André Thomkins : die Welt im Zerrspielgel

Autor(en): **Puvogel, Renate**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1990)**

Heft 23: **Collaboration Richard Artschwager**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679809

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ANDRÉ THOMKINS – 1930–1985 – DIE WELT IM ZERRSPIEGEL

RENATE PUVOGEL

In Zeiten glatter, lautstarker Parolen, wandfüllender, leicht konsumierbarer Bilder und raumgreifender, schnittiger Skulpturen hat es ein Künstler des kleinen Formats, der fein dosierten Strich- und Stimmungslagen, der hakenschlagenden Nacht- und Tagträumereien schwer, sich Gehör zu verschaffen, und mag das Kreierte noch so eindrücklich, qualitätvoll und welthaltig sein. Der Künstler André Thomkins, schweizerisch-englisch-holländisch-deutscher Abstammung, gehört zu der Sorte Weltbürger im Geiste, der wie der Rattenfänger (von Hameln) zwar seinesgleichen unwiderstehlich in seinen Bann zog, aber nie für das gebohnerte Parkett künstlerischer Eitelkeiten taugte. Heute, nachdem der Angler selbst nicht mehr da ist – Thomkins starb 1985 erst 55jährig –, fällt es noch schwerer, seine Winkelzüge (ANGLERS WINKELZÜGE, 1957) nachzuvollziehen, weil der Künstler selbst als Hauptakteur seine «Permanentszene» lenkte. Leben und Werk fielen in eins, jede Tätigkeit wuchs, mit neugierigem Auge aufgesogen, durch absonderliche Phantasie gebrochen und gesteigert und mit den Händen eines Zauberkünstlers ins Werk gesetzt, zu einem Kunststück heran. Dabei gerieten Privates und Allgemeines, Nahes und Fernes, Mikro- und Makrokosmisches, Beobachtetes und innerlich Geschautes schwerelos in- und durcheinander.

«Sich als ein Schwebsel ... über die Länder rasen lassen» ... «Auf einem fliegenden Teppich sein und dazu noch Sprünge und Schritte machen und nicht bloss auf dem platten Bauch liegen. Das ist unsere Situation, nicht wahr?» [1] Mit wachen Sinnen, alle Antennen des Geistes und der Sinne wie «Weber-Schiffchen» ausgefahren, gleitet der Künstler lautlos durch Zeiten und Räume, lässt Worte und Bilder hüpfen und springen und webt stetig an seinem Weltenteppich aus Blei- und Tuschezeichnungen, aus Klang- und Wortspielen, aus Lackskins und Ölgemälden, aus kleinen Ton- und Holzskulpturen, aus Assemblagen, kuriosen Musikinstrumenten, tief- und blödsinnigen Fluxusspektakeln. Man ist gut be-

RENATE PUVOGEL ist Kunsthistorikerin und -kritikerin; sie arbeitet am Aachener Suermondt-Ludwig-Museum.

raten, sich mit ihm auf den Teppich zu schwingen und sich von dem Hexenmeister auf vertrackte und abenteuerliche Quer- und Seitenwege führen zu lassen. Denn dann erblickt man eine staunenerregende Permanentszene, an der man «sich nicht sattsehen kann». [2] Das Weltgewebe breitet sich als ein kunstvoll gesponnenes Netzwerk aus, das aus der Überschau immer neue überraschende Durch- und Einblicke auf wunderreiche Wirklichkeiten gewährt. Unterschiedliche Dimensionen und Realitätsebenen kreuzen sich. Manches holt er mit dem Brennglas so nah heran, dass sich in dem Vertrauten wiederum nie Gesehenes auftut. «Nun also, Schwebsel rudert im Raum, in Erwartung von Tausend in einem Ding» ... «Die Welt rekonstruiert sich nach Passage eines Siebes, eines Musters, einer „Netzhaut" im Grossen, und was sich dann wieder zusammensetzt, gibt eine neue Deutung» ... «das Herstellen von einer Realität, die im Ursprung nicht real ist, sondern vorgestellt ist, phantasiert ist, etwas Geistiges ist.» [3]

Thomkins schöpft aus dem reichen Fundus der Manieristen und exzentrischen Geister, deren leidenschaftliche Vorliebe dem Seltsamen, Abnormen, Phantastischen gilt, die vor Abgründen nicht zurückschrecken und die ihre abwegigen, vielfach widersprüchlichen Visionen bevorzugt in dem feinen Gespinst graphischer Linien oder delikater Malerei darbieten. Es finden sich Anklänge an Hieronymus Bosch und Leonardo, der Künstler kannte Arcimboldo und die Prager Manieristen, als Schüler faszinierten ihn bereits Hans Arp und Marcel Duchamp, die Dadaisten und Surrealisten. Er schätzte die Collagen von Max Ernst, Kurt Schwitters und den Kubisten. Mit sensibler Einfühlungsgabe in Stil und Gedankenwelt der jeweiligen Künstler überzeichnete er Arbeiten von Baldung Grien, von Callot, Arnold Böcklin, von Johann Heinrich Füssli, Max Ernst und Paul Klee.

