

Thomas Kaminsky

Rede von Walter Vitt zur Eröffnung seiner Ausstellung „Begegnungen mit dem schwarzen Quadrat“ im Kölner Dominikanerkloster Heilig Kreuz am 17. April 2010

Lieber Thomas Kaminsky, lieber Pater Bonifatius, meine Damen und Herren, Kunst ist immer auch eine Auseinandersetzung mit vorangegangener Kunst, sei es der eigenen Kunst des schaffenden Künstlers oder der Kunst anderer Künstler. Nur aus dem, was war, wächst das Neue heran. So ist es im Werden und Wachsen der biologischen Abläufe, so gilt es auch für das geistige Leben.

Die Kunst, die Sie heute hier von Thomas Kaminsky betrachten können, repräsentiert dieses Reagieren auf vorangegangene Kunst in einem ganz exemplarischen Prozess, nämlich auf doppelte Weise: in der Reaktion auf das Bild „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ des russisch-ukrainischen Malers Kasimir Malewitsch und im vielfältigen Reagieren auf viele Meisterwerke der Kunstgeschichte – von Caravaggio und Michelangelo bis Matisse, von Tizian und Tintoretto bis Ensor sowie von vielen anderen alten Meistern bis zum frühen Marcel Duchamp aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts. Und dabei entsteht etwas Neues. Denn Kaminsky findet in seinen seit 2007 datierten Holzschnitten zu diesem Thema nicht nur einen eigenen Weg, die von den Alten geformten Bilder neu zu gestalten, sondern er bereichert ihre klassischen Bildnisse und deren Personal mit dem schwarzen Quadrat von Malewitsch, dem herausragenden Pionier konstruktiver Kunst. Wir haben dieses Neue „Begegnungen mit dem schwarzen Quadrat“ genannt. Kaminsky schafft keine Kopien der klassischen Bildnisse, indem er sie etwa bildgenau mit Farbe und Pinsel auf Leinwänden wiederholt, sondern er unterwirft sie der kreativen Metamorphose durch seine eigene Holzschnittkunst – und das in einer manchmal ganz spröden, respektlosen Weise.

Und dennoch möchte ich von seinem hohen Respekt vor dieser Kunst sprechen, belegt durch die Tatsache, dass sich unser Künstler, den wir seit Jahrzehnten ausschließlich als ungegenständlichen Maler kennen, mit dieser Adaption und Adoration realistischer Kunst das Feld gegenständlicher Bildgestaltung erobert, allerdings nicht als endgültigen Verzicht auf das abstrakte Gestalten, sondern in einer bestimmten (inhaltlich begrenzten) und sehr einheitlich gestalteten Werkphase. Dieser Umstand ist nicht ohne bemerkenswerte Bedeutung, denn wir wissen alle um den jahrzehntelangen kunstideologischen Streit in der Beantwortung der Frage, ob ein Künstler, der stets realistisch gemalt hat, überhaupt seriös handelt, wenn er uns unversehens auch abstrakt daherkommt, und – umgekehrt –: ob ein Abstrakter plötzlich mit gegenständlichen Bildern aufwarten darf, so als ob er beweisen müsste, dass er das auch könne.

Von Kaminsky, in dessen Werk ich bisher niemals ein gegenständliches Bild sah, habe ich während der Vorbereitung zu dieser Ausstellung erfahren, dass es von ihm Dutzende von Skizzenbüchern gibt, in denen er bei seinen Museumsbesuchen realistische Bilder alter Meister für sich skizziert hat, um hinter deren Geheimnisse des Komponierens, des Farb- und Formdenkens, der Lichtdarstellung usw. zu kommen, Skizzenbücher, die er noch niemals in einer Ausstellung gezeigt hat. Sie haben aber wohl bewirkt, dass sich seine – ich sage mal lapidar: geheime – Auseinandersetzung mit der gegenständlichen Bilderei nun einen Weg gesucht hat, der, so glaube ich, zwangsläufig in die Öffentlichkeit führen musste. Denn kein Künstler arbeitet vier Jahre an einer Bilderserie – und ich gehe davon aus, dass die Suite von Holzschnitten noch nicht abgeschlossen ist –, um diese Arbeitsergebnisse dann freiwillig in sein Bilder-Depot einzulagern – nach dem Motto: Ach wie schön, dass niemand weiß, dass auch ich Gelüste nach realistischer Kunst habe.

