



#### DIE WIDERSPENSTIGKEIT VON ANNE KAMINSKY

Die Bilder von Anne Kaminsky sind so widerspenstig, schwer durchschaubar und wagemutig wie das Mädchen und die junge Frau Melanchtha aus der gleichnamigen Erzählung von Gertrude Stein aus dem Jahr 1909. Da heißt es einmal: „Melanchtha war nie so stark und zärtlich und eins mit der Natur wie wenn sie tief in Bedrängnis war, wenn sie so mit allem kämpfte, was sie hatte, dass sie nichts Dummes gegen ihre Natur tun konnte.“ Anne Kaminsky ist immer in Bedrängnis, weil sie nichts gegen ihre Natur tun kann. „Melanchtha muss eben ihren eigenen Weg gehen“, sagt einmal ihre Freundin Rose zu Sam, ihrem Mann.

Ich glaube, mich nicht erinnern zu können, jemals mit einem Werk konfrontiert worden zu sein, dessen Komplexität derart aus der Bedrängnis heraus seine Form sucht. Bedrängnis heißt: Die Zweifel machtvoll überwinden. Anne Kaminsky hat keine Angst, aber sie hat Zweifel. (Das hat, so würde ich sagen, jeder Künstler.) Aber ihre Zweifel sitzen viel tiefer. Sie sind Teil ihres Wagemutes, der auch mit dem Willen und der Überzeugung zu tun hat, riesige Formate zu beherrschen.

Manchmal denke ich, es sind missglückte Feldzüge, die sie unternimmt, und dann merke ich, dass ihre „Strategie“ derart anders ist, dass sie das Bildformat überrumpelt. Als wäre das Bildformat ein Raum, der sich wehren kann und der sich weiterhin wehrt, der genauso widerspenstig ist wie die Künstlerin selbst.

Ich kenne Anne Kaminsky seit vielen Jahren. Damals lebte sie in Frankfurt am Main. Ich habe sie immer wieder in ihrem Atelier besucht. Manchmal war ich verzweifelt. Aber ich bin stolz auf die beiden großformatigen Bilder und Zeichnungen, die wir für die Sammlung des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main erworben haben.

Weil Anne Kaminsky unerbittlich ihren Weg geht, kann man manchmal verzweifeln. Etwas muss so sein, kann nicht anders sein. Ihre Bilder sind expansive und gezügelte Erregungen. (Gertrude Stein verwendet „Erregung“ für die hungrig herumstreichende Melanchtha; es waren Streifzüge, denn sie wollte herausfinden, was sie wollte und ihr gut tat.) Das kann man, metaphorisch gesprochen, auch von Anne Kaminsky sagen: Manchmal sind es Feldzüge, manchmal Streifzüge. Melanchtha konnte sich überhaupt nie richtig erinnern, aber dann macht sie einmal ihrem Freund klar, dass „wenn man sich in dem Augenblick richtig erinnert, in dem er dir geschieht, damit du ein richtiges Gefühl dafür bekommst“, dann stellt sich eine Intensität ein, die sich der Relativierung entzieht. Das ist der Moment, in dem Anne Kaminsky in Aktion tritt. Die Erinnerung, aus der jede Kunst kommt, wird intensive Gegenwart.

Das Schaffen von Anne Kaminsky vor Augen, denke ich, dass es eine strake biografische Bindung besitzt. Gewissermaßen: Aus dem Mädchen wurde eine Frau. (Ich muss auch an die Schriftstellerin A. L. Kennedy denken, die immer dann am besten ist, wenn sie das Intimste auf Distanz hält ohne es auszusparen.)

Anne Kaminskys Werk ist wie ein Entwicklungsroman in Bildern. Das ist insofern außergewöhnlich, weil sie sich offenbart, weil sie unglaubliche Risiken eingeht, weil sie herausfinden will, was mit ihr und mit den Bildern geschieht. Sie schont sich nicht. Sie ist so verdammt ehrlich, weil ihre Natur stärker ist als sie. Sie kämpft aus der Bedrängnis heraus an vielen Fronten.

So wie das Mädchen Melanctha eine Pferdenärrin war, am Bahnhof, an den Docks den arbeitenden Männern zuschaute, schon fast ihren Schweiß einatmete, einen „halsbrecherischen Mut“ bewies, als sie ihrem gewalttätigen Vater Paroli bietet, so hat Anne Kaminsky in ihren frühen Arbeiten ihrer Haltung als „kämpferische Künstlerin“ Ausdruck verliehen. – In einem Aquarell von 1996 knallt dem Betrachter der rote Boxhandschuh eines Mädchens voll ins Gesicht. – Dreizehn nackte Mädchen, stehend und sitzend mit zehn Bällen posieren als „Fußballmannschaft“ (1996, 280 x 310 cm). Es könnten alles Schwestern sein, die Gesichter sind verkniffen. Mit denen ist nicht gut Kirschen essen. Die sind zu allem fähig. Aber gleichzeitig malt Anne Kaminsky eine antirealistische Typisierung, die eher auf eine Idee von Aggressivität weist. – Im selben Jahr 1996 malt sie ein „Reiterbild“ (230 x 270cm): Elf nackte, frontal gestaffelt aufgereihte „Amazonen“, die nichts Gutes im Schilde führen. Die Vereinfachung steht erneut im Vordergrund. Anne Kaminsky geht es um Malerei. Der Gegenstand ist verkörperte und versinnlichte Offensivkraft. In „Mädchen mit Gewehr“ (1998, 120 x 165 cm) wird dies noch deutlicher: Es ist die Abstraktion, die als malerischer Prozess vergegenständlicht wird. (Als würde Jeanne Moreau in „Viva Maria“ mit einem gekrümmten Gewehrlauf auf dem ein Rückspiegel montiert ist, erfolgreich um die Hausecken schießen können.)

Anne Kaminsky hält am Gegenstand fest, aber der Gegenstand wird zur reinen malerischen Bildform. In „Wasserzimmer“ (1999, 230 x 300 cm) fließt das Wasser dunkelblau, als mächtiger Strang und zerfließt in einer diffus strukturierten Fläche. Der Gegenstand meint mehr als der nur begriffliche. Es ist der täglich erlebte Gegenstand, wenn ein aufprallender Wasserstrahl sich auflöst und als Vorgang in die Wahrnehmung fließt. Die Verzeitlichung im malerischen Prozess gleicht einer Zeitverzögerung, die in der Wucht des expansiven Gestus wieder eingeholt wird.

Das Körperempfinden wird nicht weniger angesprochen: Das Wasser, das über die Haut fließt und prasselt („Duschbild“, 2001, 300 x 125 cm), das den Körper berührt („Waschbecken“, 2001, 300 x 125 cm). Aber der Körper ist in diesen Gemälden nicht vorhanden, er ist abwesend. Die Malerei versinnlicht ihn homöopathisch durch die Erinnerung. Anne Kaminsky sagt: „Ich dusche, bade, stehe im Regen und wasche ab. Ich gehe ins Schwimmbad, im See oder im Meer schwimmen. Das Wasser ist für mich eine körperliche Erfahrung, egal, ob es Regen, See oder Badewasser ist. Ich finde es angenehm, mir vorzustellen, im Wasser, nicht mehr sichtbar zu sein, und ich selber sehe auch nichts mehr.“ Den Körper als Ausgangspunkt zu nehmen, ist vielleicht die schönste Legitimation für eine Malerei von heute, deren Gegenstand eben nicht nur sie, die Malerei selbst ist, sondern den Körper und dessen Erinnerung wie einen immateriellen Resonanzraum in sich trägt.

Und so ist es auch mit den „Betten“: Aufsichten, als würde ein Astralleib über ihnen schweben. Anne Kaminsky sagt zum „Bettbild“ (2004, 240 x 300 cm): „Das Bett ist ein Doppelbett. Es hat zwei Kissen und eine oder zwei Decken. Das Bett gehört wie auch die Badewanne zu den Formen, die sich dem menschlichen Körper ganz anpassen. Wenn ich an Bett denke, denke ich an das Bett, in dem ich lag.“ Das Bett dient dem Schlaf und im Schlaf träumt man. Die Kunstgeschichte ist volle Bilder von Betten, aber in den meisten Fällen dienen sie als Unterlagen für ruhende, sterbende, sich räkelnde und posierende Körper. Die Betten können bescheiden, aufwändig oder gar prunkvoll sein. Die Betten bei Anne Kaminsky sind lasierte Ausdehnungen, aperspektivisch in eine nur andeutungsweise gegliederte Räumlichkeit integriert. Es sind Projektionsflächen mit einer osmotischen Kraft. Je länger man diese Bilder anschaut, desto stärker entwickeln sie sich zu einem Energiefeld physiognomischer Natur. Man spürt die disseminierte, transparent gemachte Intimität („Bettbild mit Lampe“, 2004, 180 x 230 cm).

Es gibt auch dieses in Brauntönen gehaltene kleine Bild, mit dem Titel „Weißes Bett“ von 2005 (40 x 25 cm). Der Blick führt in einen Raum mit einem markanten dunklen Fenster. Das Bett ist seitlich in leichter Aufsicht mit zwei hellen, breiten Pinselstrichen gemalt. So, als würden sich Nacht, Schlaf und Träume in zwei Pinselspuren verdichten. Man denkt unwillkürlich an Adolph Menzel und Vilhelm Hammershøi.

Es gibt die Waldbilder, die wie die Dusch- und Wasserbilder aus der Wahrnehmung eines sich erinnernden, umhüllt atmenden Körpers entstanden sind. Das Licht schafft diffuse räumliche Zonen. Die gespannte Ruhe ist nicht psychologischer Art und dennoch haben diese Bilder etwas geheimnisvolles („Waldbild“, 2003, 210 x 190 cm; „Grüner Wald“, 2003, 210 x 180 cm). – Sie hatte etwas geheimnisvolles, sagte Rose von Melanctha, etwas, das mit ihrem Herumstreifen zu tun hatte, etwas letztlich nicht Fassbares.

Die Bilder von Anne Kaminsky haben etwas geheimnisvolles, weil man sie nicht in den Griff bekommt. Dieses „Bild mit Auge“ (2008, 260 x 300 cm) ist eigentlich ein unmögliches Bild und wie bei anderen ihrer Bilder muss man sich in dieses Bild hineinversetzen, es über Wochen anschauen, sich mit dieser einäugigen, aus dem grünen Wasser auftauchenden rothaarigen Sirene, die alles andere als verführerisch ist, anfreunden. Geht das? Es ist ein Bild, das höchste Anforderungen stellt.

