

LUMINOUS LIGHT

Le Bon Dieu est dans les détails.

Gustave Flaubert

Johannes Kepler made an unusual present to a friend and sponsor for New Year's 1611 – snow. He did so, because he believed a gift for him would *be all the better and more welcome, the closer it came to nothingness, because he loves nothingness; not because of its inferior value, but rather on account of the game that one can make of it.* Kepler illustrated this almost nothingness through the case of snow, in hexagonal, feathery snowflakes, and he recorded the game that ensued from his observations of these crystals in his treatise *Strena seu de Nive sexangula* (On the Six-Cornered Snowflake). In this way Kepler continued the perceptions about nature that belonged to Aristotelian *metaphysics*; the process of becoming and fading away taking place in a movement that belongs to the nature of things, which is eternal, without beginning or end. In view of an eternity of becoming and fading away, the love of nothingness is directed towards the moments in-between; focusing on something that has not yet been and already will be no longer. The almost nothingness that Kepler made into a present for his friend bears the signature of transitoriness, as well as that of eternity. Kepler's gesture can be read in the context of an aesthetics of the ephemeral, just as it was virulent in art of the Baroque period.

Glass orbs and bubbles, flowers, insects, water and dewdrops were ephemeral motifs in still-life and vanitas representations – mirrors of temporality and of nothingness. In the flirtation between Ms. Fashion and Mr. Death, time, ruled by Saturn, was manifest between appearance and disappearance. Into the early modern age, the ephemeral was principally marked by melancholy. A melancholy which produced heaviness, destruction and insanity or else the ease of light, fleeting appearances. The fleeting and transitory bring about transparency and lightness. However, the ephemeral first gains its new quality by overcoming melancholy. Conquering the heaviness of the spirit, Nietzsche's *Zarathustra* danced over himself: *Now am I light, now do I fly; now do I see myself under myself. Now there danceth a God in me.* The accentuation of the ephemeral in art

today means that one is free from the Western *a priori* of guilt and pain. The sanctification of laughter. A fall to a great height.

A positive current of the ephemeral flows through the art of the 20th century – from Kasimir Malevich to Yves Klein and Lucio Fontana. The painting of Thilo Heinzmann is found among its most recent lineage. The lightness and transparency of his images, which point towards the immaterial, ensues from the specific speed of his working method, as well as the materials he brings into use.

Amorphous, mostly inorganic, mineral, crystalline or part crystalline, translucent, luminescent and reflecting materials allow an immanent light to become visible in the effects of their surfaces. Light reflections vibrate in compositionally precise, balanced spaces in between, reflections of crystals on opaque surfaces, reflections of glass splinters and orbs. Spaces of light appear even within the smallest intervals: in the waterline or cloud-like moiré of the wood grains and textures of stone, in the multicolored sparkle and iridescence of seashells and feathers, and between the small, willowing hairs of shimmering fur. The painting of Thilo Heinzmann exists in the brightest light, a light which generates light in multiple refractions and reflections. Different than the technique of chiaroscuro, which allows light areas to emerge in contrast to the effects of darkness, in his paintings, Thilo Heinzmann brings a radiating source of light into existence from the light. The vibration of time becomes visible in this pulsating materiality. The moment between *it is* and *it is no longer* is captured in the light and freed at the same time.

Moreover, the lightness of Thilo Heinzmann's paintings is achieved through a dynamization of the surface. The clearly calculated strokes on aluminum, which produce depressions, fissures and craters, explode over the edges. The view is released from its entrenchment, freed from the force of gravity and accelerated. This drift inscribed into the paintings is also a trace of Thilo Heinzmann's painterly gesture, characterized by its speed. Like the flight of an arrow that cannot be headed off or slowed down once it is released from the bow and has begun its precisely precalculated course, his method of painting permits no retouching, no half measures and no obliterations. The prerequisite is a great certainty in the handling and the utmost precision in the working of the materials, as well as a rich knowledge about their properties, characteristics and interactions. An attentive eye

