

André Thomkins

Künstlerbiografie



Wissenschaftliche Hausarbeit
von Arne Kruse
im Oktober 1999
im Fach Kunstgeschichte
an der Kunststudienstätte Ottersberg
begleitender Dozent:
Prof. Michael Kohr

(überarbeitet zur Internet-Veröffentlichung 2011)

Inhaltsübersicht:

1. Vorwort	3
1.1. Kurzbiografie	4
2. »alles andré« 1930 - 1955	7
2.1. Permanentszene I 1956	11
2.2. Permanentszene II 1957 - 1969	13
2.3. Permanentszene III 1969 - 1976	23
2.4. PÈRE MA NENNT SZENE 1977 - 1985	28
 ANHANG:	 32
I. Glossar	32
II. Literaturquellen	34
III. Abbildungsnachweise	35

1. Vorwort

Ich begegne einigen von Thomkins' Werken erstmals **1998** in der **Weserburg**, einer Galerie in Bremen. Seine surrealistischen Zeichnungen kommen mir zum Teil merkwürdig vertraut vor, da sie mich - in ihrer Fülle an Vieldeutigkeit - auf den ersten Blick an meine eigenen Zeichnungen erinnern. Sie begeistern mich durch ihre präzise Zeichentechnik.

Mir gefällt auch Thomkins' Spiel mit der Sprache, das manchem seiner Werke zusätzlich hintersinnige Bedeutung verleiht. Insbesondere »**PÈRE MA NENNT SZENE**« (vgl. **Abb. 19**) weckt mein persönliches Interesse an Thomkins. Ich stelle daher seine Idee der »**Permanentszene**« etwas ausführlicher vor, die dem oben genannten Werk vorausging. Weitergehende Werkbeschreibungen würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Einige andere seiner Arbeiten zur Veranschaulichung der Vielfältigkeit seiner Werke hier vorgestellt, ohne weiter darauf einzugehen.

Mir imponiert, mit welcher Selbstverständlichkeit er seine Arbeit als »Kunst« versteht. Mein Interesse an ihm verstärkt sich, als ich im Katalog seine Biografie studiere. »Kriminalistisches Interesse«, warnt Christian Schneegass jeden, der versucht sich seinem Werk zu nähern, werde dem Künstler André Thomkins dabei »nicht gerecht«, ziele »am Wesentlichen vorbei«. Weiter beschreibt er Thomkins' Anliegen, es widerspreche völlig dessen »animierendem« Verständnis, wenn man ihn mit »systematischer Akribie und Ordnungsliebe« zu verstehen suche.¹

Deshalb will ich hier versuchen, die Würdigungen seiner Person durch seine Freunde sowie seine eigenen Äußerungen in einem **1969** von ihm ausgefüllten **Fragebogen**² in einem chronologischen Text zu vereinen und einen Zusammenhang herzustellen. Ich versuche, seinen Lebensjahren folgend einen Einblick in seine Schaffensweise und persönlichen Umstände zu geben. Thomkins zog es vor, sein Privatleben weitgehend aus der Öffentlichkeit herauszuhalten. Als ich feststelle, dass ein früherer Nachbar von Thomkins, **Otto Seeber**, damals Berufsschulpfarrer bei Krupp, heute (**1999**) als Akademischer Rat in Bremen niedergelassen ist, nehme ich Kontakt zu ihm auf und verabrede mich mit ihm zu einem persönlichen Gespräch. An dieser Stelle sei ihm für seine großzügige Unterstützung meiner Hausarbeit herzlich gedankt. Ich erhalte nämlich von ihm Kopien mehrere Zeitungsberichte aus jüngerer Zeit sowie den Text eines Interviews in zwei Teilen, welches er selbst im Juni **1987** mit Thomkins' Witwe Eva geführt hat. Der Text sei auch inzwischen veröffentlicht worden, sodass ihre Äußerungen zu Privatem hier wiedergegeben werden dürfen. Inzwischen bemüht sich das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, sein Werk systematisch zu erfassen. Eine große Ausstellung in Bern würdigte Anfang 1999 seine Arbeiten (Herr Seeber berichtete mir davon). Leider liegt mir der Katalog davon bislang nicht vor.

Fremdworte versuche ich - soweit sie sich mir erschließen ließen - im Glossar (siehe Anhang) zu erläutern.

¹ vgl. Christian Schneegass in seinem Vorwort zum Katalog »labyrinthspiel« der Akademie der Künste Berlin und des Kunstmuseums Luzern, auf den ich mich bei dieser Arbeit im Wesentlichen beziehe. (Hier: Band 1, S. 8)

² vgl. »100 fragen an andré thomkins«, im Katalog Band 2, S. 5 ff

1.1. Kurzbiografie:³

11. August 1930

André Thomkins wird als zweites Kind der Hausfrau Frieda Thomkins, geb. Hersperger, und dem Architekten John Thomkins in Luzern geboren.

1947

Nach dem Gymnasium geht er an die Kunstgewerbeschule in Luzern.

1948

Er absolviert ein kurzes Grafikervoluntariat im niederländischen Schiedam.

1949

Thomkins verlässt die Kunstgewerbeschule.

1950

Er geht nach Paris an die Académie de la Grande Chaumières.

Herbst 1951

Er lernt Eva Schnell in Paris näher kennen und besucht sie in Rheydt.
Thomkins kehrt nach Zürich zurück, und wird - wegen eines angeborenen Herzfehlers - vom Militärdienst befreit.

1952

Heirat mit Eva Schnell in Rheydt.
Geburt von Oliver

1954

Geburt von Nicolas
Umzug nach Essen in die Spichernstraße 2 und erstes eigenes Atelier.

1955

Geburt von Anselm

1956

»Anzeige, aus der die Ur-Permanentszene stammt«
Werk: »Ur-Permanentszene«

1957

Geburt von Jenison

1958

Werk: »Das Knopfei«

1961

Geburt von Natalie
Umzug in die Pregelstraße 2 in eigenes Haus.

1962

Werk: »Die Mühlen«

1963

Werk: »Anagramm DEUTSCHLAND«

1964

Werke: »Schattenbrechung«
»La ligne dialectique du West-End a son lacet
dans un brouillard à deux dimensions«

³ Die Mehrzahl der biografischen Daten entstammt dem Katalog, Band 1, S. 236 ff

1967

Werk: »BROT LOSE BROT ZEIT«

1968

Werk: »Die Geliebte des Prokrustes«

1969

Erste große Einzelausstellung.

Gemeinsame Ausstellung »freund, friends, freunde und freunde« in den Kunsthallen Bern und Düsseldorf mit Karl Gerstner, Daniel Spoerri und Dieter Roth.

Sein dritter Sohn, Anselm, stirbt bei einem Verkehrsunfall, was einen bleibenden Schock für Thomkins verursacht.

Werke: »Zahnschutz gegen Gummiparagrafen«

»Permanentszene«

1970

Werk: »ITEM«

1971

Er beteiligt sich am Boykott des Kölner Kunstmarktes.

Sein erster Sohn, Oliver, stirbt - ebenfalls durch Verkehrsunfall.

Ab Wintersemester Professur für Malerei und Grafik in Düsseldorf

Werke: »Mit Spaghetti genudelater Makkaroni«

»PLANETOIDIDIOTENALP«

»Die Seherin von Prevorst«

1973

Er kündigt zum Sommersemester '74 seine Professur in Düsseldorf.

Werk: »REMEDE DE MER«

Herbst 1975

Erste Herzattacke.

1976

Häufige Drucktätigkeit in der Schweiz, wo er Elisabeth Pfäfflin kennenlernt.

Werk: »Trauer in Energie verwandeln«

Ende 1977

Erster Herzinfarkt

Werk: »PÈRE MA NENNT SZENE«

1978

Kur im Schwarzwald.

Thomkins schließt Freundschaft mit Elisabeth Pfäfflin in Zürich, verlässt seine Familie und siedelt allein nach Zürich über.

Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

Neues Atelier in Zürich, in der »Roten Fabrik«.

Werk: »Das Knopfe« erneuert

1979

Thomkins lernt Elly Förster kennen.

Das Kunsthaus Zürich kauft eine große Sammlung seines grafischen Werkes.

1981

Tonbandaufnahmen für seine Schallplatte »bösendorfer« auf Island.

Freundschaft mit Elly Förster.

Werke: »Selbstbildnis«

»Holzwägmusig bei Flüeli-Ranft«

1982

Thomkins gibt sein Atelier in der »Roten Fabrik« auf.

1983

Im Oktober erleidet er wieder einen Herzanfall.
Im November zieht Thomkins zu Elly Förster nach München,
wo er kurz darauf einen erneuten Herzanfall hat.
Weihnachten ist er bei seiner Familie in Essen.

1984

Lehrauftrag für Malerei und Grafik in München.

1985

Er entdeckt für sich die Ölmalerei und portraitiert seine Freunde.
Im November Aufenthalt in Berlin, u.a. wegen der Mitgliederversammlung
der Akademie der Künste.

9. Nov. 1985

André Thomkins stirbt in Berlin an Herzversagen.

2. »alles andré«⁴

Geboren am **11. August 1930**, wächst André Thomkins zunächst mit seinem ein Jahr älteren Bruder Marc in »vorstädtisch bürgerlich[em]« Milieu auf. Die Elternfamilie war protestantisch. Sein Vater baute und renovierte als Architekt überwiegend Kirchengebäude. Auch er hatte eine feine Begabung zum Zeichnen.

Schon während seiner Jugend ist Thomkins umgeben von der häufig anwesenden und nur Französisch sprechenden Großmutter. Dadurch spricht auch seine Mutter überwiegend Französisch. Er lernt in der Schule zusätzlich Latein, etwas Italienisch und versteht Englisch. Später heiratet seine Schwester nach Holland, wodurch ihm auch diese Sprache vertrauter wird. So erklärt sich sein virtuoser Umgang mit - und sein Spaß beim Mischen von - verschiedenen Sprachen.

In der Umgebung des Elternhauses habe es eine Eisen- und eine Straßenbahn, Berge, Wälder und Seen gegeben, eine Altstadt und zu beobachtenden Fremdenverkehr. In ihm habe sich schon jetzt das Interesse an der Erkundung naturgegebener Phänomene festgesetzt.

Es habe zu Hause bei ihm eine verklemmte Stimmung geherrscht, mit »pietistischen Gedanken«, einer »moralischen Aufrüstung, Reinheit, Keuschheitsidealen«, erinnert sich Eva Thomkins. »Die Kinder mussten [bei den Eltern] beichten, sie mussten erzählen, auch über ihre Wünsche usw.«⁵

Erzogen wird Thomkins mit calvinistischer* Strenge. Dieses Milieu sei in ihm immer »positiv und negativ« wirksam gewesen. Calvinismus impliziert Bilderlosigkeit. Es sei höchstens ein Holzkreuz erlaubt, die Kirchenräume waren zwar geschmückt, insbesondere die Ritualgegenstände, der Kultur des jüdischen Glaubens folgend. Das reine Wort steht dabei im Vordergrund. So seien gerade die rhetorisch gewandten Wanderprediger aus dem Umland 'Originale'⁶ gewesen und hätten Thomkins besonders imponiert - haben seine Phantasie nachhaltig beflügelt.

Als 16jähriger liest er Hans Arps Gedichtband »Die gestiefelten Sterne«, der zeit seines Lebens eines seiner Lieblingsbücher geblieben sei. Ebenso mochte er die Autoren Raymond Roussel und André Breton.⁷

Für Thomkins sei nie auszuschließen gewesen, dass es neben der vorhandenen Wirklichkeit gleichzeitig viele andere Weltentwürfe gibt, die nicht weniger wahrscheinlich seien. Er habe nach Alternativen, Varianten und Gegenvorschlägen zum ausschließlich logischen Denken gesucht, habe sich dagegen verwahrt, die Intuition als Erkenntnismittel auszuschließen.

Das machte sich bereits im Mathematikunterricht in der Schule bemerkbar. Er sei mit seinem Mathematiklehrer nie klargeworden, weil er »elementare Sachen [...] einfach immer ins Praktische abgewendet« habe: denn »wer gibt da, und was wird wohin wem gegeben?« Bekomme man etwas »denn wirklich, wenn es heißt: gegeben ist eine Gerade?«⁸

Seine Eltern hätten André absolut eingepflichtet, einen Beruf (als Architekt) zu ergreifen, mit dem er später einmal eine Familie ernähren könne.⁹ Deshalb sollte er auch Nachhilfestunden in Mathematik bei Serge Stauffer nehmen. Doch »obwohl er nicht rechnen konnte«, habe er doch sehr viel für Geometrie übrig gehabt, für Proportionen, die für ihn etwas wie »Grundmuster« gewesen seien, »in die er seine Phantasien hineinprojizieren konnte«.¹⁰ Statt jedoch die vorgesehene Nachhilfe

⁴ Thomkins selbst, auf die Frage, was er von sich selbst halte (vgl. »100 fragen an a.t.«, im Katalog Band 2, S. 5 ff)

⁵ Otto Seeber überließ mir freundlicherweise ein Manuskript eines Interviews, das er mit der Witwe Thomkins am 6. und 12. Juni 1987 führte (Teil 1 und 2) und in dem sie sich zur familiären Situation äußert. Ihre Aussagen fließen in meine Arbeit mit ein (Zitat hier aus: Teil 1, S. 8).

* alle mit Sternchen gekennzeichneten Begriffe versuche ich im Glossar – so weit es mir möglich ist – zu erläutern.

