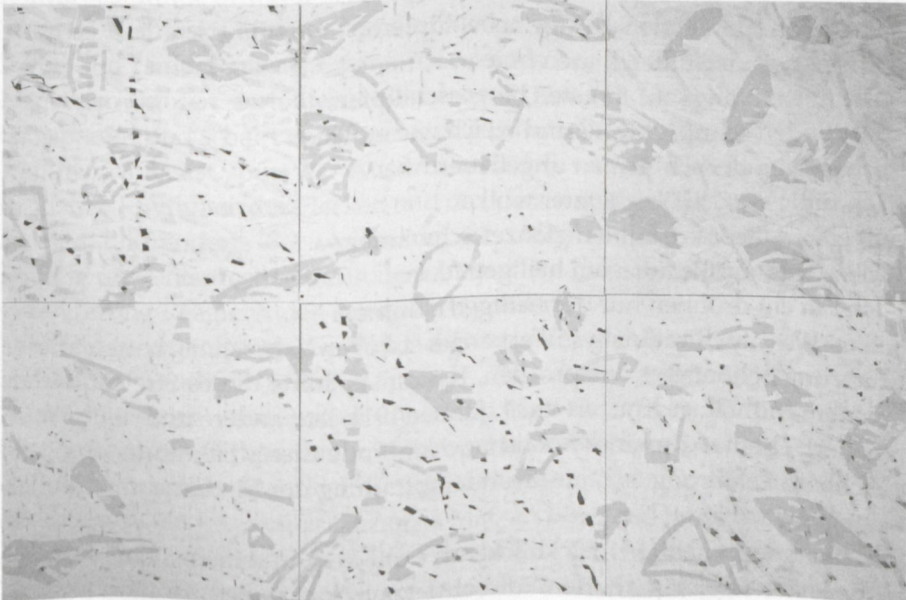


## Ein Bild von Thomas Kaminsky

In Thomas Kaminskys Wiener Atelierwohnung hängt ein sechsteiliges Bild im Format 2,70 x 4,20 m, Öl auf Leinwand, entstanden 1999 aus sechs einzelnen, zwischen 1998 und 1999 gemalten Werken im Format 1,35 x 1,40 m.\*

Im Gesamteindruck zeigt sich rhythmisch gegliederte weiße Helligkeit, asymmetrisch akzentiert durch lineare Bahnen in Schwarz und Rot wie auch durch Punkte und Punktgruppen in vielen Farben.

Eine Gesamtbewegung durchzieht die Bilder, – nicht ohne Spannungen und Brüche –, bestimmt von den in Streifen und Flecken aufgelösten Farbbahnen, die aus den Gründen auftauchen. Sie fällt von oben links nach unten rechts. Im linken oberen Bild, dem Eingangsbild, wird eine fast senkrechte, leicht von links oben nach rechts unten geneigte und somit die Hauptrichtung der ganzen Bilderwand präladierende Schwarzbahn gekreuzt von einer schwarzen, stärker gemäß der Gesamtbewegung geneigten Schräge. Punktconstellationen begleiten dies Hauptmotiv. Im Bild rechts daneben versprüht die Bewegungsenergie in eine Anzahl kleiner, punkt- oder pfeilartiger, meist dunkelblauer und roter Flecken. Im Abschlußbild der oberen Reihe aber fahren die Elemente auseinander. Stäben gleich wirbeln weißliche und bläuliche Bahnen nach unten, von einem kleinen roten Fleck nur schwach zentriert. Das linke Bild der unteren Reihe steht dazu in entschiedenem Gegensatz: Es ist das am feinsten, am dichtesten gewirkte. Weiß verdichtet sich hier zu Feldern, in die eine „Punktsaat“ (Paul Klee) gestreut ist. Zurückgenommen erscheint die Bewegung des Fallens, gleichwohl ist sie noch zu spüren, nämlich in der Abfolge der nun zumeist vertikal oder hori-



