

Abstraktion, Leib und Raum

Warum »abstrakte« Kunst?
Warum der Verzicht auf »Gegenstände«, auf Figuren, Erzählungen, auf all die vielfältigen Motive der uns umgebenden Welt und Natur? Wird mit solchem Verzicht endlich der Weg frei zu einer »Selbstfindung« der Kunst? Können nun die künstlerischen Mittel, – »Form« und »Farbe« –, endlich sich selbst thematisieren?

Kandinsky, auch der erste große *Theoretiker* abstrakter Kunst, gab eine andere Antwort: er sprach von »Verinnerlichung«: »So sehen wir, daß im Grunde eines jeden kleinen und im Grunde des größten Problems der Malerei das *Innere* liegen wird. Der Weg, auf welchem wir uns heute schon befinden, und welcher das größte Glück unserer Zeit ist, ist der Weg, auf welchem wir uns des Äußeren entledigen werden, um statt dieser Hauptbasis eine ihr entgegengesetzte zu stellen: Die Hauptbasis der inneren Notwendigkeit«, heißt es in seiner programmatischen Schrift »Über das Geistige in der Kunst«. ¹

Der Begriff der »Verinnerlichung« sei hier aufgenommen, allerdings in einem gänzlich »unmystischen« Sinne (um nochmals auf Kandinskys Terminologie Bezug zu nehmen), – vielmehr im Sinne einer auf die Konstitutionsleistungen des Subjekts zurückfragenden Phänomenologie.

Die These des vorliegenden Versuchs lautet: In »abstrakter« Malerei und Skulptur stellen sich unterschiedliche Weisen der Raumkonstitution durch das Leibsubjekt dar.

Die Fruchtbarkeit einer solchen phänomenologischen Erschließung drängte sich dem Verfasser beim Studium der »Philosophischen Untersuchungen zum Raum« von Elisabeth Ströker² auf. Diese Untersuchungen bilden deshalb die Grundlage der folgenden Ausführungen.

Je nach seinem Verhalten zur Welt differenziert sich das Leibsubjekt: Als gestimmter Leib ist es Träger von Ausdrucksgehalten, als handelnder Leib Ausgangspunkt zielgerichteter Tätigkeit, als Einheit der Sinne Zentrum der Wahrnehmung.

Jeder dieser Verhaltensweisen des Leibsubjekts entspricht eine eigene Raumstruktur, der »eine« Raum wird je nach Einstellung des Subjekts jeweils anders strukturiert. Diese unterschiedlichen Raumstrukturen lassen sich kennzeichnen als »gestimmter Raum«, »Aktionsraum« und »Wahrnehmungsraum«, – als die drei Konstitutionsformen des »gelebten Raumes«.

»Abstrakte Kunst« ist in diesem Weltbezug des Leibsubjekts veran-

kert. Gerade der Verzicht auf Gegenständliches erlaubt es ihr, sich auf die prinzipiellen Möglichkeiten der Raumkonstitution zu konzentrieren. Damit ist nichts ausgesagt über die mit solchen Raumkonstitutionen korrelativen ideellen, »weltanschaulichen« Gehalte, die in der »Klassischen Moderne« oftmals die entscheidenden Impulse gaben. Nichts »Ideelles«, »Weltanschauliches« kann jedoch sichtbar werden jenseits einer bestimmten Art von Raumkonstitution.

Nicht selten erscheinen, wie zu zeigen ist, Konstitutionsformen auch einander integriert und tragen so bei zum Spannungsreichtum der Werke.

Gerade abstrakte Kunst läßt den Betrachter seiner raumkonstituierenden Leiblichkeit und seiner *Freiheit* der Raumkonstitution inne werden.

Die Begriffe der Konstitutionsformen treten im folgenden an die Stelle von Stilbegriffen oder von Benennungen künstlerischer Richtungen (»informelle«, »konstruktive«, »konkrete« Kunst, Farbfeldmalerei etc.).

Wo es sich anbot, wurden Künstleräußerungen zur Kennzeichnung mit herangezogen. Die Kompetenz dieser Aussagen verweist auch auf den hohen Reflexionsgrad künstlerischer Tätigkeit im 20. Jahrhundert.



Der Leib als Ausdrucksträger. Abstraktion im »gestimmten Raum«.