Anne Kaminsky ist durch und durch widerspenstig. Die „feministische“ Widerspenstigkeit in ihren frühen Bildern hat sich in eine Widerspenstigkeit von Form, Farbe und Duktus gewandelt.

Melancthas Widerspenstigkeit bestand darin – so sagten es die anderen –, dass sie immer nur einen Teil von sich preisgab. (In ihrer totalen Hingabe schlummerte bereits, unbewusst, ihr Anderssein.) Anne Kaminskys Widerspenstigkeit besteht darin, dass man weder weiß noch ahnt, was auf einen zukommt. Sie ist wie eine Guerillakämpferin. Kaum glaubt man sie „verstanden“ zu haben, konfrontiert sie einen mit Bildern, die jeden Vergleich über den Haufen schmeißen.

Diese einäugige Sirene macht mich kirre. Vielleicht sollte ich mich in sie verlieben.

Jean-Christophe Ammann, 2010

## THE REBELLIOUS ACTS OF ANNE KAMINSKY

Anne Kaminsky's images are as rebellious, complex and daring as the young woman, Melanctha, in the story of the same name by Gertrude Stein from 1909. We read once: „(Melanctha) was only strong and sweet and in her nature when she was really deep in trouble, when she was fighting so with all she really had, that she did not use her laughter; she could not go against her nature. Anne Kaminsky always courts pressure (one could even say trouble), because she cannot go against her nature. „Melanctha always has to go her own way;“ said her friend, Rose, once to her husband, Sam.

I believe I cannot remember ever having been confronted with an Œuvre whose complexity so urgently sought its form out of pressure. Urgent pressure means: to powerfully overcome doubt. Anne Kaminsky is fearless although, like every artist, she has doubts. But her doubts are rooted far deeper. They are a part of her boldness, which is also to do with her strong will and great confidence in mastering huge formats.

Sometimes I think that she's undertaking hazardous campaigns and then I see that her „strategy“ is so different that she takes the image format by surprise. As if the format is a space that can fight back, will keep fighting back and is just as rebellious as the artist herself.

I have known Anne Kaminsky for many years. At the time she lived in Frankfurt am Main. I visited her again and again in her studio. Sometimes I despaired. But I am proud of both the large-scale paintings and drawings that we bought for the collection of the Museum of Modern Art in Frankfurt am Main.

Because Anne Kaminsky adamantly goes her own way one can sometimes despair. Something „ul must“\ulnone be so, it cannot be otherwise.

Her images are expansive and restrained records of excitations. (Gertrude Stein used „excitement“ for the hungrily prowling Melanctha: she went on forays because she wanted to find out what she wanted and what was good for her.)

One can also say, metaphorically, the same of Anne Kaminsky: sometimes she campaigns, sometimes she forays.

Melanctha could never really remember correctly, but then she once made it clear to her friend that, „to remember right just when it happens to you, so you have a right kind of feeling for (it)“ brings an intensity that eludes relativisation. That is the moment in which Anne Kaminsky begins to act. The memory from which all art comes becomes the intensive present.

With Anne Kaminsky's works in front of me, I see that they possess a strongly biographical connection. The girl becomes a woman, as it were. (I am also reminded of the writer, A. L. Kennedy, who is always at her best when she includes the deeply intimate but keeps it at a distance.)

Anne Kaminsky's work is a development story in images. It is unusual in this respect because she reveals herself, because she takes unbelievable risks, because she wants to find out what happens to herself and her images. She does not spare herself. She is so damnably honest because her nature is stronger than she is.

She fights from this sought-out pressure on many fronts.

Just like the girl, Melanctha, also a horse fan who watched men working at the station, at the docks, little short of breathed in their sweat, and showed a „break neck courage“ when she stood up to her violent father, so Anne Kaminsky declared her stand as a „fighting artist“ in her earlier works. In a watercolour from 1998 a red boxing glove thumps the viewer full in the face. Thirteen naked girls, standing and sitting with ten balls pose in „Fußballmannschaft“ (Football Team, 1996, 280 x 310 cm). They could all be sisters; their faces are pinched. It is best not to mess with them; they are capable of anything. But at the same time, Anne Kaminsky paints an anti-realistic type that refers rather to an idea of aggression. In the same year, 1996, she painted „Reiterbild“ (Rider Picture, 230 x 270 cm): eleven naked, frontally tiered, beaded „Amazons“ who were up to no good. Simplification is again foregrounded. Anne Kaminsky is concerned with painting. The object is embodied and sensualised with a dynamic force. In „Mädchen mit Gewehr“ (Girl with Gun, 1998, 120 x 165 cm) it is even clearer: abstraction as a painting process is objectified. (As if Jeanne Moreau, in „Viva Maria“ '92, could successfully shoot at the corners of a house with a curved gun barrel on which a rear-view mirror is mounted.)

Anne Kaminsky holds on to the object but it becomes a purely painterly image. In „Wasserzimmer“ (Water Room, 1999, 230 x 300 cm), a powerful stream of dark blue water flows and melts into a diffusely structured surface. The object means more than the simply abstract. A dashing stream of water that dissolves and flows as a process into perception is a daily experience. The temporalisation in the painting process equals a time lag that is again recovered in the force of the expansive gestures.

Bodily sensation is also addressed: in the water that flows, pattering over the skin, („Duschbild“; Shower Picture, 2001, 300 x 125 cm); in the water that touches the body, („Waschbecken“; Sink, 2001, 300 x 125 cm). But the body is not present in these images, it is absent. Painting sensualises it homeopathically through memory. Anne Kaminsky says: „I wash, bathe, stand in the rain and wash the dishes. I go to the swimming pool, or swim in a lake or the sea. Water, for me, is a bodily experience, whether it is rain, lake or bath water. I like to imagine becoming invisible in water, and also not being able to see anything anymore.“

To take the body as a starting point is perhaps the most beautiful legitimisation for a painting of today, whose subject matter is not only painting itself but also the body and its memory that is carried within it like an immaterially resonating space.

This is also the case with „Betten“ (Beds): seen from above, as if an astral body floats over them. Anne Kaminsky says of „Bettbild“ (Bed Picture, 2004, 240 x 300 cm): „The bed is a double bed. It has two pillows and one or two covers. Like the bath, the bed belongs to those forms that perfectly fit the human body. When I think about bed I think about the one I am laying in.“ The bed serves sleep and in sleep one dreams. Art history is full of images of beds but in most cases they serve as the support for resting, dying, lolling

Anne Kaminskys værk er som en udviklingsroman i billeder. Hvilket er usædvanligt fordi hun afslører sig selv, fordi hun tager utrolige risici, fordi hun vil finde ud af hvad der sker med hende selv og hendes billeder. Hun skåner sig ikke. Hun er så forbandet ærlig fordi hendes natur er stærkere end hende selv.

Hun kæmper sig ud af betrængtheden på mange fronter. Lige som pigen Melanchta var forgabt i heste og så på mænd der arbejdede i dokkerne og nærmest indåndede deres sved, og viste et "halsbrækkende mod" da hun satte sig op imod sin voldelige far, på samme måde har Anne Kaminsky udtrykt sig som "kæmpende kunstnerinde". – I en akvarel fra 1996 får beskueren en piges røde boksehandske lige i synet. – Tretten nøgne piger poserer stående og siddende som et "fodboldhold" (1996, 280 x 310 cm). Det kunne være søskende, ansigterne er vrede. Dem skal man ikke komme for tæt på. De er i stand til alt. Men samtidig maler Anne Kaminsky en antirealistisk typificering, som snarere henviser til en ide om aggressivitet. I det samme år, 1996, maler hun et "Rytterbillede" (230 x 270 cm): elleve nøgne, frontalt opstillede "Amazoner" der ikke har gode hensigter. Forenklingen er på ny i forgrunden. For Anne Kaminsky handler det om maleri. Genstanden er legemliggjort og sanselig angrebsstyrke. I "Kvinde med gevær" (1998, 120 x 165 cm) bliver det endnu tydeligere: Det er en abstraktion der bliver konkretiseret som malerisk process. (Som ville det lykkes for Jeanne Moreau i "Viva Maria" at skyde om hushjørner med et krumt geværløb hvorpå der er monteret et bakspejl).

Anne Kaminsky holder fast i genstanden, men genstanden bliver til rent malerisk form. I "Vandværelse" (1999, 230 x 300 cm) flyder mørkeblåt vand som et mægtigt reb og rinder ud i en diffust struktureret flade. Genstanden fortæller mere end det rent begrebsmæssige. Det er den daglige oplevelse af en vandstråle der rammer en genstand, går i opløsning og glider ind i bevidstheden. Tiden indgår i den maleriske process som en forsinkelse der bliver indhentet i kraft af det ekspansive udtrykks styrke.

Tilsvarende bliver kropsoplevelsen taget under behandling: vandet som flyder hen over huden og plasker ("Vaskebalje", 2001, 300 x 125 cm). Men i disse billeder er kroppen ikke tilstede, den er fraværende. Gennem erindringen fremkaldes den homøopatiske af sanserne. Anne Kaminsky siger: Jeg står under bruseren, i regnen og vasker af. Jeg går i svømmehallen, svømmer i søen eller havet. Vandet er for mig en kropslig erfaring, hvad enten det er regnvand, vandet i søen eller badevand. Jeg kan lide at forestille mig at jeg ikke er synlig i vandet, og at jeg selv intet ser". At tage kroppen som udgangspunkt er måske den smukkeste legitimation for et nutidigt maleri der netop ikke kun har sig selv, maleriet, som genstand, men som i sig bærer kroppen og dens erindring som et immaterielt ressonansrum.

Sådan er det også med "sengene": Set oppefra, som om et astrallegeme svævede over dem. Anne Kaminsky siger om "Sengebillede" (2004, 240 x 300): "Sengen er en dobbeltseng. Den har to puder og et eller to sengetæpper. Ligesom badekarret hører sengen til de former, der helt tilpasser sig den menneskelige krop. Når jeg tænker på seng, tænker jeg på den seng jeg lå i". I sengen sover man, og i søvnen drømmer man. Kunsthistorien er fyldt med billeder af senge, men i det fleste tilfælde tjener de som underlag for kroppe der hviler, dør, strækker sig, eller poserer. Senge kan være beskedne, ødsle eller pralende. Senge hos Anne Kaminsky er laserede, udbredte former, som ikke-perspektivistisk er integreret i en rumlighed med en struktur der kun antydes. Det er projektionsflader med en osmotisk kraft. Jo længere man betragter disse billeder, desto

mere får de karakter af et fysiognomisk energifelt. Man mærker den disseminerede og transparente intimitet "Sengebillede med lampe", (2004, 180 x 230).