⁶ O-Ton Seeber im Gespräch am 21.09.99

⁷ Michael Baumgartner in: DER BUND vom 27.03.99

⁸ Eberhard Roters im Katalog Band 1, S. 26

⁹ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 4

¹⁰ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 87

durch Stauffer in Anspruch zu nehmen, begeisterte Thomkins ihn für Hans Arps Dada,¹¹ Marcel Duchamp¹² und den Surrealismus. Zuvor habe Stauffer von Kunst nicht viel verstanden.¹³ Dieser nennt Thomkins später einmal scherzhaft »Daedalus Mäanderthaler [...], der sich [dann] mit diesem Spitznamen identifizierte und ihn daher auch für sich in Anspruch nahm.«¹⁴

Thomkins wusste somit sehr wohl sein Talent einzuschätzen, denn die - alle äußeren und inneren Grenzen überschreitende - Erfindungsgabe dieses Konstrukteurs labyrinthischer Gehäuse und künstlich erzeugter Schwingen (Daedalus nämlich) konnte er durchaus auf sich beziehen. Thomkins' geistige Frische und vitale Ursprünglichkeit (eines Neandertalers) im Pendeln zwischen Extremen, deren gnadenlose Verbindung in einem Ornament (Mäander) werden durch diese Wortschöpfung parodiert.¹⁵

In dem Sinne, die Realität »lediglich als einen Vereinbarungsbegriff unserer gedankendurchdrungenen Sinneswahrnehmung« zu betrachten¹⁶, befragt er Wort- und Bildformen nach ihrem Bedeutungsspielraum.¹⁷ Er besaß eine Bildsprache für Gedanken, die vielschichtig und mehrdeutig in ihm erwachten und er begrenzte sich nicht durch eine Scheu, bestimmte Zusammenhänge **nicht** für möglich zu halten. In diesem Sinne war er frei, dem sprudelnden Assoziieren einen kreativen Ausdruck zu verleihen. Zusätzlich besaß er die erstaunliche Disziplin, seine Ideen sofort in Werke umzusetzen und währenddessen weiter zu entwickeln. Kraft seiner Phantasie ist er frei, dem eigentlichen Wesen der Dinge auf den Grund zu gehen. Das Verständlich-Machen ist Thomkins' Anliegen, allen allzu »direkten, plakativ vordergründigen und eindeutigen wie schnell aufzunehmenden« Signalbildern und Aussagen dagegen erteile er eine Absage.¹⁸

Thomkins möchte gern »Architekt für phantastische Gebäude« oder »Anatom, Chirurg, Stylist* (sitzend) [oder] Industriebereiter als Nichtfachmann« werden, ist also zu vielseitig interessiert, als dass er sich auf eines dieser Spezialgebiete festlegen mag. Dieser Zug an ihm macht ihn mir sehr sympathisch. Sein weit gefächertes Interesse führt dazu, dass er natürlich auch die »hybrideren* Vertreter einiger [wissenschaftlicher] Denkfächer« - Wissenschaftler also, die nicht nur Spezialisten auf einem Fachgebiet sind - zu seinesgleichen zählt.¹⁹

Thomkins' Kühnheit bestand darin, »kein klares Profil zu haben«. Er habe es sich leisten können, aus dem Inneren zu arbeiten, da er ein hervorragender Techniker und brillanter Zeichner gewesen sei.²⁰

Seine jugendliche Neugier führt ihn - nach dem Verlassen des Gymnasiums - zu »Entdeckungen in Bibliotheken«²¹. Er hat einen Kunsthändler zum Freund, der ihn mit der Kunst von Ludwig Kirchner in Kontakt bringt, die ihm besonders wichtig wird.²²

Er besucht **1947** für drei Semester die Kunstgewerbeschule in Luzern, wobei ihn weniger der Unterricht seines Lehrers Max von Moos als vielmehr die Kontakte zu anderen Künstlern interessieren.

¹¹ Hans (Jean) Arp (1887-1966) Mitglied der Künstlergemeinschaft »Der Blaue Reiter«, begründete die Dada-Bewegung in Zürich (vgl. Diehl S. 199)

¹² Marcel Duchamp (1887-1968) rief die Dada-Bewegung ins Leben (vgl. Diehl S. 204)

¹³ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 3

¹⁴ vgl. Anmerkungstext Nr. 17 zu Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 30

¹⁵ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 31

¹⁶ Zitate in diesem Abschnitt von Eberhard Roters, im Katalog Band 1, S. 24 ff

¹⁷ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 ff)

¹⁸ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 55

¹⁹ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 ff)

²⁰ Lilith Frey (Zitat von Kunstkritiker Fritz Billeter) am 14.02.99 in einem Text (Zeitungsquelle ist in der mir vorliegenden Kopie nicht notiert) zur Berner Ausstellung.

²¹ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 ff)

²² Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 3

Er absolviert **1948** ein kurzes Grafiker-Voluntariat im niederländischen Schiedam bei Unilever. Man hält ihn dort für ein Genie, sagt es aber nicht ihm, sondern den Verwandten, bei denen er wohnt. Statt dessen behält er für alle Zukunft im Ohr, wie man ihn dort auslachte dafür, dass er keine »werbewirksamen Damen malen« konnte. Darauf hatte er es aber niemals angelegt.²³ Design, so sei ihm statt dessen nahegelegt worden, sei nichts für ihn.²⁴ Er fühlte sich in diesem Zusammenhang wie ein Versager.

1949 geht er nach Paris, um dort an der Académie de la Grande Chaumières – vornehmlich am Abend – das Aktzeichnen zu vervollkommen. Thomkins' Eltern waren zwar »nicht arm, haben ihn aber in Paris sehr knapp gehalten«.²⁵ Er nutzte dennoch seinen Aufenthalt in Paris vornehmlich für ausgiebige Erkundungen der Stadt.

1950 wohnte er einige Wochen im Pariser 16. Arrondissement, nahe des Eiffelturms, und zwar bei **Gerd Rüger**, den er beim Aktzeichnen kennen gelernt hatte. Dieser war ein Malschüler von **Eva Schnell**, die in Rheydt eine recht bekannte Künstlerin war und die Rüger nun in Paris besuchte. Thomkins und Rüger holten sie vom Bahnhof ab. Eva, die achteinhalb Jahre älter ist als er, beschreibt André Thomkins als einen damals atemberaubend schönen schlanken Mann. Doch er sei durch seine calvinistische Erziehung sehr verklemmt gewesen. Seine schuppige Haut, unter der er sehr litt, habe wohl auch zu Thomkins' Zurückhaltung beigetragen. Da die beiden Männer keinen Franc mehr besaßen, wurde von Evas Geld eingekauft. So haben André und Eva sich kennen gelernt.

Schon damals habe, so berichtet Eva, Thomkins ein »gestörtes Verhältnis zum Geld« gehabt, doch es habe ihm nichts ausgemacht, nichts zu tun. André und sie verbringen zehn Tage voll spannendster Gespräche. Dann holten Thomkins' Eltern ihn - wie verabredet - zu einer Hollandreise ab, und danach musste er zurück nach Luzern.²⁶

Dort wird bei ihm das Interesse für Magie, Parapsychologie und Existentialismus geweckt.

Bei der Musterung **1951** wird er wegen eines angeborenen Herzfehlers vom Wehrdienst freigestellt. Dadurch hatte er die Möglichkeit, wieder - diesmal für vier Monate - in Paris zu verbringen. Den August verlebt er mit **Eva Schnell**. Sie fährt dann nach Rheydt und er besucht sie dort im Herbst, als sie gerade ihr Staatsexamen feierte. Eva hegt einen starken Kinderwunsch. Sie bewohnte mit ihrer Mutter ein kleines Bahnwärterhäuschen.

Am **19. Januar 1952** heiraten die beiden in Rheydt standesamtlich, im März darauf kirchlich. Doch da sie katholisch - und nicht calvinistisch* - getraut werden, schicken seine Eltern lediglich 100 Schweizer Franken, ohne selbst zu kommen. André zieht mit in das Bahnwärterhäuschen ein. Thomkins' Eltern seien »im Grunde froh« gewesen, »die Sorge um ihn los zu sein«, und dabei sei es für sie auch nicht mehr von Bedeutung gewesen, dass er noch ohne Beruf gewesen sei.²⁷

Evas Eltern, die in Dresden ausgebombt wurden, hatten alles verloren, und Andrés Eltern, die alles hatten, hätten sich nicht um die beiden gekümmert, resümiert sie 1987.²⁸

Ein halbes Jahr nach der Hochzeit wird der erste Sohn, **Oliver**, geboren. Oliver nimmt Eva sehr in Beschlag, doch Thomkins gestand sich seine Eifersucht nie ein. Später musste Oliver seinen Vater immer erst gewinnen, dann sei es gut gewesen. Für Gespräche der Eheleute, die für beide wichtig sind, ist nur noch am späten Abend Zeit.²⁹

Für ihre Mutter, berichtet Eva, sei Thomkins zwar ein »hergelaufener Vagabund« gewesen, dennoch habe sie seine Kunst zu schätzen gewusst. Sie kümmerte sich um die Wäsche des jungen Glücks und geriet mit Thomkins in Streit über den dafür benötigten Platz. Er floh dann zum Klavierspielen in die Stadthalle. Entnervt zieht seine Schwiegermutter bald aus und es kommt ein Kindermädchen ins Haus.

²³ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 18

²⁴ O-Ton Seeber im Gespräch am 21.09.99

²⁵ O-Ton Seeber im Gespräch am 21.09.99

²⁶ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 6 f

²⁷ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 9

²⁸ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 9

²⁹ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 25

Eva stellt sich sehr auf die Gewohnheiten von André ein. Sie wird damals sehr krank, ist von der Versorgung für die junge Familie - mit täglich drei bis vier Stunden Fahrt zu ihrer Arbeitsstelle - sehr angestrengt und darüber hinaus verbittert über das Verhalten der Schwiegereltern.

In der Enge des Bahnwärterhäuschens in Rheydt entstehen **1953** Bilder von beängstigenden Chimären und Ungeheuern - ähnlich der Zeit bei seinen Eltern.³⁰ Thomkins fertigt erste Lithographien im Eigendruck an.

Im März **1954** macht die Familie Urlaub im Tessin. Im Juli kommt Sohn **Nicolas** zur Welt. Eva sucht in Essen, wo sie nun arbeitet, für alle eine neue Wohnung. Im August besorgt sie den Umzug nach dort in die Spichernstraße 2, während André mit den Kindern und der Kinderschwester zu seinen Eltern nach Luzern reist. Thomkins erhält ein Zimmer der drei Zimmerwohnung in Essen als Atelier. Nach dem Einzug werden »seine Arbeiten [...] heiter, leicht, spielerisch, auch ironisiert«. ³¹ Eva hatte nun nur noch 7 Minuten bis zu ihrer Arbeitsstelle. Es war »paradiesisch!«³² Denn es gab endlich wieder Abende zu zweit für die beiden.

1955 wird der dritte Sohn, **Anselm**, geboren. Thomkins tollte mit ihm herum, liebte ihn über alles, doch er wurde auch sehr von Anselm gefordert. Dieser stürzte als Kind und es gab Vermutungen, daher rührten motorische Störungen.³³

Als die Kinder alt genug sind, unternimmt Thomkins mit ihnen Spaziergänge - »manchmal Riesenmärsche. Kinderwagenschieben - das machte er nie.«³⁴

Thomkins beginnt, Zeitungsbilder zu überzeichnen (sog. »Vexierklischees«) und er entdeckt - beim Streichen - die von ihm so benannte **Lackskin*-Technik** (vgl. **Abb. 14** und das **Titelbild** dieser Arbeit). Dabei taucht er ein geeignetes Papier in eine Wanne mit Wasser. Auf die Oberfläche tröpfelt er Lackfarbe und pustet die Farbe über die Fläche oder bearbeitet den Farbfilm mit Stöckchen. Mit einem zähfließenden Lackfaden schneidet er in die Lackhaut und löst dabei Flächenformen voneinander, um sie auf dem Wasser zu verschieben, zu isolieren oder zu entfernen.

Die Lackhaut erstarrt, sobald das Lösungsmittel verdunstet. Dann hebt er das Papier herauf und dadurch legt sich die Lackschicht auf das nasse Papier. Nach dem Trocknen haftet die Farbe daran fest.³⁵

³⁰ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 27

³¹ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 27

³² Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 24

³³ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 24

³⁴ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 15

³⁵ Nach Katalog Band 2, S. 207 und Erläuterungen durch Otto Seeber im Gespräch am 21.09.99

2.1. Permanentszene I

In einem Brief an Serge Stauffer erwähnt Thomkins **1956** zum ersten Mal die »**Permanentszene**«: Die Ur-Permanentszene basiert auf einem Foto in einer »**Anzeige**« (**Abb. 1a**), die er mit einem Rahmen versieht. Die Haltung aller auf dem Bild sichtbaren Figuren ist merkwürdig starr; die Beziehung, die sie zueinander haben oder haben könnten, unerfindlich. Dennoch sei dies kein Schnappschuss. Nicht ein Moment sei festgehalten »für irgendeine Ewigkeit«, sondern eher »ein Stück inszenierter Ewigkeit«. Dabei wirken die Figuren wie »hypnotisierte Schaufensterpuppen, bei einer geheimnisvollen Verrichtung ertappt und fixiert.«³⁶



Abb. 1a: »Anzeige, aus der die Ur-Permanentszene stammt«
(aus: National Geographic, vom Oktober 1928, 1956)