Unter den Zeitgenossen fand Thomkins bezeichnenderweise wenig Geschmack an den schwülstigen, orgiastischen oder perfektionierten Malereien der Wiener Phantasten wie Ernst Fuchs und Rudolf Hausner, und auch nicht an den selbstgefälligen, manierierten Zeichnungen von Horst Janssen. Er suchte sich eher diejenigen zu Weggefährten, die sparsam, leichtfüssig, sprunghaft, spielerisch und geistreich in wechselnden Stilen und Konzeptionen zu Werke gehen. Der Architektensohn aus Luzern wuchs um 1965 in die Zeit des erweiterten Kunstbegriffes hinein, umgab sich früh mit gleichgesinnten Künstlern, Poeten und Architekten wie Di(e)ter Rot(h), Serge Stauffer, Dominik Steiger, Franz Eggenschwiler, Oswald Wiener. Als er sich 1951 von der Malerin Eva Schnell in das kunstfreudige Westdeutschland (ver-)führen liess, mit seiner ihn zeitlebens inspirierenden Gefährtin zunächst in Rheydt, drei Jahre später in Essen eine Familie (mit fünf Kindern) gründete, da geriet Thomkins mitten hinein in die welt- und kunstoffene, aufstrebende Kunstszene des Rheinlandes. Rasch schloss er Freundschaft mit Daniel Spoerri, Robert Filliou und Karl Gerstner, er beteiligte sich an Fluxus-Aktivitäten um Emmet Williams und George Brecht und stand Joseph Beuys nahe. Er brauchte den Austausch mit diesen Querdenkern, Freigeistern und interdisziplinär Schaffenden als Initialzündung für gemeinsame Aktionen wie für zurückgezogenes Arbeiten. Als Spoerri in Düsseldorf sein Eat-Art-Restaurant eröffnete, steuerte Thomkins als künstlerische Ausstattung Kurioses bei; gemeinsam vollbrachten die beiden das Kunststück, einem Ei einen Knopf anzunähen und das Oval des Eies um seinen eigenen Schatten endlos zu multiplizieren (DAS KNOPFEI und das SHADOWBUTTONEGG); ihr jahrelanger Austausch von Briefen und Objekten seit 1958 entwickelte sich zur absurden Knopfei-Philosophie. Alles konnte zu Kunst werden, ob Thomkins im Gespräch ein Wort auffing und es wie ein Jongleur um- und umwendete, ob er eine Tischplatte zur Malgrundlage erkor oder ein Tagesgeschehen in Objekt oder Zeichnung persiflierte. Wie Eva Thomkins mir anschaulich beschrieb, litt er stark während Phasen eigener Unproduktivität und fühlte den Augenblick herankommen, in dem er Stift, Feder

oder feinen Pinsel anzusetzen hatte, um diesen Zauberstab traumwandlerisch sicher, ohne jede Korrektur, schwingend über das Blatt gleiten zu lassen. Die Linie ist elementarer Baustein seines Werkes, die Zeichnung mithin das Schönste, das er geschaffen hat. Lasierende Farbe setzt er koloristisch ein, sanft und mit dem Gespür für feinste Nuancen, gebrochene, transparente Wirkungen, sie verleihen den Phantasien eine zusätzliche Dimension zwischen Traum und Realität. Mit genialer, wechselnder Strichführung konnte sich der Eklektizist alles produktiv anverwandeln, was ihn an stilistischen Varianten begeisterte: die sparsamen figurativen Zeichen von Paul Klee, die weich verhüllenden Schraffuren des Schweizers Otto Meyer-Amden, die bravouröse Kurvatur von Matisse, die splittrige Facettierung der Kubisten, altmeisterliche Landschafts- und Architekturdarstellung von Dürer und Altdorfer, Leonardos oder Vesalius' erste geniale Methode, den Körper anatomisch zu fassen, die sich verströmende Lineatur halluzinatorischer Entäusserungen, dadaistische Parallellinien, die sich wie Höhenlinien eines Topographen ausmachen. Über seine Methoden gab Thomkins bereitwillig Auskunft, weil er sich zu seinen Favoriten gerne bekannte, ihn jedoch nach dem Inhalt seiner Zeichnungen zu befragen, empfand er als Indiskretion. Dadurch ist man seinem eigenen Spürsinn überlassen, um alle Sprünge, Metamorphosen, Verflechtungen innerhalb einer Zeichnung nachzuvollziehen. Da mutiert ein ausgestreckter Arm zu einem steinernen Brückenbogen, in eine filigrane Landschaft ist abrupt eine Zone phantastischer Architektur eingebaut, das Gestrüpp eines bewaldeten Hügels entpuppt sich anamorphotisch als Grimasse. Immer wieder konkretisieren sich Formationen zu Sinnes- und Geschlechtsorganen, zu einem geschweiften Mund, der wie genäht aussieht, einem Auge, in dem sich Miniaturwelten spiegeln, zu Händen, denen Blumen entwachsen, zu athletischen, Horizonte überwindenden Beinen. Vieles ist bewegt, Figuren eilen vorbei, fliehen aus dem Bild, manches verharrt traumversunken oder in nachdenklichem Schweigen; hinter Frohsinn verbirgt sich Trauer, in scheinbarer Harmonie lauern Ängste. Ist auch jede einzelne Zone in sich minutiös erfasst, so bleiben die Transfigurationen, die Übergänge zur benachbarten Zone rätselhaft und der Logik entzogen; hier lauern Fallen, hier versagen Übereinkünfte. Letztlich bleibt die Aussage der kleinen Kostbarkeiten trotz biographischer Details und lesbarer Sachverhalte fragmentarisch, vieldeutig, labyrinthisch. Thomkins war nicht einmal von der Hoffnung der deutschen Frühromantiker beseelt, dass sich die einzelnen Fragmente schliesslich zu einer imaginären Totalität zusammenschliessen.

Ebenso wie eine Linie empfand der Künstler auch das Wort und den einzelnen Buchstaben als magische Zeichen. Er sah und lauschte den Worten ab, ob sie sich zum Puzzlespiel ihrer Lettern, den Anagrammen, eigneten, ob ein Wort in mehreren Sprachen vorkommt oder ob sich ein Satz auch rückwärts, als Palindrom, lesen liess. Ohne sich der trockenen Methodik von Linguistik und Konkreter Poesie restlos zu verschreiben, beutete er deren Verfahren spielerisch und erfinderisch aus, bastelte sich eine «Polyglotte Wortmaschine» und entfachte in Wort und Satz eher einen unfassbaren denn einen logisch zu entschlüsselnden Wert: «Dogma I am God.» Der «Retroworter» beginnt beim eigenen Namen und unterzieht als «Denkharmonist» die Sprache nicht nur in dem sinnfälligen Klappanagramm «ashleue analyse» einer schöpferischen Untersuchung, überrascht stand er schliesslich vor diesen sich selbst analysierenden Palindromen, «oh! cet echo!». Das heitere Unternehmen, etwas wortwörtlich und bildbildlich zu nehmen, schlägt rasch um in feine Ironie und tiefen Zweifel an der eindeutigen Darstellbarkeit des Wirklichen. Im Sinne Konrad Fiedlers vertraut er bei der Durchdringung von Realität weniger den Begriffen als der produktiven Wahrnehmung über Auge und Ohr. «Der Weg war ihm Ziel, das Spiel ein ernstes Anliegen.» [4] Die Wege aber sind verschlungen, Köpfe geraten zwischen die Füsse, und schon

