeit auf, Dinge, denen man kaum ästhetische Tragfähigkeit zuerkennen würde, werden zu Teilen durchdachter Kompositionen und gewinnen dadurch eine neue Identität. Da formieren sich Seidenpapierstücke und Jutefetzen zu einem geisterhaften Wesen, versammeln sich Schuhfragmente im ovalen Ausriß einer Sackleinwandfläche zu einer Maske und fährt eine dunkle Brandspur über eine Strohhalmschichtung (vgl. auch „Le roi des calmars“, 1958, WVZ 380). Oder da verdichten sich Flechtwerk-, Gewebe- und Gespinstreste zum suggestiven Bildschrein „Le berceau d'un papillon“ (1959, WVZ 415), finden sich die unterschiedlichsten Substanzen zu „La fontaine aux échos“ (1959, WVZ 400) zusammen und beschwören alltägliche Relikte die Feierlichkeit einer „La nécropole d'un aile“ (1959, WVZ 419). In jedem Falle ist Versehrung anwesend als Mitgift des verwendeten Materials oder als Ergebnis des künstlerischen Willens. Aber diese Versehrung wird stets durch eine eigentümliche Formbestimmtheit ins Kraftvoll-Appellative umgelenkt. Aus Zerfall wächst unter den Händen Kalinowskis neue Gestalt, aus Bedrohlichkeit wird ein bedeutungsvoller Formgestus. Selbst das Ornamentale erhält inmitten widerspenstiger und dissoziierender Formen ein Heimatrecht. In Arbeiten wie „L'astre au royaume des naces“ (1958, WVZ 383) oder „L'astre de septembre“ (1959, WVZ 397) wird es zum Träger einer geradezu sakralen Anmutung.



397 L'ASTRE DE SEPTEMBRE 1959



383 L'ASTRE AU ROYAUME DES NACRES 1958



415 LE BERCEAU D'UN PAPILLON 1959

Mit dem 1960 vollzogenen Schritt zu den *Caissons* vergrößerte Kalinowski seinen Ausdrucksradius energisch. Die seit den späten sechziger Jahren hinzukommenden *Ensachements*, *Pendants* und *Termes* bekräftigen nur die Absicht, den Werken volle Körperhaftigkeit zu erschließen, genauer: die Möglichkeiten des reliefartigen Aufbaus der Materialbilder und Bildschreine um die Chancen einer vollräumlichen Gestaltung zu vermehren. In der Tat hielt sich der Künstler die Option für flächengebundene Arbeiten - und dazu gehören neben Materialcollagen und Reliefs nicht zuletzt die seit den frühen sechziger Jahren in großer Zahl entstandenen Radierungen und Lithographien - bis heute offen. Die vom selbsterfundenen Prinzip der Holz-Leder-Konstruktion gewährten Freiheiten nutzte Kalinowski mit dem ihm eigenen, gleichermaßen von Phantasie und Verstandesschärfe gespeisten Elan.

In einem Statement von 1982 betont der Künstler die Schutzqualität des Leders: *Meine caissons sind für mich immer behälter gewesen. Ihre architektur umschloß einen 'inhalt', und die behütung mit leder war ganz im sinne von schutz und abwehr gemeint. Leder hat immer diese funktion gehabt. Der mensch schützte sich gegen wind und wasser mit tierhaut: lendenschurz und lederschürze, helm, panzer und handschuh. Wasserschlauch und flasche waren aus leder, selbst seine zelte waren räume aus leder. [...] Die öfters gestellte frage, welches leder ich verwende oder, wo ich es finde, ist für mich nicht von wichtigkeit. Für mich geht es zunächst einmal um 'haut'. Vom erlebnis der haut und ihrer beobachtung gehe ich aus. Wenn in den folgenden Sätzen der Wille bekundet wird, die vorstellung von leben und tod der unzerreißbaren haut einzuverleiben, wird eine merkwürdige Paradoxie berührt, denn die unzerreißbare Haut ist zunächst selbst ein Produkt des Todes. Was Kalinowski meint, ist die ambivalente Eigenschaft des Leders, als Lebensüberrest genug Festigkeit und Dauerhaftigkeit zu besitzen, um nicht nur die Botschaft von der Ursache der eigenen Existenz - also die Todesbotschaft - zu übermitteln, sondern auch Zeichen der Vitalität. Tod muß freilich immer mitgedacht werden, wenn Leder im Spiele ist, Leben kann dem Material eigentlich nur als Sekundärerinnerung, gleichsam über die Todesstufe hinweg, zurückgegeben werden. So wird man von Objekten, in denen die Unzerreißbarkeit der Haut einer äußersten Belastung unterworfen oder gar widerlegt wird, eine besondere Unmittelbarkeit der Wirkung erwarten dürfen.*