Der er også det lille billede i brune toner med titlen "Hvid seng" fra 2005 (40x25 cm). Blikket fører ind i et rum med et markant, mørkt vindue. Sengen ses fra siden og lidt oppefra og er malet med to lyse og brede penselsstrøg. Som om nat, søvn og drømme fortættes i to penselspor. Man tænker uvilkårligt på Adolph Menzel og Vilhelm Hammershøj.

Der er skovbillederne, der ligesom bruse- og vandbillederne er opstået af en indhyllet og åndende krops erindrende sansning. Lyset skaber diffuse rumlige zoner. Den spændte ro er ikke psykologisk, og alligevel har disse billeder noget hemmelighedsfyldt over sig (Skovbillede, 2003, 210 x 190 cm; Grøn skov, 2003, 210 x 180 cm.). – Der var noget hemmelighedsfuldt ved hende, sagde Rose om Melanchta, et eller andet som hang sammen med hendes omstrefjen, noget ubegribeligt.

Der er noget hemmelighedsfuldt ved Anne Kaminskys billeder fordi man aldrig helt får greb om dem. Dette "Billede med øje" (2008, 260 x 300 cm) er egentlig et umuligt billede, og som med hendes andre billeder må man gå ind i billedet, betragte det over uger og blive ven med denne enøjede og rødhårede sirene der dukker op af vandet, og som er alt andet end forførende. Kan man det? Det er et billede som stiller meget høje krav.

Anne Kaminsky er helt igennem egensindig. Den "feministiske" egensindighed i hendes tidligere billeder har forvandlet sig til en egensindighed af form, farve og dukkus.

Melanchtas egensindighed var – sagde de andre – at hun altid kun blottede en del af sig selv. (I hendes totale hengivelse slumrede, ubevidst, hendes anderledes jeg). Anne Kaminskys egensindighed ligger i at man hverken ved eller fornemmer hvad der kommer en imøde. Hun er som en guerrillasoldat. Man tror lige at have "forstået" hende, hvorefter hun konfronterer en med billeder, som gør enhver sammenligning ubrugelig.

Hun tæmmer mig, denne enøjede sirene. Måske skulle jeg forelske mig i hende.

Jean-Christophe Ammann, 2010

Übersetzt aus dem Deutschen ins Dänische von Simon Ulrik Kragh

*and posing bodies. They could be simple, sophisticated or downright luxurious. Anne Kaminsky's beds are layered expansions integrated aperspectively into an only suggestively articulated spatiality. They are projection surfaces with an osmotic power. The longer one looks at the images the stronger they develop into an energy field of a physiognomic character.*

*One feels the disseminated intimacy made transparent (,Bettbild mit Lampe', Bed Picture with Lamp, 2004, 180 x 230 cm).*

*There is also this small picture in tones of brown with the title, ,Weißes Bett', (White Bed, 40 x 25 cm) from 2005. The view is into a room with a strikingly dark window. The bed is sideways in a lighter view from above, painted with two light, wide brush marks as if night, sleep and dreams are condensed into two traces of the brush. They make one think spontaneously of Adolph Menzel and Vilhelm Hammershøj.*

*There are pictures of woods that, like the shower and water images, come from a self-remembering, shrouded, breathing body. The light diffusely creates spatial zones. The tense peace is not of a psychological kind and yet these images have something secretive about them, (,Waldbild'; Wood Picture, 2003, 210 x 190 cm; ,Grüner Wald'; Green Wood, 2003, 210 x 180 cm). There was something secretive about her, said Rose of Melanchta, something that was to do with her wandering, and something that was in the end intangible.*

*Anne Kaminsky's paintings have something secretive about them because one cannot immediately get a grip on them. This image, ,Bild mit Auge', (Picture with Eyes, 2008, 260 x 300 cm) is actually an impossible image and, as with others, one must project oneself into it, look at it over weeks and befriend this one-eyed, anything but tempting red-haired siren emerging from green water. Is that possible? It is an incredibly demanding painting.*

*Anne Kaminsky is rebellious through and through. The ,feminist' defiance in her earlier images has been transformed into daringly rebellious acts of form, colour and style.*

*Melanchta was defiant - as the others said - in that she only ever revealed a part of herself. (Her differentness already slumbered, unconscious, in her total surrender.) Anne Kaminsky is defiant in that you never know or have an idea of what you will get. She is like a guerrilla fighter. As soon as you think you have ,understood' her, she confronts you with images that knock every analogy on the head.*

*This one-eyed siren makes me crazy. Perhaps I should fall in love with her.*

*Jean-Christophe Ammann, 2010*

#### THE REBELLIOUS ACTS OF ANNE KAMINSKY

Anne Kaminskys billeder er lige så egensindige, svært gennemskuelige og uforfærdede som den unge pige og kvinde Melanchta fra Gertrude Steins novelle af samme navn fra 1909. Et sted står der: "Melanchta var aldrig stærkere, kærligere og i overensstemmelse med naturen som når hun hårdt trængt kæmpede alt hvad hun kunne for ikke at gøre noget dumt mod sin egen natur".

Anne Kaminsky er altid betrængt fordi hun ikke kan stille noget op mod sin egen natur. "Melanchta må gå sine egne veje" sagde hendes veninde Rose en gang til Sam, hendes mand.

Jeg kan ikke huske at jeg for har været konfronteret med et værk hvor betrængtheden i den grad er udgangspunkt for formen. Betrængthed vil sige: at overvinde tvivlen med styrke. Anne Kaminsky føler ingen angst, men hun tvivler (hvad alle kunstnere gør, vil jeg mene). Men hendes tvivl ligger meget dybere. Den er en del af hendes vovemod, hendes overbevisning og vilje til at beherske kæmpeformatet.

Nogle gange synes jeg at hun kaster sig ud i mislykkede felttog, men så mærker jeg at hendes "strategi" i den grader er anderledes, at hun overrumpler billedformatet. Som om billedformatet var et rum der kan forsvare sig og som vedbliver med forsvare sig, lige så egensindig som kunstneren selv.

Jeg lærte Anne Kaminsky at kende for mange år siden. Dengang boede hun i Frankfurt. Jeg besøgte hende jævnligt i atelieret. Nogle gange gjorde det mig fortvivlet. Men jeg er stolt over de to store billeder og tegningerne som vi har erhvervet til samlingen i Museet for Moderne Kunst i Frankfurt am Main.

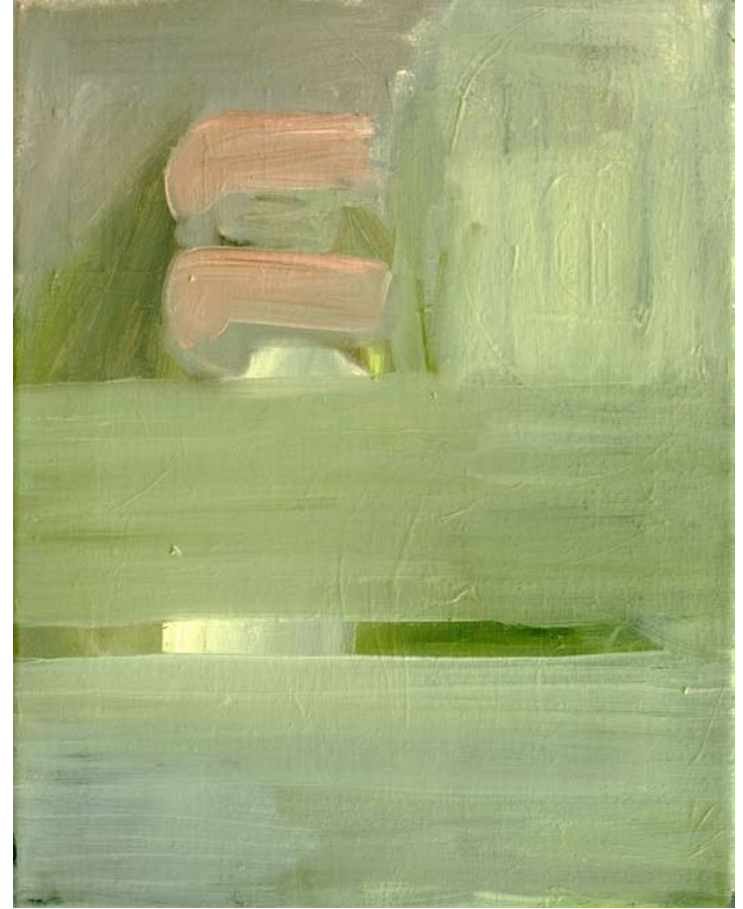
Anne Kaminsky går uførtørdent sine egne veje, og nogle gange kan man blive grebet af fortvivlelse. Noget skal være sådan, det kan ikke være anderledes. Hendes billeder er ekspansive og tøjlede sindsbevægelser (Gertrude Stein brugte begrebet "sindsbevægelse" til at beskrive den sultent omstrejvende Melanchta; strejftog for at finde ud af hvad hun ville og hvad der var godt for hende). Det samme kan man metaforisk sige om Anne Kaminsky: nogle gange er det felttog, andre gange strejftog.

Melanchta var aldrig helt i stand til at erindre, men på et tidspunkt fortæller hun en ven at "hvis man virkelig husker, så man får den rigtige følelse i selve det øjeblik hvor erindringen kommer", så indfinder der sig en intensitet som unddrager sig relativisering. Det er i dette øjeblik Anne Kaminsky går i aktion. Erindringen, som al kunst udspringer fra, bliver til intensiv nutid.

Når jeg ser Anne Kaminskys værker tænker jeg at de har en stærk biografisk binding. I en vis forstand: pigen er blevet til en kvinde. (Jeg må også tænke på forfatterinden A.L. Kennedy som altid er bedst når hun holder det mest intime på afstand uden at fjerne det.



o.T., 2010, Öl auf Leinwand, 70,5 x 80 cm



o.T., 2010, Öl auf Leinwand, 33 x 40,5

#### DAS BILD ALS KÖRPERLICHER ZUSTAND Gedanken zur Malerei von Anne Kaminsky

Als die Menschen mit den Experimenten der modernen Malerei noch nicht vertraut waren, bereitete es ihnen offenbar Probleme, Formen und Farben auf einem Bild als solche wahrzunehmen. Sonst hätte der junge Maler Maurice Denis 1890 kaum Anlass zu folgender Klarstellung gehabt: „...man erinnere sich, dass ein Gemälde, bevor es ein Schlachtross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist – wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist. Denis' viel zitierte Bemerkung steht prototypisch dafür, die Leinwand nicht mehr als imaginäres Fenster zu betrachten, sondern als die physisch vorhandene Oberfläche zu behandeln, die sie ist. Die Maler reagierten auch auf die Fotografie und andere neuen Bildmedien und betonten vor allem die genuinen Qualitäten ihres Mediums, etwa die unmittelbare Verbindung von Gegenstand und Farbsubstanz, die fotografisch bestenfalls nachgeahmt werden kann.