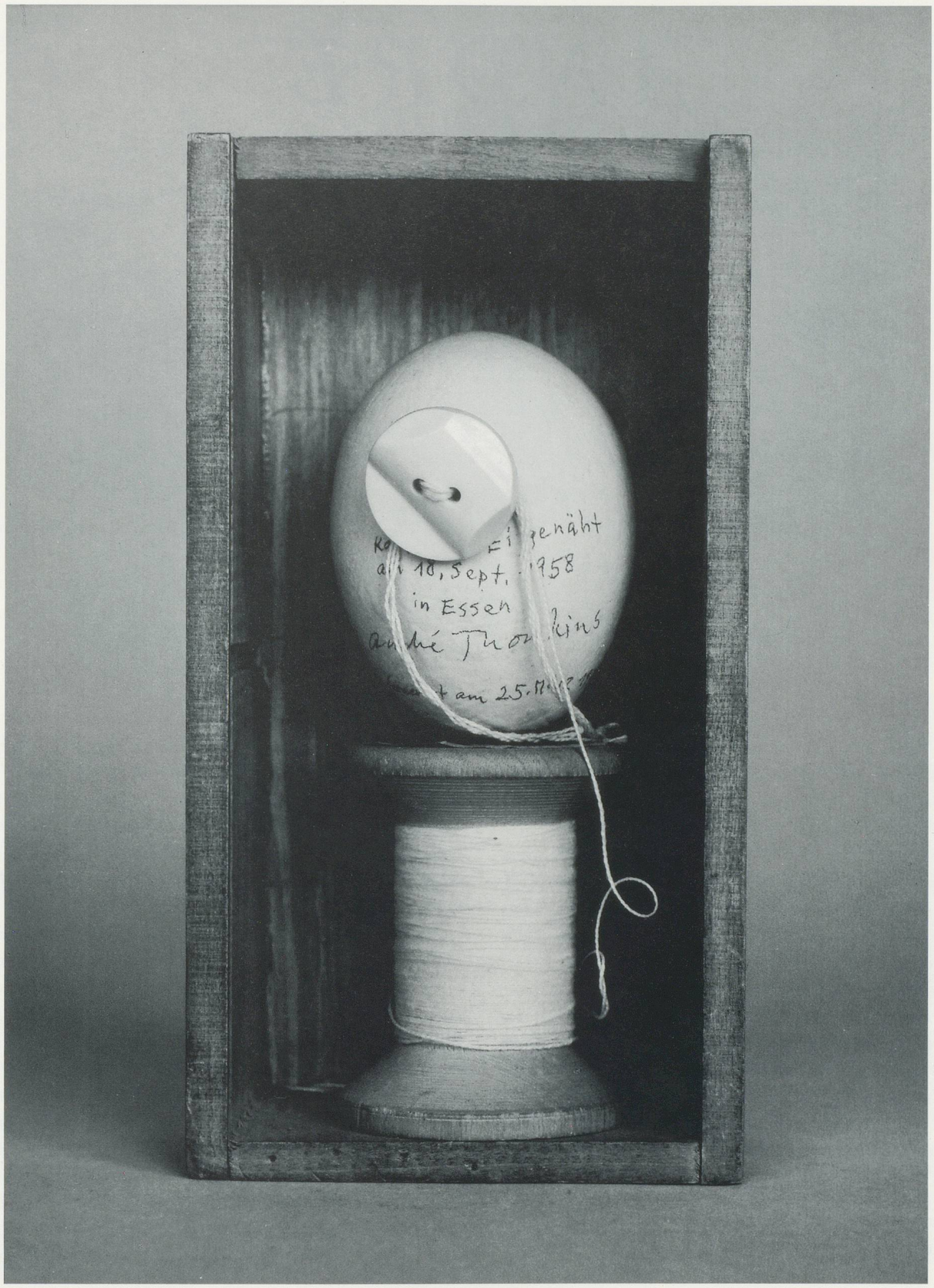
sind die Kopffüssler, die «Cephalopoden», geboren. In der zart wolkigen Bleistiftzeichnung NIE BESANG NASE BEIN bildet der sich zum Fuss herabbeugende Körper gleichzeitig ein Profil. Der Titel wird im Bild eingelöst, aber der Kopf strömt zum Satz zurück; rückwärts gelesen schliessen sich Gezeichnetes und Bezeichnendes zu kreisendem Gesang. Wort und Bild kreieren sich gegenseitig. Vielfach verästeln sich Formen und Figuren aus einer imaginären Mitte heraus, androgyn oder vielgestaltig, eine Kreatur zeugt aus sich die folgende. Man wohnt einem handwerklichen und spirituellen Schöpfungsakt ohne Anfang und Ende bei. Thomkins, der Schöpfer von Labyrinthen, lässt die Betrachter sich wie seine Figuren in den Irrgärten verfangen. Systeme sind ihm willkommen, um sie methodisch und inspirativ zu unterwandern und zu durchbrechen. In den Rapportbildern der 60er Jahre überzieht er das Blatt freihand mit einem Raster abstrakter, formbildender Linien, um danach einzelne dieser gleichen Partien zu überspielen und zu Figuren und Szenen zusammenzubinden, bis sich ein Vexierbild von auf- und abwogendem Geschehen darin einnistete (ELTERN HAFTEN FÜR IHRE KINDER, VERHALTENSMUSTER). Originär und unübertrefflich sind die changierenden runden Lackskins. In langwierigen Experimenten, die bis ins Jahr 1955 zurückreichen, entwickelte Thomkins ein malerisch-zeichnerisches Verfahren, bei dem er auf eine Wasserfläche farbigen Lack tropfen liess und in diese Lackschicht hineinblies, damit sich die Farben vermischten und ausbreiteten; tupfend zerschnitt er sie und zeichnete aus der Distanz weitere Lackfäden tröpfelnd hinein, bis sich ihm ein schlieriges Farbbild zeigte, das sich mit einem unter die Lackschicht geschobenen Papier aus dem Wasserbett herausretten liess. Auch hier erweckte er in einem nur halb steuerbaren Verfahren abstrakte Muster zum Leben; Phantasmagorien, Mischwesen, Gesichte und Gesichter steigen aus einem Amalgam schlingernder Substanz empor. Seiner Publikation von Lackskins NARRE KOPF-POKER RAN stellt er die Sätze von Michel Foucault voran: «... In einer Philosophie des Phantasmas, die dieses (Unbegreifliche) nicht als Wahrnehmung oder als Bild einer ursprünglichen Gegebenheit unterwirft, sondern es zwischen allen Oberflächen und in der Verkehrung des Innen zum Aussen und des Aussen zum Innen und zwischen dem Vorher und Nachher spielen lässt – in einer unkörperlichen Materialität, wie man vielleicht sagen könnte.»