Unter den Werken Kalinowskis, die man mit Kriterien wie Verwundung und Tod fassen kann, finden sich Arbeiten aller nur denkbaren Referenzgrade. Zuweilen gibt schon der Titel einen Hinweis auf den gemeinten Sinn. Bei der Terme „Saint Sébastien“ (1983, WVZ 995) ist das, was einem lederumkleideten Pfosten widerfährt, demnach als Bild für das Leiden des heiligen Märtyrers zu verstehen. Ein roher Holzkeil durchdringt den aufragenden Schaft und nimmt an der Austrittsstelle die weiche Haut ein Stück weit mit. Eine Kordel, die Pfosten und Keil umwindet, kehrt die Formdynamik in denkmalhafte Zuständlichkeit um. Durchbohrung wird als exemplarisches Geschick gezeigt, weit weg von der altvertrauten - im Grunde um eine Rekonstruktion einer legendären Szene bemühten - ikonographischen Tradition. Insofern bedeutet der Titel Hinlenkung und Eingengung zugleich. Die Sebastian zugefügte Wunde ist in Wahrheit eine Wunde, die jedermann zugefügt werden kann.



824
FANION "K"
(ehem. Titel TABLIER K)
1976

854
LE BOIS VERT
(ehem. Titel BORNE)
1977

Im Falle des Objekts „Fin de tournoi“ (1995, WVZ 1128) wird der Titel durch eine Erläuterung des Künstlers ergänzt: *Der Titel bezieht sich auf Henri II von Frankreich, den während eines Turniers die Lanze seines Gegners tödlich traf. Die Lanze durchstach den Augenschlitz des Visiers und bohrte sich in den Kopf des Königs.* Drastisch genug ist nachgestellt, wie die abgebrochene Spitze einer Lanze die beiden Teile eines helmähnlichen Gebildes auseinandertreibt. Aber das Anekdotische und das Mimetische haben wieder ihre engen Grenzen, denn die patinaverdunkelten Segmente des mit Leder beplankten Holzes bilden durchaus keinen Turnierhelm des sechzehnten Jahrhunderts ab, sondern stiften im Verein mit dem eisenbewehrten Spitzkeil nur einen Eindruck, der sich mit den martialischen Gegenständen und dem historischen Vorgang assoziieren läßt. Erneut steht das Generelle über dem Speziellen, ist letztlich *Verwundung* an sich gemeint. Das wird auch dadurch bestätigt, daß Kalinowski nicht mit einem vorgefaßten ikonographischen Konzept an die Arbeit zu gehen pflegt; vielmehr stellen sich die Bezüge erst während des Werkprozesses und in Auseinandersetzung mit den Eigenarten des Materials ein.

Daß dann aus zwei Holzbohlen und einem Stück Leder ein Büsser wird („Pénitent“, 1978, WVZ 910), ist der metamorphotischen Kraft des Künstlers zu danken. Der gestalterische Aufwand scheint gering: Die Balken, mit Spuren blauer Farbe über dem bräunlichen Grund, sind zu einem Andreaskreuz vereint, das weiche Leder ist um die Kreuzesmitte so drapiert, daß sein schlaffer Fall und die Zottigkeit seiner Ränder gleichermaßen zur Geltung kommen. Der Körper des Büssers ist nur als Form-



861
WOLKENPRÜGEL
1977



830
LE SANG NOIR
1976



gebärde der braunen Kutte präsent, und eben dieses Zugehensein durch Ausgespartsein begründet einen Ausdruck von unheimlicher Intensität. Äußere Verwundung kann dem Reuigen nichts mehr anhaben, weil er in der Identifizierung mit seinen heiligen Vorbildern buchstäblich im Leid aufgegangen ist.