Ich will Ihnen auch darlegen, warum ich annehme, dass die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Thematik des schwarzen Quadrats noch nicht beendet ist. Es gibt für Thomas Kaminsky jeden plausiblen Grund,

die von ihm inszenierten Begegnungen dieser berühmtesten Früh-Form des konstruktiven Gestaltens mit exemplarischen Werken aus der Geschichte der Kunst weiterhin auf ihre Tragfähigkeit auszuloten; denn es ist sein ureigenstes Thema, ihm ist es eingefallen oder zugeflogen, ihm hat es sich aufgedrängt [wie auch immer], es ist ein Thema mit ausreichender Substanz für die Schaffung weiterer exemplarischer Beispiele solcher Inszenierungen. Ich wähle dabei das Wort „Beispiele“ mit Bedacht, denn im Wort Beispiel ist auch das Wort Spiel versteckt, und was Kaminsky hier tut, ist nicht nur gut getan, sondern auch spielerisch getan. Kaminsky spielt mit der christlichen wie der weltlichen Kunst der Vergangenheit und er bezieht das schwarze Quadrat in dieses Spiel auf ironische und beziehungsreiche Weise mit ein, er geht dabei einen eigenartigen Weg zwischen respektlos und respektvoll – anders mag ich es nicht sagen.

Im Mittelpunkt unserer Ausstellung steht also diese Holzschnittserie „Begegnungen mit dem schwarzen Quadrat“; diese Werke sehen Sie vor allem auf der Wand hinter mir. Und damit Sie, meine Damen und Herren, auch einen kleinen Eindruck gewinnen, was in der Werkstatt unseres Malers mehrheitlich entsteht, habe ich Thomas Kaminsky darum gebeten, dass wir einige Arbeiten seines ungegenständlichen Werkes zeigen dürfen. Diese Bilder spielen sich auf den großen Papierbahnen ab, die – von Ihnen aus gesehen – auf der Wand rechts hängen. Und Kaminskys ungegenständliche Welt zeigt sich auch auf dem Bild zwischen den Fenstern.

Meine Damen und Herren, bevor ich auf die Holzschnitte von Thomas Kaminsky näher eingehe, muss ich etwas über das kunstgeschichtlich als bedeutsam gewertete „Schwarze Quadrat auf weißem Grund“ von 1915 des Kasimir Malewitsch sagen, muss plausibel gemacht werden, warum dieses Bild Kaminsky in einer Weise herausgefordert hat, die man als eine Manie verstehen könnte, als eine Art von Besessenheit. Das schwarze Quadrat von Malewitsch wird gerne als Ikone der gegenstandslosen Kunst des 20. Jahrhunderts verstanden, und es ist selber aus der Ikonen-Malerei des orthodoxen Christentums hervorgegangen. Malewitsch begriff die geheimnisvolle schwarze Fläche als die „Null der Formen“ und als Symbol der Trennung von der gesamten Kunstgeschichte. Von 1915 an sollte in der Kunst mit dem Zählen neu begonnen werden – und es wurde auch neu gezählt.

Es begann die Zeit der Gegenstandslosigkeit in der Kunst. Nach Paul Cézannes furiosen Werk, nach Futurismus und Kubismus entwickelten Künstler in ganz Europa kurz vor dem ersten Weltkrieg und während der Kriegszeit Bildwerke, auf denen sie auf Wirklichkeitswiedergabe verzichteten. Gewiss hat das auch alles mit diesem Krieg zu tun, in dem die Völker Europas die wirkliche Wirklichkeit in beispielloser Weise vernichteten. Zu den Künstlern des „Neuen“, des anderen Malens und Gestaltens, rechnen wir u.a. die Niederländer Mondrian und van Doesburg, den Deutschen Otto Freundlich, den böhmischen Maler Kupka und die russischen Konstruktivisten Rodtschenko und Tatlin und eben auch Kasimir Malewitsch als Kopf der russischen Suprematisten. Dabei waren die frühen Alphabete konstruktiver Gestaltung recht unterschiedlich. Mondrians Konzept unterscheidet sich überdeutlich von den Formen, die Malewitsch auf seinen Bildern versammelte, Kupka und Freundlich waren Einzelgänger, Tatlins Materialreliefs sind ebenfalls eine singuläre eigene Leistung. Diese Unterschiedlichkeit der konstruktiven Klaviaturen wirkte herausfordernd auf jedes konstruktive Kunst-Konzept der Nachfolge-Generationen im 20. Jahrhundert, in dem sich für die konstruktive Gestaltung der Begriff der Konkreten Kunst durchgesetzt hat.