Thomkins, der geniale Graphiker, hat Grosses im Kleinen vollbracht, aus den frühen Jahren gibt es nur wenige grossformatige Gemälde; erst kurz vor seinem Tod ist er intensiv das Wagnis der Ölmalerei eingegangen. Dennoch gilt sein MÜHLENBILD von 1962 als Schlüsselwerk. Im Stile mittelalterlicher Lebenstreppen zirkulieren mehrere Kreisbilder schicksalhaft in dem grossen Rund, das selbst wie eine gläserne Weltkugel in zyklische Bewegung gerät. Vielfältige Einflüsse aus Literatur, Kunst und Architekturstudien mischen sich mit Landschaftlichem zu einem unerschöpflichen Kaleidoskop von visionärer Konsistenz. Thomkins war auch innerhalb der Literatur empfänglich für alles Absonderliche, Geheimnisvolle, Antiklassische: Ohne disziplinierte Forschungen zu treiben, stöberte er nach Verwandtem in philosophischen und parapsychologischen Schriften, bei den Mystikern. Als «schwebselnder» Seiltänzer manövrierte er sich durch Stoffe und Methoden, weder Theorie noch übergreifender Plan waren nötig, um alle erdenklichen Mittel kreativer Tätigkeiten auszukosten, mit denen sich seine Permanentszene in Gang halten liess. «Kunst macht aus etwas etwas anderes, aus Realem Fiktives oder aus Fiktivem Reales, ... eine Art Bebrütung.» [5]

1) in: Thomkins-Journal Nr. 2, Luzern 1978, «Schwebsel» war A. Ts Spitzname
2) Kat. «ashleue analyse», Berlin 1981, o.S.
3) Kat. André Thomkins, labyrinthspiel, Berlin 1989 S. 54, 52, 53
4) dito S. 29
5) Kat. ANDRÉ THOMKINS, ZEICHNUNGEN, OBJEKTE UND TEXTE. Leverkusen, 1973, o. S.

ANDRÉ THOMKINS, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1963 LACKSKIN,* 49,5 x 49 cm / *19 1/2 x 19 1/4 ".*

ANDRÉ THOMKINS, KNOPFEI («KNOPF AUFS EI GENÄHT») / *BUTTONEGG ("BUTTON SEWN ON EGG"), 1958, MIXED MEDIA,* 14,9 x 8 x 5,8 cm / *5 7/8 x 3 1/8 x 3/8 ".*


genäht
18. Sept. 1958
in Essen

ANDRÉ THOMKINS – 1930–1985 – THE WORLD IN A DISTORTING MIRROR

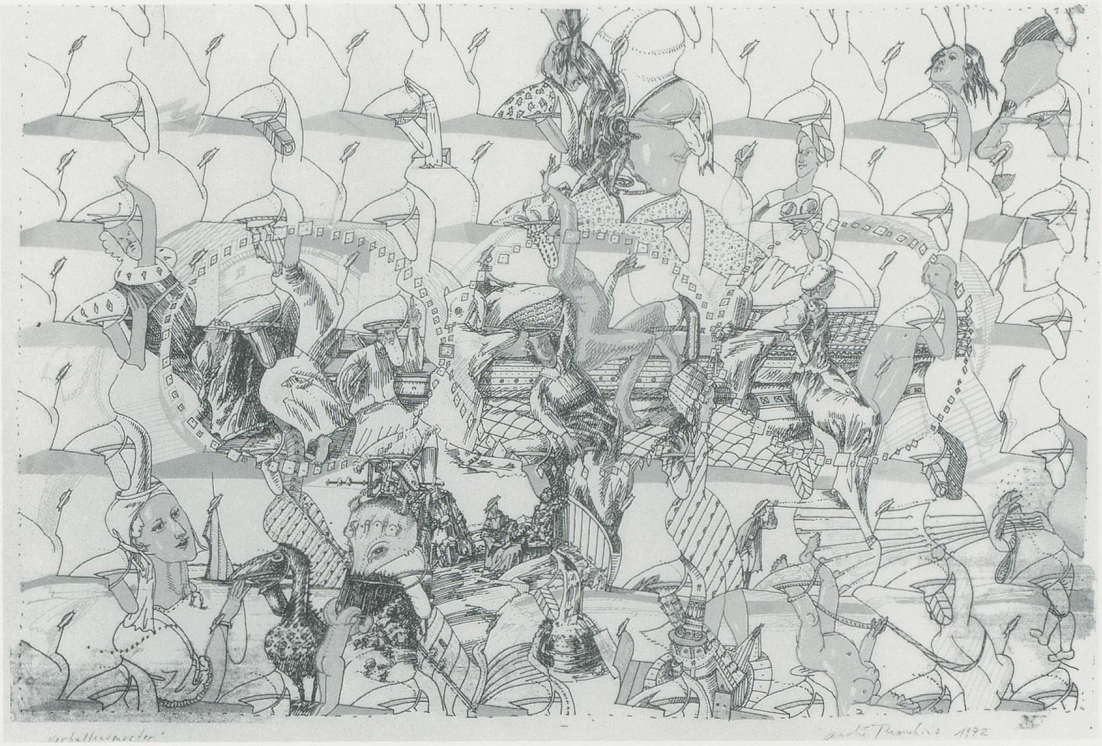
RENATE PUVOGEL

In a time of facile, vociferous phraseology, wall-sized, easily consumable pictures, and sumptuous, streamlined sculptures, an artist with a penchant for small formats and finely calibrated registers of line and mood, of zigzagging night and day dreams is hard put to command attention no matter how impressive, how high-quality, how all-encompassing his work may be. André Thomkins, an artist of Swiss-English-Dutch-German origin, was one of those cosmopolitans in spirit who attract kindred souls irresistibly like the pied piper (of Hamelin), but he was not made for the polished parquet floors of artistic vanities. Now that the angler himself is no longer here – Thomkins died in 1985 at the early age of 55 – it has become even more difficult to follow his feints (ANGLERS WINKELZÜGE [fisherman's feints], 1957) because the artist as protagonist ran his "permanent scene" himself. Life and work were one. Every activity – absorbed with curious eyes, refracted and heightened by a bizarre imagination, implemented with the hands of a magician – was transformed into an artwork. Weightlessly, Thomkins intertwined the personal with the general, the immediate with the remote, the microcosmic with the macrocosmic, external observation with the sightings of the inner eye.