Ähnlich eindringlich ist die Wirkung des 1978 entstandenen Objekts „Thorax“ (WVZ 893). Hier bildet ein an einem Mittelholm befestigtes Gatter aus alten Holzdauben das Gestell für ein unregelmäßiges Gehänge aus geschmeidigem Leder. Die Struktur des Gerüsts erinnert von fern an die Rippen eines menschlichen Brustkorbs, und die sich mehrfach in den Sprossen verfangende Haut nimmt sich vor solchem Hintergrund als Residuum eines ansonsten verlorengegangenen Körpers aus. Christliche Konnotationen treten gegenüber einem allgemeinen Eindruck von grenzenloser, leibverzehrender Tortur zurück. Das ist beim Caisson / Ensachement „Larron I“ (1971, WVZ 681) nicht viel anders, obwohl der Titel „Schächer“ eine biblische Lesart nahelegt. Der mit einem Seil am Querbalken des T-Kreuzes festgezurte Körper des Gemarterten ist gräßlich torsiert: Kopf und Hände sind abgehackt, der untere Teil des zurückgebäumten Rumpfes ist auf Hüfthöhe amputiert. Was eine ausgestopfte Lederhülle ohne Einzelinformationen ist, enthält in diesem Fall doch so viele illusionistische Momente, daß zum Erschrecken über das Ausmaß der Verstümmelung der Schauer ob der Realitätsnähe kommt. Mutatis mutandis gilt diese Aussage auch für das Ensachement „2 N°59 06/122“ (1974, WVZ 754), der äußerst direkten Evokation eines an einem Doppelast aufgehängten Torsos.



828 CHRYSALIDE 1976



851 TABOU 1977

Ebenso prägnant wie unumwunden, aber nicht eigentlich Entsetzen erregend, spricht der Caisson „Martyre d’une sainte“ (1965, WVZ 536). Die vielfachen Martern der heiligen Barbara - die Einkerkierung, der Verlust der Brüste, die schließliche Tötung durch das Schwert - sind in unschwer dechiffrierbare Formen gebannt, deren Strenge einen feierlichen Beiklang hat. Daß dafür der Blattgoldbelag der Oberfläche, einzigartig im gesamten Œuvre Kalinowskis, mitverantwortlich ist, steht außer Zweifel.