Damals in Russland führte die Abkehr von der Kunst der Vergangenheit zu einem regelrechten Kulturkampf. Die neuen Künstler setzten auf Provokation in ihrer Verdammung der alten Kunst, und die Kunstkritik beklagte den Verlust der Gegenständlichkeit und lehnte die neuen Bilder, die keine

Geschichten mehr erzählen, weitgehend ab. „Ich habe mich aus dem Schlammstrudel der akademischen Kunst herausgefischt“, schrieb Malewitsch in einem Manifest vom Dezember 1915. „Die Gegenstände verschwinden wie Rauch vor der neuen Kultur der Kunst, und die Kunst wird Selbstzweck, gelangt zur Herrschaft über die Formen der Natur.“¹

Und noch 8 Jahre später, in einem Zeitschriften-Aufsatz von 1923 (in *Shisn' Iskusstwa*, Ausgabe Nr. 18) beklagt Malewitsch, dass die Kunstkritiker in Fragen der neuen Kunst immer noch nicht kompetent sind, weil sie sich allein auf die Betrachtung und ihre eigene Eingebug verlassen und nicht bereit seien, die Probleme des künstlerischen Schaffens [der neuen Künstlergeneration] zu erforschen. Jede Kunst, die nicht vom Geiste Apollos durchdrungen sei, würden sie in die Folterkammern verbannen.² Und im Mai 1924 schreibt er im „Manifest der Suprematisten“: „Die Bedeutung der antiken Kunst erkennen wir voll an.... Sie [war] groß für ihre Zeit. ... Wir bestreiten aber ganz entschieden, dass die Antike heute noch für uns passt“.³

Ungeachtet der vielen Quellen des Stroms der konstruktiven Kunst in ganz Europa hat sich das schwarze Quadrat von Malewitsch aber eine Vorrangstellung erobert, ist es zum Sinnbild für den Schöpfungsbeginn der konstruktiven und konkreten Kunst geworden. Seine einfache Struktur und das Nichts im Dargestellten mögen diesen Vorrang begründet haben. Hinzu kommt, dass Malewitsch seine suprematistische Malerei *mit dem schwarzen Quadrat im Zentrum* als Modell und Analogie des Weltraums verstand. Im Sommer 1917 schreibt er an den Komponisten und Maler Matjuschin, seiner Malerei sei es auf der Erde zu eng, es treibe sie in den Himmel. Er selbst proklamierte sich zum Vorsitzenden des Raums.⁴

Wenngleich Malewitsch sich aus den religiösen Zusammenhängen gelöst hatte, blieb er den Schöpfungstexten aber wohl unbewusst verbunden. Wie in der Schöpfungsgeschichte der Genesis geht es ihm modellhaft um den ganzen Weltraum und wie in der Schöpfungsgeschichte liegt die Finsternis, sprich: das schwarze Quadrat, vor all dem, was dann wird. In der Genesis geschieht es durch das Wort, bei Malewitsch durch Bilder. Der britische Philosoph, Theosoph und Arzt Robert Fludd hat in seinem 1616 oder 1617 erschienenen lateinisch abgefassten Traktat über Makrokosmos und Mikrokosmos (*Utriusque Cosmi historia*) die Schöpfung vor Erschaffung des Lichts mithilfe eines schwarzen Quadrats darzustellen versucht – schon vor 400 Jahren.⁵ Fludd hätte den Satzspiegel der hochformatigen rechteckigen Buchseite ja vollständig einschwärzen lassen können, um dem Gedanken des Nichts, der Finsternis optischen Ausdruck zu geben, er entschied sich hingegen für die Harmonie des Vierecks mit vier gleichlangen Seiten – also für das Quadrat und die damit verbundene Vorstellung einer von allen vier Seiten aus sich gleichmäßig ins Unendliche erstreckenden Bewegung – *in infinitum*, steht kursiv unter dem schwarzen Quadrat von Robert Fludd. Es ist nicht davon auszugehen, dass Malewitsch dieses Werk des Barock-Philosophen und die Abbildung darin gekannt hat, aber sehr wohl kann gemutmaßt werden, dass die Metapher für die unendliche Finsternis vor der göttlichen Schöpfung auch schon vor Fludd eine Tradition aufzuweisen hatte. Ich weiß es aber nicht.