"Racing over countries . . . a floatsul [friends often called Thomkins SCHWEBSEL, connoting a 'floating soul']" . . . "Being on a flying carpet and even making leaps and jumps and not just lying flat on your stomach. That is our situation, isn't it?"[1] Alert, all the feelers of his mind and body aquiver, shooting out like a weaver's shuttle, the artist glides noiselessly through times and spaces, makes words and images hop and jump, and weaves his carpet of the universe out of pen and ink drawings, sound and word plays, lacquer skins and oil paintings, small clay and wood sculptures, assemblages, curious musical instruments, and profound and silly Fluxus events. One does well to join the sorcerer afloat on

RENATE PUVOGEL is an art historian and critic at the Suermondt Ludwig Museum in Aachen.

ANDRÉ THOMKINS, VERHALTENSMUSTER / *PATTERNS OF BEHAVIOR, 1972.*
LITHOGRAPHIE 56,5 x 70 cm / *22¼ x 27½ ".*

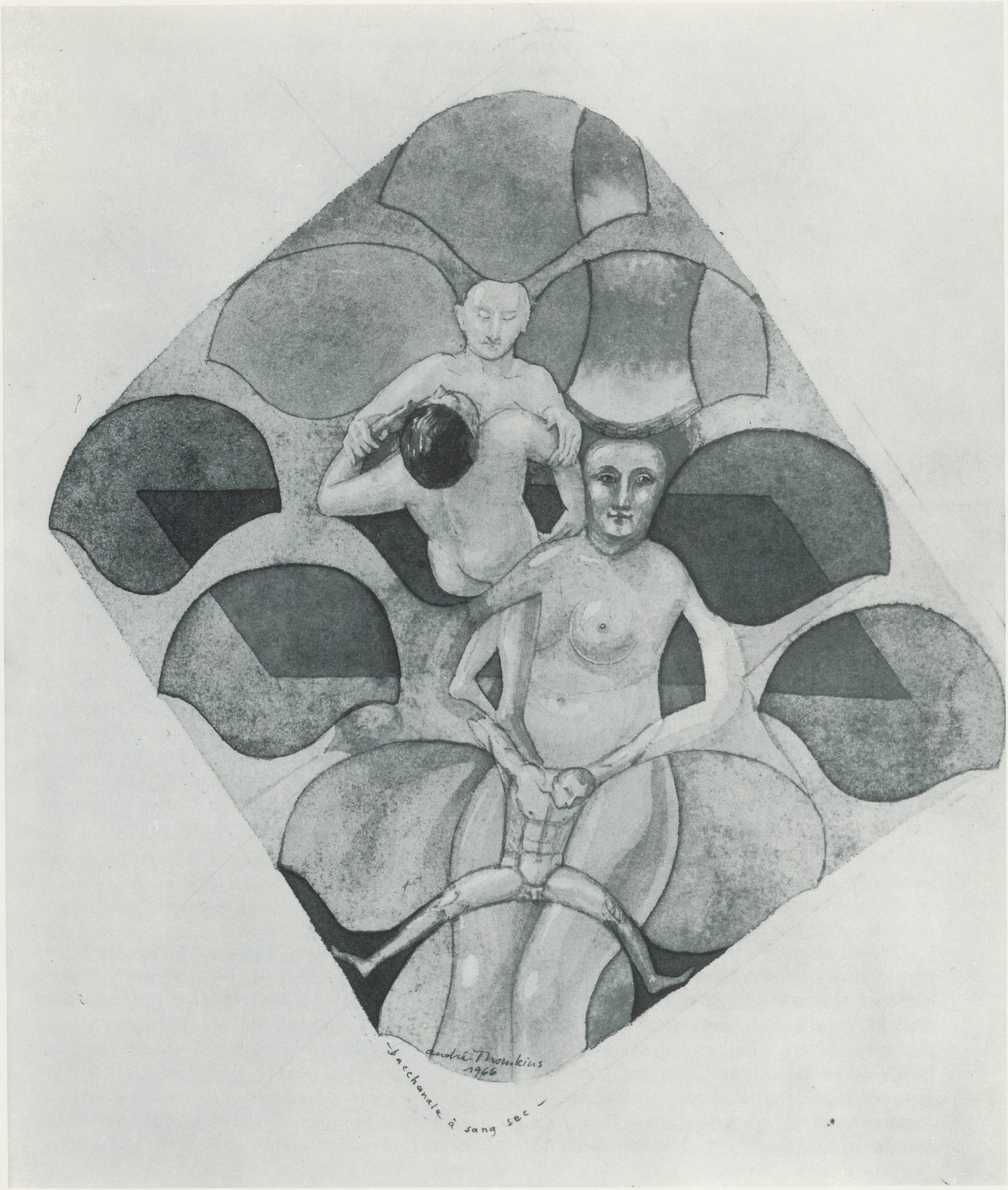


his carpet and surrender to his guidance along twisted and treacherous byways for only then is an astonishing scene revealed on which to feast one's eyes forever.[2] The world is woven into an artfully spun network that discloses ever new unexpected insights and wondrous realities. Several dimensions and levels of reality intersect. Thomkins focuses with such magnifying-glass intensity that the familiar sparks things never seen before. "So now, Floatsul is paddling about in space awaiting a thousand in one thing" ... "The world reconstructs, remodels itself in full scale after passing through a sieve, a 'retina', and a new interpretation results upon reassembly" ... "the making of a reality that is imagined, fantasied, of mental rather than real origin."[3]

◆

Thomkins draws on the rich heritage of the Mannerists and other eccentric souls who pursue the bizarre, the abnormal, the fantastic, heedless of the abyss, and who present their outlandish, often contradictory visions in a fine array of graphic lines or intricate painting. One finds shades of Hieronymus Bosch and Leonardo: the artist was familiar with Arcimboldo and the Prague Mannerists: Hans Arp and Marcel Duchamp, the Dadaists and the Surrealists already fascinated him as a student. He admired the collages of Max Ernst, Kurt Schwitters, and the Cubists. With great sensitivity to the style and mentality of the original artist, he borrowed from works by Baldung Grien, von Callot, Arnold Böcklin, Johann Heinrich Füssli, Max Ernst, and Paul Klee.