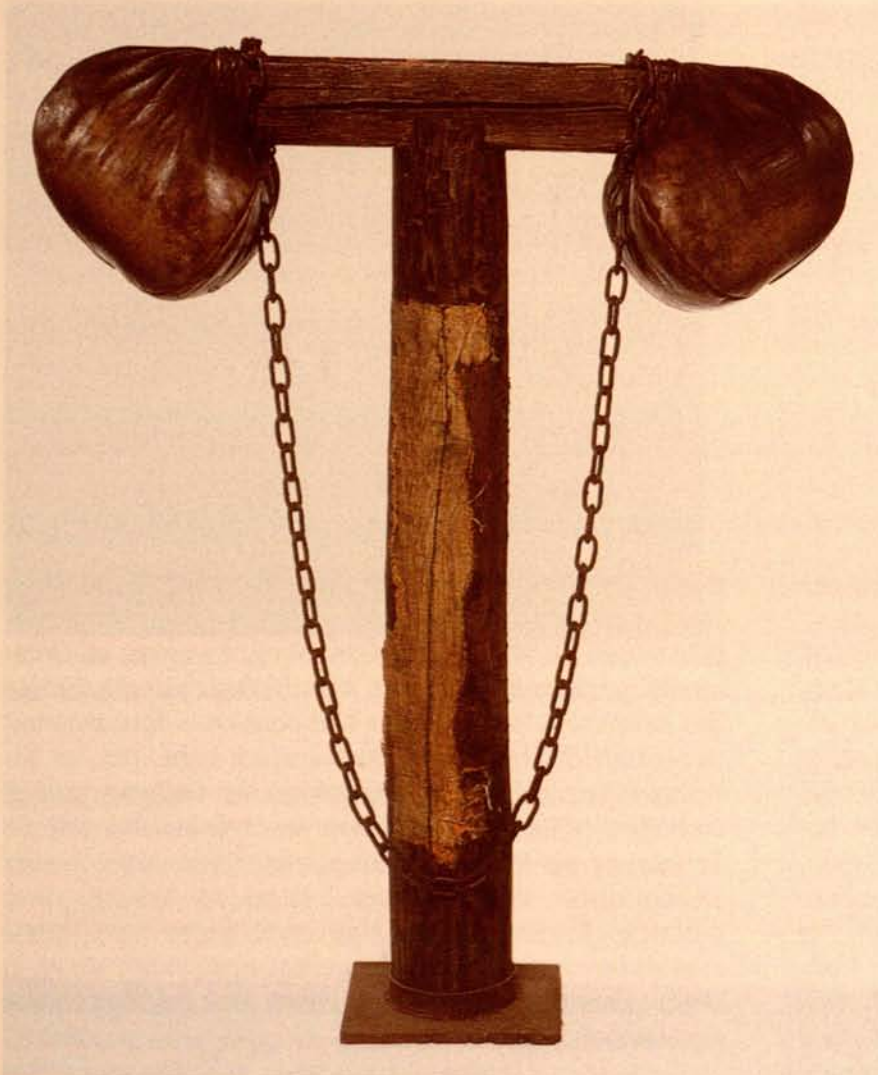


845
NATURE MORTE
1977

In anderen religiös gestimmten Arbeiten ist das Mimetische betont zurückgenommen. So bietet das Relief „Flagellation“ (1986, WVZ 1056 A) nur das Geißelwerkzeug, einen Doppelriemen aus Tierdarmgeflecht. Die heraldisch beruhigte Komposition erhält allerdings durch die Verschleißzeichen der Geißel und die Alterungsspuren des Grundes einen beängstigenden Erzählunterton. Noch stiller und vor allem hermetischer als dieses Werk ist das mit Treibriemenresten bestrittene Relief „Les sept dernières paroles du Christ“ (1984, WVZ 1017). Sieben Querstreifen korrespondieren mit einem achten, der den Horizontalbalken eines Kreuzes bildet. Der Stamm dieses Kreuzes ist Rest eines etwas breiteren Treibriemens, aus dem oben, ebenso wie aus den Flanken einer Lederspange über der Kreuzesvierung, die einstigen Verbindungsklammern herausstehen. So verhalten das Kreuzigungs-

thema anklingt, so leise ist das Motiv der Dornenkrone zitiert. Die Nahtperforationen und Narben der alten Leder Teile tragen zur Wirkung des Ganzen nicht weniger als Ornamente bei denn als Blessuren. Aufschlußreich ist die Genese des Reliefs: Ein (später in der Komposition aufgegangenes) siebenfach durchstochenes Riemenstück habe ihm, so berichtet Kalinowski, zu dem christologischen Gedankensprung verholfen. Mit dieser Assoziation verschränkt habe sich die Erinnerung an Joseph Haydns spätes Streichquartett „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“. Eine plötzliche Eingebung und eine musikalische Reminiszenz sind demnach die Quellen einer künstlerischen Erfindung, in der die individuelle Symbolform Herrin über das Momentane und Historische geworden ist.

Auf vernehmlichere, aber immer noch vergleichsweise abstrakte Weise verdichtet das Relief „Descente de croix“ (1988, WVZ 1072) eine andere Passionsszene zu einer in diesem Falle auch im Hinblick auf die physische Größe monumentalen Bildbotschaft. Zwei schräg geführte Treibriemenbahnen neben und hinter dem Kreuz genügen, um den Vorgang der Kreuzabnahme sinnenfällig zu machen. Die abendländische Bildtradition hat für diesen Augenblick des biblischen Berichtes schräggestellte Leitern mit einer wichtigen und plausiblen Funktion ausgestattet, man denke nur an die Kreuzabnahme-Darstellungen eines Barocci, Rubens und Rembrandt. Ob Kalinowski diese Überlieferung bedacht hat oder ob er intuitiv zu einer formverwandten Lösung gefunden hat, mag dahinstehen; wahr ist, daß er sich der Tradition einreihet - eigensinnig zwar, aber überzeugend. Und Gleiches wird man vom „Golgotha“ betitelten Zelebrationsaltar im Frankfurter Dom (1969, WVZ 607) sagen dürfen. Auch er ist originelles Glied in der endlos langen Kette seiner Gattung. Seiner liturgischen Aufgabe gemäß streng aufgebaut, redet er keineswegs nur mit architektonischen Mitteln. „Der in Tischhöhe geformte Oberteil, so Kalinowski, vergegenwärtigt das Kreuzsymbol TAU. Ein heftiger Einschnitt auf der linken Seite will an die Wunde erinnern, die dem Gekreuzigten durch eine Lanze zugefügt wurde.“