Thomas Kaminsky, Wien, 1998/99, Öl/Leinwand, 6-teilig (à 135 x 140), 270 x 420 cm

zontal ausgerichteten oder rechteckig begrenzten Flecken in Rot, Blau und Grün. In Rotstreifen nimmt die Mitteltafel der unteren Reihe die Bewegung des Eingangsbildes auf. Statt klarer Durchkreuzung nun aber Stakkato-Wirbel und Zertrennung der Farbbahnen in Flecke. Das rechte untere Bild schließlich läßt die Bewegung in Flecken versickern, in rote, nicht selten rechteckige Kleinflächen. Sie fügen sich in meist geraden Bahnen in ein ruhiger gespanntes und zugleich sich auflösendes Weißnetz. Hier reißt der Grund auf und macht ein feines Horizontalraster aus Silberstiftlinien sichtbar. Derartige Silberstiftlinien unterlegen auch das mittlere Bild oben und das linke Bild der unteren Reihe und geben ihnen ihr inneres Maß, machen sie zugleich „unergründlich“. Nur der Nahsicht aber werden sie erfäßbar. In ihnen vor allem erweist sich die Differenz von Nah- und Fernsicht.

Über dem Ganzen schweben, alle Bilder zusammenfassend, große, farbin- tensive Gelbflächen, wie Flügel in einem weiten Himmel hoch über der Erde, oder auch wie Boote, die im Wasser treiben. Hierhin und dorthin wenden sie sich, kreisen um ein Zentrum im oberen Mittelbild, bilden Neben- zentren oben links und rechts, und eine ruhige Abschlußkonfiguration rechts unten. In den allgemeinen Sturz sind sie nicht hineingerissen, viel- mehr schweben sie wie in einer anderen Zone, und freudig, schicksallos.

Dem Betrachter teilt sich eine Empfindung mit, die musikalisch zuerst in Arnold Schönbergs Zweitem Streichquartett fis-moll, op.10 von 1907/08 Gestalt gewonnen hat. Dessen vierter Satz vertont Stefan Georges Gedicht „Entrückung“:

„Ich fühle luft von anderem planeten.

....

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,  
Dem großen atem wunschlos mich ergebend.

...

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen  
In einer sonnerfüllten klaren freie  
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.  
Der boden schüffert weiß und weich wie molke.  
Ich steige über schluchten ungeheuer.  
Ich fühle wie ich über letzter wolke  
In einem meer kristallnen glanzes schwimme –  
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer  
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.“

Schon Wassily Kandinskys Werke des zweiten Jahrzehnts hatten dieser Erfahrung Schönbergs entsprochen. Kandinsky hörte dieses Streichquartett in einem Münchner Konzert am 1. Januar 1911. Auf andere und neue Weise erneuert Thomas Kaminskys Bild nun am Ende dieses Säkulums eine ver- gleichbare Erfahrung, so eine Grundempfindung der Moderne anschaulich vergegenwärtigend.

Schönberg kommentierte rückblickend, wohl 1949, in seinen „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten“ diesen letzten Satz seines Zweiten Streich- quartetts mit folgenden Worten: „Der vierte Satz, Entrückung, beginnt mit

einer Einleitung, die die Abreise von der Erde zu einem anderen Planeten ausmalt. Der visionäre Dichter hat hier Empfindungen vorausgesagt, die vielleicht bald bestätigt werden. Die Loslösung von der Erdanziehung, das Emporschweben durch Wolken in immer dünnere Luft, das Vergessen aller Mühsal des Erdenlebens – all dies wird in dieser Einleitung zu schildern versucht...“<sup>1</sup> Kaminskys Bild holt, nach rasanten technischen Entwicklungen, solche Erfahrungen in die „Empfindung“ zurück.

Zudem ist Kaminskys Werk in einem besonderen Sinne „musikalisch“, und zwar ganz aus den Mitteln der Farbe und des Lichtes heraus. Es lebt aus dem Licht und durch das Licht. Sonnenlicht intensiviert die Gelbzonen. In mächtigen Schwüngen scheinen sie dann über das Bild zu ziehen, und bringen es zum Strahlen, zum Ausstrahlen. Bei Wolkenschatten oder im Halblicht aber sinkt es gleichsam in sich zusammen, wird kalt und fremd.