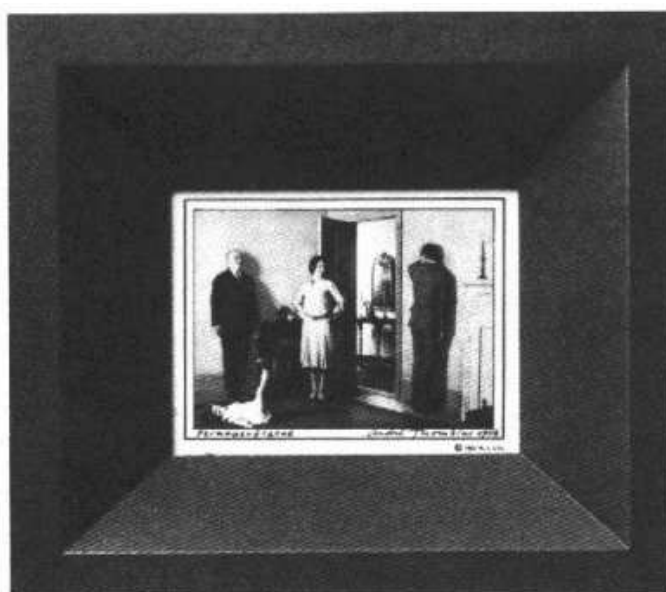


Abb. 1b: »Ur-Permanentszene« (1956)

³⁶ vgl. Karl Gerstner, im Katalog Band 1, S. 116

Thomkins begegnet in diesem Jahr in Bern dem Künstler **Daniel Spoerri** und beginnt einen Briefwechsel mit ihm. Spoerri beschreibt Thomkins als einen typischen Vertreter des Sternzeichens Löwe, von denen gesagt werde, dass sie souverän seien, keine Minderwertigkeitskomplexe hätten und sich gern bedienen ließen.³⁷ Als seinen Hauptfehler betrachte Thomkins selbst seine »Faulheit«.³⁸ Angesichts eines Gesamtwerkes von geschätzten 10.000 Arbeiten eine wohl eher auf den häuslichen Bereich zu beziehende Selbsteinschätzung. Thomkins wird das Bemühen bescheinigt, »seine Existenzform als Nützlichkeitsstier« aufzugeben - so wie es Constant (Nieuwenhuys)³⁹ gefordert habe, damit der Mensch »sich auf das Niveau eines schöpferischen Wesens [...] erheben« könne.⁴⁰

André Thomkins reagierte betroffen von den Auswirkung des sog. 'Kalten Krieges' nach der Besetzung Ungarns **1956** durch Russland. Er konnte stundenlang Gespräche über Politik führen, und bestach durch sein »sensibles Gefühl für politische Gesamtentwicklung«.⁴¹ Tagespolitische Geschehnisse dagegen, auch politische Parteien, fanden weit weniger sein Interesse. Er fühlte sich zunehmend beklemmend fremd in Deutschland, besaß auch keinen deutschen Pass, und sein Aufenthalt war lediglich durch die Heirat mit Eva legitimiert.

³⁷ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 102

³⁸ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 f)

³⁹ Constant Nieuwenhuys, genannt Constant, 1920 in Amsterdam geboren (Diehl S. 202)

⁴⁰ vgl. Anmerkungstext Nr. 93 zu Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 43 f

⁴¹ O-Ton Seeber im Gespräch am 21.09.99

2.2. Permanentszene II

Die bevorstehende Ankunft der ersten Tochter, **Jenison**, im Jahr **1957** entsetzte Thomkins - nach den harten Jahren mit drei Kindern - zunächst.⁴²

Seine Skizze »Permanentszene« (Abb. 2) entsteht. Den Begriff definiert Thomkins nun auch selbst:

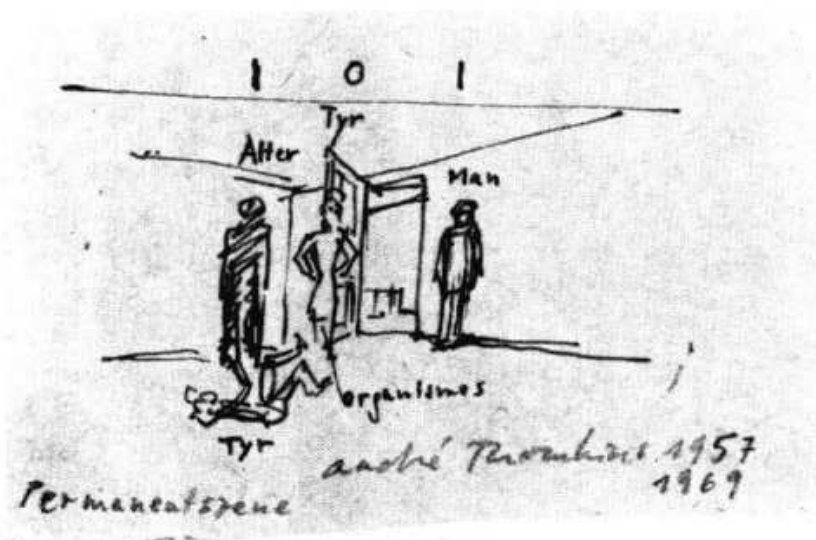


Abb. 2: »Permanentszene«
(Feder auf Packpapier, 1957/1969)

»Es ist durch eine besondere Güte und Anordnung zu erreichen, dass das klassische Kontinuum: Einleitung - Knoten - Entwicklung (Anfang - Mittel - Ende) einer Szene in ihrer Achse gedreht wird, sodass **die Einleitung** die statische Exposition ist [hier fügt er einen Hinweis: »1. Instanz« ein], **das Mittel**, Knoten, 'Kiste', das [instanziöse] Spannungsfeld im Publikum ist, **das Ende, die Entwicklung** die Permanentszene in ihrer Wirkung und Nachwirkung (Obertonreihe, instanziöse)«. ⁴³ Dabei könne es sich um eine »beliebige Szene« handeln, die jedoch, »fixiert, das ganze Stück ersetzen« könne. Dies sei zu erreichen, indem »die dramatische Kurve des Spielverlaufs geschnitten« werde. Dabei dürfe »kein Element [...] etwas mimen!«. ⁴⁴ Der Höhepunkt des Geschehens gipfele demnach in einem Scheitelpunkt, den man aber »permanent lassen« und als Zuschauer »nach vorn und nach hinten selbst interpretieren« könne. Den Prototyp einer »Permanentszene« stelle eine Situation dar, von der man nicht wisse, was passiert sei, die aber irgendwie »bedrohlich oder seltsam aufregend« erscheine.

Solch »einen Schnittpunkt eines Dramas« sollten Thomkins' Zeichnungen immer »darstellen«. ⁴⁵ Doch viele seiner Bilder seien auch Traumbilder, »geträumte Landschaften«, wie er selbst sagt. ⁴⁶ Wenn Thomkins allerdings - für Präsentationen - einige seiner Zeichnungen herausuchen musste, er sich also mit diesen Träumen erneut konfrontieren musste, berichtet Eva, dann sei er regelmäßig »blass im Gesicht« geworden und habe seine Sachen nicht mehr angucken können. Daher habe sie dann auch diese Aufgabe für ihn übernommen. Während seiner Abwesenheit habe sie ihm auch Ordnung in seinen Papieren geschaffen und lege ihm unfertige Arbeiten in greifbare Nähe. Sonst wären so manche Arbeiten vielleicht nie zu Ende gezeichnet worden. ⁴⁷ Er dagegen habe ihr in der Anfangszeit ihrer Beziehung häufig vorgehalten, sie lasse ihm morgens, wenn sie zur Arbeit fahre, zu viel von ihren persönlichen Sachen herumliegen - ob sie die nicht mal aufräumen könne. ⁴⁸

⁴² Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 24

⁴³ Text von Thomkins, auf Facsimilé im Katalog Band 1, S. 32

⁴⁴ Karl Gerstner zitiert Thomkins im Katalog Band 1, S. 116

⁴⁵ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 108

⁴⁶ Zitate in diesem Abschnitt: vgl. Otto Seeber, im Katalog Band 2, S. 229

⁴⁷ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 14

⁴⁸ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 12 f

»Es bestand am 18. September **1958** die Wahrscheinlichkeit, dass eine Begegnung von Knopf und Ei niemals zuvor stattgefunden habe.« Der geringe Grad dieser Wahrscheinlichkeit war Thomkins Anlass genug zu einem Schneiderkunststück, bei dem er einen Wäscheknopf auf ein ausgepustetes Ei nähte.⁴⁹ So entstand das Dadaobjekt »**Knopfei**« (**Abb. 3**).



Abb. 3: »Das Knopfei«
(Objekt, 1958, erneuert 1978)

Der jüngere und eher 'schmächtige'⁵⁰ Eckhardt Schulze-Fielitz, der - wie Thomkins' Vater - Architekt ist, wird von **1959** an häufiger Gast bei den Thomkins', wobei er an Eva die mütterlichen und an André die intellektuellen Qualitäten genoss. Thomkins hatte eine Vorliebe dafür, sich 'Clochards', die zum Betteln an die Tür kamen, in sein Atelier zu holen und sich stundenlang mit ihnen zu unterhalten.⁵¹

1960 hört Thomkins in der von Carlheinz Caspari geführten Essener Galerie van de Loo einen Vortrag von Constant zum Thema 'urbanisme unitaire'⁵² [etwa zu übersetzen mit: 'einheitliche Städteplanung' (a.k.)].

Die »französische und bilderreiche« Korrespondenz mit seinem Jugendfreund Serge Stauffer in Zürich half Thomkins, die Trennung von der Schweiz zu verwinden. Anfang der 60er Jahre gründet Stauffer eine Private Freie Gewerbeschule. Seine Ambitionen, wie Thomkins ein Künstler zu sein, scheiterten aber an seiner eher wissenschaftlich ausgerichteten Arbeitsweise, so dass Thomkins ihm künstlerisch immer überlegen war. Es bestand zwischen beiden so eine Art Konkurrenzverhältnis. Stauffer sei **1986** an Krebs gestorben.⁵³

1961 wird die zweite Tochter, **Natalie**, die inzwischen in Bremen lebt, geboren. Nach den positiven Erfahrungen mit Jenison freute sich Thomkins auf den erneut angesagten Nachwuchs. Er beginnt das von ihm selbst als 'Schlüsselwerk' bezeichnete »**Mühlenbild**« (vgl. **Abb. 4**), in das er viele derzeit aktuelle Bezüge einbaut.

⁴⁹ 1966 beschreibt Thomkins - im Zusammenhang mit seiner Serie (z.B.: »Schattenbrechung« - selbst, wie er auf die Idee mit dem »Knopfei« kam. Vgl. Facsimilé einer Notiz von 1966 im Katalog Band 2, S. 134 ff

⁵⁰ laut Otto Seeber, im Gespräch am 21.09.99

⁵¹ laut Otto Seeber, im Gespräch am 21.09.99

⁵² Constant Nieuwenhuys: 'New Babylon', in »Labyrinth. Phantastische Kunst vom 16. Jhd. bis zur Gegenwart« Ausstellungskatalog Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und Akademie der Künste, ebd. (Okt.-Nov. 1966), Berlin 1966, S. 49; Begleittext zum »Raumschlucker«, Kat. 112 (vgl. Anmerkungstext Nr. 93 zu Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 43 f

⁵³ Otto Seeber, im Gespräch am 21.09.99



Abb. 4: »Die Mühlen«
(Rundbild, Öl auf Leinwand, fertig gestellt 1962)

Die Familie zieht in ein eigenes Haus in die Pregelstraße 2 um. Thomkins schätzte den Vorteil, Zeit zu haben, während seine Frau mit ihrer Arbeit als Kunsterzieherin, zeitweise auch als Deutsch- Sport- und Biologielehrerin, genug Geld verdiene. Diese Zeit erlaube es ihm, seiner Kreativität freien Lauf zu lassen. Somit wird die Beziehung zu seiner Frau, wird seine Familie gewissermaßen der Nährboden seines weiteren künstlerischen Schaffens. Thomkins beschäftigt sich sehr mit dem Projekt 'Labyr' (u.a. angeregt durch den Vortrag über Stadtgestaltung von Constant). »Labyr« ist ein veränderbares, labyrinthisches System, ein utopisches Stadtbauprojekt. »In Zimmern mit raupenkettentartig herumwälzenden Stoffen, in elastischen Gärten und kugelbesetzten Plätzen gehören Anfassen, Bewegen, Bespielen, Begehen [und] Riechen zum Programm [...]«. ⁵⁴

Thomkins habe im »Labyr« nach der Lösung für eine gegenseitigen »Durchdringung von Kunst und Lebenswelt« gesucht ⁵⁵ und dafür sogar einen Bauplatz in der Nähe einer Kohlengrube im Ruhrgebiet gefunden. Auf diese Weise ging sein Kindertraum, Architekt phantastischer Bauten zu werden, in dieser urbanen Utopie doch noch in Erfüllung. ⁵⁶

⁵⁴ Annemarie Monteil in der Basler Zeitung vom 17.03.99 (Ausschnitt in: ARGUS)

⁵⁵ Eduard Beaucamp in der FAZ vom 06.04.99

⁵⁶ Ludmilla Vachtova in: Die Weltwoche vom 04.03.99

Er habe sich »eine wirklich neue Gesellschaftsform« ausgedacht, wohnte aber in einer »kleinen altmodischen schnuckeligen Wohnung, gemütlich - mit einer Frau [...], mit Kindern; er spielte Xylophon und hatte die Wand voller Bücher«. Das sei Thomkins' »echtes Leben« gewesen, und »die Utopie, die nichts damit zu tun hatte, hatte er in seinem Atelier.«⁵⁷ Man täte André Thomkins Unrecht, würde man ihn »in irgendeine Stilrichtung oder Bewegung hineinzwingen«. Er habe »zwar von allem ein bisschen mitgekriegt - aber war nirgends dabei«.⁵⁸

Damit findet sich hier ein Beispiel dafür, dass sein Hauptwerk eigentlich »im unausgeführten, aber mit Vorstellungen reich gefüllten Raum zwischen seinen vielen Experimenten, Erfindungen und Findungen, Modellen, Konzepten, kleinen Formaten, Blättern und Zetteln mit der Liebe zum Detail und der aussterbenden Kunst des Briefeschreibens« liege.⁵⁹

Thomkins besaß einen versteckten, feinsinnigen Humor und einen schelmischen Blick.⁶⁰ Seine Kunst sei eine, »die dem Prozess der Wahrnehmung näher steht als dem ästhetischen Produkt«, eine Kunst, »die uns die Beschränkung unserer Sinne wie die Relativität vermeintlicher Sicherheiten sichtbar ins Bewusstsein« hebe⁶¹ - somit eine aufrüttelnde und erschütternde - eine sozial wirksame Kunst.