Liegt die Aufmerksamkeit auf dem Malprozess selbst, tritt an Stelle der Abbildung von Gegenständen die Spur der Geste, des Malaktes. Damit kommt auch der Körper ins Spiel, den Denis bei seiner programmatischen Betonung der Bildfläche nicht im Blick hatte. Es ist sowohl der Körper des Malers/der Malerin selbst, der bis dahin nur als doppelnde Abbildung oder über extreme Blickwinkel der Perspektive spürbar „ins Bild“ kam, als auch derjenige des Betrachters, der gleichsam zum inneren Nachvollzug der malerischen Gesten animiert wird. Das betrifft die figurativen und abstrakten Spielarten des Expressionismus und insbesondere das Werk der Maler, die im Zeitalter des Informel an der Darstellung der Figur festhielten, wie Francis Bacon oder Philip Guston. Den direkten Körperabdruck finden wir dann bei den Aktionen von Yves Klein und in der späteren Performancekunst. Oder das Bild wird selbst zum Körper, durch reliefartige Erweiterung in den Raum und die Applikation von Gegenständen.

Welche Bedeutung der Körper für die Malerei selbst hat, auch wenn sie nur die Oberfläche der Leinwand bedeckt, lässt sich heute exemplarisch im Werk von Anne Kaminsky beobachten beziehungsweise physisch erfahren.

Auf ihren frühen, Ende der 1990er Jahre entstandenen Bildern sind einzelne oder Gruppen weiblicher Figuren dargestellt. Die umgebenden Bildräume erscheinen wie ein Echo ihrer emotionalen Zustände. Der Raum wirkt nicht fest, sondern scheint zu fließen. Eine Reihe von Gemälden und Aquarellen kreist um die oft nur rudimentär angedeutete Motivwelt des

Badezimmers. Die in den früheren Bildern konturiert abgegrenzte Figur verbindet sich tendenziell mit der Dusche oder der Wanne zu einer optischen Gesamtform. Bei einem großen, querformatigen Bild von 2002-2003 verschwindet die Figur fast vollständig in der „Badewanne“. Diese erscheint nun selbst fast wie ein weicher Körper, wie bei den Kissenbildern Gotthard Graubners, die sich plastisch aus der Fläche hervorwölben.

Die „Badewanne“ ist nicht mehr als Umgebung auf die mentalen und physischen Zustände einer im Bild dargestellten Person bezogen, sondern die von der Wanne fast voll ständig ausgefüllte Bildfläche tritt mit dem Körper der Betrachter/in in direkte Beziehung, auch durch die Größe des Bildes. Der Betrachter steht, während die Wanne eine liegende Position nahe legt.

Das auch den inneren körperlichen Nachvollzug provozierende Verhältnis räumlicher Positionierungen findet sich auch in den „Bettbildern“ von 2004. Ein Bett, auf dem man wie in einer Wanne liegt, ist hier wie in einer Aufsicht von oben gezeigt. Hier ist bereits angelegt, was die Bilder in den letzten Jahren zunehmend bestimmt. Sie werden immer mehr aus den Relationen von Farben und großflächig angelegten Formen entwickelt und sind dabei fast tektonisch aus horizontalen und vertikalen Verspannungen „gebaut“. Die Figur als Gegenüber, als emotionales Zentrum oder Identifikationsangebot innerhalb des Bildes, entfällt zugunsten einer direkten physischen Konfrontation mit den oft großformatigen Bildern. Es entsteht eine ähnlich direkte Relation zum Körper der Betrachter wie bei einer lebensgroße Skulptur.

Eine Skulptur besteht traditionell aus festen Materialien wie Holz, Bronze oder Marmor gefertigt ist, deren Eigenschaften wie Härte, Glätte Porosität etc. entweder herausgestellt sind oder zur Suggestion oder Imitation anderer Oberflächen, etwa menschlicher Haut oder textiler Stoffe, dienen.

Mit Pinsel und Farbe gemalte Bilder bestehen, abgesehen vom Bildträger, aus der Farbe als Material, die wie die plastischen Stoffe der Skulptur in einem Spektrum eingesetzt werden kann, an dessen einem Ende die detaillierte Suggestion anderer Materialien steht, am anderen der reine „Ausdruck“ der Farbe als Substanz.

Bei Anne Kaminsky ist die Farbe gleichsam die Substanz, aus der die gemalte Welt besteht. Damit löst sie sich auch von der Wiedergabe der Gegenstände, vor allem ihrer Konturen. Was auf dem Bild gleichsam durch die Farbe entsteht, sind weniger die Dinge selbst, als ein Wahrnehmungs- oder Empfindungsraum, der sich um sie herum und durch eine emotionale oder körperliche Beziehung zu ihnen bildet.

So ist der Farbwert auch nie eindeutig Gegenstandsfarbe, sondern eher auf eine Weise eingesetzt, für die es den Terminus „Gefühlsfarbe“ gibt. Die Dinge selbst würde man oft nicht einmal identifizieren, wenn der Titel nicht auf sie hinwies. So erkennt man mit bloßem Auge auf dem „Bild mit Auge“ (2008) wohl nur einen einen schwarzen Fleck am oberen Bildrand, dem man vielleicht neben den ausgreifenden, rötlichen und grünen gestischen Farbbahnen gar keine Bedeutung zumessen würde. Als „Auge“ vermittelt er allerdings das Gefühl, dass nicht wir das Bild betrachten, sondern das Bild uns beobachtet wie das „Mädchen in grüner Landschaft mit Strich durch“ (2008) mit seinen tiefschwarzen Augen. Aber Blickbeziehung sind bei Anne Kaminsky stets auch körperliche. Angesichts des dünnen Halses der Figur suggeriert auch der Titel den „Strich in der Landschaft“, der die fehlende physische Fülle eines menschlichen Körpers umgangssprachlich in eine Abstraktion übersetzt, so wie es Anne Kaminsky mit malerischen Mitteln tut.

Und was als rein als Strich, als gestische Malerei lesbar wäre, bekommt durch eine kleine gegenständliche Konkretisierung auch gestisch eine völlig andere Qualität. Auf einem fast monochrom blau angelegten Bild gibt es einen breiten horizontal von rechts hereinragenden Balken, der vielleicht wie eine beruhigende Stabilisierung der Komposition wirkte, würde nicht an seinem Ende mit wenigen gezielt gesetzten Strichen ein Gegenstand Gestalt annehmen, der auch im Titel des Bildes erscheint: „In die Mitte, mit Turnschuh“ (2009). Damit erscheint die blaue Farbbahn wie ein Bein, und der Fuss hat vielleicht gerade einen schnellen Tritt ausgeführt.

Aber ist solch einer Malerei, die sich auf ihre ureigensten Möglichkeiten besinnt und mit unserer heutigen Medienwelt nichts zu tun haben scheint, überhaupt zeitgemäß? Paradoxerweise ist aber genau das, was auf den ersten Blick anachronistisch erscheinen mag, ein konsequenter Weg, um Malerei im Zeitalter der Medien sinnvoll zu betreiben. Denn die oft erhobene Forderung, die Malerei müsse, um noch aktuell zu sein, die Bilderwelt der Medien abbildend reflektieren, verpflichtet sie auf ein Darstellungsdispositiv, das schon 1890 überholt war. Die moderne Malerei wäre ein langweiliges Kapitel der Kunstgeschichte, hätte sie sich darauf beschränkt, in einen Wettbewerb mit den neuen Bildtechniken und Geschwindigkeiten zu treten, anstatt gerade durch die Reflektion ihrer eigenem Möglichkeiten immer wieder Erfahrungsräume bereitzustellen, die in anderen Medien nicht realisierbar waren oder sind.

Bis heute ist die Malerei unüberholt, wenn es um die präzise Suggestion von Zuständen geht, um eine Genauigkeit, die jenseits konturierter oder sprachlich fixierbarer Konkretion liegt. Sie arbeitet nicht mit festen Materialien wie die Skulptur, sondern sie kann physische, psychische, emotionale Befindlichkeiten aus dem Einsatz der Farbe heraus evozieren. Die Malerei besitzt von allen Medien die größte Differenzierungsbreite für „Aggregatzustände“, ein materiell präziserer Ausdruck für das, was man gemeinhin „Stimmung“ nennt.

Als Aggregatzustände bezeichnet man qualitativ verschiedene, temperatur- und druckabhängige physikalische Zustände von Stoffen. Dabei werden die Grundeigenschaften fest, flüssig und gasförmig unterschieden, wobei die ersten beiden Zustände auch als „kristallin“ und „amorph“ differenziert werden. Veränderungen des Aggregatzustandes entstehen unter anderem durch Schmelzen, Erstarren, Gefrieren, Verdampfen oder Kondensieren. (Frei nach Wikipedia)

Die historische Epoche, die sich durch ein bis dato wohl ungekanntes Gespür für Aggregatzustände auszeichnete, ist die Romantik. Die romantische Malerei und Dichtung erfüllte den Raum mit diffusen Nebel wie mit den Gedanken an eine ferne Geliebte. Solche Räume, solche „Stimmungslandschaften“ malt Anne Kaminsky nicht für das frühe 19., sondern für das frühe 21. Jahrhundert. Und sie zeigt damit auch, dass Maurice Denis nur teilweise Recht hatte: Ein Bild ist nicht nur eine Oberfläche, sondern die komplexe Wiedergabe oder Evozierung eines Zustandes, also auch ein Raum, ein Körper, und ein Körper, der mit ihm in Beziehung tritt. Ein Bild ist nah und fern zugleich. Das wussten die Romantiker, und das weiß Anne Kaminsky, der nicht zuletzt eine heutige Version romantischer Malerei gelingt.