Es ist ein weites, freies, ein unerschöpfliches und unergründliches Bild, ein Bild, das je anders erscheint und je andere Ausdruckscharaktere in seinen Einzelbildern zeigt, komplexe, ja in sich widersprüchliche Ausdrucksdimensionen. Angelegt auf gleichmäßige Bildfüllung, werden doch einzelne Stellen punktuell und linear akzentiert und wiederum von gelben Lichtflächen überfangen. Was Grund war, kann nach vorne treten. Bei genauerer Betrachtung lassen sich mindestens vier Malschichten unterscheiden: den in sich selbst differenzierten Grund, die übereinanderliegenden Weißschichten, die Gelbzonen, und dazu, bei dreien der Bilder, die Horizontalraaster aus dünnen, eng gereihten Silberstiftlinien. Jede Farbe kann ihren eigenen Ort, die ihr zukommende Stelle innerhalb der Buntheits- und Helligkeitsskalen einnehmen, so einen Bildraum eigener Ordnung konstituierend. Die Farbelemente, die Farbpunkte und Farbstreifen, werden in Nahsicht nicht „impressionistisch“ unpräziser, vielmehr lassen sie erst jetzt ihre stets geometrische, konturbestimmte Struktur erkennen.

Thomas Kaminsky arbeitet fast durchweg mit der „Zweistimmigkeit“ von Farbe und Linie, Linie als Eigenform oder als Kontur. Seine in vielgliedrige Fleckenstrukturen zerteilten Holzschnitte übermalt er stellenweise halbtransparent und schafft von ihnen farbig differente Abzüge.

Kaminskys Kunst spürt der Ausdrucksvielfalt von Rhythmen und Farben nach. Die Rhythmen der Flecken und der Linien und der Farben enden nicht an den Bildrändern. Sie weisen darüber hinaus, ins Unbestimmt-Unbegrenzte und entsprechen darin dem Lichtoffenen, dem auf jede Helligkeitsveränderung Reagierenden seiner Farbgestaltung.

Die Flecken organisieren die Bildflächen zu einer gleichmäßigen, nicht-hierarchischen Struktur. „Flecken“ und „Zwischenräume“, „Muster“ und „Grund“ werden vertauschbar. Innerhalb einer derartigen Bildorganisation hervorgehobene Farbpunkte und Farbreihen können unterschiedliche Konstellationen bilden. Da die Einzelelemente trotz ihrer Einbindung in den übergeordneten Rhythmus ein hohes Maß an Eigenbedeutung, an Selbständigkeit bewahren, kann eine Vielfalt von Mikro- und Makrogruppen, im Farbigen wie im Formalen entstehen. Jede bloße Wiederholung wird vermieden, ständig wechselnde Variationen bilden sich.

So kann der Blick sich auch von der eingangs beschriebenen „Bildlektüre“ lösen und frei, ziellos über das Bildfeld schweifen, irgendwo einsetzen und von da aus die jeweiligen Umgebungen erkunden. Aus solch prinzipieller Gleichordnung aller Bildteile, die der großen Bilderwand die Erscheinung eines optischen Labyrinths verleiht, bilden sich dann allmählich auch andere übergreifende Leserichtungen heraus. Die Bewegung kann dann auch als aufsteigend empfunden werden, einsetzend mit dem rechten, oder auch mit dem mittleren Bild unten und endend mit der kräftigen Durchkreuzung oben links. Und von den Gelbfeldern aus wäre auch eine Gesamtordnung um das mittlere Bild der oberen Reihe möglich. So ist dem sechsteiligen Bild Kaminskys ein bestimmtes Maß an „Aleatorik“ des Gesamtzusammenhanges eigen, nicht unähnlich gewissen Tendenzen der Musik des 20. Jahrhunderts.<sup>2</sup>

„Entrückung“ lautet der Titel des Gedichtes von Stefan George, das Schönberg in seinem Zweiten Streichquartett vertonte, endend in Versen über das „heilige Feuer“, die „heilige Stimme“. Schönbergs späterer Kommentar spricht gegenständlicher, nüchterner, von der „Abreise von der Erde zu einem anderen Planeten“, der „Loslösung von der Erdanziehung“, dem „Emporschweben durch Wolken in immer dünnere Luft“.