Significantly, Thomkins never developed a taste for the work of his contemporaries, for the turgid, orgiastic or perfected paintings of Viennese fantastic realists like Ernst Fuchs and Rudolf Hausner, or the self-satisfied,


André Thomkins
1966
Bacchanale à sang sec

ANDRÉ THOMKINS, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1967, LACKSKIN,* 20,4 x 21,1 cm / *8 x 8¼ ".*

ANDRÉ THOMKINS, BACCHANALE À SANG SEC, 1966,
AQUARELL AUF PAPIER / *WATERCOLOR ON PAPER,* 26 x 21,2 cm / *10¼ x 8¼ ". (KUNSTMUSEUM LUZERN)*

ANDRÉ THOMKINS, NIE BESANG NASE BEIN / *NOSE NEVER SANG OF LEG (PALINDROME), 1965,* TUSCHE AUF PAPIER / *INK ON PAPER,* 15,7 x 10,6 cm / *6 1/8 x 4 1/8 ".*

mannered drawings of Horst Janssen. Instead he sought companionship among those who cultivate many styles and conceptual approaches with sparing, light-footed, disjointed, and playfully witty verve. Son of an architect from Lucerne, he grew into an era, around 1965, of an expanded concept of art in early association with like-minded artists, poets and architects: Di(e)ter Rot(h), Serge Stauffer, Dominik Steiger, Franz Eggenschwiler, Oswald Wiener. Lured by painter Eva Schnell to the vibrant West German art world of 1951, he first lived with his ever inspiring partner in Rheydt and three years later settled in Essen, there to father a family of five. Thrust into the midst of the wide open, cosmopolitan, aspiring art scene of the Rhineland, Thomkins befriended Daniel Spoerri, Robert Filliou and Karl Gerstner, joined in the Fluxus activities around Emmet Williams and Georg Brecht, and found a kindred spirit in Joseph Beuys. The exchange among these unfettered, rebellious, interdisciplinary thinkers fired common actions as well as independent sculpture. When Spoerri opened his Eat-Art restaurant in Düsseldorf, Thomkins made a curious contribution to the artistic decor: in a combined effort, the two succeeded in sewing a button on to an egg and in multiplying the oval of the egg endlessly around its own shadow (DAS KNOPFEI and the SHADOWBUTTONEGG); their long-standing exchange of letters and objects, begun in 1958, evolved into an absurd buttonegg philosophy. Everything became art: a word snatched up in conversation that Thomkins would twist and toss like a juggler, a table that he would turn into a painting surface, a passing occurrence that he would burlesque in object or drawing. Eva Thomkins recalls with vivid intensity how he suffered from periods of unproductivity until he felt the moment nearing when he would be compelled to take up pencil, pen or fine brush, wielding his magic wand with a blind accuracy that obviated all need for correction.

◆

The line is the building block of his oeuvre; the drawing undoubtedly his most beautiful creation. He made coloristic use of washes, softly, with a feel for the finest nuances, for the effect of broken transparence, lending the products of his fantasy an additional dimension between dream and reality. With brilliantly varied pencil strokes, the eclecticist skillfully appropriated every stylistic variation that appealed to him: Klee's sparing figurative signs, the softly secretive hatching of Swiss artist Meyer-Amden, the bravura of Matisse's curves, the facetted disjunction of the Cubists, the old-master rendition of landscapes and architectures by Dürer and Altdorfer, the ingenious methods devised by Leonardo or Vesalius to draw the anatomy of the body, the streaming, wind-blown tracery of hallucinatory hyperbole, or the parallels of dadaist flavor that act like contour lines. Thomkins spoke easily of his methods, readily acknowledging his favorites, but questions regarding the content of his drawings were rebuffed as indiscreet. He leaves us to our own devices in trying to follow all the leaps, metamorphoses, intricacies of his drawings. An outstretched arm mutates into the arch of a stone bridge, a zone of fantastic architecture is built into a filigreed landscape, the undergrowth on a wooded hill turns anamorphoti-

cally into a face. Over and again formations merge into sense or sexual organs, into a sweeping mouth that looks as if it had been sewn, into an eye that reflects miniature worlds, into hands that grow into flowers, into athletic legs that clamber over horizons. Much is motion: figures hurry past and vanish out of the picture while others remain transfixed in dreamy reverie or contemplative silence; behind gaiety, sorrow is concealed; fear lurks within the appearance of harmony. Although each zone is meticulously defined, transfigurations and transitions between zones remain enigmatic, not subject to logic; agreement has been voided. The message conveyed by these little gems is fragmented, ambiguous, labyrinthine despite the inclusion of biographical detail and legible subject matters. Thomkins was not even buoyed by the hope of early German Romanticists that single fragments will ultimately merge into an imaginary totality.

Like the line, words and letters were magical signs for Thomkins. He looked at and listened to words to see if their letters would yield a puzzle or an anagram, if one word occurs in several languages, or if a sentence might be read backwords as a palindrome. Without committing himself exclusively to the dry methods of linguistics and concrete poetry, he playfully, inventively exploited their procedures, concocted a "polyglot word machine," and instilled word and sentence with values that do not encourage a logical reading: "Dogma I am God." Starting with his own name, the "retroword-maker" and "mental harmonist" not only subjected language to creative investigation in his unequivocal folding anagram, "ASHLEUE ANALYSE" (a clever analysis), but suddenly found himself facing the autoanalytical palindrome, "oh! cet echo!"