Thomkins' Kunst erwartet einen Betrachter, der zwischen den Zeilen Unausprechliches sich aneignet, im Geiste ergänzt und für sich weiterentwickelt. So wird der Betrachter »selbst als schöpferisches Wesen beteiligt [...] und [erlebt sich] in seiner eigenen Vitalität«. ⁶² Seine »verunsicherte [...] Wahrnehmung« erhalte als »Botschaft eine produktive Sinnestäuschung«, die seine eigene Phantasie herausfordert.⁶³

Seine »meisterhaften Zeichnungen« zehren von Thomkins' unglaublichen Gedächtnis und von seinem grenzenlosen Vorstellungsvermögen.⁶⁴ Er schreibt selbst, in seiner Art zu arbeiten scheinere »ein Weg offen, Wissenschaft aus der stupiden Dialektik zu befreien, im gleichen Zug aber Werken, Werkeln, Werkbund als ein Denken auf stofflichem Wege neu darzustellen.«⁶⁵

Thomkins dringe ein in die »Tiefen und auch Heimtücken des Webmusters unserer Welt- und Selbstwahrnehmung« und zwar nicht durch Reden: »Die Hand beschäftigt das Auge und den Kopf, der Kopf beschäftigt das Auge und die Hand, das Auge beschäftigt Kopf und Hand«. ⁶⁶ Dabei sei er »so sehr mit dem Finden beschäftigt« gewesen, »dass das Weglassen seine eigentliche Anstrengung war«. ⁶⁷

Thomkins sei »viel mehr Zeichner und Aquarellist als Maler« gewesen (was ihn manches Mal in Zweifel stürzte, ob er eigentlich Künstler sei, da er so wenig 'malte'). Er war ein »Miniaturist«, der Innenräume durchwanderte und seine Abenteuer dabei darstelle. Thomkins greife dabei hemmungslos »immer wieder bewusst und zielgerichtet auf die traditionellen Topoi* und Strukturformen der europäischen Tradition« zurück. Er probiere alles aus, weil er danach trachte, alles umzuwenden und »auf solche Weise den Hintersinn zum Vorschein« zu bringen. Bei seinen Arbeiten handele es sich somit um »Abbilder unserer Denkfiguren«, und zwar nicht einfach um die »Kehrseite des umgedrehten Alten«, sondern um die »Befragung, Hinterfragung und Infragestellung der Konstituanten* unserer Weltwahrnehmung mittels unserer Sinne und unserer Gedanken«. Thomkins sei immer dem Anschein gegenüber misstrauisch gewesen und habe sich der Tradition unseres Denkens und Bildermachens gegenüber »hinterlistig« verhalten.⁶⁸

⁵⁷ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 91

⁵⁸ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 109

⁵⁹ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 12

⁶⁰ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 9 und Zitat: ebd. S. 8

⁶¹ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 10

⁶² vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 10 und Zitat: ebd. S. 7

⁶³ vgl. Laszlo Glozer, im Katalog Band 1, S. 208

⁶⁴ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 30

⁶⁵ Auszug aus einem Brief Thomkins' an Eberhard Roters, im Katalog Band 1, S. 23

⁶⁶ vgl. Eberhard Roters, im Katalog Band 1, S. 24

⁶⁷ vgl. Alfons Hüppi, im Katalog Band 1, S. 120

⁶⁸ vgl. Eberhard Roters, im Katalog Band 1, S. 18 und S. 20

Was bei Thomkins' Gedankengängen immer wieder aufgefallen sei, sei »die Art seines assoziativen, spiralförmigen Denkens, sein Aus- und Abschweifen, sein Herausarbeiten [...] unsichtbarer, wie hinter einem Palimpsest* verborgener Dinge.« Wie er gedacht habe und formulierte, so habe er auch gezeichnet.⁶⁹

1962 lernt Thomkins während seiner Reisen in Basel Karl Gerstner (in Basel) und George Brecht (in Düsseldorf) kennen. Im selben Jahr beendet er das Ölbild »**Die Mühlen**« (vgl. **Abb. 4**).

Sein Sohn **Anselm** entwickelt sich inzwischen zu einem »lebendigen Abbild der Phantasien seines Vaters in Praxis«. Die Eltern geben ihn daraufhin in ein Internat, weil er als quirliger, kaum zu bändigender Schüler »nicht in einer normalen Schule zu halten« gewesen sei.⁷⁰

1963 wird Thomkins' erstes Buch publiziert: »**OH! CET ECHO! PALINDROME. SCHARNIERE***«. ⁷¹
Nur wer Thomkins sowohl als Bildkünstler als auch als Wortkünstler begreife, werde ihn überhaupt als Künstler begreifen können.⁷² Seine bevorzugten Ausdrucksmittel seien zwar »Bleistift, Feder, Aquarell und eine eigene Lacktechnik« (sog. »**Lackskins***«), bemerkt Thomkins, doch sei seinen Werken u. a. »der jeweils besondere, aber stets intellektuell betonte Ansatz, der auch sprachlich Ausdruck« finde, immanent. Thomkins' »Sehtexte«, deren »Überraschungsweg durchs Auge, nicht durchs Ohr« führe⁷³, erlaubten ihm, »Abstand zu den Dingen« zu schaffen. Sie sei(en) »das Mittel, unkörperlich mit Gegenständen zu verkehren«, ihre 'Gegenständlichkeit' (zueinander) zu verdeutlichen. Worte seien »das Vehikel, jeden Punkt zu erreichen«. Und er stellt fest, Wörter seien »zum Schreiben besser als zum Lesen« geeignet.⁷⁴

Sein spielerischer Umgang mit Sprache zeugt von einem - wenn ich es einmal so nennen darf - 'metamathematischen' (a.k.) Verständnis nicht nur der Mathematik: auf die Frage nach seiner allgemeinen Einstellung zu Zerstörung gibt er beispielsweise an: »Zweifel stört, das ist gut; Verzweiflung zerstört, Rest null (also lieber: "behalte eins!")«. Und auf die Frage nach einer Lebensdevise gibt formuliert er: Eine »frühere« sei gewesen:

»**mal durch und weg (x : + -), heute =** «.

Thomkins benutzt zur Wortveränderung sehr unterschiedliche Techniken.

Beispielsweise die »Kontamination* durch phonetische Realisierung der Grapheme«, z.B.:

»**Kurt KURT** [: Kurt **Ka-U-eR-Te** / kauerte]«. ⁷⁵ Oder die »homophone Wort- und Satzbildung: »**uns-ich-er-es** [:**unsicheres**]«. ⁷⁶

Aus anfänglichen improvisatorischen Buchstabenspielen werden nach und nach Wortneubildungen und Kalauer, bis schließlich Palindrome entstehen. Damit wird eine »Folge von Buchstaben, Wörtern oder Versen, die rückwärts gelesen denselben oder einen anderen Sinn ergibt [...]« bezeichnet.

⁶⁹ vgl. Otto Seeber, im Katalog Band 1, S. 214

⁷⁰ O-Ton Seeber im Gespräch am 21.09.99

⁷¹ Verlag Hagarpress, Schleiden 1963

⁷² vgl. Felix Philipp Ingold, im Katalog Band 1, S. 190

⁷³ vgl. Franz Joseph van der Grinten, im Katalog Band 1, S. 81

⁷⁴ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 f)

⁷⁵ vgl. Felix Philipp Ingold, im Katalog Band 1, S. 178 ff

⁷⁶ vgl. Katalog Band 1, S. 179 f

Einige Beispiele dazu:

»NIE REIME, DA KANN AKADEMIE REIN«⁷⁷

»REIZE VITALER STIERE - BEREITS RELATIVE ZIER«⁷⁸

»STRATEGY: GET ARTS«⁷⁹



Abb. 5: »REMEDE DE MER« (Palindrom)
(Aquarell, 1973)

Thomkins verstand sich auch auf die Kunst des Anagrammierens. Dies bezeichnet die Umstellung der Buchstaben eines Wortes oder Namens zu einem neuen Wort. Zum Beispiel:

DU STACHELND	UND DA SELCHT
STECHLAND DU	NUDELT DACHS
DU SCHALTEND	DEN LUCHS DA
UND SCHELT DA	UND DES LACHT
ES DULD NACHT	D LACHSTUNDN
SCHEUT D-LAND	D STUCAHELDN
D SEUCHT LAND	D TALSUCHEND
D SUCHTE LAND	SCHULT DEN DA
DA TUSCHELND	D SUCHT NADEL
DA NUSCHELT D	D SUDELT NACH
D LEUCHTSAND	ECHT UND ALS D
D NADELSUCHT	SCHALT DUDEN
DACHS ENTLUD	UND DA SCHELT

[...]

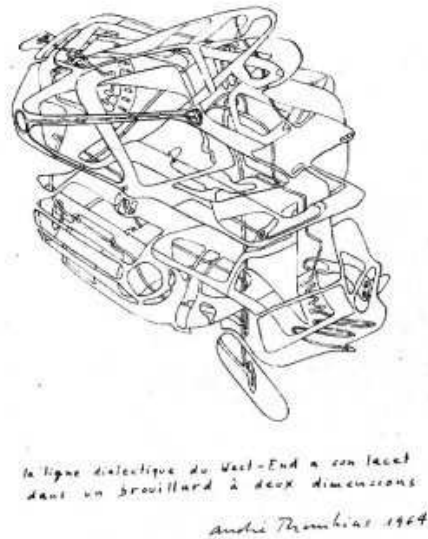
Abb. 6: »Anagramm aus DEUTSCHLAND« (um 1963, Auszug)

⁷⁷ Stempeldruck, Tusche, Farbstift, Feder, 23,3 x 31,2 cm, 1974, im Katalog Band 1, S. 144/145 und Email-Straßenschild (Foto: Frontispitz [=bildgeschmückte Vortitelseite] im Katalog Band 2

⁷⁸ Email-Straßenschild, Katalog Band 1, S. 84/85

⁷⁹ Email-Straßenschild 18 x 120 cm, 1971, Katalog Band 1, S. 84/85

1964 entsteht »**La ligne dialectique du West-End a son lacet dans un brouillard à deux dimensions**« (Abb. 7), was ich als Laie etwa folgendermaßen übersetzen würde: »Die mundartliche Linie des West-End (einem Stadtteil vermutlich) auf ihrem Weg in einen Nebel zweier Dimensionen« (a.k.).



**Abb. 7: »La ligne dialectique du West-End
a son lacet dans un brouillard à deux dimensions«**
(Tinte, 1964)

Er gestaltet erste Knopfschattenbilder wie »**Schattenbrechung**« (Abb. 8), indem er einen natürlichen Vorgang um einen anderen natürlichen Vorgang erweitert:

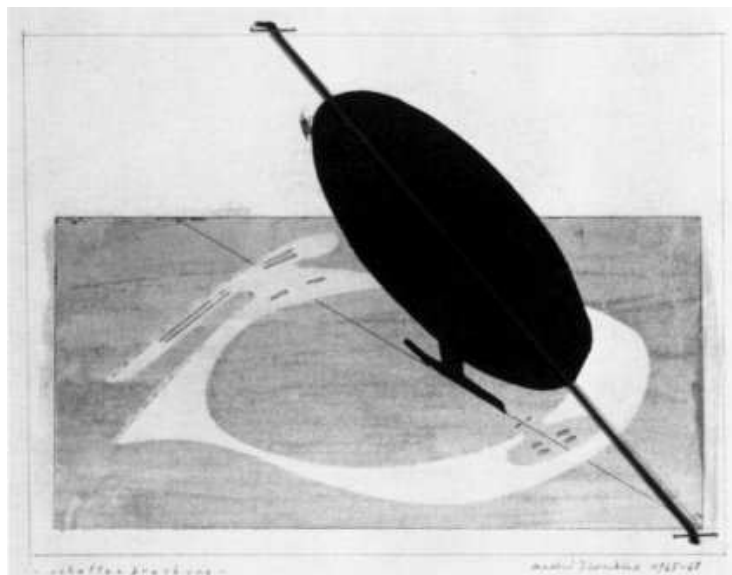


Abb. 8: »Schattenbrechung«
(Mit Deckweiß übermalter Linolschnitt, Bleistift, Collage mit
schwarzem Karton, Gummiband, Tackern, 1964-1968)

»Ein Ei muss ausgebrütet werden, auch ein geknöpftes. [...] Die Sonne stiftet die grösste Brennweite für ein irdisches Ei«, sodass seine »Ausbrütung [...] eine kosmische« sei, das Ergebnis davon falle »auf den Boden der Kunst«: Der Sonne Schein wirft den Schatten des »Knopfeis« (vgl. Abb. 3) auf ein Blatt Papier. Zeichnet man den Umriss des Schattens dort nach und schneidet das Schattenbild aus dem Bogen, wirft das Loch in dem Bogen ein 'Schattenlicht' auf ein weiteres Blatt. »Schnitt auf Schnitt fordert eine endlose Reihe, von Mal zu Mal wachsender und abgewandelter Knopfschatten: die Genealogie der Shadowbuttoneggs.«⁸⁰

⁸⁰ vgl. Facsimilé einer Notiz von 1966 im Katalog Band 2, S. 134 ff

1965 beschäftigt Thomkins sich mit altmeisterlichen Techniken und lernt u. a. Joseph Beuys während einer eigenen Ausstellung bei van der Grinten in Kranenburg kennen. Der bei Krupp tätige Berufsschulpfarrer **Otto Seeber** wird sein neuer Nachbar in der Pregelstraße.