Kaminskys Bild fehlt alles „Metaphysische“. Es versetzt den Betrachter selbst ins Schweben, aber dies Schweben ist einer realen Lebenserfahrung vergleichbar, der Erfahrung des Fliegens, mit dem Blick auf Städte durch Wolkenschleier hindurch. Es scheint, als befände man sich in unterschiedlichen Höhen über den Bildern. Das linke obere Bild wirkt wegen der relativen Größe der das Weißnetz bildenden Streifen „näher“ als das nächste, dessen Grund kleinformatiger gestaltet ist. Über dem folgenden mag Nebel lagern, das linke untere Bild erscheint ganz fern, das mittlere unten nah wie das erste, das letzte wieder ferner. Wie in stetem Steigen und Sinken also scheint der Betrachter über den Bildern zu schweben.

Ist dem Werk Kaminskys auch alles „Transzendieren“ fremd, so kann doch Schönbergs Aussage über das „Vergessen aller Mühsal des Erdenlebens“ bei George und in seinem Streichquartett auch vor diesem Bild empfunden werden.

Denn trotz aller Schroffheit und Hermetik, trotz all seiner Spröde, Flüchtigkeit, Kühle und Fragilität, ist es ein Bild der Lebensfreude, der Bejahung und Feier des Lebens, der Selbstbehauptung, – geschaffen von einem Künstler, den ein starkes Vergänglichkeitsgefühl erfüllt. Kaminskys Werke behaupten sich, auch und gerade durch ihre rhythmische Gestaltung, gegen die verrinnende Zeit.

Eine Wand seiner Wiener Atelierwohnung zeigt Abbildungen von Grabsteinen und von Kunstwerken mit Darstellungen von Toten in Gemälden und Skulpturen, des Leichnams Christi und der Leiber gemarteter Heiliger, versammelt um Uhren als Veranschaulichungen der unentrinnbar verfließenden Zeit.

Auch Kaminskys Studien nach Werken alter Kunst bevorzugen solche Themen.

Thomas Kaminsky hat die alte Kunst nie aus den Augen verloren. In den Museen von Rom, Florenz, Neapel und Bologna, auch in italienischen Kirchen, im Kunstmuseum Basel und nun im Wiener Kunsthistorischen Museum zeichnete er und aquarellierte in Skizzenbüchern. Sein Hauptinteresse galt und gilt der menschlichen Figur und ihren Konfigurationen, den Figurengruppen, und dabei vornehmlich ihren Rhythmen. Das Gespannte der leidenden, gequälten Körper erregt seine besondere Aufmerksamkeit und Anteilnahme. So studierte er im Kunsthistorischen Museum die „Kreuztragung Christi“ von Orazio Gentileschi, Tintoretos „Geißelung Christi“, „Christus an der Geißelsäule“ von Francesco Vanni, Caravaggios „Dornenkrönung Christi“, Van Dycks „Kreuzigung Christi“, die „Beweinungen Christi“ von Rubens und von Ludovico Cigoli, die „Grablegung Christi“ aus der Werkstatt Tizians, ferner „Kains Brudermord“ von Bartolommeo Manfredi, den „Engelssturz“ von Luca Giordano, den „Tod des hl. Petrus Martyr“ von Giorgio Vasari, den „Heiligen Sebastian“ vielleicht von Veronese, die „Marter des hl. Thimo“ von Christoph Paudiß, „Hero trauert um den toten Leander“ von Gillis Backereel usf. Aber auch an Bildern wie Tintoretos „Bathseba im Bade“, „Cimon und Efigenia“ von Rubens, „Venus und Amor mit einem Satyr“ aus der Carracci-Schule, ging der Künstler nicht achtlos vorüber. Hinzu kommen Schemazeichnungen mit Farbanalysen von Guido Renis „Heiligen Hieronymus“, offenbar einem Lieblingsbild des Künstlers. Kaminsky erkundet den Ausdruckswert von Körperhaltungen und fängt die Kraft des Plastisch-Bildhaften in dünnen, erregten Bleistiftstrichen ein, die Konturen in eine Vielzahl von Linien auflösend und Energiezentren betonend. Von der Rhythmik solcher Figurenstudien ist vieles verwandelt in Kaminskys sechsteiliges Bild eingegangen.