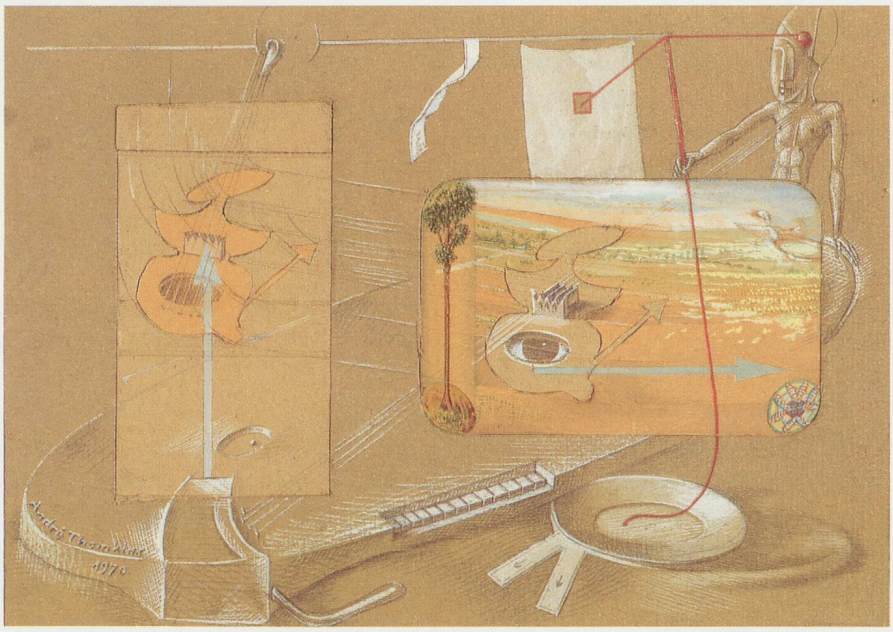
From the entertaining business of taking words and pictures at face value, it is but a short step to subtle irony and profound scepticism about the chances of an unequivocal rendition of reality. Like Konrad Fiedler, his penetration of reality relies less on concepts than on productive perception through eye and ear. "The path was his goal, the game a serious concern."[4] These paths are convoluted, heads land between feet, and presto, the cephalopod is born. In the delicately clouded pencil drawing, NIE BESANG NASE BEIN (nose never sang of leg), a body bending down to its feet doubles as a profile. The title is made good in the picture but the head flows back to the sentence; read backwards, drawing and saying unite in circular song. Word and picture create each other. Forms and figures often branch off from an imaginary center; androgynous or multi-shaped, each creature begets the next. We are witness to a skillfully made, spiritual act of creation with neither beginning nor end. Thomkins, the maker of mazes, entangles not only his figures but even his viewers in his labyrinthine ways. He embraces systems only to subvert and transcend them with inspired method. His repeat pictures of the sixties are overlaid freehand with a grid of abstract, form-giving lines, parts of which are then worked into figures and scenes until images of undulating events take hidden shape (ELTERN HAFTEN FÜR IHRE KINDER, Parents are liable for their children; VERHALTENSMUSTER, Patterns of Behavior).

ANDRÉ THOMKINS, FINGERRINGEN / *FINGER WRESTLING, 1979,* BLEISTIFT AUF PAPIER / *PENCIL ON PAPER,* 29,7 x 21 cm / *11 5/8 x 8 1/4 ".*

Original and unsurpassed are the iridescent, round lacquer skins. Painstaking experimentation begun in 1955 led to a method of making pictures by dripping colored lacquer onto water and then blowing to mix and spread the colors. Thomkins cut the colors by dabbing them and dribbled additional lines of lacquer onto the surface from a distance until a streaky, colored picture emerged that he would rescue by sliding a piece of paper

under the layer of lacquer on the surface of the water. Once again, using a method that was only semi-controllable, he gave life to abstract patterns, creating phantasmagoria, hybrid beings, visions, and faces out of an amalgam of pitching and rolling matter. His edition of lacquer skins, NARRE KOPFPOKER RAN (Fools Head-poker Come) is prefaced by a quotation from Michel Foucault, "... in a philosophy of phantasmas that does not subjugate this (incomprehensible matter) as perception or as image of an original given but gives it free play between all surfaces and in the inversion of inner and outer and between before and after – in what might be called an 'immaterial materiality'."

Thomkins, the brilliant draftsman, created greatness in smallness. He made few large format paintings in his early years, and not until shortly before his death did he concentrate on the challenge of painting in oils. Even so, his MÜHLENBILD (Mill Picture) of 1962 is considered



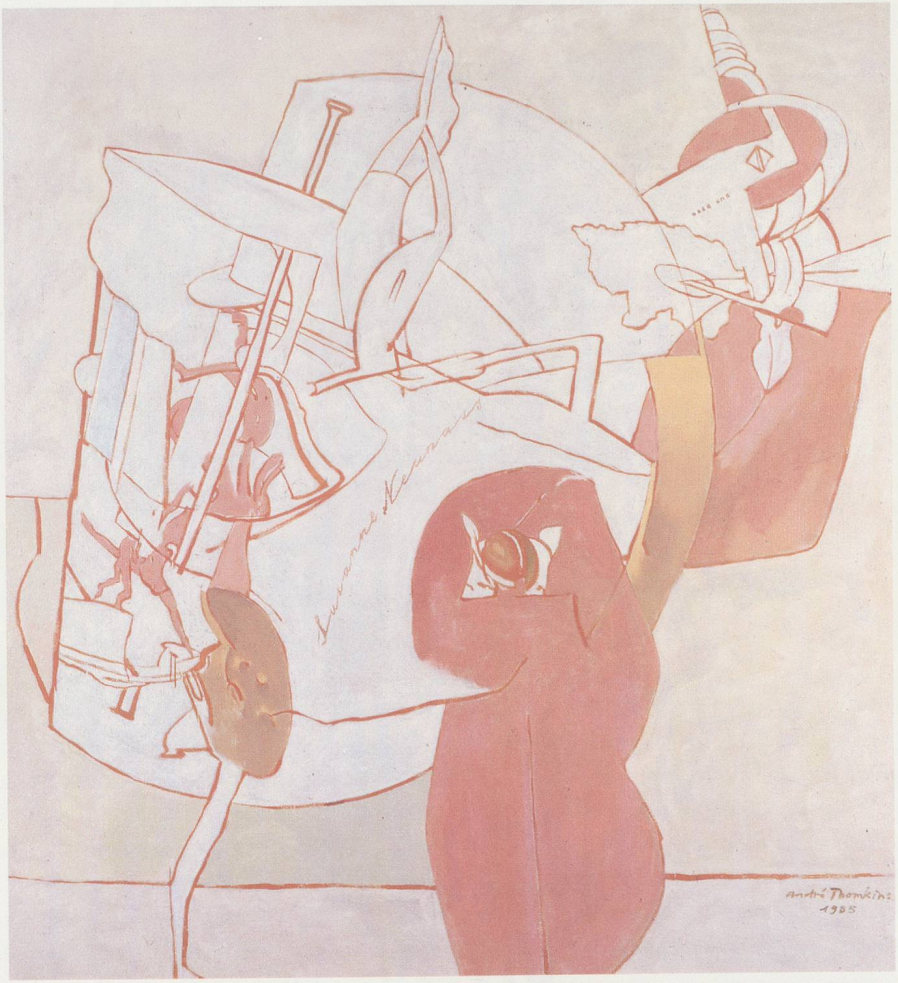
ANDRÉ THOMKINS, SUSANNE NEUNASS, 1985,
ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS*, 130,5 x 120 cm / *51 3/8 x 47 1/4 ". (KUNSTMUSEUM LUZERN)*

