

STRUKTUR – RHYTHMUS – GESTE.

ZUR DYNAMISIERUNG DES RAUMES IN DER PLASTIK DES INFORMEL

Seit einigen Jahren spielt der Raum in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine immer bedeutendere Rolle. Von einem „Spatial Turn“ und einem Paradigmenwechsel ist die Rede.¹ Raum ist auch ein Schlüsselbegriff für das Verständnis der Kunst des Informel – und dies keineswegs nur im Bereich der Plastik. Informel bedeutet wörtlich formlos. Der Begriff ist insofern irreführend, als es bei dieser Kunst gar nicht um Formlosigkeit, sondern vielmehr um einen „Sondermodus der Formsetzung“² geht. Und: Informel ist kein Stil. Der Begriff charakterisiert eher eine künstlerische Haltung, welche die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und stattdessen eine weitgehend gegenstands-freie, offene und prozessuale Werkform anstrebt.³ Das bedeutet, dass das informelle Werk nicht die Realisierung eines zuvor gefassten Planes ist, sondern im Hinblick auf das bildnerische Endresultat offen bleibt. Das Werk entsteht im Dialog des Künstlers mit seinen Gestaltungsmitteln in einem Prozess von Agieren und Reagieren. Der Werkprozess und die Eigenwertigkeit der gestalterischen Mittel konstituieren zu wesentlichen Teilen das Werk. Der Eigenwertigkeit von Werkprozess und Gestaltungsmitteln entspricht das Bestreben, die Techniken experimentell zu erweitern, auch unter Einbeziehung des Zufalls (zum Beispiel die Bilderstellung mit Pinsel und Rakel bei Karl Otto Götz oder das beidhändige Arbeiten bei Hann Trier).

Im Bereich der informellen Malerei lässt sich eine Tendenz zur Verräumlichung in zweifacher Hinsicht feststellen: zum einen als „Raum im Bild“, zum

anderen als „Bild im Raum“. Ersteres findet sich beispielsweise bei Karl Otto Götz, in dessen Bildern sich die dunklen gestischen Farbspuren mit dem helleren Fond verbinden, was zu einer räumlichen Wirkung führt, die im Kontrast zu den in Wirklichkeit ganz flachen Oberflächen steht (Abb. 1). Ähnliches lässt sich im Werk anderer Künstler feststellen, die der gestischen Spielart des Informels zuzurechnen sind, etwa Peter Brüning oder auch K. R. H. Sonderborg. Heinz Kreutz hingegen öffnet lichte Farbräume, während Hann Trier den Eindruck räumlicher Tiefe hervorruft, indem er schwarze Linienstrukturen über farbige Flächen legt.

Neben dem „Raum im Bild“ gibt es in der informellen Malerei aber auch das „Bild im Raum“ – im Sinne eines tatsächlichen physischen Ausdehnens und Ausgreifens des Bildes in den Umraum. Das beginnt schon mit einem pastosen, materialbetonten, reliefartigen Farbauftrag. So ist für die Malerei Emil Schumachers die in mehreren Schichten aufgetragene, körperhafte Farbe charakteristisch, in die der Künstler ritzt und kratzt, wodurch sich schrundige Oberflächen ergeben.⁴ Die Oberfläche im Bild *Sodom* von 1957 zum Beispiel ist von unregelmäßigen Farbschollen bedeckt und von Rissen durchzogen, sie erscheint verkrustet (Abb. 2). Mit seinen in den Jahren 1956 bis 1958 entstandenen, zwischen Malerei, Relief und Skulptur angesiedelten „Tastobjekten“ sprengt Schumacher die Grenzen des



Abb. 1: Karl Otto Götz, *Phaan*, 1957



Abb. 2: Emil Schumacher, *Sodom*, 1957

geht Schumacher bei seinen zwischen 1966 und den 1970er-Jahren geschaffenen „Hammerbildern“ gleichsam den umgekehrten Weg, nämlich ins Innere des Bildes: Die Bilder sind auf doppelt verspernte Holzplatten, wie man sie für Türen verwendet, gemalt, die Schumacher an einigen Stellen mit dem Hammer durchlöcherte.