842
ÉPOUVANTAIL
1977

926
FAUNE
1979



887
SABOT DE VÉNUS
1978



Sollte jetzt das Bild eines prononciert christlichen Künstlers entstanden sein, so ist dies zu berichtigen. Vieles, ja das meiste bei Kalinowski hat mit christlichem Weltverständnis nichts zu tun, wohl aber mit einer humanitären Auffassung, in der Existenzialerfahrungen und Grundbefindlichkeiten wesentliche Rollen spielen. Das fängt bei schmerzhaften Körperempfindungen an, für die bildnerische Äquivalente oft frappierender Art gefunden werden. Die Ensachements „Élongation“ (1973, WVZ 732) und „La gorge nouée“ (1979, WVZ 914) sind Beispiele für derartige Formulierungen. Ein knorriger Ast und gebeuteltes Leder, mit Seilstücken verspannt und verknotet, stehen für das bedrohte Einvernehmen zwischen Knochen, Muskeln und Sehnen; das andere Mal indiziert ein schlauchförmig verdrehter Lederbalg die unterbrochene Kommunikation zwischen zwei Holzelementen. Das Objekt „Le dard“ (1979, WVZ 917) übersetzt die Erfahrung des Gestochenwerdens in das ebenso einfache wie quälende Bild eines an einem Nagel aufgespießten Lederbeutels; ein Balken gibt dem Nagel Halt und sorgt zugleich für die kompositionelle Spannung. Es ist offensichtlich, daß es sich nie um Illustrationen von anatomischen Sachverhalten handelt, vielmehr um so etwas wie bildnerische Gleichnisse, die durchaus namenlos entdeckt und erst im zweiten Schritt auf Bekanntes zurückbezogen sein können.

Grausam übersteigert äußert sich das Gefühl körperlichen und gewiß auch psychischen Schmerzes in Arbeiten wie „Chair et os“ (1976, WVZ 826) oder „Torsade“ (1978, WVZ 908): „Haut und Knochen“ ist ein in sich selbst verkrümmtes Ensemble aus einem mißgestalteten Ast und einem faltenreichen Lederbeutel; der Titel „Windung“ bezieht sich auf den Zustand eines brutal um einen Stab geschlungenen und in einen stelenförmigen Kasten gepferchten Lederwulstes, der zur einprägsamen Metapher für Tortur wird (der Begriff stammt vom lateinischen *torquere* ab, was *drehen*, *verdrehen* und erst in der abgeleiteten Bedeutung *martern* meint). Eingekerkertsein kann sich aber auch manifestieren wie in dem Objekt „Cage“ (1977, WVZ 848), nämlich als raupenartige Lederbeutlung in einen kubischen Käfig; vergeblich setzt das gefangene Gebilde seine der Erschlaffung nahe organoide Weichheit der Härte des Gestänges entgegen.

894 LA BÊTE 1978



Auf andere Weise wird der Gedanke des Gefangen- und Beengtseins in dem Relief „Pont“ (1978, WVZ 892) ausgesprochen. Aus einem leicht mittensenkrecht in einer querrechteckigen Bretterwand drängt eine dunkle, durch schartige Ausbruchsränder der unter den Vertikallatten liegenden Grundplatte bewegt modellierte Ledermasse hervor. Der ästhetisch höchst wirkungsvolle Gegensatz der Materialien und Materialzustände macht die Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Titels nicht einfacher. Versucht das weiche Leder, die hölzerne Brücke zu zersprengen? Bildet es, eingeschlossen, wie es ist, selbst die Brücke zwischen den harten Planken? Ist die Brückenfunktion mithin eher als eine einengende oder als eine versöhnliche zu begreifen? Der formale Sachverhalt ließe beide Auslegungen zu, ohne daß der Umstand der Dominanz der Holzwand aus den Augen geriete. Kalinowski erzählt von einer Phobie, die ihn mitunter beim Gang über gewölbte Brücken befallt: daß der Bogen auf seinem höchsten Punkt zerreißen und dem Passanten so zur Falle zu werden drohe. Es wäre dies fraglos die pessimistischste unter den möglichen Lesarten.

Eine weitere und magischere Variante des Einschließungsthemas bietet das Objekt „Reliquaire“ (1991, WVZ 1104).

Ein lederbezogener Schrein läßt sich einseitig öffnen und gibt dann den Blick auf seinen Inhalt, ein von Maschendraht umfanges Astfragment, frei. Nicht die Werkzeuge eines Heiligenmartyriums also werden vom Reliquiar geborgen, sondern Dinge, die exemplarisch auf Gefangensein, aber auch auf Schutz- und vielleicht Verehrungswürdigkeit hinweisen. Daß dem Aststück eine solche Würde zufällt, wird einsichtiger, wenn man andere Werke Kalinowskis betrachtet, in denen über ökologische Besorgnis hinaus naturmystische Ergriffenheit zum Ausdruck gelangt. Allen voran ist die berühmt gewordene Bronzeplastik „La moelle de l'arbre II“ (1978-1979, WVZ 903 A) im Botanischen Garten von Karlsruhe zu nennen: ein gewaltiger, zur Erstarrung gekommener Erguß, der aus der vom Sägeschnitt freigelegten Höhlung der gefällten Ulme quillt wie die Eingeweide aus einem tierischen oder menschlichen Körper. Die Wunde der Pflanze wird zum Paradigma für Verwundung überhaupt. Im Objekt „La moelle de l'arbre I“ (1975, WVZ 814 B) bereitet sich die Karlsruher Formulierung vor, in einigen anderen Arbeiten hallt sie eindrucksvoll nach, so in dem aus einem Eichenstammfragment und Leder gefertigten Objekt „Baummark II“