¹ Nach Hans von Riesen, Biographische Abhandlung [nicht veröffentlichtes Typoskript zur frühen Malewitsch-Rezeption – bis 1934].

² Ebenfalls nach Riesen

³ Ebenfalls nach Riesen

⁴ Jewgeni F. Kowtun, Kasimir Malewitsch und seine künstlerische Entwicklung, in: Malewitsch-Katalog, Kunsthalle Düsseldorf 1980, S. 15.

⁵ Diesen Hinweis auf Robert Fludd (1574 – 1637) und das schwarze Quadrat verdanke ich indirekt einem Vortrag von Prof. Christoph Geissmar-Brandt über den Mystiker Jakob Böhme. Auf den Vortrag machte mich Herr Professor Dr. Georg Wahl aus Wolfenbüttel aufmerksam, dem die Abbildung zu verdanken ist. Auch die Kölner Malerin Rune Miels ist bereits auf das schwarze Quadrat im Werk von Fludd gestoßen. Fludds Untersuchungen gehörten in ihren Arbeitszusammenhang, sagt sie im Gespräch.

Ich wende mich wieder Thomas Kaminsky zu. Der Anfang seiner Holzschnittserie im Jahre 2007 scheint eher zufällig, wenngleich das schwarze Quadrat schon „seinen Auftritt hat“. Die Ikone der konstruktiven Gestaltung hat unseren Künstler zur Reaktion herausgefordert. Ihre schon fast hundert Jahre dauernde anbetungsartige Würdigung kommt ihm übertrieben vor. Er spricht von „Überbewertung“. Und er hat sicherlich nicht unrecht, wenn man die Leistungen der Zeitgenossen von Malewitsch in anderen europäischen Ländern für den Paradigmenwechsel von der gegenständlichen zur ungegenständlichen Kunst in Erwägung zieht. Er kann auch unbefangener an dieses Thema herangehen, denn seine ungegenständliche Kunstauffassung speist sich nicht aus dem Konstruktivismus der 1910er und 1920er Jahre, sondern aus der informellen Abstraktion der 1950er und 1960er Jahre. Mitte der 1970er Jahre ist er Meisterschüler des informellen Malers Hann Trier an der Berliner Hochschule für Bildende Künste. Nicht Malewitsch ist sein Ahnherr, sondern er beruft sich auf die abstrakten Bildideen, die nach dem 2. Weltkrieg entstanden sind und also auch wieder mit einem Krieg zu tun haben, einem Krieg, der viele Künstler damals in der Suche nach neuer Orientierung auf ihr eigenes Ich als der einzig verlässlichen Größe zurückgeworfen hat. Ihre informellen Abstraktionen verstanden sie als Bau einer Gegenwelt und schöpften sie weitgehend aus ihrem emotionalen Inneren.