Thomas Kaminsky, 1945 in Dresden geboren, übersiedelte 1964 nach Berlin und studierte, nach einem Praktikum an den Werkstätten des Deutschen Theaters, von 1970 bis 1976 an der Berliner Hochschule für Bildende Kunst bei Hann Trier, zuletzt als sein Meisterschüler. 1977 erhielt er das Karl Schmidt-Rottluff-Stipendium, 1978 erfolgte die Übersiedlung nach Köln, 1998 die nach Wien. Ab 1966 entstanden weiße Bilder, 1976 erhielt er seine erste Einzelausstellung mit schwarzen Bildern, 1981 und 1982 folgten große Handzeichnungen, – wobei „Handzeichnung“ meint: „Abdrücke der Hand, der eigenen Hände“, – seit 1984 farbige Bilder, ab 1986 farbige Holzschnitte, dann ab 1991 große mehrteilige Bilder, 1992 bis 1996 gelbe Triptychen, 1997 große Aquarelle<sup>3</sup>. 1998/99 gestaltete er die Deutsche Botschaft in Peking mit acht gelben Bildern und sechs monumentalen grauen Holzschnitten aus.

Schon diese kurze biographische Übersicht läßt den systematischen Grundzug in der künstlerischen Entwicklung und im Schaffen Kaminskys erkennen. Bereits zu Beginn der siebziger Jahre widmete er sich der „Untersuchung und Systematisierung der Bewegung“ und der „Formatuntersuchung“ in „Fotobüchern über kontrollierte und unkontrollierte Bewegung“. „Bedingungen und Vorgaben der bilnerischen Realisation durch Format, Struktur, Motiv, Beschaffenheit von Grund und Material werden als richtungsweisende Komponenten und gleichzeitiger Bezugs- und Handlungs-

rahmen akzeptiert. Innerhalb solch disziplinierender Einschränkungen bildnerischen Tuns vermag andererseits das Zusammenspiel der Komponenten, der Rhythmus der zeichnerischen Impulse emotionale Spielräume freizusetzen, Überraschungen anzubieten. Ausdrücklich gibt Thomas Kaminsky der Offenheit des Realisierungsprozesses den Vorrang gegenüber der ihn ingangsetzenden Idee. – Eine 'Addition von Zufällen' nennt er die Abfolge der Schritte."<sup>4</sup>

Seit 1984 wandte sich Kaminsky verstärkt auch der Farbe zu. Seit dieser Zeit entstehen Aquarellbücher, in ihrer Verbindung von Freiheit und Systematik wahre Kompendien der Farbe und Farbgestaltung, – leider kaum bekannt.

Ein Aquarellbuch, geschaffen zwischen August und Oktober 1985 in Kassel, Alpbach, Mondsee, Langenhardt, Köln und Basel, enthält 75 Aquarelle auf Blättern im Format 35 x 24,4 cm. Ein zweites entstand 1986, 30 Aquarelle umfassend, auf Blattgröße von 27 x 18 cm, das kleinformatige Bilder als Paare gegenüberstellt. Es folgen ein Aquarellbuch „Basel Juli 1994“ mit 42 Aquarellen auf Blättern im Format 23 x 15 cm und schließlich ein großformatiges, betitelt „Stromboli 1996“, mit 37 Aquarellen auf Blättern im Format 38 x 28 cm.