Ludwig Seyfardt, 2010



## THE IMAGE AS PHYSICAL CONDITION

Thoughts on the Painting of Anne Kaminsky

At the time when people were not yet acquainted with the experiments of modern painting they apparently had problems perceiving form and colour in an image as such. Otherwise the young painter, Maurice Denis, would not have found the following clarification necessary: '...one remembers that a painting, before it is a warhorse, a naked woman or some anecdote or another, is essentially a plane, a surface covered with colours in a particular order.'

Denis's oft-quoted remark prototypically implies that the canvas is no longer to be seen as an imaginary window but to be treated as the physically existing surface that it is. Painters also responded to photography and emphasised above all the genuine qualities of their medium, such as the immediate connection between object and colour substance, which photography can only at best imitate.

In relation to the process of painting in itself, in place of the representation of objects we find the trace of a gesture, of the act of painting. Thereby the body also comes into play, a body that Denis did not have in view within his programmatic emphasis on the surface. It is as much the body of the artist him-/herself, that until then had only perceptibly come 'in-frame' as doubled representations or through an extreme angle of perspective, as well as that of the viewer that are both stimulated to an inner understanding of the painterly gesture. That applies to the figurative and abstract varieties of expressionism and in particular, the work of the painters who held on to the representation of the figure during the period of Art Informel, such as Francis Bacon or Philip Guston. The direct print from the body we find in the actions of Yves Klein and in later performance art. Or the image itself becomes a body through relief-type extensions into space and the application of objects.

Which meaning the body has for painting itself, even when it only covers the surface of the canvas, can be exemplarily observed and respectively physically experienced in the work of Anne Kaminsky.

Her early paintings from the end of the 1990's contain single or groups of female figures. The surrounding pictorial space appears to be an echo of their emotional states. The space does not seem to be fixed, rather it appears to flow. A series of paintings and watercolours revolve around the often only rudimentarily implied motif of the bathroom. The figure defined by its outline in earlier paintings tends to combine with the shower or the bath into an optically whole form. In a large-scale landscape format painting from 2002-2003 the figure almost completely disappears into the 'bath', which itself now almost appears to be a soft body, like the cushion paintings of Gotthard Graubner that curve 3-dimensionally out of the surface.

The 'bath' as environment no longer refers to the mental and physical states of the represented person, but rather the image surface, now almost completely filled with the bath, meets the viewer's body in a direct relationship, emphasised also through the size of the image. The viewer stands, whereas the bath is almost in a lying position.

The provocative, also for the inner physical comprehension, relationship in spatial positioning can be found as well in the 'Bettbildern' (Bed Paintings) of 2004. A bed on which one lays as if in a bath, is shown viewed from above. Here is already applied what

has increasingly defined the images over the last few years: their increasing development out of the relationship between colour and large-scale forms, thus becoming almost tectonically 'constructed' out of horizontal and vertical tensions. The figure as counterpart, as an emotional centre or possibility for identification within the image, unfolds to the advantage of a direct physical confrontation with the large-format images. It produces a similarly direct relation to the body of the viewer as a life-size sculpture. A sculpture is traditionally made from solid materials such as wood or bronze, or marble is prepared whose qualities such as hardness, smoothness, porosity, etc., are either utilised or serve to suggest or imitate other surfaces, for example, human skin or cloth.

Images painted with brush and colour, regardless of ground, exist through colour as a material which, like the plastic stuff of sculpture, can be placed on a spectrum at one end of which the detailed suggestion of a different material stands, at the other the pure 'expression' of colour as substance.

For Anne Kaminsky colour is at the same time the substance from which the painted world is made. She thereby frees herself from the reproduction of objects and, above all, their contours. What appears in the image through colour, as it were, is less the object itself than a perceptive or sentient space that builds an emotional or physical relationship around and through it.

In this way the colour value is never unequivocally the object colour, but rather deployed in a way for which the term, 'feeling colour' is used. One would often not actually identify the object if the title did not hint at it. Thus one recognises with the naked eye in 'Bild mit Auge' (Picture with Eye, 2008) indeed just a black mark at the upper edge, next to the wide-reaching red and green gestural sweeps of colour, that one would perhaps never attribute a meaning to. As an 'eye' it certainly gives us the feeling that it is not us who look at the image but the image that looks at us, like the girl in 'Landschaft mit Strich durch' (Landscape with line through, 2008) with her deep black eyes. But for Anne Kaminsky the view is always corporeal. In view of the thin neck of the figure, the title also suggests the 'Strich in der Landschaft' (Stroke in the Landscape), that colloquially translates the missing fullness of a human body into an abstraction, just as Anne Kaminsky does with painterly means.

And what would have been read as purely a stroke, as gestural painting, attains, also gesturally, a completely different quality through a small concretisation. On an almost monochrome blue image there is a wide horizontal band jutting in from the right that, perhaps functioning as a calming stabilisation of the composition, would not, with a few specifically placed strokes, take on the form of an object that also appears in the title, 'In die Mitte, mit Turnschuh' (In the Middle, with Plimsoll, 2008). Thereby the blue streak appears to be a leg, and the foot has perhaps just made a fast step.

But is such a painting that reflects on its own possibilities and appears to have nothing to do with our media world today at all contemporary? Paradoxically, however, it is exactly this, even though it may at first appear to be anachronistic, that is a consistent path to meaningfully pursue painting in a world of media images. Because of the oft-made demand that painting should pictorially reflect the media world of images in order to be up to date, it is committed to a representational option that was already becoming outdated in 1890. Modern painting would be a boring chapter in art history if it had limited itself to being in competition with new image techniques and speeds, instead of making ever new experiential spaces available that were and are not possible in other media, through exactly this reflection on its own possibilities.

*Up till today painting has not been surpassed when it comes to a precise suggestion of condition/state, an exactness that lays on the other side of an outlined or a linguistically fixable concretion. It does not use solid materials like sculpture, but rather evokes physical, psychic and emotional sensitivities through the deployment of colour. Painting has, above all media, the widest span of differentiation for ,aggregate conditions'; a materially more precise expression for what is generally called ,mood'.*

*Aggregate conditions denote qualitatively different temperature and pressure dependent physical states of substances. Within this, basic qualities such as solid, liquid and gaseous are discerned, whereby the first two conditions can also be differentiated as ,crystalline' and ,amorphous'. Changes in the aggregate condition occur during, for example, melting, solidifying, freezing, vapourising or condensing (ref. Wikipedia).*

*The historical epoch that is distinguished for its to date unparalleled sense of the aggregate condition is the Romantic. Romantic painting and poetry filled space with a diffuse fog like thoughts about a distant beloved. Anne Kaminsky paints such spaces, such ,mood landscapes' not for the early 19th century but for the early 21st. And in doing so shows that Maurice Denis was only partially correct: a painting is not only a surface, but also the complex reproduction or evocation of a condition, thus also a space, a body, and a body that is in relationship to it. An image is near and far at the same time. The Romantics knew that, as does Anne Kaminsky who, not least, accomplishes a contemporary version of Romanticism.*

Ludwig Seyfardt, 2010

#### DAS BILD ALS KÖRPERLICHER ZUSTAND

Billedet som kropslig tilstand. Übersetzt aus dem Deutschen ins Dänische von Simon Ulrik Kragh

Tanker om Anne Kaminskys malerier

Da mennesker endnu ikke havde udviklet en fortrolighed med det moderne maleris eksperimenter, var det tydeligvis svært at blive bevidst om billeders former og farver som sådan. Ellers ville den unge maler Maurice Denis i 1890 næppe have haft grund til at bemærke at "man skal tænke på, at et maleri, før det er en krigshest, en nøgen kvinde, eller en eller anden historie, i det store og hele er en plan overflade der er dækket af farver i en bestemt orden".

Denis' ofte citerede bemærkning står prototypisk for den opfattelse, at lærredet ikke længere skal ses som et imaginært vindue, men derimod som den overflade, det i realiteten er. Kunstmalerne reagerede på fotografiet og andre nye billedmedier, og de fremhævede frem for alt deres mediums enestående mulighed for at skabe en umiddelbar forbindelse mellem genstand og farvesubstans som fotografiet højst kan efterligne.

Retter man opmærksomheden mod selve maleprocessen viger afbildningen af objekterne og maleprocessens gestik kommer i fokus. Herved kommer den krop i spil som Denis ikke har blik for i sin programatiske fremhævelse af billedfladen. Det drejer sig både om malerens krop som hidtil kun havde været til stede som en dobbelt afbildning, eller som noget der "kom ind i billedet" i kraft af ekstreme perspektiver og synsvinkler, samt betragterens krop der animeres til at leve sig ind den maleriske gestik. Det gælder ekspressionisternes figurative og abstrakte udtryksformer, og frem for alt de malere som i det informelle epoke holdt fast i den figurlige fremstilling som fx Francis Bacon eller Philip Guston. Det direkte kropsaftryk finder man i Yves Kleins aktioner og i den senere performancekunst. Eller billedet bliver selv til krop gennem reliefagtige, rumlige udvidelser og applikationer af genstande.

Kroppens betydning for maleriet, også når den blot er en overflade på lærredet kan ses, og fysisk erfares, i Anne Kaminskys eksemplariske værk. I hendes tidlige billeder fra slutningen af 1990'erne er der fremstillinger af kvinder, enkeltvis eller i grupper. Det omgivende billedrum fremstår som et ekko af deres emotionelle tilstand. Rummet virker nærmest flydende. En række malerier og akvareller kredser om badeværelsets motivverden der ofte kun antydes. Den afgrænsede figurs konturer fra de tidligere billeder forenes tendentielt med bruseren eller et badekar i en optisk fællesform. I et stort billede fra 2002-2003 forsvinder figuren næsten fuldstændigt i "badekarret" som selv fremstår som en slags blød krop lighed med Gotthard Graubners pudebilleder der plastisk buer ud af billedfladen.

"Badekarret" er ikke længere en omgivelse der er relateret til en persons mentale og fysiske tilstande. Der skabes et direkte forhold mellem den store billedflade der næsten helt udfyldes af badekarret og betragterens krop. Betragteren står op, mens karret nærmest ligger ned.

Også i "sengebillederne" fra 2004 finder man rumlige positioneringer der fremkalder en indre, kropslige indlevelse. En seng man ligger i som i et badekar, vises oppefra. Her finder man det grundlag som kommer til at præge de senere billeder der i stadig mere udvikles på baggrund af forholdet mellem farver og store flader; de er næsten tektonisk "bygget" af horizontale og vertikale spændinger. Den modstående figur som et emotionelt centrum eller identifikationstilbud falder bort til fordel for en direkte fysisk konfrontation med ofte stort anlagte billeder. Der skabes et direkte forhold til betragterens krop ligesom ved skulpturer i naturlig størrelse. En skulptur består traditionelt af solide materialer som træ, bronze eller marmor, hvis hårdhed, glathed eller porøsitet enten udstilles eller bruges til at imitere eller fremkalde en oplevelse af andre overflader, som fx hud og tekstiler.