»Ausdrucksfülle« kennzeichnet den »gestimmten Raum«. Dinge wirken in ihm als »Ausdrucksträger«, nicht durch wahrnehmbare Eigenschaften bestimmt, sondern durch »Charaktere«, »Anmutungen«. Zu besonderer Bedeutung gelangt im »gestimmten Raum« der Ton, der an raumbestimmender Macht den Farben und Formen noch überlegen ist. Aber auch diese entfalten in ihm eine eigene Dynamik, denn der »gestimmte Raum« ist ein »Zeit-Raum«, jedoch derart, daß von ihm noch alle Maßbestimmungen, seien es räumliche oder zeitliche, fernzuhalten sind. So können auch herausgehobene Richtungen in ihm noch nicht unterschieden werden.

Dieser Charakterisierung des »gestimmten Raumes«³ entsprechen in erstaunlicher Weise Vorstellungen, die Kandinsky in seinen dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts entstammenden Schriften entwickelte.

Musikalische Metaphern verwendet Kandinsky häufig: »Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste *zweckmäßig* die menschliche Seele in Vibration bringt ... « Immer wieder spricht er vom »Klingen«, vom »Klang«: »Weiß ... klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich entspricht,

den Pausen, welche nur zeitlich die Entwicklung eines Satzes oder Inhaltes unterbrechen und nicht ein definitiver Abschluß einer Entwicklung sind ... « »Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen ... « Ja, auch die von Kandinsky bejahte Polarität der »Großen Abstraktion« und der »Großen Realistik« (er ließ also nicht nur die »Abstraktion« gelten) relativiert sich im »Ausdrucksphänomen« des »Klanges«. Die »Große Realistik« verzichtet auf die »künstlerische« Wiedergabe im bisher üblichen Sinne und ersetzt sie durch »einfache (unkünstlerische) Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes«. »Die in dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülse des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges ... « Ähnliches gilt für die »Große Abstraktion«: »Hier sind diese abstrahierten oder abstrakten Formen (Linien, Flächen, Flecken usw.) nicht selbst als solche wichtig, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben. So wie in der Realistik nicht der Gegenstand selbst, oder seine äußere Hülse, sondern sein innerer Klang, Leben wichtig sind.«⁴

Kandinskys Anerkennung der »Großen Realistik« neben einer »Großen Abstraktion« trägt auch dem Faktum Rechnung, daß der »gestimmte Raum« offen ist für gegenstandsverweisende wie für »abstrakte« Kunst.

Hier aber sind nur Möglichkeiten abstrakter Kunst im »gestimmten Raum« zu verfolgen.

Der »gestimmte Raum« ist die Dimension der »informellen« Kunst, der vom »Gestischen«, »Skripturalen« bestimmten Werke. Dies »Gestische«, »Skripturale« spannt sich von der aus der Kraft des ganzen Leibes gespeisten Bewegung bis zur verhaltenen, als Spur des Psychischen wirkenden Fleck- und Liniengestalt.

Hermann Glöckner umfaßt in seinem vielgestaltigen Werk beide Pole.

Als Metapher für die erstgenannte Möglichkeit kann »Tanz« stehen: *Hann Trier* schreibt 1959: »Malen heißt in zusammenhängendem Ablauf auf überschaubarer Fläche tanzen: Im Fließen, im Staccato, im Anhalten, in der Wiederkehr der Pinselschläge tanzt der Rhythmus. Ich springe in ihn hinein, indem ich mit den Pinseln so tanze, daß Tanz sichtbar wird. Die simultane Sichtbarkeit enthält die reversible, im Malprozeß durchlebte Zeit. Es leuchtet ein, daß die als Tempo oder Uhrzeit der Entstehung gemessene Zeit nicht bildende Zeit ist ...«⁵ Der »gestimmte Raum« kommt als Zeit-Raum hier zur Sprache und er wird Bild in dem aus beidhändigem Malen entstandenen Werken Triers.

Wie eine üppige Vegetation steigen rippenartig geteilte Formen über horizontal gebreiteten und in sich kreisenden auf in Hann Triers Bild von 1991, in zarten blühenden Farben, stellenweise in farbiges Dunkel einge-

lassen. Von strömendem Rhythmus ist alles Erscheinende umfaßt: ein Bild kosmischen Aufbruchs, der »Erde«, »Wasser«, »Feuer«, »Luft«, »Pflanzen« und »Gestein« mit sich reißt.