In seinen Aquarellbüchern erforscht Kaminsky die Farben in ihrem unerschöpflichen Reichtum an Erscheinungs- und Ausdrucksmöglichkeiten und ihren Relationen zu den anderen bildnerischen Mitteln. Dazu läßt er die Farbkompositionen in einer Folge von Kontrasten und Variationen auftreten, wie solches nur in Büchern möglich ist, damit das Verhältnis von Sukzessivität und Simultaneität reflektierend.

Kaminsky erkundet die Farben in ihren Buntwerten nach Sättigung und Tonmischungen, in ihren Helligkeits- und Dunkelheitsnuancen und ihren Intensitätsgraden, in ihren Verwandtschaften und Gegensätzen, als aktive und passive, expandierende und kontrahierende, warme und kalte, nahe und ferne, werdende und vergehende, in ihren Quantitäten, Gewichten, Richtungen. Er untersucht sie als nahezu homogenen Grund wie als Muster und übergehend vom einen in das andere. Er prüft dieselbe Farbe in ihrer Wirkung als Punkt, Streifen, Flecken, Fläche, einzeln oder miteinander kombiniert, nach Größe und Anzahl der Punkte und Flecken, nach Richtung, Länge und Breite der Streifen, als Gerade und als Kurven, einzeln oder in Strichbündeln, die Abstände von Farbakzenten innerhalb eines leeren Papiergrundes oder eines farbig getönten. Er erforscht die Relation der Farben zum Licht, als prismatische Brechung oder in Vielfarbigkeit oder Zartfarbigkeit, vom hellsten Scheinen bis zum Glühen, Verdämmern oder Versickern in Finsternis, den Raumgehalt der transparenten, halbtransparenten und deckenden Farbe, das Verhältnis von Farbformen und Helligkeit, Farben und Rhythmen, Farb- und Formdynamik, Farb- und Formgestik, Farbintensität und Farbbewegung, Schnelligkeitsgrade von Farbbewegungen, Fließgeschwindigkeiten der Aquarellfarben. Das Verschwimmende, das Ausgefranzte, Ausgezackte getrockneter Farbflecken, die Abwesenheit von Farben in den Auswaschungen, – solche Besonderheiten der Aquarelltechnik werden aus Zufallsprodukten zu Formelementen.

Was in solcher Aufzählung als systematische Problemstellung erscheint, ist in der Realisierung ein poetisches Bild, eine je andere, neue farbige Welt. Aufbauend auf den systematischen Untersuchungen von Paul Klee, niedergelegt in dessen „Bauhauslehre“ und Kandinskys Büchern „Über das Geistige in der Kunst“ und „Punkt und Linie zu Fläche“ erweitern Kaminskys Aquarellbücher die künstlerische Erforschung der Farbe höchst bedeutsam. Für Kaminsky gibt es keine vorgegebenen Farbharmonien, keine allgemeingültige Farbenordnung mehr. Für ihn bestehen so viele Farbordnungen und Farbharmonien wie Bildkompositionen. Die Farben leben aus ihren Kontexten. Alles ist mit allem kompatibel, aber nicht willkürlich, sondern im ständigen Variieren der einzelnen Parameter: Sättigung, Helligkeit, Intensität, Quantität, Farbform, Farbrhythmus usw.

Die Grenzen zwischen den Buntwerten werden aufgelöst. Bisweilen existiert nur mehr eine einzige Farbkraft, eine anwachsende und verklingende Farbenergie, die sich von einer Buntheit in die andere, von Buntheit ins Neutralfarbige, von einer Helligkeitsnuance in die andere verwandelt. Eine elementare Metamorphose der Farben, als Züngeln, Sichverfestigen, Verfließen, tritt in die Erscheinung.