(1981, WVZ 958), dem Objekt „Phaéton“ (1981, WVZ 957), das die Geschichte der Beweinung des gestürzten Göttersohnes durch die in Pappeln verwandelten Heliaden ins Gedächtnis ruft, und dem Relief „Le sang de l'orme“ (1979, WVZ 932); die ornamentalisierende Außenkontur des letzteren spiegelt mit dem Stammquerschnitt eines Baumes allerdings nur eine Naturvorgabe wider.

Daß menschliche Aktionen und Reaktionen von Kalinowski auch auf nicht kreatürliche Naturerscheinungen übertragen werden, kann kaum überraschen. Beim Relief „Wolkenprügel“ (1974, WVZ 777) übernehmen kontrastierend gefärbte Lederelemente, darunter ein kurvig hängendes Gebilde, und ein Gürtel die Rollen in einem symbolischen Strangulierungsdrama, bei dem Schubladenobjekt „Fléau pour les nuages“ (1977, WVZ 861) fährt eine mit Eisenzinken bewehrte Keule aus einer gewölkartigen Lederballung herab wie das himmlische Strafwerkzeug auf einem spätmittelalterlichen Holzschnitt.



882
ICARE
1978



888 B
MANTEAUX RITUELS II
1978



910
PÉNITENT
1978

Ins Kosmische greift der „Caisson pour un cratère lunaire“ (1992, WVZ 1113) mit seinem wild zerklüfteten und zerfurchten Mittelteil aus. Verletzen ist nicht nur zur potentiellen Handlung von Unbelebtem geworden; das Unbelebte selbst ist verwundbar!



933
L'OMBRE PORTÉE
1979

Hautnahen muten Objekte an, in denen Verwundung direkt auf den Menschen bezogen ist. Ähnlich dem oben erläuterten „Fin de tournoi“ (WVZ 1128) spielt das Objekt „L'oreiller de Maria Stuart“ (1975, WVZ 788) auf eine historische Situation an. Doch der vom verbeulten Lederüberzug teilweise freigegebene, gleichsam das Schafott prognostizierende Holzkern steht ganz unabhängig von der geschichtlichen Person für eine Schicksalshärte, die aus tarnender Hülle heraus zur grausamen Wirklichkeit werden kann. Eine Wirklichkeit, die beim Objekt „Le sang noir“ (1976, WVZ 830) schaurig in Form einer durch braunrotes Leder simulierten Blutmasse vergegenwärtigt ist, welche von einem Hackstock herunterswappt. Die Illusionsmächtigkeit des Werkes wird durch das Faktum entschärft, daß sich der Vorgang so - das heißt: aus jedem szenischen Kontext herausgelöst - nicht ereignen kann.

Unkritischer ist die Beziehung zwischen Realitätsteilnahme und generalisierendem Gehalt in Arbeiten wie dem Objekt „Ergot“ (1974, WVZ 778 A); der titelgebende, aus einem voluminösen Ledersack heraushängende „Sporn“ hat die Gestalt eines gegabelten Aststückes und läßt nur sehr allgemein die Form des tierquälerischen Reiterutensils assoziieren. Auch der Verletzlichkeitshinweis im Caisson „Talon d'Achille“ (1987, WVZ 1063) bleibt eher mittelbar, obwohl ein hölzerner Schuhstöckel den Part des gefährdeten Körperteils übernommen hat. Vollends gilt das für den Caisson „Le presseur de mes peines“ (1963, WVZ 509), weil Kalinowski in dieser