Gerhard Hoehme akzentuiert wichtige Aspekte künstlerischer Arbeit und Wirkung im »gestimmten Raum«: allseitige Bezugnahme, der Elemente des Bildes wie von Bild zum Betrachter, »Offenheit« des Bildes, Bewegung, Werden und Vergehen, Verwandlung. In Hoehmes Text: »Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens« heißt es: »Du kommst in ein Labyrinth. Es ist ein Labyrinth von Beziehungen, Verästelungen, Verknüpfungen, Verschnürungen, Abtastungen, Anschlüssen, Verknotungen, Auslösungen ... und immer wieder Beziehungen und Verknüpfungen. Vergiß Deine vertrauten, auf ein Gegenüber gerichteten Erwartungen. Du bist *Mittendrin*. Laufe hindurch, überkreuze, verfolge, suche, messe ... und bringe mit hinein Deine Erinnerung und Wahrnehmung Deiner Umwelt ... Das Bild (Imago) ist *Überall* – es stellt sich ein im Strom des Entstehens und Vergehens: es ist in Dir.«

Die »*Leerzitate*« (1966/76) sind ein solch labyrinthisches Gebilde, in dem sich der Betrachter verlieren kann, entlang der Fäden tastend, suchend von Feld zu Feld, von einer Punktgruppe zur anderen, vom blaugrauen Nebel zu den gelben Lichtungen, sich selbst erfahrend im Innenwerden von leiblicher Weite und Dichte, von Einatmen und Ausatmen.

»*T 3 – ein moderiertes Ereignis*« von 1977/78 ist ein »Damastbild«. Über »Damastbilder« schreibt Hoehme: »... Bewegte ich mich vor dem Damast hin und her, kippte der Eindruck um: was vorher Licht, war nachher Schatten und wieder umgekehrt. Das war mein schon immer gesuchtes »offenes Bild«! Wie ein Spiegel! Wie auf ihm begann eine Farbe sich zu bewegen. Weiß auf weißem Damast läßt das Weiß schweben wie auf einer Scheibe davor. Und was für ein Weiß! Weiß ist nicht gleich Weiß! ... Damastweiß ist vielschichtiges weißes Licht. Es verschluckt die anderen Farben oder setzt sie hervor. So wie die Natur das Tageslicht trinkt, um in jeder Sekunde neu (anders) zu sein, so sucht Damast den Blickpunkt Deines Auges, um umzukippen in ein »Anderes«. ... Du Betrachter, bist wie der wandernde Tag, indem Du verschiebst und definierst, was den Sinnen oder dem Bewußtsein zugehörig ist.«⁶

Immer wieder erwähnt *Karl Otto Götz* in seinen Erinnerungen Begegnungen mit Werken zeitgenössischer Musik, insbesondere solchen von Jannis Xenakis. Dieser hatte »von 1953 bis 1954 an seiner Komposition *Metastasis* gearbeitet, die 1955 in Donaueschingen zur Uraufführung gelangte. ... Wir hörten die Komposition am Radio. Ich werde unsere Begeisterung nie vergessen. Hier war etwas völlig Neues, das nichts mit serieller

Musik zu tun hatte. Xenakis benutzte bereits damals Streicher-glissandi und stufenlos gleitende Klänge, die manchmal an klingende Wolken oder an ein startendes Düsenflugzeug erinnerten. ... Bis heute gehören einige Kompositionen von Jannis Xenakis zu meinen Lieblingsstücken zeitgenössischer Musik. Sie erinnern mich in ihrer Härte und Struktur manchmal an meine Schwarz-Weiß-Gouachen ab 1953. Diese Musik, auch die von Ligeti, hat etwas Informelles. Sie erinnert mich nicht etwa an informelle Bilder, sondern sie ist für mich die Bestätigung eines übergeordneten Prinzips der Formaflösung, das unendlich viele Möglichkeiten in sich birgt, ganz abgesehen von der Vielfalt des Klang- oder Malmaterials.« Und nochmals: »Xenakis mit seinen Kompositionen entsprach meinem Temperament ... am meisten. Das fing 1955 mit *Metastasis* an und hält bis heute an. Seine musikalischen Hiebe und Glissandi entsprechen (so empfinde ich es manchmal) meinen Raketzügen, Schleifen, Kratzern und Passagen ...«⁷ Der »gestimmte Raum« ist der »musikalische Raum«. Der »gestimmte Raum« ist der Ort der Bilder von K. O. Götz, von »*TOOG*«, entstanden 1959, bis »*SYX(V)*« des Jahres 1992.