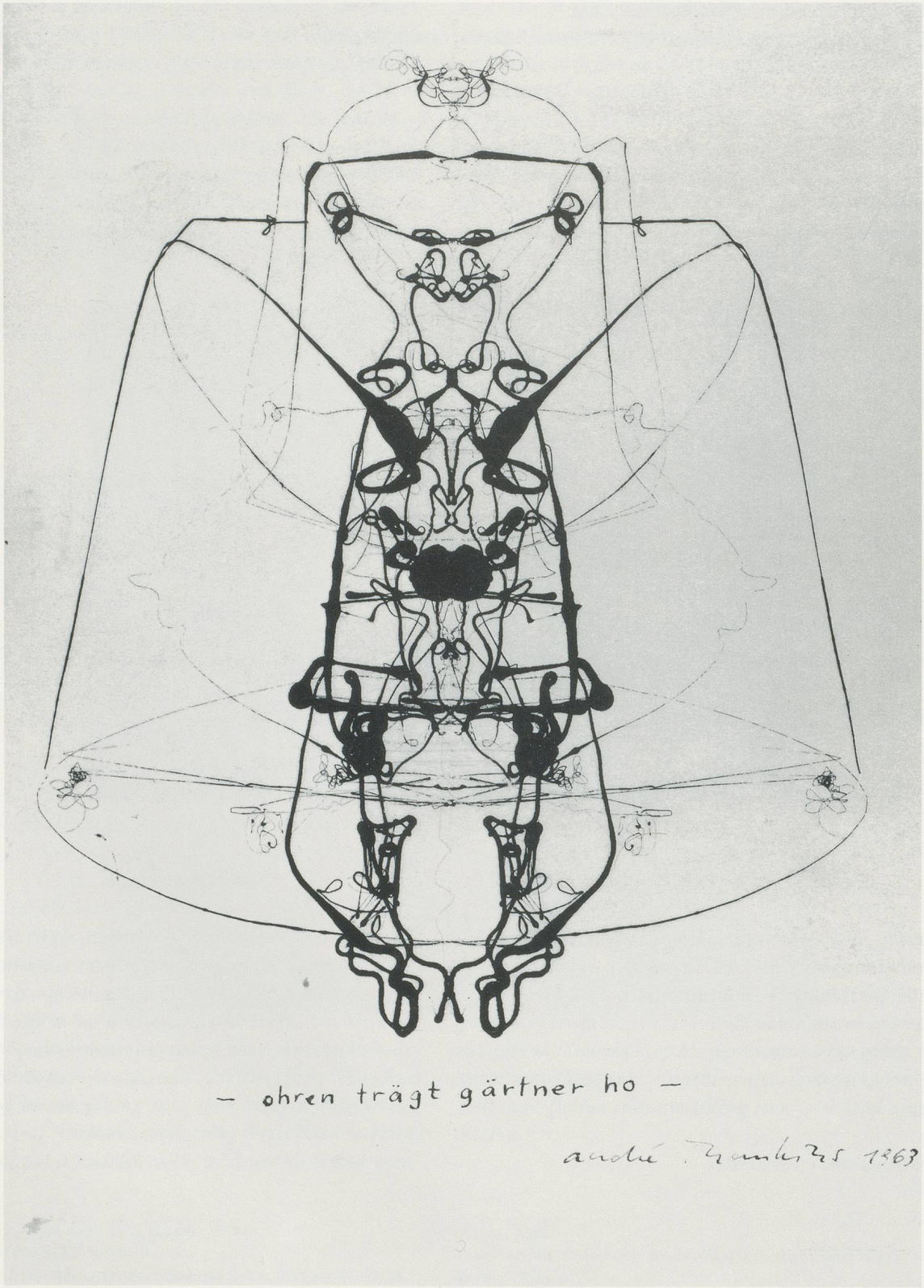
a key work. In the style of medieval ladders of life, several circular pictures revolve fatefully in the greater round, which itself begins to turn in cyclical motion like a glass globe. Manifold recollections of literature, art, architecture blend with landscapes into a never-ending kaleidoscope of visionary consistence. In literature, Thomkins responded to everything that was bizarre, mysterious, anti-classical. Without conducting disciplined research, he ferreted out affinities in the philosophical and para-psychological writings of mystics. Walking a "floatsuling" tightrope, he balanced his way through matter and method availing himself neither of theory nor overall plan in order to savor every conceivable means of creative activity that would keep his permanent scene going. "Art turns something into something else, something real into fiction or fiction into something real, ... a kind of incubation." [5]

(Translation: Catherine Schelbert)

1) In: THOMKINS-JOURNAL Nr. 2, Lucerne, 1978
2) Cat. "ASHLEUE ANALYSE," Berlin, 1981, n. p.
3) Cat. ANDRÉ THOMKINS, LABYRINTHSPIEL, Berlin, 1989, pp. 54, 52, 53
4) Ibid., p. 29
5) Cat. ANDRÉ THOMKINS, ZEICHNUNGEN, OBJEKTE UND TEXTE, Leverkusen, 1973, n. p.

ANDRÉ THOMKINS, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1970,*
KARTON-INTARSIE, BLEISTIFT, GOUACHE / *CARDBOARD INTARSIA, PENCIL, GOUACHE,*
15,2 x 21,5 cm / *6 x 8½ ".*





ANDRÉ THOMKINS, OHREN TRÄGT GÄRTNER HO / *GARDENER HO WEARS EARS (PALINDROME), 1963*, TUSCHE AUF PAPIER / *INK ON PAPER*, 26 x 19,8 cm / *10¼ x 7¾ "*.