In erster Hinsicht aber geht es Kaminsky um die Erforschung von „Mikro-Intervallen“, der feinsten Stufungen oder fließender Übergänge von Ton und Ton, Nuance und Nuance, – nicht unähnlich gewissen Bestrebungen in der Musik des 20. Jahrhunderts, wie damit auch vergleichbar ist des Künstlers Tendenz zur „Punktualität“, zur „permanenten Variation“, zur Gestaltung des Zufälligen, zu Klangflächen: als Farbgewebe, Farbwolke, -wirbel, -schleier, -schauer, -meer, -dschungel, -flocken; „dissonant“ im Raster horizontaler Silberstiftlinien, halbverdeckt von Weiß, als Schichtung transparenter Lagen zu Akkorden, als Durchdringung mehrerer Farbräume, – und damit sind noch längst nicht alle Möglichkeiten benannt.

Die Farbgestaltung des sechsteiligen Bildes ist zu sehen auch vor dem Hintergrund dieser Aquarellbücher, wie dessen rhythmische Form gespeist ist von den Rhythmuserfahrungen seiner Studien nach Werken alter Kunst und seinen Rhythmusuntersuchungen in Büchern mit schwarzen Tuschezeichnungen.

In seiner Synthese von Formbewußtsein und Spontaneität, Gestaltungskraft und Anerkennung des Zufalls, mit der Polyphonie und Polyrythmik seiner Werke zählt Thomas Kaminsky zu den profiliertesten Künstlern seiner Generation.

#### Anmerkungen

\* Eine Farbproduktion des Werks erscheint als Titelbild dieser Festschrift.

<sup>1</sup> Zitiert nach Arnold Schönberg: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von I. Voitech, o.O. (S. Fischer) 1976, S. 421ff. – Dazu Verf.: Schönberg und Kandinsky. In: Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa. Hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten. Saarbrücken 1995, S. 216–230.

<sup>2</sup> Vgl. etwa Karlheinz Stockhausens „Spielanweisungen“ zu seinem „Klavierstück XI“ von 1956: „Auf einem Papierbogen (53 x 93 cm) sind 19 verschiedene Notengruppen unregel-

mäßig verteilt. Folgende Spielanweisungen stehen auf der Rückseite dieses Bogens: Der Spieler schaut absichtslos auf den Papierbogen und beginnt mit irgend einer zuerst gesehene Gruppe; diese spielt er mit beliebiger Geschwindigkeit ..., Grundlautstärke und Anschlagsform. Ist die erste Gruppe zu Ende, so liest er die darauf folgende Spielbezeichnung für Geschwindigkeit, Grundlautstärke und Anschlagsform, schaut absichtslos weiter zu irgend einer der anderen Gruppen und spielt diese, den drei Bezeichnungen gemäß. Mit der Bezeichnung 'absichtslos von Gruppe zu Gruppe weiterschauen' ist gemeint, daß der Spieler niemals bestimmte Gruppen miteinander verbinden oder einzelne auslassen will. Jede Gruppe ist mit jeder der 18 anderen Gruppen verknüpfbar, so daß also auch jede Gruppe mit jeder der sechs Geschwindigkeiten, Grundlautstärken und Anschlagsformen gespielt werden kann." (Zitiert nach: Karlheinz Stockhausen: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. 2. Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Schnebel. Köln 1964, S. 70.)

<sup>3</sup> Vgl.: Thomas Kaminsky. Nürnberg 1998, mit Beiträgen von Marianne Heinz, Lorenz Dittmann, Stefanie Heraeus, Petra Oelschlägel, Wolfgang Vomm, Sabine Fehleemann, Herbert Maurer, Claudia Grasse, Dieter Kühn, Peter Schalmey, S. 151.

<sup>4</sup> Joachim Heusinger von Waldegg im Ausstellungskatalog „Thomas Kaminsky. Gouachen und Zeichnungen“, Städtische Kunsthalle Mannheim 1982, o.S. – Siehe auch: Klaus Heinrich Kohrs im Ausstellungskatalog „Thomas Kaminsky“, Mathildenhöhe Darmstadt 1979, o.S.