Mit machtvollen Pinselzügen gliedert, rhythmisiert *Emilio Vedova* seine Bildfelder, mit unterschieden gesetzten Geraden und Kreisformen, Winkelgruppen, Gitterwerken, anwachsenden und verklingenden Dunkelfeldern, – durch Zäsuren getrennt, ja zer-

rissen – oft vor einem Weißgrund unausmeßbarer Tiefe. Pathos, das Leiden, Kampf, Empörung, Protest kundgibt, prägt diese Kunst, die Form als Symbol von Ethos versteht.

Raum wird zur »Ausdrucksgestalt« auch in vielen Werken der *Skulptur*.

Eduardo Chillida beschreibt diesen Raum genau: »Der Raum? Die Skulptur ist eine Funktion des Raumes ... Ich spreche von dem Raum, den die Formen erschaffen, der in ihnen lebt und der um so wirksamer ist, je mehr er im Verborgenen wirkt. Ich könnte ihn mit dem Atem vergleichen, der die Form anschwellen und sie wieder zusammenziehen läßt, der in ihren Raum der Vision öffnet – unzugänglich und verborgen von der Außenwelt. Für mich handelt es sich dabei nicht um etwas Abstraktes, sondern um eine Wirklichkeit, die ebenso körperhaft ist wie die der Volumen, die ihn umschließen. Dieser Raum muß ebenso erfüllt werden können wie die Form, in der er sich manifestiert. Er hat expressive Eigenschaften. Er versetzt die Materie, die ihn umgreift, in Bewegung, bestimmt ihre Proportionen, skandiert und ordnet ihre Rhythmen. Er muß seine Entsprechungen, sein Echo in uns finden, er muß eine Art geistige Dimension besitzen ... Volumen existieren nur in der Beziehung zu diesem unsichtbaren Element, und Aufgabe der Substanz einer Plastik ist es, seine Gegenwart fühlbar zu machen, seine innere Harmonie nach außen zu transportieren ... Die Plastik

und die Musik haben denselben tönenden und sich immer wieder erneuernden Raum. Wie das Klangvolumen in der Musik, das die Stille mit Spannung erfüllt, wäre das Volumen in der Plastik nicht möglich ohne die Leere des Raumes. In ihr setzt sich die Vibration der Form über ihre Begrenzungen hinaus fort, und beide, Raum und Volumen, erzeugen gemeinsam aus den möglichen Strukturen der Form ihre endgültige Gestalt. Der Rhythmus wird durch die Form bestimmt, er erneuert sich mit ihr, aber er steckt ebenso im Intervall, – vor allem im Intervall ... , im Intervall seiner Modulationen, seiner Variationen. ... Gefrorene Musik, ohne Echo ... Bei den meisten meiner Skulpturen alternieren die Positiv- und die Negativformen. Jede ist in gewisser Weise das Gegenstück, die Gegenmelodie zu anderen ... Diese Kräfte, die ich dem Eisen, dem Holz zuschreibe, sind nur Takt und Rhythmus dessen, was ich sich vorbereiten fühle. Ich bestimme die Form, aber mit ihr und durch sie gehorche ich jener Notwendigkeit, die über das Wachstum jeder lebendigen Form entscheidet ...«⁸

Bezeichnenderweise tauchen auch in Chillidas Text wiederum – wie schon in Kandinskys Schriften – zahlreiche Metaphern aus der Welt der Musik auf, und ebenso läßt sich Chillidas Begriff der »Notwendigkeit« vergleichen mit diesem von Kandinsky immer wieder verwendeten Wort.

Chillida spricht aber auch von der »Kraft« des Materials, des Dinglichen: »Ein Stück Eisen, das ist vor allem eine Idee, die einen erfäßt, eine Idee und eine Kraft, unnachgiebig wie ein Ding. Ich weiß, daß ich es mir unterwerfen muß, ihm die Spannung aufzwingen muß, die ich in mir fühle, daß ich aus dieser Dynamik ein Thema entwickeln muß ...«⁹