is at work, but also a way of seeing, which is able to anticipate. The view of the painter is one under which chaos changes into a multilayered arrangement. It is also a shrewd awareness of contingencies and worlds in-between, as well as an intuitive knowledge about where objects get their gleam. *Why the reflection of a glass had trembled on a tablecloth, why the sea was a single gleam of light*, is understood by Vladimir Nabokov's narrator in *Spring in Fialta* at the very moment in which he became conscious of fugitiveness and mortality in the flood of illumination of a powerful light, *in which everything became further and further, dissolved, disappeared and faded away*. Thilo Heinzmann's paintings of light hold the flotsam and jetsam of time in suspension, in the transparency and lightness in which time alone reflects and perceives itself.

Maria Zinfert, May 2007
(translated by Wendy Wallis)

HELLLICHT

Le Bon Dieu est dans les détails.

Gustave Flaubert

Zum Neujahr 1611 machte Johannes Kepler einem Freund und Förderer ein ungewöhnliches Geschenk: Schnee. Da er glaubte, ihm müsse eine Gabe *umso lieber und willkommener sein, je mehr sie dem Nichts nahe kommt, da er das Nichts liebt, jedoch gewiss nicht wegen seines geringen Wertes, vielmehr des Spieles halber, das man damit treiben kann*. Dieses beinahe Nichts zeigte sich Kepler bei Schneefall in sechseckigen gefiederten Schneesternchen, und das aus der Beobachtung dieser Sternchen entsponnene Spiel zeichnete er auf in seiner Schrift *Strena seu de Nive sexangula (Vom sechseckigen Schnee)*. Kepler führt darin die Naturauffassung der Aristotelischen *Metaphysik* weiter; der Prozess des Werdens und Vergehens vollzieht sich in einer zur Natur der Dinge gehörigen Bewegung, die ewig ist, ohne Anfang und Ende. Die Liebe zum Nichts angesichts einer Ewigkeit von Werden und Vergehen richtet sich auf Zwischen-Momente, richtet sich auf etwas, das eben noch nicht war und schon

gleich nicht mehr sein wird. Das beinahe Nichts, das Kepler seinem Freund zum Geschenk machte, trägt die Signatur der Vergänglichkeit ebenso wie die der Ewigkeit. Keplers Geste lässt sich im Kontext einer Ästhetik des Ephemeren lesen, wie sie in der Kunst des Barock virulent ist.

Gläserne Kugeln und Blasen, Blumen, Insekten, Wasser und Tautropfen waren Motive des Ephemeren in den *nature morte* und Vanitas Darstellungen, Spiegel der Zeitlichkeit und des Nichts. Im Flirt zwischen Frau Mode und Herrn Tod schien die Zeit zwischen Erscheinen und Verschwinden auf, die von Saturn regierte Zeit. Bis in die frühe Moderne stand das Ephemere vornehmlich im Zeichen der Melancholie. Einer Melancholie, die Schwere hervorbrachte, Zerstörung und Wahnsinn, oder aber die Leichtigkeit luftiger flüchtiger Erscheinungen. Das Fliehende und Transitorische verhiess

je schon Transparenz und Leichtigkeit. Doch erst mit Überwinden der Melancholie gewinnt das Ephemere seine neue Qualität. Die Schwere des Geistes besiegend, tanzt Nietzsches *Zarathustra* über sich selbst hinweg: *Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich*. Die Akzentuierung des Ephemeren in der Kunst heute heißt, dass man frei ist vom okzidental *a priori* der Schuld und des Schmerzes. Heiligung des Lachens. Sturz in die Höhe.