Mit ihm pflegt er intensiven Kontakt und unternimmt viele gemeinsame Kunst-Fahrten ins Rheinland. Ihm gäben, so sagt Thomkins, alte Sammlungen in den Museen einen »Qualitätsmaßstab« an die Hand. Die soziale Wirksamkeit von Kunst drücke sich darin aus, dass sie »mit größerer Publizität« die Möglichkeit bekomme, den Katalog der sogenannten Werte kompetent neu zu formulieren.⁸¹

Für Thomkins komme Kunst von »kun, kühn«. Sein vielfältiges Interesse wird deutlich, wenn er von sich behauptet, er bevorzuge von den »alten« Meistern neben Bosch⁸² und da Vinci⁸³ die Sprache selbst (wie Robicsek⁸⁴ sie versteht) [und] Bach⁸⁵; [und von den »neuen« Meistern neben] Duchamp [und] Roussel⁸⁶ [auch] Thelonus Monk⁸⁷ [...].⁸⁸

1966 wird die renovierte Reformierte Kirche in Sursee (Schweiz) eingeweiht, für die Thomkins 10 Fenster gestaltet hat.

1967 baut er »**BROT LOSE BROT ZEIT**« (**Abb. 9**)

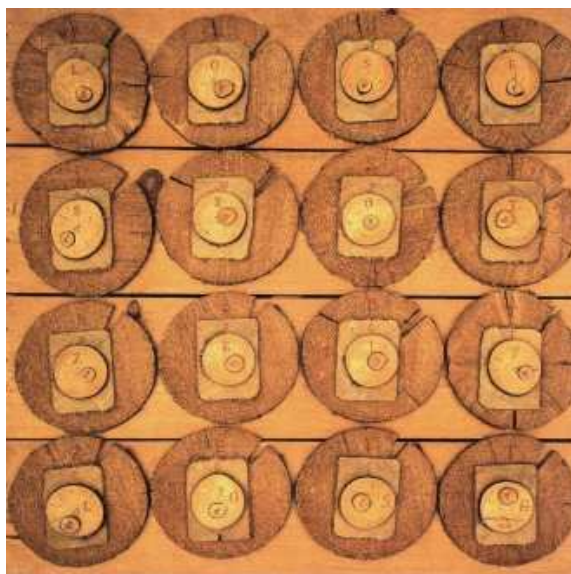


Abb. 9: »**BROT LOSE BROT ZEIT**«
(Assemblage aus Holz, Deckfarbe, 1967)

⁸¹ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 f)

⁸² Hieronymos Bosch (um 1450 - 1516)

⁸³ Leonardo da Vinci (1452 - 1519)

⁸⁴ H. Robicsek, »Sprache, Mensch und Mythos«, Leipzig/Wien 1932. »Das Buch versteht sich als 'Einführung in die Differentialanalyse der Sprache' und gehört zu den kuriosesten Texten, die Thomkins gefunden hat. In einer sich wissenschaftlich gebärdenden, ständig metamorphosierenden Methode entwickelt der Autor aus einem einzigen Wortstamm die gesamte Mythologie des Menschen und der Kultur. Als Urmotiv entwickelt er das Bild von 'Ross und Reiter', das er pathetisch als 'lebendige Hieroglyphe' kennzeichnet, die 'das Bildzeichen der Menschenwürde' sei. (S. 30)« (vgl. Anmerkungstext bei Friedemann Malsch, im Katalog Band 1, S. 166)

⁸⁵ Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

⁸⁶ Ich nehme an, er meint hier den Schriftsteller Raymond Roussel (»Impressions d'Afrique«)

⁸⁷ Thelonus Monk (1920 - 1982) amerik. Jazzmusiker

⁸⁸ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 f)

1968 eröffnet Daniel Spoerri in Düsseldorf das 'Restaurant der Sieben Sinne', an dessen Außenfassade Thomkins seine Palindrom*-Schilder anbringt. Insbesondere in dieser Zeit sprudelten Thomkins' Palindrom-Ideen nur so.

Spoerri berichtet, dass die Idee, seine Palindrome als Email-Straßenschilder zu präsentieren, daher rühre, dass Thomkins es überaus »witzig« fand, dass es wirklich eine Straße namens »Rue la Valeur« gebe - ein Palindrom!⁸⁹ Thomkins schlägt vor, einen Palindrom-Club zu gründen: als »Klubulk« für »Klugulk«.⁹⁰



Abb. 10: »Zahnschutz gegen Gummiparagraphen«
(Gummiobjekt und Foto, 1968 fertiggestellt 1969)

Er entwirft den »Zahnschutz gegen Gummiparagraphen« (Abb. 10) und stellt »Die Geliebte des Prokrustes« (Abb. 11) fertig.

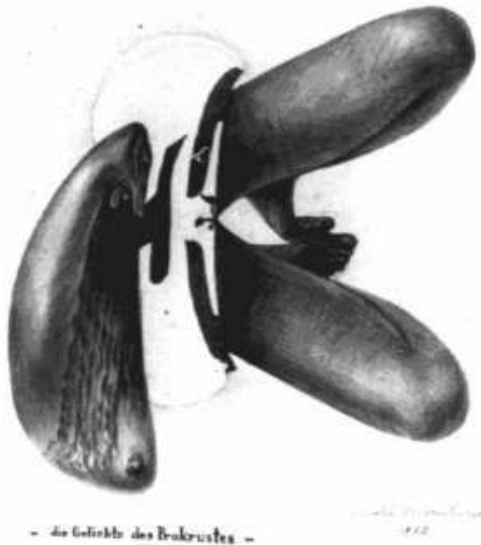


Abb. 11: »Die Geliebte des Prokrustes«
(Bleistift, 1968)

⁸⁹ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 110

⁹⁰ vgl. Alfons Hüppi, im Katalog Band 1, S. 122

Das Spekulative, Verrückte, Außergewöhnliche habe Thomkins immer interessiert, speziell präzise Formulierungen, wie sie beispielsweise Ludwig Wittgenstein im »Tractatus Logico-Philosophicus«⁹¹ formulierte. Er fährt in diesem Jahr nach Bochum zu einer Veranstaltung von Wittgenstein.⁹²

Im Grunde sei Thomkins - »als **Denkharmonist**« (was ein »**Anagramm aus André Thomkins**« ist) - »auf den Ausgleich von Extremen bedacht« gewesen.⁹³ Sein Sohn **Oliver** hat es ihm darin schwer gemacht: dieser war im schulischen Alltag politisch engagiert, sogar gewerkschaftlich organisiert, und brach vor dem Abitur seine Schule ab. Er organisierte und leitete eine kommunistische Jugendorganisation. Einmal, so berichtet Otto Seeber mir, »flogen die Fetzen im Atelier«, als er seinen Vater als »Reaktionär« und »bourgeois Künstler« beschimpfte.⁹⁴ Thomkins sei es schwer gefallen, die Utopien des Sohnes zu akzeptieren, die denen seiner Phantasie ähnlich schienen. Anders als Oliver wusste sein Vater jedoch, dass seine eigenen Utopien einer Prüfung in der Realität nicht standhalten würden. Aus politischen Gründen wurde **Oliver** vom Verfassungsschutz gesucht und ist untergetaucht.

Auf die Frage, ob Thomkins irgendwelche »öffentlichen Auszeichnungen« erhalten habe, antwortet er denn auch in dieser Zeit lakonisch: »gelegentliche Telefonüberwachung«.⁹⁵

1969 hat Thomkins seine erste große Einzelausstellung in der Galerie Felix Handschin in Basel. Karl Gerstner, Daniel Spoerri und Dieter Roth richten mit ihm eine gemeinsame Ausstellung »freund, friends, freunde und freunde« in den Kunsthallen Bern und Düsseldorf aus. Der Titel drückt die Bedeutung von 'Freundschaft' für Thomkins aus: ein Leben ohne äußeren Erfolg könne er sich sehr wohl vorstellen, »aber nicht [eines] ohne freunde«.⁹⁶

Noch 1969 lernt er den Mathematiker und Anthroposophen Paul Schatz kennen und besucht mit seiner Frau Eva M. C. Escher⁹⁷ in Baarn.

Thomkins bewunderte Escher zwar, sei jedoch nicht mit ihm zu vergleichen, sondern eher mit Grandville⁹⁸, Otto Meyer-Amden⁹⁹, Max Ernst¹⁰⁰ und Marcel Duchamp, berichtet Eberhard Roters.¹⁰¹

Handwerkliches Können war Thomkins eine Selbstverständlichkeit. Alles Schummeln oder Schludrige verabscheute er. Aus schlüssigen geistigen Folgerungen - wie denen Wittgensteins beispielsweise - entsponn Thomkins dann sehr gern seine neuen Ideen.

⁹¹ Bei Suhrkamp erschienen

⁹² O-Ton Seeber im Gespräch am 21.09.99

⁹³ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 30

⁹⁴ O-Ton Seeber im Gespräch am 21.09.99

⁹⁵ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 f)

⁹⁶ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 f)

⁹⁷ Maurits Cornelis Escher (1898 - 1972) niederl. Grafiker

⁹⁸ Grandville (eigentlich Ignace Isidore Gérard) (1803 - 1847) frz. Zeichner, Karikaturist und Buchillustrator, vor allem durch seine Mensch-Tier-Karikaturen bekannt, illustrierte auch die fabeln von La Fontaine (1838)

⁹⁹ laut Eberhard Roters: ein »von der Kunstgeschichte noch immer zu wenig beachteter Tageslichtschattenbeschwörer, Miniaturist wie Thomkins« (vgl. Katalog Band 1, S. 26). Eduard Beaucamp nennt ihn in der FAZ vom 06.04.99 einen »scheuen Esoteriker und Symbolisten«.

¹⁰⁰ Max Ernst (1891 - 1976) hat mit Hans Arp 1919 den Kölner Dada ins Leben gerufen

¹⁰¹ vgl. Eberhard Roters, im Katalog Band 1, S. 26

2.3. Permanentszene III

Ebenfalls im Jahr 1969 wird der 14jährige **Anselm** von einem Mercedes¹⁰² überfahren. Nach diesem schweren Schock planen Eva und André zwar nochmals, ein Kind zu bekommen, doch es kam keines mehr. Verschärfend wirkten sich die Differenzen mit **Oliver** aus. Bei Thomkins verstärkt sich immer mehr eine Depression.

Er überarbeitet seine Skizze »**Permanentszene**« (Abb. 12) von 1957. Ich möchte diese Zeichnung eingehender beschreiben:

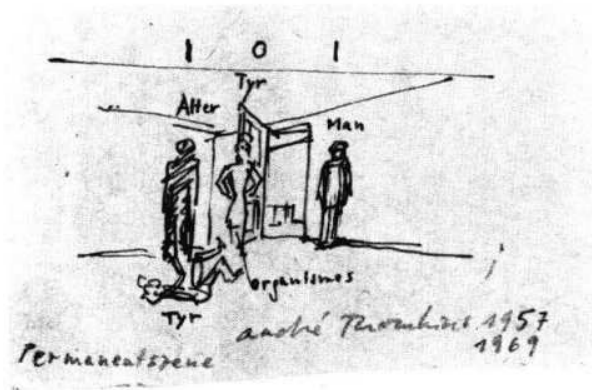


Abb. 12: »Permanentszene«

Die Figuren befinden sich - wie im Original - in dem Raum auf dem Blatt verteilt. Allerdings steht die rechte Figur im Gegensatz zum Original (wo sie vorwärts an die Wand gelehnt steht, mit dem linken Arm vor dem Kopf, **Abb. 13: »Anzeige«**) mit an den Körper angelegten Armen und - wie es aussieht - mit dem Rücken zur Wand da. Über ihm steht das Wort »Man«, was engl. sowohl »Mann« als auch allgemein »Mensch« bedeutet. Es könnte auch die deutsche Verallgemeinerung von »Ich« (»man«) gemeint sein. Die Kinderfigur ist gegenüber dem Original verändert: anstatt die Beine – gleich einer Puppe – starr in die Höhe zu recken, scheint sie zu strampeln. Das widerspricht in gewisser Weise der Definition von Thomkins, nach der kein »Element [...] etwas mimen« dürfe. Auffallend finde ich die zweimalige Verwendung der Bezeichnung »Tyr« (sowohl oberhalb der Tür als auch unterhalb der Kinderfigur). Das Wort Tür auf Tyr zurückführen, läge mir zwar nahe, doch belegen kann ich es nicht. »Tyr« bezeichnet jedenfalls einen altnordischen Kriegsgott.¹⁰³

Die im Original (in der »**Anzeige**«) älter wirkende Figur links bezeichnet er mit »Alter« (ich kenne zwar die Bezeichnung »Alter« als eine 'trotzige' für den eigenen Vater, es mag aber sein, dass hier etwas wie »Alter Ego« oder überhaupt (von lat.) »der (oder das) Andere« gemeint ist. Diese Figur ist übrigens auffällig dunkel schraffiert und wirkt dadurch fast wie ein Loch in der Wand - mit dem Umriss einer Figur.

Die Frauenfigur, die an der geöffneten Tür lehnt, und die beide Türklinken hinter ihrem Rücken in Händen zu halten scheint bezeichnet ein auf sie weisender Pfeil mit »Organismus«. Hat sie 'den Ausgang der Szene im Griff'?



Abb. 13: »Anzeige«

¹⁰² Otto Seeber, im Gespräch am 21.09.99

¹⁰³ vgl. Meyer Band 10, S. 28 ff

Oberhalb der Szene befinden sich drei Zeichen, nämlich: 101 - die ich als den Binärcode für die Zahl 5 verstehen könnte (und was für die Anzahl der Kinder stehen könnte). Dafür spräche, dass Eva Thomkins in dem Interview mit Otto Seeber sagt, Zahlenspiele hätten Thomkins »wahnsinnig fasziniert«.¹⁰⁴ Dagegen spricht allerdings, dass Thomkins ansonsten die »1« mit einem Anstrich schreibt und nicht als bloße Senkrechte.