Anders interpretiert *Norbert Kricke* den Raum; Materie, Masse ist nicht sein Thema, sondern der »Allraum«, der Raum ohne ausgezeichnete Richtungen, der Zeit-Raum, also wiederum der »gestimmte Raum«, in einer anderen Facette: »Mein Problem ist nicht Masse, ist nicht Figur, sondern es ist der Raum und es ist die Bewegung – Raum und Zeit. ... Ich suche der Einheit von Raum und Zeit eine Form zu geben. ... Den Allraum greifen Formen der Bewegung; ihn verwandeln, verdichten, ihn wieder entlassen; und diese Formen von Bewegung und Raum (verwandelten Raum) als Sichtbares hinterlassen; das tue ich, wenn ich eine Plastik mache ... Es gibt kein Oben und Unten, kein Links und Rechts, kein Vorn und Hinten. Es gibt kein Vorher und Nachher. Alles ist gleichzeitig. ... Unser Raum hat tausend Qualitäten. Es sind die, die wir ihm geben. Nichts ist ohne Raum und Bewegung. Jedes Ding

hat seinen Raum, hat seine Zeit. Und diese sind im Zusammenhang mit unendlich vielen Zeiten und Räumen ...«¹⁰

Wie Hann Trier für die Malerei bezieht sich *George Rickey* für seine Skulpturen auf den Tanz: »Jetzt halte ich den Tanz für die älteste kinetische Tradition und finde, daß meine Arbeit eine Art von Choreographie darstellt«, schreibt er in seiner Biographie. Die allseitig ausgreifenden Bewegungen des Tanzes vollziehen sich im »gestimmten Raum«. Rickey öffnet diesen Raum in seinen Objekten den naturhaften Kräften, den Bewegungen der Luft. »Die Natur selbst mit ihren Kräften, ihren Gestalten und ihrer Ordnung kann jetzt in die Kunst eingebracht werden, nicht wie zuvor als ein Modell oder eine Inspiration, sondern als eine Komponente des Werkes ...«, stellt er fest und weiter: »Bei mir wird, von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, Bewegung erzielt durch sanft bewegte Luft, die gegen Flächen drückt, die oft sehr schlank sind ...« Aber diese »Flächen« sind das Ergebnis genauester Berechnung und sorgfältigster handwerklich-künstlerischer Arbeit. Das Leibesubjekt erscheint mithin hier nicht nur als Träger von Ausdrucksgehalten in Anspruch genommen, sondern zugleich als handelndes im Aktionsraum, der geometrische Vermessung zur Voraussetzung hat. So erkennt Rickey, daß »das logisch-analytische Temperament ebenso ausdrucksvoll (und inhaltsschwer) sein kann wie das impulsiv-gefühlsmäßige ...«¹¹

Giuseppe Spagnulo dagegen gewinnt Ausdrucksgehalte durch *Störung*, Brechung geometrischer Elemente. Ausdrucksraum wird zum Resultat einer *Aktion* im Maßraum. Seine »Ferri spezzati« sind für ihn »Symbole für das Zerbrechen von geometrischen und von vornherein festgelegten Gleichgewichten«; »Kraft-Linien, welche Ebenen oder Barren diagonal durchqueren, (werden) zu Symbolen der Spannung und der befreienden Energie innerhalb eben der Materie«. So wird Skulptur zum Ausdrucksträger. Sie ist »ein tragisches Ereignis, da es eigentlich nichts zu feiern gibt. – Nur die Skulptur? Nein, sicher nicht, sondern das Tun in seiner Gesamtheit.« Und damit wird, in anderer Weise, erneut Zeit konstitutiv für das skulpturale Werk: »Eine Vorstellung von der horizontalen Skulptur, auf dem Boden lastend, niedergedrückt von ihrem eigenen Gewicht, in der ständigen Veränderung der Vorstellung vom Tun, das weder ein Problem der Form ist noch ein Problem des Raumes, sondern vielmehr der Zeit. *Zeit*: als Gegenwart und als Vergangenheit ohne Zukunft.«¹² Solche Zeitbestimmung weist schon voraus auf Spagnulos spätere, tragisch-mythische Skulpturen.

Spagnulos Skulptur von 1974 aber ist noch bestimmt von der Spannung zwischen geometrischer Form und ihrer expressiven Störung: Quadrattafeln wölben,

verzerren sich unter der Einwirkung sie mittig teilender horizontaler und vertikaler Einschnitte.