Von Kasimir Malewitsch zu Yves Klein und Lucio Fontana durchzieht eine Strömung positiver Aufladung des Ephemeren die Kunst des 20. Jahrhunderts. In deren jüngster Linie findet sich die Malerei von Thilo Heinzmann. Die ins Immaterielle weisende Leichtigkeit und Transparenz seiner Bilder rührt her von der spezifischen Geschwindigkeit seiner Arbeitsweise sowie von den zum Einsatz gebrachten Materialien.

Amorphe, meist anorganische, mineralische, kristalline oder teilkristalline, transparente, lumineszente und reflektierende Materialien lassen ein den Dingen immanentes Licht in der Wirkung ihrer Oberflächen sichtbar werden. Lichtreflexionen vibrieren in kompositorisch genau austarierten Zwischenräumen, Reflexionen von Kristallen auf opaker Fläche, Spiegelungen gläserner Splitter und Kugeln. Noch in kleinsten Intervallen

scheinen Lichträume auf: im wasserlinien- oder wolken gleichen Moiré der Maserungen von Hölzern und Steinen, im vielfarbigem Funkeln und Schillern von Muschelschalen und Federn, zwischen den zitternden Härchen schimmernder Felle und Pelze. Die Malerei von Thilo Heinzmann besteht in hellstem Licht, einem Licht, das in vielfachen Brechungen und Reflexionen Licht aus Licht generiert. Anders als die Technik des Chiaroscuro, die Lichtflächen in Kontrastwirkung aus dem Dunkel hervortreten lässt, bringt Thilo Heinzmann in seinen Bildkörpern ein aus dem Licht strahlendes Leuchten zur Erscheinung. In dieser pulsierenden Materialität sichtbar wird das Vibrieren der Zeit. Der Moment zwischen *es ist* und *es ist nicht mehr* ist in Fallen des Lichts eingefangen und freigesetzt zugleich. Erzielt wird die Leichtigkeit der Bilder von Thilo Heinzmann zudem in einer Dynamisierung der Oberfläche. Dem Aluminium in klar kalkulierten Schlägen beigebrachte Kuhlen, Klüfte und Krater sprengen den Bildhorizont. Der Blick wird aus seiner Verankerung gelöst, von der Schwerkraft befreit und beschleunigt. Diese den Bildern eingeschriebene Drift ist auch Spur des sich durch Schnelligkeit auszeichnenden malerischen Gestus von Thilo Heinzmann. Wie der Flug eines Pfeils auf seiner genau vorausgerechneten Bahn nicht mehr umgelenkt oder abgebremst werden kann, nachdem der Bogen gespannt wurde und losgelassen ist, erlaubt seine Malweise keine Retuschen, kein Abschwächen oder Auslöschen. Voraussetzung dafür ist größte Sicherheit in der Handhabung und äußerste Genauigkeit in der Bearbeitung der Materialien sowie ein reiches Wissen um deren Beschaffenheit, Eigenschaften und Wechselwirkungen. In Anschlag kommt ein aufmerksames Auge. Aber auch ein Sehen, das in der Lage ist zu antizipieren. Der Blick des Malers, unter dem sich das Chaos in eine vielschichtige Ordnung verwandelt. Eine Hellsicht auch für Kontingenzen und Zwischenwelten. Und intuitives Wissen darum, woher den Dingen ihr Glanz zukommt. „[...] *warum auf einem Tischtuch der Abglanz eines Glases gezittert hatte, warum die See ein einziger Lichtschimmer war [...]*“ geht Vladimir Nabokovs Erzähler in *Frühling in Fialta* im Moment auf, in dem ihm Flüchtigkeit und Sterblichkeit zu Bewusstsein kommen im Licht *eines überströmenden Leuchtens, in dem alles weiter und weiter wurde, sich auflöste, verschwand und verging*. Thilo Heinzmanns Bildkörper aus Licht halten das Treibgut der Zeit in der Schweben, in der Transparenz und Leichtigkeit, in der sich diese einzig spiegelt und zu erkennen vermag.

Maria Zinfert