Somit können diese Zeichen auch als einfache Symmetrie-Hilfen zur Kennzeichnung der Bildmitte gesetzt worden sein. Es fällt nämlich auf, dass besonderen Wert auf die Flügelverteilung links und rechts des »Organismus« gelegt worden ist.

Es besteht nach links hin ein Übergewicht - fast scheint die Szene etwas nach links unten gesaugt zu werden - und die Figur rechts stemmt sich zur Stabilisierung zurück an die Wand. Wenn meine Deutung der linken Figur als 'Alter Ego' stimmt, dann könnten die Zeichen darüber (I O I) auch als Hinweis dafür stehen, dass beide männliche Figuren für ein und dieselbe Person stehen - möglicherweise Thomkins selbst.

In dem Fragebogen für die Ausstellung »freund, friends, freunde und freunde« (»100 fragen an andré thomkins«) äußert er sich 1969 über seine Arbeitsweise und Ansichten. Er übe die Berufe des Malers, des Schriftstellers und Übersetzers und des Bühnenbildners aus. Auch Musik interessiert ihn: »passiv selten - aktiv öfter«.¹⁰⁵ Selbst spielt er am liebsten Jazz am Klavier und entwickelte aufwendige Klanginstrumente (z.B. »Holzwägmusig«, vgl. **Abb. 20**).

Er habe u. a. eine Affinität zu den »dichter[n], alchimisten u. technikern« des antiken Alexandria entwickelt, und eine Beziehung »zu den töpfern der chimu« (gemeint sind wohl die Hersteller der für die Chimúindianer im Nordwesten Perus typischen schwarzen Keramik¹⁰⁶) So fertigte er auch Kleinplastiken insbesondere zur Illustration seiner Ideen zum »Labyr« an.

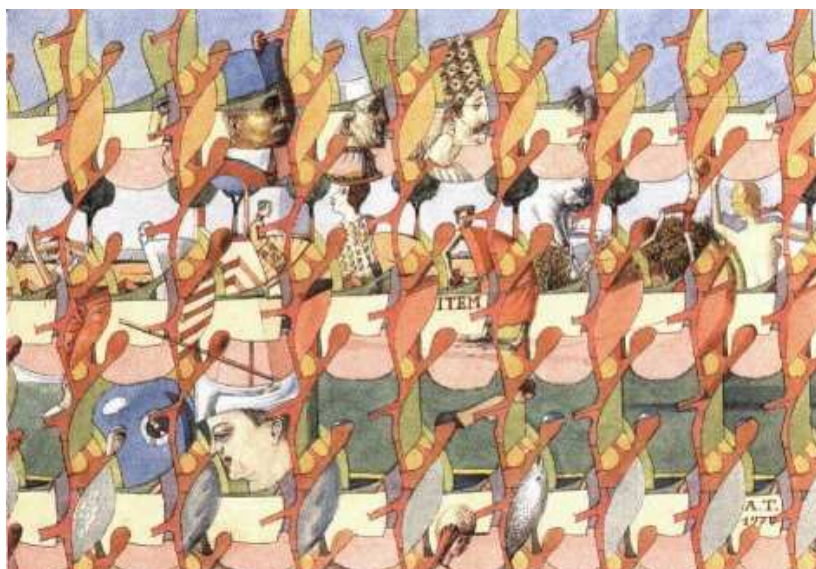


Abb. 14: »ITEM«
(Aquarell, 1970)

Die Wirklichkeit sei für Thomkins »nichts anderes als das 'Gewirke' des Gobelins*«¹⁰⁷, was sich z.B. **1970** in seinem Bild »ITEM« (**Abb. 14**) ausdrückt. Er lernt Marcel Broodthaers kennen, dessen Ideen er sehr schätzte. In Hamburg lernt er **Horst Janssen** kennen.

¹⁰⁴ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 2, S. 10

¹⁰⁵ vgl. Fragebogen »100 fragen an andré thomkins« (Katalog Band 2, S. 5 f)

¹⁰⁶ vgl. Meyer Band 2, S. 173

¹⁰⁷ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 87

Thomkins' eigene Radierpresse ermöglicht ihm **1971** erste Drucke.

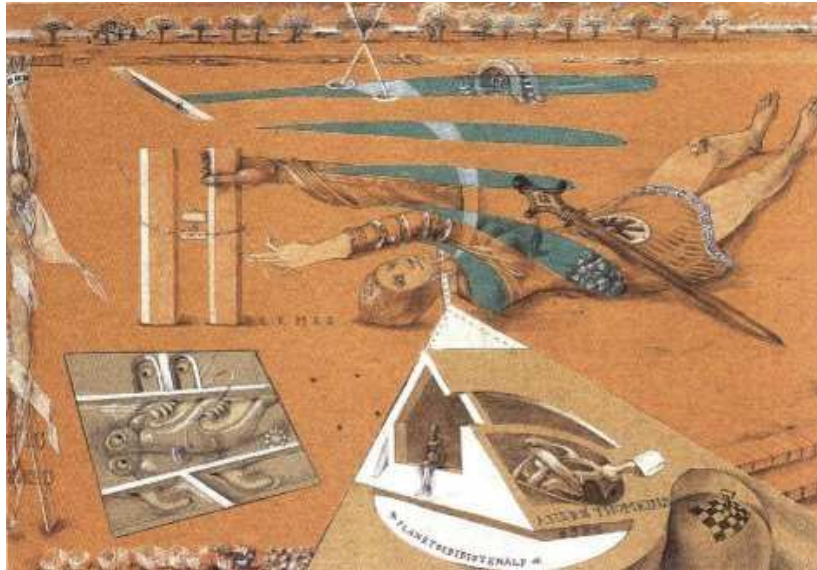


Abb. 15: »PLANETOIDIDIOTENALP« (Palindrom)
(Karton-Intarsie, Bleistift, Deckweiß, Aquarell, 1971)

Es entstehen u.a. die Werke »**PLANETOIDIDIOTENALP**« (Abb. 15), »**Die Seherin von Prevorst**« (Abb. 16) und Eat-Art-Objekte wie der »**Mit Spaghetti genudelter Makkaroni**« (Abb. 17). Er beteiligt sich am Boykott des Kölner Kunstmarktes.



Abb. 16:
»**Die Seherin von Prevorst**«
(Lackskin, Aquarell, 1971)

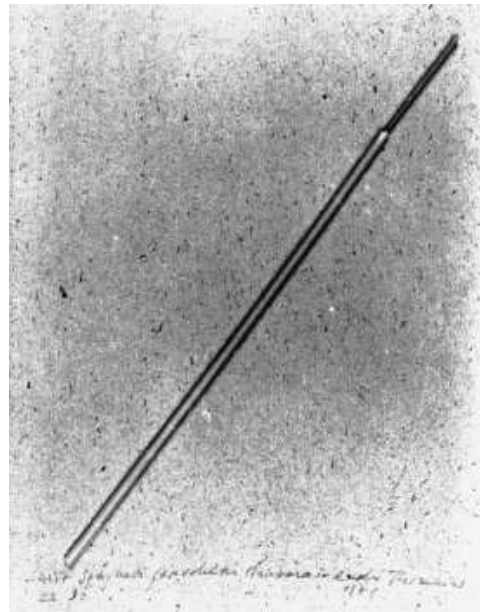


Abb. 17:
»**Mit Spaghetti genudelter Makkaroni**«
(Objekt-Kasten, Eat-Art, 1971)

Sein Sohn **Oliver stirbt** mit 19 Jahren, drei Tage nach einem Motorradunfall, in Berlin, was einen sich in den nächsten Jahren verschlechternden Allgemeinzustands seiner persönlichen Verfassung einleitet. Es verdichtet sich immer mehr »die Ahnung, dass die **FLUCHTPUNKTE** immer die **STANDPUNKTE** überlagern.«¹⁰⁸

¹⁰⁸ vgl. Carlheiz Caspari, im Katalog Band 1, S. 128 f

In dem Interview, welches sein Nachbar Otto Seeber in diesem Jahr mit ihm zum Thema »Kunst und Kirche« führt, beschreibt Thomkins sich noch als »sehr pragmatisch« und zwar deshalb, weil er davon ausgehen könne, dass er »eine [sehr einfache] Projektionsfläche« habe, nämlich: »ein Papierblatt«. In dieses könne er mit »einem Bleistift [...] relativ unwillkürlich hineinzuprojizieren, zurückzuprojizieren oder zu spiegeln« versuchen, was sich da einstelle »zwischen einem zuerst sehr vagen Ausgangspunkt und einem sich entwickelnden Bild, aus Regungen, die teils ganz motorisch von der Hand aus kommen und diesem Material Graphit auf [dem] Papier [...]«. Das Papier und der Bleistift sagten auch »nie 'Stop!'«.

Er, Thomkins, habe auf diese Weise keine »große Mühe«, etwas »materiell erscheinbar zu machen«. Seine Themen speisen sich »akzidentiell«* aus allem, was »Bestandteil [seiner] Denkmöglichkeiten, [...] was im assoziativen Reservoir vorhanden« sei. Assoziative Dinge, die ihn berührten, die »unvorbereitet« aus der Bewegung des Malens heraus kämen, hätten einen kurzen »Hebelarm«. Wo er »Geschichten sehe, [...] wo sie schon herausgucken, wo ein Zipfel oder ein Fragment erscheint«, halte er sie lediglich »fest und mache sie deutlich«.

Thomkins äußert in dem Interview auch, ihn interessiere eigentlich immer nur »das Explorative«, das der Kunst eigen sei. Darüber hinaus interessieren ihn »Gruppen von Menschen, die irgend etwas miteinander tun, meistens etwas, was man nicht verstehen kann, meistens etwas Absurdes oder etwas, was man sich nur auf Umwegen erklären« könne, ihn beeindruckten diese Menschen in ihrer »Ratlos[igkeit]«. ¹⁰⁹

Zum Wintersemester 1971 beginnt Thomkins eine Professur für Malerei und Grafik an der Kunstakademie Düsseldorf.

1972 reist er mit Daniel Spoerri nach Italien, während der er viele Skizzen 'fotografierte' - wie Thomkins seine Bildnotizen nannte. ¹¹⁰

1973 reist er in die Schweiz, nach Amsterdam und nach Kreta.

Er kündigt zum Sommersemester 1974 wieder seine Professur für Malerei und Grafik an der Kunstakademie Düsseldorf, da er mehr Zeit für eigene Arbeiten brauche. Er unternimmt aber noch zweimal Malferien mit seinen Studenten in Bodenfelde an der Weser. In diesem Jahr entsteht »**REMEDE DE MER**« (siehe **Abb. 5**)

1974 stellt Thomkins das Nachlassen seiner Sehschärfe fest, was ihm Probleme bereitet, jedoch nicht daran hindert, noch seine Führerscheinprüfung abzulegen. Weitere häufige Reisen schließen sich an.

Über seine persönliche Befindlichkeit - insbesondere nach dem Tod der Söhne und verstärkt in diesem Jahr - durfte man nicht mit ihm sprechen. Selbst seiner Frau Eva gelang es nicht, zu einer Klärung beizutragen, was sonst meistens ihre von Erfolg gekrönte Aufgabe gewesen war. Man sei nicht mehr an ihn herangekommen. ¹¹¹ Wie es scheint, hat Eva Thomkins ihm mit bewundernswerter Geduld dennoch seine kreativen Freiräume gelassen. Dabei hat er immer wieder Themen wie »das Behauste, das Gehäuse, das im Haus sein, zu Hause sein, der umbaute Raum, in dem der Mensch zu Hause ist, das Wohnen und Bewohnen... [...] Oder Bewöhnen und Gewohntsein...« bearbeitet. ¹¹²

Insbesondere **1975** reist er mehrfach zu Freunden in die Schweiz. Im Herbst erlebt er seine erste Herzattacke, die - neben seinem angeborenen Herzfehler auch - auf seinen Genuss von Tabak und Süßigkeiten ¹¹³ zurückzuführen ist.

¹⁰⁹ vgl. Otto Seeber, im Katalog Band 1, S. 225 ff

¹¹⁰ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 100

¹¹¹ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 2, S. 11

¹¹² Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 2, S. 3 f

¹¹³ Daniel Spoerri sagt über Thomkins, er sei »nie alkoholgefährdet« gewesen, »nur zigaretten-süchtig«, und Süßigkeiten seien sein zweites Laster gewesen (vgl. Daniel Spoerri, Katalog Band 1, S. 100 f).

1976 wird Marcel Broodthaers in Brüssel beigesetzt, mit dem er gewissermaßen auf einer Wellenlänge lag.¹¹⁴ Thomkins zeichnet »**Trauer in Energie verwandeln**« (Abb. 18), welches möglicherweise mit dem Tod von Broodthaer zusammenhängt. Dann hält Thomkins sich häufig zu Drucktätigkeit in der Radierwerkstatt Peter Kneubühlers in Zürich auf.



Abb. 18: »Trauer in Energie verwandeln«
(Lithopause, Bleistift auf Transparentpapier, 1976)

Daniel Spoerri betont einmal in einem Gespräch über Thomkins dessen »Vorliebe für Abschweifung« und dessen »unglaubliche Fähigkeit, sich in etwas oder jemanden so hineinzusetzen, dass man schwindelig dabei wird und man selbst auch dabei verschwindet [...] unter dem, was er in einem verwandelnd hineingesehen hat oder in die Sache.«¹¹⁵

Theo Kneubühler dagegen beschreibt seine Erfahrung aus Gesprächen mit Thomkins so: »Eine nebenbei eingefügte Kleinigkeit wird ihm [Thomkins] Anlass zu einer ganz anderen Geschichte. Thomkins dialogisiert nicht wirklich, er assoziiert seine Vorgeschichte, seine Umwege und Zufälle.«¹¹⁶ Ich höre aus diesen Worten eine gewisse Enttäuschung heraus, dass die Gespräche mit Thomkins für Kneubühler etwas unbefriedigend verliefen, da er sich von ihm nicht verstanden fühlte.