903 A LA MOELLE DE L'ARBRE II 1978-1979 (Abb.) / 1993 und 1997 verändert

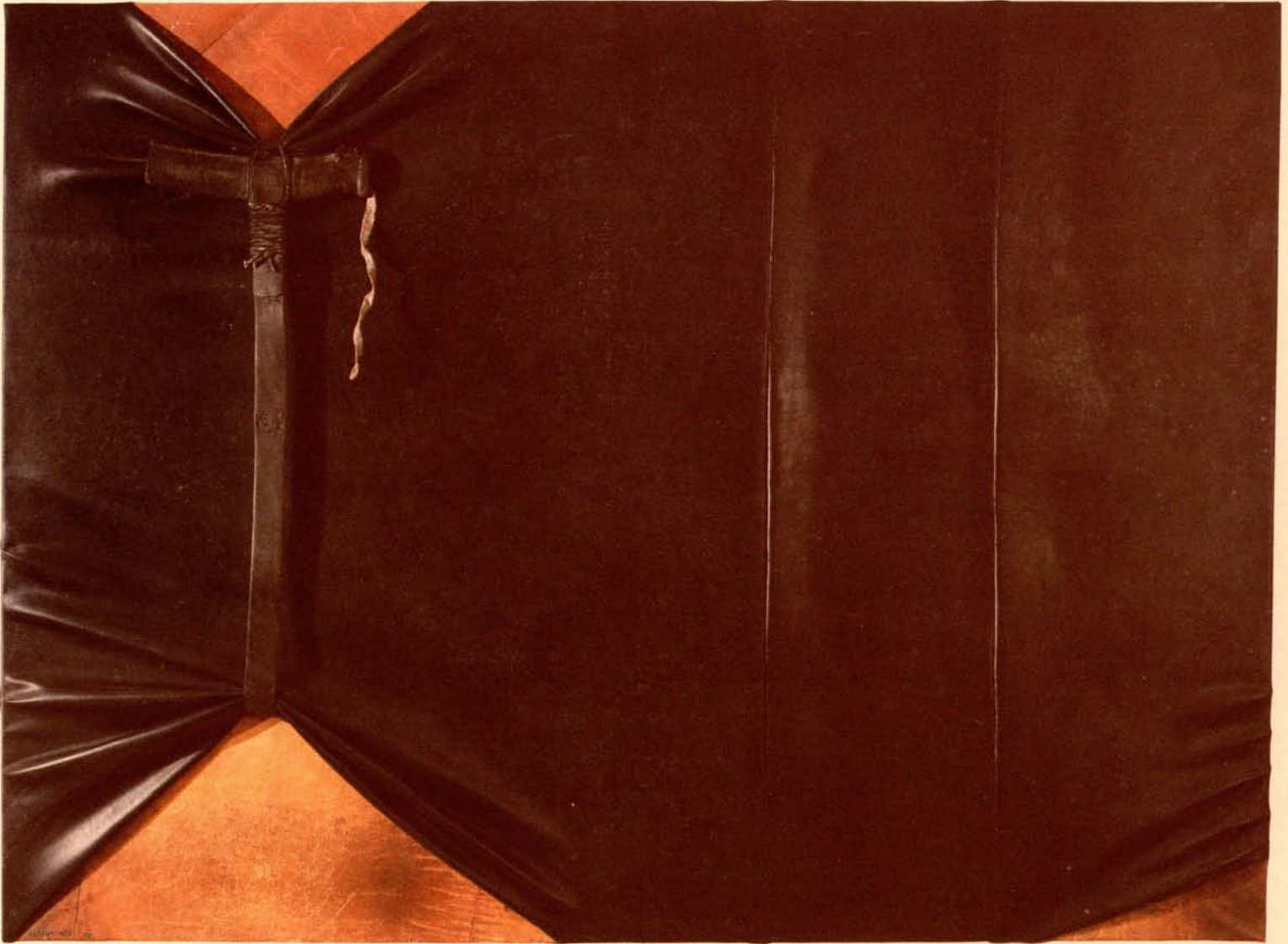
frühen Arbeit sichtlich auf die mittelalterliche Vorstellung von Christus, der in der Schmerzenskelter sein Blut für die Menschheit hergibt, zurückgreift und damit die Selbstoffenbarung durch einen religiös-literarischen Filter mediatisiert.



Bestürzend deutlich, und doch auch alles Episodische transzendierend, kommt das Thema der Wunde in dem Relief „Litière“ (1981, WVZ 953) zum Klingen. Wie zum Zeichen, daß dem Transportauftrag letztlich keine Erfüllung beschieden war, ist der aufgepolsterte Teil einer zwischen zwei Vertikalpfosten gespannten Lederfläche dem Boden zugekehrt. Im oberen, planen Bereich hat das Leder einen langen Riß, der sich etwa auf halber Höhe des Reliefs klaffend weitet und sich unter dem oberen Rand noch einmal zu einem kurvigen Spalt öffnet. Die Wunde des Materials ist zum Menetekel geworden, das jede denkbare Wunde ins Bewußtsein ruft.