»Apparate«, »Maschinen« werden Ausdrucksträger bei *Jean Tinguely*, drohend oder ironisch oder in anderer Gestimmtheit. Tinguely selbst kennzeichnet einmal ähnliche Werke, seine »Metaharmonien« nach ihrer »stimmungsartigen Verschiedenheit«: »Die erste war verträumt und geigte ...«, die zweite war »die schon recht metaorganisierte Ton-Mischmaschine«, die dritte »ist tonlich aggressiver«, die vierte schließlich »ist farbig-saftig-tonlich stöhnender – visuell gewaltiger – aber sound-mäßig softer ...«¹³

Reiner Ruthenbeck kontrastiert geometrische Elemente nach ihren anschaulich-expressiven Qualitäten: »Der bestimmende Faktor im Werk Ruthenbecks sind Gegensätze, deren Spannung und ihre Auflösung ... Weich-hart, hell-dunkel, warm-kalt, leicht-schwer, durchsichtig-undurchsichtig, männlich-weiblich, offengeschlossen, rund-eckig, amorph-gestaltet, entspannt-gespannt (schlaff-straff), labil-stabil ...«, so Bernhard Holeczek, dem der Künstler ausdrücklich zustimmte.¹⁴

Ruthenbecks »*Membran I*« von 1968, tieferer Stoff locker über eine Kreisscheibe aus Stahl gezogen, wie zufällig an die Wand gelehnt, steht als ein fremdartiges Ding im Raum, verwandelt ihn in den Ort eines zugleich bedrohlichen und anziehenden Faszinosum.

Auf eine andere Weise, der konstruktivistischen Tradition verpflichtet, arbeitet *Hans Uhlmann* mit geometrischen Elementen als Polen eines Ausdrucksspektrums. »Nach einem imaginären Schema von Polaritäten: Kalt-warm, hart-weich, gerade-rund, horizontal-vertikal, bestimmt-unbestimmt, eckig-rund, flach-gewölbt u. a. sollen Zwischenwerte gefunden werden.«¹⁵

Bei *Jan Schoonhoven* dagegen bewirkt vornehmlich das wechselnde Licht die emotionalen Qualitäten seiner einfachen, rasterartigen Reliefstrukturen. Freilich sind auch diese horizontal-vertikal-gegliederten Tafeln dank ihrer vom Künstler entwickelten Pappmaché-Technik, dank ihrer die Geste der modellierenden Hand bewahrenden Oberfläche, Träger von Ausdruck, doch erst Licht und Schatten, auf Weiß in zartesten Nuancen erscheinend, erwecken die Werke zum Medium individueller Gestimmtheit.

Eberhard Göschel schließlich verbindet zart in sich schwingende Farbfläche mit leicht kurvierter Skulptur und gewinnt in solcher Kombination einen »gestimmten Raum« eigener Prägung.

- 1 Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1959, S. 85/86.
- 2 Elisabeth Ströker: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt/M. 1. Auflage 1965, 2. Auflage 1977 (Philosophische Abhandlungen Band XXV). Hinweis auf S. 19/20, 20. – Dazu auch schon: Lorenz Dittmann: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Hrsg. von Werner Hager und Norbert Knopp. München 1977, S. 92–118.
- 3 Ströker, S. 22–54.
- 4 Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, S. 64, 96. Kandinsky: Über die Formfrage (1912). Zitiert nach: Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. und kommentiert von Max Bill. Bern 1955, S. 28, 30, 40.
- 5 Hann Trier. Tatort Malerei. Ausst. Kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums. Saarbrücken 1985, S. 28.
- 6 Giulio Carlo Argan, Hans Peter Thurn: Gerhard Hoehme. Werk und Zeit. 1948–1983. Stuttgart, Zürich 1983, S. 190, 210.
- 7 K. O. Götz: Erinnerungen und Werk. Bd. Ib. Düsseldorf 1983, S. 705 und 761.
- 8 Eduardo Chillida: Lieber eine Wolke von Vögeln am Himmel als einen einzigen in der Hand. Zitiert nach: Ausst. Kat. Chillida. Galerie Ulysses, Wien 1987, o. S.
- 9 Ebenda.
- 10 Norbert Kricke 1922–1984. Den Freunden. Zusammengestellt von Sabine Kricke-Güse und Ernst-Gerhard Güse und von Gerd Hatje herausgegeben, o. O. Dezember 1984, o. S.
- 11 George Rickey: Kinetische Objekte. Material und Technik. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1976, S. 16, 17, 32.
- 12 Giuseppe Spagnolo: Skulpturen. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1978, S. 31, 33, 49.
- 13 Jean Tinguely. Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München 1985/1986, S. 86, 87.
- 14 Reiner Ruthenbeck. Ausst. Kat. Museum Abteiberg Mönchengladbach 1990/1991, o. S.
- 15 Waldemar Grzimek: Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben – Schulen – Wirkungen. München 1969, S. 212.

Abb. Seite 5:
Wassily Kandinsky
Bild mit weißen Linien, 1913,
Öl auf Leinwand, 120x110 cm