Når man ser bort fra ramme og lærred består et maleri af farve der ligesom en skulpturs plastiske materialer kan sættes ind i et spektrum hvor man i den ene ende finder en detaljeret suggestion af andre materialer, og i den anden ende farvens rene "udtryk" som substans.

Hos Anne Kaminsky er farven også den malede verdens substans. Den ophører med at være en reproduktion af objekter og deres konturer. Det er ikke ting som i første række opstår gennem farverne, men et bevidstheds- og følelsesrum der omgiver tingene og integrerer dem i emotionelle og kropslige relationer.

Farveværdierne er aldrig entydigt genstandenes farve; de kan bedre beskrives med begrebet "følelsesfarve". Uden billedernes titler er det ofte svært at identificere tingene. Med synet alene ser man vel kun en sort plet i den øvre billedkant i "Billede med øje"(2008) og den påkalder sig næppe opmærksomhed ved siden af de pågående rødlige og grønne farvebaner. Som "øje" giver det følelsen af at det ikke er os der betragter billedet, og at det mere er os der bliver beskuet af billedet, på samme måde som det er tilfældet med de dybsorte øjne i "Pige i grønt landskab med streg igennem" (2008). Hos Anne Kaminsky er synsrelationer altid kropslige. Titlen "streg i landskabet" henviser til figurens tynde hals, en menneskekrops manglende fysiske fylde, som gennem den sproglige betegnelse oversættes til en abstraktion, sådan som Anne Kaminsky parallelt gør det i billedet.

Og det der kunne læses som en streg, som gestisk maleri, får i kraft af en lille objektiv konkretisering en helt ny kvalitet. På et blå og næsten monokromt billede findes en bred, horisontal bjælke der strækker sig indad mod højre, og som måske har virket som en beroligende stabilisering i kompositionen. Med få målrettede streger tager den form af genstanden der også optræder i billedets titel: "I midten med træningssko" (2009). Den blå farvebane viser sig nu som et ben, og foden har måske lige taget et hurtigt skridt.

Men et sådant maleri der forholder sig til sine inderste muligheder og som tilsyneladende intet har at gøre med den nutidige medieverden, er det overhovedet i overensstemmelse med sin tid? Paradokset er at netop det som ved første blik kan virke anakronistisk meget vel kan være en meningsfuld og konsekvent vej for billedkunsten i mediernes tidsalder. Den udbredte opfattelse at maleriet bør reflektere mediernes billedverden for at være tidssvarende, definerer billedkunsten som gengivelse og binder den til en kunstopfattelse der var forældet allerede i 1890. Det moderne maleri ville have været et

kedeligt kapitel i kunsthistorien hvis det havde begrænset sig til at konkurrere med de nye mediers teknologi og hurtighed, i stedet for kontinuerligt at reflektere over sit unikke potentiale og derigennem stille nye erfaringsrum til rådighed.

Maleriet har til i dag været uden konkurrence når det drejer sig om at fremkalde nøjagtige antydninger af tilstande, en præcision der ligger hinsides optrukne konturer eller sprogligt fikserbare konkretioner. Det arbejder ikke med faste materialer som i skulptur, men kan ved hjælp af farver kalde fysiske, psykiske og emotionelle tilstande frem i bevidstheden. Sammenlignet med andre medier har maleriet de bedste muligheder for at skabe en differentieret bredde af "aggregatstilstande", et materialistisk og præcisere udtryk for det man i almindelighed kalder "stemning".

Romantikken er den kunsthistoriske periode som til dato har haft den mest udprægede sans for aggregatstilstande. Romantiske malerier og digte fyldte rummet med en diffus tåge, som tanker om den fjerne elskede. Sådanne rum og "stemningslands-kaber" maler Anne Kaminsky ikke for det tidlige 19. århundrede, men for det tidlige 21. århundrede. Og hun viser så også at Maurice Denis kun delvis havde ret: et billede er ikke kun en overflade, men en kompleks videregivelse og suggestion af en tilstand, et rum og en krop der træder i forbindelse med betragteren. Et billede er på samme tid nærvær og fravær. Romantikerne vidste det, og Anne Kaminsky, for hvem det lykkes at skabe en nutidig version af det romantiske maleri, ved det.

Ludwig Seyfardt, 2010

#### VOM WASSER

Anne Kaminskys Bilder kann man nicht betrachten. Man kann nur in sie eintauchen. Egal, ob darin Mädchen Boot fahren oder nackt in gelben Gummistiefeln stecken, ob blau getränkte Duschen, Waschbecken oder leere Badewannen erscheinen, hautfarbene Betten, bleiche Säрге oder giftgrüne Wälder – Anne Kaminskys Malerei wirkt sanft und verschwommen, fast so, als würde man durch ein verregnetes Fenster blicken. Irgendwann schiebt sich der Schleier zur Seite, und dem Betrachter wird klar: Anne Kaminskys Bilder sind wie Wasseroberflächen. Wer Geduld hat, kann sich selbst darin erkennen.

„Alles ist Wasser.“ erklärte Thales von Milet rund 600 Jahre vor Christus, und verkündete damit seine Theorie, dass alles Leben aus dem Wasser entstanden sei und es eine Art Ursubstanz, auch metaphysischer Art, darstelle. Etwas später ergänzte Heraklit: „Alles fließt.“, und meinte damit den ständigen Prozess des Werdens und Wandels. So wird das Wasser klassischerweise der Weiblichkeit zugeschrieben: In der griechischen Mythologie entsteigen ihm Nymphen, Sirenen und Undinen, die abendländische Dichtung machte aus der Nixe Echo die Loreley – sie alle locken mit Schönheit und Gesang Seefahrer in tödliche Strömungen, während Wagner seine Rheintöchter das Gold verlieren und Hamlet seine Ophelia ertrinken lässt. Tatsächlich ist das Wasser nicht nur aus Philosophie und Mythologie, sondern auch aus der Malerei nicht wegzudenken: Von Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ und William Turners Seelandschaften über Arnold Böcklins „Toteninsel“ bis hin zu den Meeresspiegeln in Roni Horns Fotografien, den Wasserbildern von Vija Celmins und Peter Doigs Kanugemälden stellt das Wasser immer Anfangs- und Endpunkt des Daseins dar.

Auch bei Anne Kaminsky sind Leben und Kunst nicht vom Wasser zu trennen. Aufgewachsen in Norddeutschland als Tochter einer Dänin und eines Deutschen, fuhr sie mit ihrem Vater, einem Kapitän, oft zur See. Sie gelangte an die Küsten und Inseln von Finnland und Dänemark, wo ihre Großeltern ein Haus besaßen. Das raue Klima und die Weite des Nordens beschäftigten sie, und so kehrte sie während des Studiums an den Ort ihrer Kindheit zurück: Ein halbes Jahr verbrachte sie auf Suomenlinna, einer Insel vor Helsinki. Hier fand Anne Kaminsky eine Bildsprache, die ihre Malerei in Zukunft prägen sollte: Die diesige Atmosphäre, die nebligen Sandbänke, der weite Horizont, an dem Meer und Himmel ineinander übergehen – davon erzählen ihre Bilder, wenn sie in gebrochenen Farbtönen horizontale Achsen beschreiben, an denen sich Gegenstände und Figuren langsam, beinahe wie in Zeitlupe entlang zu bewegen scheinen.

Genauso wenig, wie sich im Dunst die Grenze zwischen Wasser und Himmel ziehen lässt, so schwer kann man Figuration und Abstraktion in Anne Kaminskys Bildern auseinander halten. Dumpf deuten sie vereinzelt Szenen an, doch klare Konturen und eindeutige Farben sucht man vergebens. Ähnlich wie in den Bildern von Luc Tuymans dringen die lapidaren Motive – eine Parkbank, eine Zimmerecke, ein Gesicht – nur schemenhaft an die Oberfläche und sind ohne Titel kaum zu identifizieren. Doch anders als Tuymans' Arbeiten sind längst nicht alle von Anne Kaminskys Bildern in hellen Tönen gehalten. Die beinahe geisterhafte Leuchtkraft dringt aus ihnen auch dann hervor, wenn sie in intensiven, vielfach abgestuften Blau-, Braun- oder Grüntönen erstrahlen. Dieser Eindruck unterschwelliger Glühens mag dadurch entstehen, dass Anne Kaminsky beim Malen viele Farbschichten übereinander legt. Malen heißt bei ihr ständiges Wegnehmen und Hinzutun, wie Ebbe und Flut. Oft liegt einem Bild etwas zugrunde, das am Ende nicht mehr sichtbar ist. Doch trotz dieser Betonung des Malprozesses hat Anne Kaminskys Malerei nichts mit großen Gesten zu tun. Im Gegenteil bewirken die gedämpften Farben und reduzierten Formen eine Harmonie, die selbst in den Bildern zu spüren ist, in denen der Duktus beinahe haptisch wird: Der Pinselstrich ist hier so stark offen gelassen, dass sich Figuren und Dinge daraus ableiten – nicht umgekehrt. Es war ein jahrelanger Prozess, bis Anne Kaminsky dorthin gelangte.

Anfangs waren es vor allem nackte, grimmig dreinschauende Mädchen, die ihre Bilder bevölkerten. In Kanus und Ruderbooten – die heute an Peter Doigs Interpretationen von Filmszenen aus „Freitag der 13.“ oder „Der Pate III“ denken lassen – gleiten ihre zarten, schlichten Körper über helle Wasserflächen: eine spielerische Form des Selbstporträts.

Später verzichtet Anne Kaminsky bewusst auf diese Figuren; ihre Bilder werden stimmungsvoller, die Farben differenzierter, die Motive abstrahiert. Die Räume, die sie malt, tragen sich nun allein durch neblig aufgelöste Gegenstände. Dennoch scheint es, als wäre in dieser Leere jemand anwesend. Dusche, Badewanne und Bett evozieren eine Präsenz, die nicht sichtbar ist. Die Konfrontation mit dem Betrachter, die ihre früheren Figuren unmittelbar einforderten, wird hier ersetzt durch die Poesie des Absentens, was eine gewisse Unheimlichkeit mit sich bringt.