Der erste Holzschnitt der Serie zeigt Kaminskys Vorstellung des „*Urteil des Paris*“. Helena steht auf dem Rudiment einer korinthischen Säule, aber sie berührt dieses als Sockel benutzte Kapitell nicht, denn unter ihren Füßen liegt das schwarze Quadrat. Sie tritt es sozusagen mit Füßen. Als Holzschnitt Nr. 45 wiederholt Kaminsky einige Jahre später dieses Motiv in Rot (beide Blätter hängen nebeneinander) und druckt allein das schwarze Quadrat auch schwarz. Zwischen diesen beiden Holzschnitten, der Nr. 1 und der Nr. 45, spannt sich der Bogen der Begegnungen mit dem schwarzen Quadrat. Schon in der zweiten Arbeit – wir haben sie auf Plakat und Einladung abgebildet – tritt das schwarze Quadrat bildfüllend auf – dreizehn Quadrate haben sich im Hintergrund bis unter die Decke versammelt. Kaminsky zitiert auf diese Weise die sog. Petersburger Hängung, die auch in anderen russischen Städten üblich war und die wir hier im Raum nun auch nachvollzogen haben. Der Holzschnitt reagiert im Übrigen auf ein Bildnis von Ensor, dessen Maler hinter der Staffelei bei Kaminsky zum Skelett geworden ist und offenbar doch immer noch malen kann. Das Skelett spielt in diesen Holzschnitten eine außergewöhnliche Rolle, der Künstler stellt sich selbst gelegentlich als Skelett dar – so auf dem Werk Nr. 10 von 2008. Und die Skelette sind immer lebendig, ich möchte das hervorheben. In der Adaption der beiden Bilder „*Der Tanz*“ von Matisse tanzen bei Kaminsky nunmehr 5 Skelette um das schwarze Quadrat. Diese an dem Franzosen orientierte Arbeit hat unseren Künstler zu einer Weiterentwicklung inspiriert – einmal zu einem Entwurf für ein Deckengemälde mit den tanzenden Skeletten, zum anderen zu Holzschnitten, auf denen eine Vielzahl von Skeletten um ungleichmäßige Rundformen tanzt.

Liebe Gäste, Ihnen wird auffallen oder schon aufgefallen sein, dass die Holzschnitte – wie beim „*Urteil des Paris*“ – gelegentlich paarweise auftreten. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise. Beim „*Urteil des Paris*“ hat Kaminsky vom selben Stock das Motiv in einer anderen Farbe gedruckt. Oder aber er schneidet in einem neuen Holzschnitt zum selben Thema eine Variante (wie beim Hexen-Thema nach Baldung Grien, Nrn. 19 und 29). Schließlich macht er auch von der Möglichkeit Gebrauch, an dem ursprünglichen Holzstock deutliche Veränderungen anzubringen, was zur Folge hat, dass er von der Erst-Fassung des Stocks keine weiteren Abzüge drucken kann. Ich muss hier aber einschalten, dass ohnehin die meisten dieser Holzschnitte Unikatcharakter haben, denn Kaminsky hat die Holzschnitt-Technik bei dieser Serie nicht aus merkantilen, sondern aus künstlerischen Gründen gewählt, und macht von der Möglichkeit einer größeren Auflage so gut wie keinen Gebrauch. Von den Werken, bei denen er den Stock zu einer

Variante weiter geschnitten hat, möchte ich Sie vor allem auf die beiden Nrn. 37 und 38 hinweisen. Diese Bilder orientieren sich an Caravaggios „Grablegung Christi“. In Nr. 37 zeichnen sich die Figuren um den Leichnam Christi vor dem düsteren Hintergrund wunderbar klar ab, in der veränderten Fassung löst sich der schwarze Hintergrund auf, tritt in einem verschlungenen Linientanz, der teilweise zu dekorativen Mustern erstarrt ist, deutlich in den Vordergrund, erdrückt die trauernde Gruppe nahezu, umschlingt sie. Allein das schwarze Quadrat, das Christus mit ins Grab zu nehmen scheint, bleibt bei der Weiterentwicklung des Bildes unangetastet.

Sie werden verstehen, meine Damen und Herren, dass ich nicht auf sämtliche Holzschnitte des Künstlers im Detail eingehen kann. Ich möchte aber noch etwas über die Machart seiner Holzschnitte sagen, denn sie unterscheidet sie von derjenigen, die wir aus der Kunstgeschichte kennen, doch erheblich. Es ist erkennbar, dass sie nicht mit einem Messer geschnitten worden sind. Wie denn dann? werden Sie fragen. Er benutzt ein elektrisches Gerät, das sie alle kennen, ein Gerät, welches Zahnärzte zur Entfernung von Zahnstein benutzen. Die Darstellung des Bildgeschehens gewinnt dadurch eine gewisse Weichheit, die Strukturen wirken oft fließend. Dass alles aus freier Hand entstanden sein muss, wird sofort erkennbar. Das elektrische Arbeitsgerät trägt auch entschieden zur beschleunigten Herstellung der Blätter bei. Das schwarze Quadrat auf weißem Grund ist ganz und gar nicht geometrisch exakt, es ist eher brüchig, seine Schwarzzone zeigt gelegentlich Aufhellungen, die weißen Bereiche enthalten Flecken, Tupfer, schwarze Striche. Vieles wirkt wie gezeichnet, aufgeraut, getupft, mit einem Schwamm aufgetragen. Sich schlängelnde Formen fallen ins Auge. Die Holzschnitte weigern sich auch, äußerste künstlerische Perfektion zu zeigen, sind in gewisser Weise rüde, ohne Eleganz. Warum sollte der Künstler jetzt, da er gegenständlich arbeitet, sein Verständnis vom Kunstmachen grundsätzlich ändern?