Es mag dem einen oder anderen Gesprächspartner (als Kneubühler - wenn ich ihn richtig verstanden habe) schwer gefallen sein, Thomkins' assoziativen Gedankensprüngen zu folgen, und sich dagegen zu verwehren, dass einem jedes Wort im Munde umgedreht wird. Thomkins hatte aber ansonsten das Glück, von Menschen umgeben zu sein, die dies als Ausdruck seiner Kreativität sehr schätzten. Jemand, dem dieses Glück nicht beschieden ist - oder der nicht in der Lage ist, solche Menschen um sich zu scharen - mag womöglich als Spinner oder Nervensäge abgewiesen werden, als einer, bei dem ich - als sein Gegenüber - kein Gehör finde für **mein** Inneres - das er alles sofort in **seines** verwandelt. Ich stelle mir vor, dass diese Ahnung auch an Thomkins' nagte. Dies sind - wohlgermerkt - meine Interpretationen. Thomkins dabei nicht mit mir zu verwechseln, **ihn** nicht gerade auf dieselbe Weise zu vereinnahmen, stellt eine große Herausforderung für mich dar, und ich hoffe, hiermit nicht zu weit übers Ziel hinausgeschossen zu sein.

Daniel Spoerri warnt davor, Thomkins' Bilder »zu überinterpretieren«, denn es sei »sehr viel aus dem Formalen, aus dem Optischen, aus dem Spielerischen, aus dem Einfall entstanden [...]. Aber das jetzt tiefenpsychologisch zu deuten«, das halte er für »falsch«¹¹⁷. Ihn wundere übrigens, dass es - neben »**Die Geliebte des Prokrustes**« (siehe Abb. 11) »relativ wenige erotische Zeichnungen« von Thomkins gebe. Dagegen stecke in vielen Arbeiten eine »ganz versteckte Erotik« und das habe mit Thomkins' Spaß daran zu tun, etwas in die Bilder »hineinzugeheimnissen«.¹¹⁸

¹¹⁴ Otto Seeber, im Gespräch am 21.09.99

¹¹⁵ vgl. Anmerkungstext Nr. 21 zu Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 56

¹¹⁶ vgl. Anmerkungstext Nr. 21 zu Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 56

¹¹⁷ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 102

¹¹⁸ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 107

2.4. PÈRE MA NENNT SZENE

Ich wollte mir zu Beginn dieser Hausarbeit erlauben, dennoch etwas - gerade aus der Arbeit »**PÈRE MA NENNT SZENE**« (Abb. 19), die mich sofort seltsam anrührte, 'herausgeheimnissen', denn ich vermutete, dass es - über den spielerischen Aspekt hinaus - noch andere Gründe für Thomkins gibt, bestimmte Situationen gerade so - und überaus häufig - zu thematisieren. Ich nahm an, dass Thomkins mit sich selbst haderte, ob er **wirklich** frei sei, oder ob er nicht gerade durch die Besessenheit, mit der er kreativ war, das Gegenteil erfuhr. Womöglich unterstelle ich ihm aber hiermit etwas, das mir selbst es einigermaßen schwer macht, zufrieden und gelassen mit dem zu leben, was ich zur Verfügung habe. Allein - ich glaube, damit bei Thomkins auch nicht ganz falsch zu liegen. Da meine Interpretation mir recht willkürlich erschien, suchte ich nach Zeugnissen, die meine Wahrnehmung stützen würden. Ich wage einmal unter dem Vorbehalt, einer Projektion zu erliegen, einige Bemerkungen zu dem Werk.

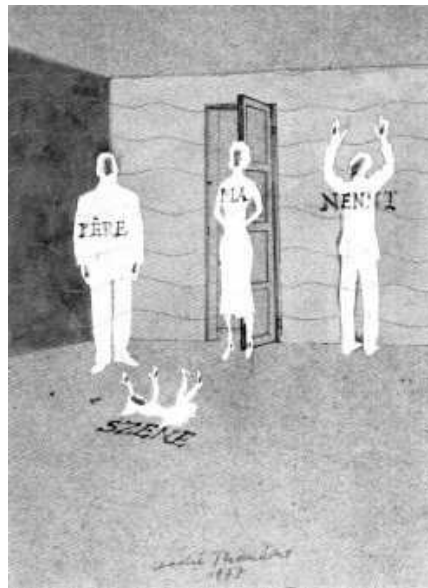


Abb. 19: »PÈRE MA NENNT SZENE«
(Pappschnitt-Collage, 1977)

»**PÈRE MA NENNT SZENE**« (siehe **Abb. 19**) entsteht **1977**. Der Titel ist ein Beispiel für die Technik der Verschiebung der Wort- bzw. Silbengrenzen im Wort »Permanentszene« sowie einer damit einhergehenden Ergänzung mit Buchstaben, um die getrennten Worte ihrem Klang nach in ihrer Schreibweise gemäß der verwendeten Sprache anzupassen. Dabei mischt Thomkins ungeniert alle ihm geläufigen Sprachen.

In dieser Pappschnitt-Collage werden nun Worte in das Bild integriert, definieren es sogar. Thomkins teilt das Ur-Wort durch Hinzufügen je eines Buchstabens in »PÈRE« und in »NENNT« in sinnvolle neue Einzelworte. Um der Lesbarkeit Willen musste die Reihenfolge der Einzelworte - in das Bild übertragen - beibehalten werden. So könnte die Reihenfolge der Bezeichnungen der Figuren also rein 'praktisch' entstanden sein - um eben diese Leserichtung nicht zu verändern.

Die Kindfigur liegt als Metapher »SZENE« am Boden und steht hier womöglich symbolisch für die familiäre und häusliche Situation im Allgemeinen. Von dieser »SZENE« gebannt, stehen die erwachsenen Figuren, gemeinsam in einem Wellenmuster verwoben, das jene scheinbar - wie im Fluss des Alltags - zusammenhält. Der Betrachter scheint sich ebenfalls auf gleicher Höhe zu befinden.

Im Gegensatz zum Original und auch der Skizze von 1957/1969 (vgl. **Abb. 12**) steht die rechte Figur nun, die »Hände hoch« erhoben - allerdings der Szene den Rücken zukehrend - an der Wand. Sie wirkt bedroht und be-»NENNT« womöglich gerade dieses Gefühl von Beklemmung. Diese Figur scheint darauf aus zu sein, diesem Dasein zu entfliehen, aus dem alltäglichen Fluss heraus (nach Höherem?) zu streben - aufzutauchen.

Die Tür, an der die »MA« (Mutter) wie im Original lehnt, öffnet sich dieses Mal zur anderen Seite - der des »PÈRE« (des Vaters). Dieser steht fest auf dem Boden, wie erstarrt, jedoch nun weiter im Raum und nicht mehr an der Wand, wie noch im Original. Er ist - trotz seiner Starre - der Tür schon näher, doch vom Anblick der Szene ebenso fasziniert wie gebannt und (noch) nicht in der Lage, den Blick zur ihm geöffneten Tür zu heben.

In dem Jahr, in dem diese Arbeit entsteht, ist Thomkins 47 Jahre alt, hat seine erste Herzattacke hinter sich und verlässt häufig die Familie, um zu reisen. Er scheint mir bereits jetzt zu spüren, dass er in einer Umbruchphase lebt, was bald Konsequenzen haben sollte.

Meines Erachtens wird eine (noch) nicht näher differenzierte - aber permanent gegenwärtige Stimmung (»SZENE«) von einer Figur, die - wie ich annehme, Thomkins selbst oder sein 'Alter Ego' darstellt (oder gar seinen noch lebenden Sohn Nicolas?) - benannt (diese Figur »NENNT« etwas beim Namen). Und zwar etwas, was Vater (»PÈRE«) und Mutter (»MA«) betrachten.

[Nachtrag 2003: »Thomkins hatte einen **Bruder Marc**, der als junger Mann an Krebs starb. **1977** war Thomkins selbst vom Tode bedroht. Durch die geöffnete Tür, an der 'MA' lehnt, könnte« - so Otto Seeber in einem Brief an mich, nachdem ich ihm meine fertige Arbeit geschickt hatte - »als eine Art 'Todesbote' oder 'Todesahnung' Marc als Kind in Erinnerung gekommen sein. Denn, wie dieses Kind, streckt 'NENNT' (Thomkins) erschrocken seine Arme in die Höhe. Die 'SZENE' beherrscht bestimmt die Atmosphäre des Raums. Thomkins besaß ein 'eidetisches' Wissen« (Seeber) - Ende des Nachtrags]

Schlachtet diese Figur damit die heilige Kuh 'Familie'? Offenbart sie ein unbefriedigendes oder ein von schlechtem Gewissen (Thomkins') herrührendes Scheitern der Beziehung? Für mich drückt sich dadurch ein 'Aufdecken' aus, und das hat mich persönlich bei der ersten Begegnung in der Galerie Weserburg am meisten angesprochen.

Nach seinem Herzinfarkt im **Herbst '77** gelingt ihm - wie aus Thomkins Biografie ersichtlich ist, 1978 - nach einer Kur im Schwarzwald - der Ausstieg aus seiner bisherigen Umgebung (mit starker Unterstützung seiner neuen Freundin, der Psychotherapeutin **Elisabeth Pfäfflin**) und die Rückkehr in die Umgebung seiner schweizer Freunde. Man hätte Thomkins »nie verdächtigt [...], mit einer anderen Frau [als Eva] zu gehen«. ¹¹⁹

Dennoch verlässt er nun seine Familie in Essen, um sich wieder in Zürich anzusiedeln. Hier mietet er in der »Roten Fabrik« ein neues Atelier. Es entstehen vermehrt Portraits, in denen allerdings sein typischer Strich nicht mehr zum Ausdruck kommt. ¹²⁰ In der Folgezeit reist er mit Elisabeth Pfäfflin nach Toronto und New York. Seit **1978** nimmt er - bis Herbst 1985 - regelmäßig an der Mitgliederversammlung der Akademie der Künste in Berlin teil.

1979 unterrichtet Thomkins - neben seiner Tochter **Natalie** - auch Christoph Gredinger, obwohl er sich für keinen guten Lehrer hält. Das Kunsthaus Zürich kauft ein großes Konvolut* seines grafischen Werkes. Thomkins vertritt die Schweiz in Brasilien an der Biennale de São Paulo. Er lernt Dominik Steiger kennen und **Elly Förster**, die bei den Münchener 'Bavaria-Studios' als Cutterin arbeitet.

1981 entstehen bei Dieter Roth in Reykjavik (Island) die Tonbandaufnahmen für seine Schallplatte »bösendorfer«. ¹²¹

¹¹⁹ hebt Christian Schneegass, im Katalog Band 1, S. 107, hervor

¹²⁰ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 42

¹²¹ Dieter Roth's verlag, Stuttgart 1981

In Flüeli-Ranft (Schweiz) (siehe »**Holzwägmusig**«, **Abb. 20**) baut Thomkins ein 25 Meter langes Holzxylophon in die freie Landschaft, welches durch Bewerfen mit kleinen Holzwürfeln erklingt. Otto Seeber besucht Thomkins in Zürich bei Elisabeth Pfäfflin.



Abb. 20: »**Holzwägmusig** bei Flüeli-Ranft«
(Holzmusikinstrument, 1981)

Thomkins' Freundschaft mit Elly Förster festigt sich, und er reist im Jahr **1982** mit ihr nach Prag. Es entsteht sein »**Selbstbildnis**« (siehe **Titelbild** dieser Arbeit). Thomkins belegt ein DAAD-Stipendium in Berlin, gleichzeitig mit Eggenschwiler, Kirkeby, u.a.. Er arbeitet als Lehrer an der Sommerakademie Salzburg, arbeitet mit Felix Philipp Ingold zusammen, der bald darauf sein Atelier in der Roten Fabrik übernimmt.

1983 unternimmt er eine kunsthistorische Reise durch Italien. Er lernt Laszlo Glozer¹²² kennen und besucht ihn dann in Köln. Thomkins ist Trauzeuge bei der Hochzeit von Daniel Spoerri mit Marie-Luise Plessen in Köln. Im November - nach seinem zweiten Herzanfall im Vormonat - siedelt er zu Elly Förster nach München über. Kurz darauf hat er einen erneuten Herzanfall. Weihnachten hält er sich bei seiner Familie in Essen auf.

1984 nimmt Thomkins einen Briefwechsel mit seinem ehemaligen Schüler Gredinger auf und besucht ihn in der Schweiz, wo er sich intensiver mit der Ölmalerei beschäftigt. Er reist - u. a. auch einmal mit seinen Töchtern - mehrmals nach Wien und erhält einen Lehrauftrag für Malerei und Grafik an der Kunstakademie München. Er macht eine Aktion mit Dominik Steiger: »herr ein spatz irrt - konzertante Lesung für 70 Klappstühle, auf denen Sie sitzen mögen« in der Galerie Rosenberg in Zürich.

1985 entstehen 15 Ölbilder. Neu dabei sind Porträts von Freunden und Bekannten. Es sei ein Glück für ihn gewesen, größere Formate für sich zu entdecken, weil er aufgrund seiner rapide nachlassenden Sehfähigkeit kaum mehr zeichnen konnte.¹²³ Im November hält er sich - zur Vorbereitung der geplanten Ausstellung »Ölbilder, Zeichnungen« in der Galerie Petersen und um an der Mitgliederversammlung der Akademie der Künste teilzunehmen - in Berlin auf.