Inzwischen hat sich Anne Kaminsky wieder stärker der menschlichen Figur zugewandt, wenn auch in stark reduzierter Form: Frauenköpfe, Augen und Gesichter erscheinen in dichten, horizontal gesetzten, dunkel schimmernden Farbflächen, die an tiefe Wasser und Wälder oder diffus beleuchtete Räume denken lassen. Die Blicke, die dem Betrachter heute begegnen, wirken unscharf und großzügiger, und sie wiegen schwerer als früher. Dennoch bleiben die Bilder der Abstraktion verhaftet: Eine rätselhaft, bleierne Leere schwingt in ihnen mit. Es ist, als hätten Anne Kaminskys Bilder an Gewicht gewonnen, an Dichte und Materialität.

Wenn Anne Kaminskys Malerei vom Wasser erzählt, tut sie das im Gegensatz zu ihren geistigen Vorläufern selten direkt. Wasser ist bei ihr ein innerer Zustand, der wie ein Firnis auf den Bildern liegt. Wasser wühlt auf, aber unter der Oberfläche macht es die Dinge dumpf, langsam und leise, es birgt Abgründe und verschleiert Tatsachen. Nichts anderes tut Anne Kaminsky in ihren Bildern. Sie hat vom Wasser gelernt.

Gesine Borcherdt

## ON WATER

*One does not look at Anne Kaminsky's paintings; one can only dive into them. It does not matter whether they contain girls steering boats or standing naked in yellow gumboots, whether blue-soaked showers, sinks or empty baths appear, skin-coloured beds, lead coffins or poisonous green woods - the effect of Anne Kaminsky's paintings is soft and blurred, almost as if the viewer is looking at them through a rain drenched window. At some point the veil pulls aside and the viewer realises that the images are like watery surfaces. With patience one can recognise oneself in them.*

*„Everything is water“, explained Thales of Miletos around 600 B.C., thus announcing his theory that all life comes from water and that it represents a kind of stock substance that is also of a metaphysical nature. Some time later Heraclites expanded this idea: „Everything flows“, referring to the constant process of becoming and changing. Water became traditionally associated with femaleness: nymphs, sirens and undines emerge from Greek mythology, western literature made the neck, Echo, into Lorelei; all lure sailors into deadly currents with their beauty and singing, whereas Wagner's Rhine maidens lose the gold and Hamlet lets his Ophelia drown. Actually water is not only an integral part of philosophy and mythology, but also of painting. From Caspar David Friedrich's ‚Monk by the Sea‘ and William Turner's seascapes through Arnold Böcklin's ‚Isle of the Dead‘ to the sea levels in Roni Horn's photographs, the water pictures of Vija Celmin and Peter Doig's canoe paintings, water represents the beginning and end of existence.*

*For Anne Kaminsky also, life and art cannot be separated from water. Growing up in northern Germany, the daughter of a Danish mother and a German father, she often went to sea with her father, a captain. She visited the coasts and islands of Finland and Denmark, where her grandparents had a house. The raw climate and the vastness of the north occupied her thoughts and she returned to her childhood haunts during her studies. She spent six months on Suomenlinna, an island offshore from Helsinki where she found a pictorial language that would shape her future painting. The misty atmosphere, the foggy sandbanks, the wide horizon on which the sea and the sky meet - these are the subjects of her images, described in broken colour tones along horizontal axes against which objects and figures appear to move almost as if in slow-motion.*

*Just as the border between water and sky is difficult to discern in a mist, so is the distinction between figuration and abstraction difficult to make in Anne Kaminsky's images. They vaguely suggest isolated scenes and yet firm contours and clear colours are sought in vain. Similar to the paintings of Luc Tuymans, succinct motifs - a park bench, the corner of a room, a face - rise only sketchily to the surface and are hard to identify without the title. But in contrast to Tuymans' work, not all of Anne Kaminsky's paintings have retained light tones. The almost ghostly luminosity shines through in intensive, multiple graded tones of blue, brown or grey. This impression of an underlying glow can well arise from Anne Kaminsky's painting process in which she places many layers of colour over one another. For her painting is a constant taking away and adding to, a kind of ebb and flow. Often a painting contains something in the beginning that is no longer visible upon completion. Yet in spite of this emphasis on the painting process, Anne Kaminsky's images have little to do with grand gestures. On the contrary, the muted colours and reduced forms create a harmony that can be felt in the images in which the characteristic style is almost haptic. The brush marks are left so open that figures and objects dissipate rather than consolidate. Anne Kaminsky has arrived at this point through a process lasting many years.*

*In the beginning her images were populated mainly by grim, inward-looking girls. In canoes and rowing boats - which make one think today of Peter Doig's interpretations of film scenes from 'Friday the 13th' or 'The Godfather III' - their delicate, simple bodies glide over light-toned water: a playful form of self-portrait.*

*Later Anne Kaminsky consciously abandoned these figures, her images became more atmospheric, the colours more differentiated, the motifs more abstracted. The spaces that she paints are now formed only through mistily dissipated objects, and yet it appears that there is someone present in this emptiness. Shower, bath and bed evoke a presence that is not visible. The confrontation with the viewer that her earlier figures demanded is here replaced through a poetry of absence, which is accompanied by a certain uncanniness.*

*In the meantime Anne Kaminsky has turned back to the human figure, even if in a strongly reduced form; women's heads, eyes and faces appear in dense, horizontally placed, darkly shimmering colour fields that remind one of deep water and woods, or diffusely lit rooms. The vistas that meet the viewer today appear hazy and more generous, they carry more weight, and yet they remain in the grip of abstraction. A puzzling leaden emptiness resonates within them. It is as if Anne Kaminsky's paintings have gained in density and materiality.*

*If Anne Kaminsky's paintings tell of water they do so indirectly, in contrast to her intellectual forerunners. Water is for her an inner condition that lays like a varnish over the images. Water moves, but beneath the surface it makes things vague, slow and quiet, it contains abysses and veils actualities. This is what Anne Kaminsky does in her paintings.*

by Gesine Borcherdt

## OM VANDET

Anne Kaminskys billeder kann man ikke betragte. Man kan kun dykke ned i dem. Uanset om de indeholder en pige der ror en båd, eller som går nøgen i gule gummistøvler, om der viser sig blå, gennemvædede brusenicher, håndvaske eller tomme badekar, hudfarvede senge, blege kister eller giftgrønne skove – Anne Kaminskys malerier virker bløde og slørede, næsten som om man ser gennem en regnvåd rude. Af og til skubbes sløret til side, og betragteren forstår: Anne Kaminskys billeder er som vandoverflader. Den som har tålmodigheden kan genkende sig selv i dem.

„Alt er vand“ erklærede Thales fra Milet omkring 600 år før kristus og forkyndte dermed sin teori om alt livs oprindelse i vand, der udgør en slags ursubstans, også i metafysisk forstand. Senere erklærede Heraklit: „Alt flyder“, i den betydning at alt er i en process af stadig tilbliven og forandring. Således bliver vand et klassisk billede på kvindelighed: I den græske mytologi stiger nymfer, sirener og undiner op af vand, i den vestlige kulturkreds bliver Nixe forvandlet til ekkoet ved Lorelei – alle lokker de søfarende til forlis i livsfarlige strømme med skønhed og sang – mens Wagner lader sine Rhindøtre miste guldets og Hamlet lader Ofelia drukne.

Det er ikke kun i filosofi og mytologi at vand dukker op overalt; heller ikke i billedkunsten kan det tænkes væk: Fra Caspar David Friedrichs „Munk ved havet“ og William Turners havlandskaber, over Arnold Böcklins „De dødes ø“ til havspejlene i Roni Horns fotografier, Vilja Celmins vandbilleder og Peter Doigs kanomalerier udgør vandet altid tilværelsens begyndelses- og slutpunkt.

Også hos Anne Kaminsky er liv og kunst uadskilleligt knyttet til vand. Hun er opvokset i Nordtyskland, med dansk mor og tysk far, en kaptajn, som hun ofte var på søen med. Turene bragte hende til øer og kyster i Finland og Danmark, hvor hendes bedsteforældre havde et hus. Det rå klima og nordens vidder fangede hendes interesse, og i studietiden vendte hun tilbage til sin barndoms steder: Et halvt år blev tilbragt på Suomenlinna, en ø ved Helsinki. Her fandt Anne Kaminsky et billedsprog, som skulle præge hendes malerier i fremtiden: den disede atmosfære, de tågede sandbanker, den brede horisont hvor himmel og hav glider i et – om det fortæller hendes billeder, når de med brudte toner beskriver horisontale akser på hvilke genstande og figurer bevæger sig langsomt og nærmest som i en tidslomme.

På samme måde som man ikke kan trække en grænse mellem vand og himmel i disen, er det svært at holde figuration og abstraktion ude fra hinanden i Anne Kaminskys billeder. Dæmpet antyder hun isolerede scener, men klare konturer og entydige farver leder man forgæves efter. Som i Luc Tuymans billeder trænger de lapidariske motiver – en bænk i parken, et hjørne i et værelse, et ansigt – kun op til overfladen som en skygge, og kan næppe identificeres uden titel. Men i modsætning til Tuymans arbejder, er det langt fra alle Anne Kaminskys billeder der holdes i lyse toner.

Den næsten åndelige lyskraft trænger da også frem, når malerierne stråler i intensive og mangfoldigt graduerede trin af blå, brune, eller grønne toner. Der er en underliggende glød, som kan hænge sammen med de mange farvelag, der er karakteristisk for Anne Kaminskys maleri. At male er for hende en proces, hvor der hele tiden tilføjes og fjernes, som ved ebbe og flod. Ofte ligger der noget til grund for et billede, som ved afslutningen ikke mere er synligt. Men trods denne betoning af maleprocessen, er Anne Kaminskys malerier er blottet for stor gestik.

I begyndelsen var det frem for alt nøgne, dystert skulende piger som befolkede hendes billeder. I kanoer og robåde – som i dag får én til at tænke på Peter Doigs fortolkninger af filmscener fra „Fredag den 13.“ eller „Godfather III“ - glider deres sarte og beskedne kroppe hen over lyse vandflader: en legende form for selvportræt.

Senere giver Anne Kaminsky bevidst afkald på disse figurer; hendes billeder bliver mere stemningsfulde, farverne mere differentierede, motiverne bliver abstraherede. Rummene, som hun maler, fungerer i kraft af genstande der er som opløste i tåge. Alligevel virker det, som om nogen er tilstede i tomrummet. Bruseniche, badekar og seng påkalder en tilstedeværelse som ikke er synlig.

Den umiddelbare konfrontation som hendes tidligere figurer krævede af betragteren er her udskiftet med det fraværendes poesi og en vis medfølgende uhygge.