Wir haben Ihnen mit den drei großen Farbbahnen hier links und dem Holzschnitt dort hinten zwischen den Fenstern einige wenige Beispiele seiner ungegenständlichen Kunst vor Augen geführt. Kaminsky begann zwar im Subjektivismus des Informel, aber sein eigenes Arbeiten hat ihn dann weit darüber hinausgeführt. Ihn interessierte im Laufe seiner Werkentwicklung mehr und mehr, was entsteht, wenn man von den an der Akademie gelernten Strategien, Kunst zu machen, wekommt. Er hat das Informel vom spontanen und gestenreichen Malen weggeführt – hin zu grundsätzlichen Untersuchungen des Malens und Zeichnens. Er hat lange Zeit bunte Farben gemieden, weil ihn das *Machen*, nicht die Farbwirkung interessierte. Viele Jahre entstanden nur schwarze oder nur weiße Bilder. Bunte Farben übermalte er mit Weiß, sie durften allenfalls aus der Tiefe durchschimmern oder sich in Formschlitzern zeigen. Er malte mit bloßen Händen. Er hat Zweifel am Endgültigen in der Kunst. Diese drei wandhohen Farbbahnen entstanden als Holzrollendrucke und, wie Sie sehen, hat er die Scheu vor bunten Farben überwunden – sie sind sämtlich dabei: die Grundfarben Blau, Rot und Gelb. Kaminsky hat zwei runde Holzscheiben links und rechts an eine Achse montiert, die Laufflächen der Holzscheiben eingefärbt und er hat diesen zweirädrigen Ersatzpinsel dann mehrfach mit unterschiedlichen Farben über diese Papierbahnen geführt. In der Einfachheit liegt ein ungewöhnliches Farbatmen. *Aufstrebend, fallend, konzentrisch*. Wenn Sie nach dem Blick auf diese atmende Zeichenhaftigkeit auf den Fußboden unseres Ausstellungsraums schauen und diese konstruktiven Formengefüge der 1950er Jahre betrachten, wissen Sie schlagartig, dass die Ungegenständlichkeit unseres Malers nichts mit der konstruktiven Ungegenständlichkeit zu tun hat.

Ich komme noch einmal auf die „Begegnungen mit dem schwarzen Quadrat“ zurück. Ich habe in der Einladung zu dieser Ausstellung geschrieben, Kaminsky habe viele klassische Bildnisse und deren „Personal“ mit dem schwarzen Quadrat „beglückt“ und er habe die „Null der Formen“ von Malewitsch nun auch auf eine Zeitreise in die Vergangenheit geschickt.

Malewitsch sah sie am Anfang einer neuen Kunst, unser Künstler zählt rückwärts, indem er das schwarze Quadrat in Bildwerken vorangegangener Kunstepochen ansiedelt. In dieser *erfundene Kunstgeschichte* ist das schwarze Quadrat schon oft und oft als Bild-Detail da, ehe Malewitsch es entdeckt, herausnimmt und als autonome Form zum neuen Anfang erklärt. Und unser eigentlich ungegenständlicher Maler erobert sich mit seinem wunderbaren Spiel der Fälschung der Kunstgeschichte die gegenständliche Gestaltungspraxis, versöhnt in sich den Jahrzehnte alten Gegensatz von gegenständlichem und nicht gegenständlichem Malen.

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, dass dieses die erste Ausstellung überhaupt ist, in welcher die Holzschnitte zum schwarzen Quadrat von Thomas Kaminsky nahezu vollständig versammelt sind, wofür ich dem Künstler außerordentlich dankbar bin.