Überall traf man »auf das herzliche Echo dieses unbeschreiblich widersprüchlichen, einfühlsamen wie zurückhaltenden und bescheidenen Menschen«. ¹²⁴ Daniel Spoerri könne sich jedoch »nicht an eine einzige geglückte Zusammenarbeit mit ihm [Thomkins] erinnern«. Sie seien zwar »immer die besten Freunde« geblieben, aber alles, was sie gemeinsam machen wollten, »zerbröselte«. Anders dagegen nimmt Spoerri ihn im Gespräch wahr: dabei regten sie sich gegenseitig geistig an.¹²⁵

¹²² über Laszlo Glozer sind mir leider keine weiteren Angaben möglich

¹²³ Im Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins berichtet diese, Elly Förster hätte dies einmal so gesagt.

¹²⁴ vgl. Chr. Schneegass, im Katalog Band 1, S. 13

¹²⁵ vgl. Daniel Spoerri, im Katalog Band 1, S. 104 f

Thomkins habe sich durch »seine geistige Neugier [ein] ausgebreitetes und weit verzweigtes philosophisches und kulturgeschichtliches Wissen« angeeignet, und zwar ein »Hinterwissen«. Ihn habe all jenes interessiert, das »irgendwann in unserer Bewusstseinsgeschichte einmal eine tingierende* Rolle gespielt« habe, das »dann aber im Laufe des weiteren Entscheidungsweges unserer Kultur [...] als Varianten, Alternativen und Gegenentwürfe irgendwann auf der Strecke geblieben« sei.¹²⁶

Thomkins habe in seinem Leben »nichts anderes« getan, als »auf kleinen, manchmal winzigen Blättern, etwas Gigantisches - die Welt, den Menschen - 'zu verdichten'«. ¹²⁷ Er wusste sich und sein Talent immer richtig einzustufen. Er habe nie an sich gezweifelt, meint Eva Thomkins. Nicht zuletzt zehrte er aber auch davon, dass sie ihn von Anfang an für ein Genie hielt und seine Arbeit sehr schätzte. ¹²⁸ Trotz seiner »ingeniösen Begabung [besaß er eine] unglaubliche Bescheidenheit«. ¹²⁹

Er stirbt am Abend des **9. November 1985** auf der Treppe des Hotels an Herzversagen mit den letzten Worten: »Scheiß Zigaretten«. ¹³⁰

Überarbeitung: 12.5.2011

Arne Kruse
Dipl. Kunsttherapeut (FH)
Heilpraktiker (Psychotherapie)
Rüßwühl 89
79733 Görwühl
(07754) 92 53 18
(0172) 426 22 58
kruse.arne@t-online.de
www.atelier-arne-kruse.de

¹²⁶ vgl. Eberhard Roters, im Katalog Band 1, S. 21

¹²⁷ vgl. Wieland Schmidt, im Katalog Band 1, S. 69

¹²⁸ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 19 f

¹²⁹ Interview von Otto Seeber mit Eva Thomkins Teil 1, S. 20

¹³⁰ laut Otto Seeber, im Gespräch am 21.09.99

ANHANG I: Glossar (I):

Alle im Text mit einem * versehenen Begriffe werden hier – so weit möglich – erläutert.

akzidentuell

[lat.-frz.], zufällig, unwesentlich. (vgl. Meyer, S. 72, Bd. 1)

Calvinismus

nach Calvin, Johannes (1509-1564), frz.-schweizer. Reformator. Dieser verfasste eine Kirchenordnung mit der charakterist. Struktur der 4 Ämter (Prediger, Lehrer, Älteste, Diakone). Ein Konsistorium mahnte die "Sünder" und ließ sie notfalls durch die Justizbehörde bestrafen. Leitideen der Theologie Calvins sind: Souveränität und Ehre Gottes, Einzigartigkeit Christi, Wort Gottes als ausschließliches Kriterium der Wahrheit und Gerechtigkeit. Seine Lehr- und Kirchenzucht gilt als streng.
(vgl. Meyer, Bd. 139f, Bd. 2)

Gobelin

»Gobelin [... frz.], handgewirkter (Wand)teppich [mit Bildmotiv]« (Meyer, Bd. 5, S. 177). »[...] Das Webmuster eines Gobelins ist aus Kette [, also den »im Gewebe in längsrichtung verlaufenden Kettfäden« (Meyer, Bd. 5, S. 177)] und Schuss zusammengefügt, wobei sich aus der Variationsdichte von Kette und Schuss die Nuancierung der Felder ergibt, das klassische Abbild einer differenzierten Struktur auf einer elementaren Basis« (Eberhard Roters im Katalog, Band 1, S. 25). »Die Gobelinmanufaktur [...] geht auf eine lange Tradition gewirkter Bildteppiche zurück, die seit der Antike bekannt sind. Um [für die Bedürfnisse des barocken Hofes] alle Konkurrenzunternehmen dieser Art zu übertreffen, wurde von den königlichen Auftraggebern in Paris eine neu organisierte Manufaktur im Haus der Färberfamilie Gobelin errichtet, deren Namen man schließlich auf die Erzeugnisse der Werkstatt übertrug.« (Holle, S. 647)

hybrid

von zweierlei Herkunft (vgl. Meyer, S. 308, Bd. 4)

Konstituante

»Konstituante (Constituante) [lat.-frz.], Bez. für verfassung-gebende (konstituierende) Versammlung.« (Meyer, Bd. 5, S. 242)

Kontamination

»Kontamination [lat.], in der Literaturwiss. Die Ineinander-arbeitung verschiedener Vorlagen bei der Abfassung eines neuen Werkes [...]« (Meyer, S. 243, Bd. 5)

Konvolut

»Konvolut [lat.], Bündel von verschiedenen Schriftstücken; Sammelband.«
(Meyer, S. 246, Bd. 5)

Lackskin-Technik

(vgl. Abb. 14 und das Titelbild dieser Arbeit). Dabei taucht er ein geeignetes Papier in eine Wanne mit Wasser. Auf die Oberfläche tröpfelt er Lackfarbe und pustet die Farbe über die Fläche oder bearbeitet den Farbfilm mit Stöckchen. Mit einem zähfließenden Lackfaden schneidet man in die Lackhaut und löst dabei Flächenformen voneinander, um sie auf dem Wasser zu verschieben, zu isolieren oder zu entfernen. Die Lackhaut erstarrt, sobald das Lösungsmittel verdunstet. Dann hebt er das Papier herauf und dadurch legt sich die Lackschicht auf das nasse Papier. Nach dem Trocknen haftet die Farbe daran fest.

Palimpsest

»Palimpsest [griech.-lat.], Schriftstück, von dem der ursprüngliche Text abgewaschen oder abgeschabt [...] wurde, und das danach neu beschrieben worden ist. Die Mehrzahl der Palimpseste sind Stücke des 4. - 7. Jh., die im 8./9. Jh. überschrieben wurden.«
(Meyer, S. 175, Bd. 7)

ANHANG I: Glossar (II):

Palindrom

»Palindrom [griech.], Folge von Buchstaben, Wörtern oder Versen, die rückwärts gelesen denselben oder einen anderen Sinn ergibt [...].« (Meyer, Bd. 7, S. 175)

Scharnier-Technik

Ein Druckverfahren im Sinne der Monotypie, das »letzlich auf die Klecksographiene von Justinius Kerner« zurückgehe , bei der auf einer Hälfte eines gefalteten Blattes ein Lackfaden aufgetragen ist und dieser sich beim Falten symmetrisch auf der anderen Hälfte abdruckt. »Es ergibt sich eine Art Rorschach-Bild, aber nicht mit Flecken, sondern mit Lackfarben von hauchdünnem, sich teilweise verdickendem Strich.« (nach Katalog Band 2, S. 207)

Styliten (Säulenheilige)

Im 4. - 6. Jh. christl. Asketen, die ihr Leben auf einer hohen Säule (griech. Stylos) verbrachten, deren Kapitell (=oberster Teil, Kopf der Säule) eine Plattform trug (von einem Geländer umgeben. (vgl. Meyer, S. 183, Bd. 9)

tingierend

Wohl von [lat.] ting(u)o = "eintauchen, benetzen, bestreichen"
(vgl. Langenscheidt: Lateinisch - Deutsch, 1977)

Topoi (Plural von Topos)

Wort für festen Begriff, der tradiert ist als eine Art Synonym für ein bestimmtes Denkbild (Mythos) oder Symbol (z. B.: Fischfang im Bild darzustellen, stehe für Leben, Fruchtbarkeit, positive Fortpflanzung). (Nach Deppner, Vorlesung vom 14.6.99)

ANHANG II: Literaturquellen:

Beckett, Wendy:

"Die Geschichte der Malerei - 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken"
1995 DuMont Buchverlag, Köln

Diehl, Gaston:

"Die Modernen - Malerei unserer Zeit"
1977 Gondom Verlag Bayreuth

Holle, Gérard du Ry van Beest (Hrsg.):

"Kunstgeschichte - von den Anfängen bis zur Gegenwart"
1988, Karl Müller Verlag Erlangen

Katalog: (Szymanski, Rolf und Schwander, Martin)

"Akademie-Katalog 153 - Labyrinthspiel André Thomkins-Retrospektive"
Akademie der Künste Berlin vom 24.9. bis 3.12.1989 und Kunstmuseum Luzern
vom 10.3. bis 22.4.1990) Band 1 (Texte und Biografie) und Band 2 (Abbildungen)

Langenscheidts deutsch-französisches Wörterbuch 1984

Langenscheidts deutsch-lateinisches Wörterbuch 1977

Meyers Lexikonredaktion:

"Meyers Taschenlexikon in 10 Bänden"
1992 BI-Taschenbuchverlag Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 2. Aufl.

Seeber, Otto:

Interview von ihm mit Eva Thomkins in 2 Teilen
(Kopie des Manuskriptes von Otto Seeber) Juni 1987

ANHANG III: Abbildungsnachweise:

(Alle Seitenangaben beziehen sich auf den Katalog von: Szymanski und Schwander, Band 1 bzw. 2)

- Titelbild:** »**Selbstbildnis**« 1982 Lackskin-Technik (30 x 25,4 cm) (S. 111, Bd. 2)
- Abb. 1a:** »**Anzeige**, aus der die **Ur-Permanentszene** stammt« 1956, Zeitungsausschnitt einer Werbeseite aus dem "National Geographic" vom Oktober 1928 (S. 118, Bd. 1)
- Abb. 1b:** »**Ur-Permanentszene**« 1956, Zeitungsausschnitt in Karton gerahmt (S. 118, Bd. 1)
- Abb. 2:** »**Permanentszene**« 1957/1969 Feder auf Packpapier (6 x 9,2 cm) (S. 36, Bd. 2)
- Abb. 3:** »**Das Knopfei**« 1958 (erneuert 1978) Objekt (14,9 x 8 x 5,8 cm) (S. 130, Bd. 2)
- Abb. 4:** »**Die Mühlen**« 1962 Rundbild, Öl auf Leinwand (80 x 75 cm) (S. 89, Bd. 2)
- Abb. 5:** »**REMEDE DE MER**« 1973 Aquarell (23 x 31 cm) (S. 82, Bd. 2)
- Abb. 6:** »Anagramm **DEUTSCHLAND**« (S. 185, Bd. 1)
- Abb. 7:** »**La ligne dialectique du West-End a son lacet dans un brouillard à deux dimensions**« 1964 Tinte (25 x 17,5 cm) (S. 42, Bd. 2)
- Abb. 8:** »**Schattenbrechung**« 1965-1968 Mit Deckweiß übermalter Linolschnitt, Bleistift, Collage mit schwarzem Karton, Gummiband, Tackern (17 x 21 cm) (S. 127, Bd. 2)
- Abb. 9:** »**BROT LOSE BROT ZEIT**« 1967 Assemblage (Holz, Deckfarbe) (69 x 68 x 6 cm) (S. 189, Bd. 2)
- Abb. 10:** »**Zahnschutz gegen Gummiparagraphen**« 1969 Gummiobjekt u. Foto (42 x 34 cm) (S. 173, Bd. 2)
- Abb. 11:** »**Die Geliebte des Prokrustes**« 1968 Bleistift (24 x 27,5 cm) (S. 137, Bd. 2)
- Abb. 12:** »**Permanentszene**« 1957/1969 Feder auf Packpapier (6 x 9,2 cm) (S. 36, Bd. 2)
- Abb. 13:** »**Anzeige**, aus der die **Ur-Permanentszene** stammt« 1956, Zeitungsausschnitt einer Werbeseite aus dem "National Geographic" vom Oktober 1928 (S. 118, Bd. 1)
- Abb. 14:** »**ITEM**« 1970 Aquarell (24,5 x 17,5 cm) (S. 61, Bd. 2)
- Abb. 15:** »**PLANETOIDIDIOTENALP**« 1971 Karton-Intarsie, Bleistift, Deckweiß, Aquarell (24,5 x 33 cm) (S. 77, Bd. 2)
- Abb. 16:** »**Die Seherin von Prevorst**« 1971 Lackskin, Aquarell (20 x 19,5 cm) (S. 115, Bd. 2)
- Abb. 17:** »**Mit Spaghetti genudelter Makkaroni**« 1971 Objekt-Kasten, Eat-Art (30 x 23 x 2,5 cm) (S. 177, Bd. 2)
- Abb. 18:** »**Trauer in Energie verwandeln**« 1976 Lithopause, Bleistift auf Transparentpapier (29,5x46 cm) (S. 17, Bd. 2)
- Abb. 19:** »**PÈRE MA NENNT SZENE**« 1977 Pappschnitt-Collage (23,3 x 17 cm) (S. 35, Bd. 2)
- Abb. 20:** »**Holzwägmusig bei Flüeli-Ranft**« 1981 Holzmusikinstrument (S. 202, Bd. 2)