937
UNE VALISE POUR MA
PEAU DE CHAGRIN
1980

Es gibt in Kalinowskis Œuvre neben den von Aggressivität und Verwundung kündenden Werken auch solche, die man *entschärfte Drohobjekte* nennen könnte. „Obus fou“ (1981, WVZ 965) gehört in diese Gruppe, ein vorne zugespitzter runder Holzschacht, dessen spiralige Lederbandage sich auf der Gegenseite in weiten und wirren Schlaufen selbständig gemacht hat. Desgleichen das aus einem Ast, zottigen Lederstücken und einer Schnur bestehende Objekt „Arc forcé“ (1978, WVZ 906). Harmlos sind diese Gegenstände in keinem Falle, eher drückt sich in ihnen die mit Angst gemischte Hoffnung aus, es möge bei der nicht angestammten, sondern erworbenen Funktionsuntüchtigkeit bleiben.



919
THOR
1979

Der Versehrungsart der Verbrennung begegnet man im Werk Kalinowskis selten, was ohne Zweifel damit zusammenhängt, daß der Künstler über genügend andere bildnerische Strategien verfügt, um seine Vorstellungen von Verwundung, Zerstörung und Untergang zu realisieren. Wo er das Feuer einsetzt, erreicht er freilich außerordentliche Wirkungen. Das belegen zwei in jüngster Zeit entstandene Arbeiten: das Relief „La morsure du feu“ (1990, WVZ 1096) und der - in der Rückschau wie eine düstere Prophezeiung des Brandes des Teatro La Fenice in Venedig wirkende - Caisson „Le théâtre incendié“ (1994, WVZ 1118). Die der Flamme ausgesetzten Holz- und Lederpartien sind in schwarze, schollig zersprungene Krusten verwandelt, die sich von den unverseht gebliebenen oder, im Falle des Caissons, als Fond

hinterlegten intakten Teilen markant abheben. Wie jedes Feuer seine eigene Form und Farbästhetik hat, haben die von ihm erzeugten Wunden ihre eigene, vom Künstler absichtsvoll genutzte Schönheit.

Damit kehren die Betrachtungen zu einer Doppelfrage zurück, die unausgesprochen stets präsent war: Welche Grundüberzeugung steht hinter den Arbeiten Kalinowskis, und wie sind die oft so düsteren Aussagen mit der bildnerischen Perfektion zu vereinbaren? Eine thesenhaft angedeutete Antwort kann jetzt wohl schärfer formuliert werden: Es sind existenzielle Bedrängnisse, genauer: Urängste und aus Erlebtem resultierende Ängste, die in den Werken manifest werden, und es gibt kaum einen Zweifel, daß der Akt der



947
SIGNE D'UNE VAGUE
1980

Werkerzeugung immer auch ein apotropäischer Akt ist, ein Versuch der Bannung des Beängstigenden. Im einzelnen nach der Art der Bedrohtheits- und Schmerzempfindungen zu fragen, wäre nicht nur indiskret, sondern auch wenig sinnvoll. Entscheidend ist, daß dem Betrachter Identifikationsangebote gemacht werden, die er auf seine Weise zu nutzen versteht. Und diese Angebote haben elementar mit der ästhetischen Verfassung der Werke zu tun: ihrer Vielfalt, ihrer kompositionellen Schlüssigkeit, ihrer inhaltlichen Verweiskraft und eben ihrer Offenheit für die individuelle Auslegung. Doch Kalinowski hat bei der Arbeit nicht allein seinen eminenten Formsinn und seine nicht minder große bildnerische Intelligenz einzusetzen; er berichtet, daß ihm beim Umgang mit dem Material, namentlich dem zähen Leder, eine körperliche Anstrengung abverlangt wird, die durchaus Entlastungsqualitäten besitzt. In den Werken sind psychische Anspannung und physische Anstrengung in die Sprachkraft der Formen überführt, anders gesagt: ist Schmerzvolles, ja Unerträgliches in die Tonart der rettenden Botschaft transponiert.



990
DROSERA
(FLEUR CARNIVORE)
1983



956
TIGES
(BAMBOUS)
1981