I mellemtiden har Anne Kaminsky igen vendt sig mod den menneskelige figur, omend i stærkt reduceret form: Kvindehoveder, øjne og ansigter træder frem i tætte, horisontalt afsatte, svage og dunkelt lysende farveflader som fører tankerne til dybt vand og skove eller til diffust oplyste rum. De blikke som nu møder betragteren virker uskarpe, mere generøse, runde og fremstår mere tunge end før. Billederne er fortsat bundet til abstraktion: En gådefuld, blyagtig tomhed svinger med i dem. Det er som om Anne Kaminskys billeder har fået mere tyngde, tæthed og stoflighed.

Når Anne Kaminskys billeder fortæller om vand gør de det i modsætning til deres åndelige forløbere sjældent direkte. Vand er hos hende en indre tilstand der ligger som en fernis over billederne. Vand pisker op, men under overfladen sker tingene af-dæmpet, langsomt og stille, det gemmer afgrunde og slører kendsgerninger. Det samme gør Anne Kaminsky i sine billeder. Hun har lært af vandet.







Das Bett ist ein Doppelbett. Es hat zwei Kissen und eine oder zwei Decken. Das Bett gehört wie auch die Badewanne zu den Formen, die sich dem menschlichen Körper ganz anpassen. Wenn ich an Bett denke, denke ich an das Bett, in dem ich lag.

Sengen er en dobbeltseng. Den har to puder og en eller 77  
to dyner. Ligesom badekaret hører sengen til de former  
der helt tilpasser sig den menneskelige krop. Når jeg tænker  
på en seng, tænker jeg på den jeg lå i.

*The bed is a double bed. It has two pillows and one or two covers. The bed, like the bath, is one of the forms in which my body can feel relaxed. The motif, for instance the bath, adapts itself to the format of the picture. When I think of a bed, I think of the one in which I lie. The object 'bed' which you see somewhere or buy is totally irrelevant.*



**Bettbild mit Lampe,**  
2004, Öl auf Leinwand,  
180 x 230 cm/Bed with  
Lamp, Oil on Canvas



**Bettbild**, 2004, Öl auf Leinwand, 240 x 300 cm/  
*Bed Painting, Oil on Canvas*

Ich dusche, bade, stehe im Regen und wasche ab. Ich gehe im Schwimmbad, im See oder im Meer schwimmen. Das Wasser ist für mich eine körperliche Erfahrung, egal, ob es Regen, See oder Badewasser ist. Ich finde es angenehm, mir vorzustellen, im Wasser, nicht mehr sichtbar zu sein, und ich selber sehe auch nichts mehr.

Jeg står under bruseren, i regnen, eller er ved at vaske op. Jeg går i svømmehallen, svømmer i søen eller i havet. For mig er vandet en kropslig erfaring, uanset om det er regnvand, badevand eller søen. Jeg kan lide at forestille mig at jeg ikke længere er synlig i vandet, og at jeg heller ikke selv kann se noget klart. 93

*I shower, bathe, stand in the rain and wash. I go swimming in the pool, the lake or the sea. For me, water is a physical experience, no matter whether it is rain-, sea- or bathwater. I like the thought that when I am in the water I cannot be seen and cannot see anything clearly myself.*





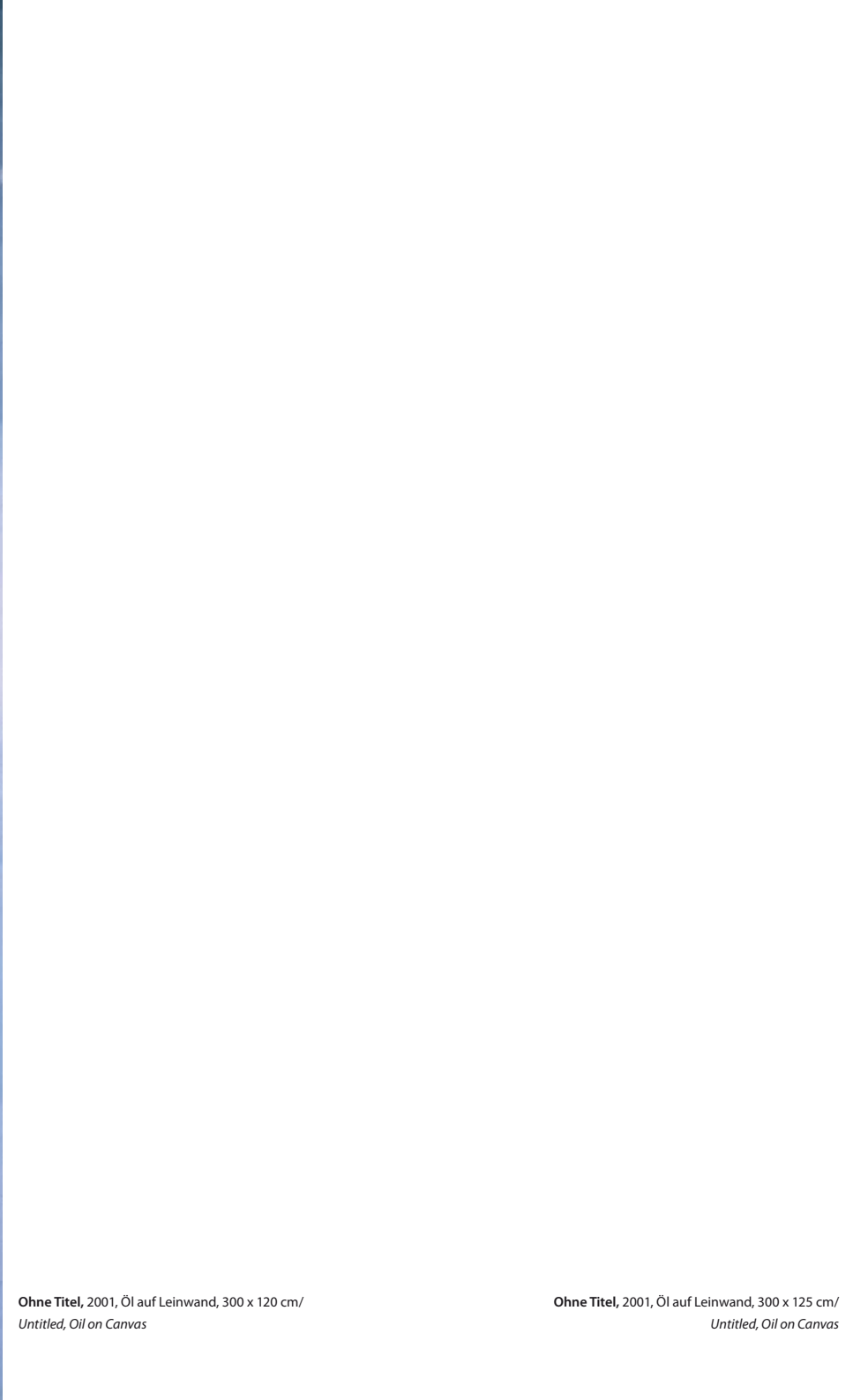
**Duschbild**, 2001, Öl auf Leinwand, 300 x 125 cm/  
*Shower Painting, Oil on Canvas*  
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main



**Washbecken**, 2001, Öl auf Leinwand, 300 x 125 cm/  
*Sink, Oil on Canvas*  
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main



Ohne Titel, 2001, Öl auf Leinwand, 300 x 120 cm/  
*Untitled, Oil on Canvas*



Ohne Titel, 2001, Öl auf Leinwand, 300 x 125 cm/  
*Untitled, Oil on Canvas*





Wasserzimmer,  
1999, Öl auf Leinwand,  
230 x 300 cm/  
Waterroom, Oil on Canvas



Vorhang, 1998, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm/Curtain, Oil on Canvas

Im Norden, an der Küste, wo es oft Nebel gibt, trägt man Gummistiefel. Die Haut- und Haarfarbe der Männer und Frauen ist heller und manchmal rötlich. Nykøbing Sjælland liegt in Dänemark direkt an der Küste, nördlich von Kopenhagen. Ich erinnere mich an den Geruch von Nadelgehölz und Harz. Alte Holzhäuser sind dicht von Tannen und Fichten umwachsen. Warmes Kaminlicht strahlt aus den einzelnen Nischen. Diese Dichte verspricht Gemütlichkeit. Etwas später kauften sich meine Großeltern ein Haus in der Nähe von Gedser. Ein Grundstück mitten auf einem Feld. Man brauchte ein Stück gehen, bis man zum nächsten Bauernhof kam. Es waren nur einige Meter zum Strand, eine steinige Felsküste mit Blick auf die offene Ostsee. Gedser liegt an der südlichsten Spitze, der Insel Falster. Der weite Blick und das raue Klima in Gedser gefielen mir sehr. Dichter Nebel konnte aufkommen und man konnte sich die Umgebung ganz wegdenken.

I Norden, ved kysten hvor det ofte er tåget, har man gummistøvler på. Mænd og kvinder har lysere hår og hudfarve, nogle gange med et rødtligt skær. Nykøbing Sjælland ligger i Danmark, nord for København og lige ved havet. Jeg kan huske lugten af nåletræer og harpiks. Gamle træhuse omgivet af gran- og fyrretræer. Der kommer varmt lys fra kaminerne. Denne tæthed lover hygge. Senere købte mine bedsteforældre et hus i nærheden af Gedser. Et stykke jord midt på en mark. Man skulle gå ret langt for at komme hen til den nærmeste gård. Der var ikke mange meter til vandet, en stenet strand med udsigt over Østersøen. Gedser er det sydligste punkt på øen Falster. Jeg holder meget af de store vidder og det rå klima i Gedser. Tågen kunne blive tæt, og man kunne tænke sig helt væk fra omgivelserne.

*On the northern coast where it is often foggy, you wear Wellington boots. The men and women have fairer hair and complexions, sometimes with a reddish tinge. Nykøbing Sjælland is on the coast of Denmark, north of Copenhagen. I remember the smell of conifer trees and resin. Old wooden houses are surrounded by fir and spruce trees. Warm firelight radiates from individual niches. This closeness promises cosiness. Some time later my grandparents bought a house near Gedser. A plot in the middle of a field. One had to walk quite a way before coming to the next farm. It was only a few metres from the beach; a stony, craggy shore with a view over the Ostsee. Gedser is on the southern point of the island, Falster. I really liked the wide view and the raw climate in Gedser. Dense fog could emerge and you were able to imagine that the whole surroundings disappear.*