Geradezu exemplarisch vollzieht sich der Prozess der Verräumlichung im Werk von Bernard Schultze, in welchem plastische Einklebungen in den Bildgrund über die sogenannten „Migofs“ (Abb. 4) bis hin zu raumfüllenden Environments führen, wie sie 1964 auf der Documenta III zu sehen waren. Über die „Migofs“ schrieb Schultze einmal: „Ein fantastischer Gattungsbegriff: die ‚Welt der Migofs‘. Gebilde, die an der Nahtstelle angesiedelt sind von Malerei und Plastik. Malerei, informelle, fantastische, wuchert in die dritte Dimension. An der Wand hängen sie oder stehen im Raum als Objekte, klein, handlich oder überlebens-

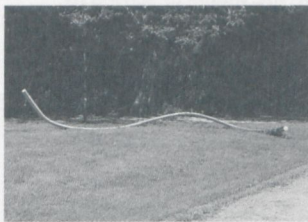


Abb. 3: Norbert Kricke, *Große Raumkurve*, 1980

groß, zu ganzen Environments sich findend. Ihre Farben rinnen über die Tentakel und wuchernden Körper, sind üppig schillernde Haut zugleich und Metapher für alles Morphologische.“⁵ Nur am Rande erwähnt seien hier Gerhard Hoehmes Farbpfähle, Farbobjekte und „shaped canvases“, die ebenfalls die Grenzen des Tafelbildes sprengen.

Die bisherigen Beispiele haben gezeigt, dass die Maler des Informel auf vielfältige und innovative Weise Räumlichkeit in bzw. mit ihren Werken entweder evozieren („Raum im Bild“) oder die Grenze zur Dreidimensionalität tatsächlich überschreiten („Bild im Raum“). Im Folgenden soll die Dynamisierung des

rechtenwinkligen Tafelbildes. Es handelt sich dabei um plastische Wandgebilde aus Maschendraht, Pappmaché und vielerlei Kleinmaterial. Während sich die „Tastobjekte“ in den Raum erstrecken,

Raumes bei den informellen Bildhauern untersucht werden. Vorausgeschickt sei auch hier der Versuch einer Definition. Was ist informelle Plastik, und worin liegt die Problematik dieses Begriffs?

Der Terminus „informelle Plastik“ wurde 1974 von Eduard Trier in einer Vorlesung zur Bildhauerei des 20. Jahrhunderts verwendet. In seinem grundlegenden Werk *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert* von 1971, dessen fünfte, grundlegend überarbeitete und erweiterte Auflage 1999 erschien, taucht der Begriff indes nicht auf. Einen Aufsatz mit dem Titel „Zur Plastik des Informel“ veröffentlichte Eduard Trier 1987. Gleich zu Beginn dieses Textes wirft Trier grundlegende Fragen auf: „Plastik des Informel, informelle Plastik, also Plastik ohne Form, – ist das nicht ein Widerspruch in sich? Wird nicht Plastik von alters her als etwas Solides und Dauerhaftes, als in körperlichen Formen existierendes Kunstgebilde verstanden?“⁶ Trotz dieser grundsätzlichen Zweifel hat sich der Begriff mittlerweile in der Literatur etabliert, wenn auch weitgehend Einigkeit darüber besteht, dass man ihn nur mit Einschränkungen verwenden kann. So schreibt etwa Hans Wille bereits 1966 in seiner Monografie über Emil Cimiotti: „Wobei einschränkend zu sagen ist, daß sich die Bildhauerei schon aus äußeren Gründen nicht im gleichen Maße der informellen Methode und ihrer unkontrollierten Zufälle bedienen kann wie der Tachismus und das ‚action painting‘. Man kann eine Zeichnung, auch wohl ein Gemälde, in schnellem spontanem Anlauf als Psychogramm auf die Fläche setzen und damit ein gutes Werk zustande bringen. Der Aufbau einer Skulptur braucht Zeit. Das Material ist eigenwillig, es bietet Widerstand und verhindert die allzu rasche Arbeit.“⁷

Dennoch halte ich es für gerechtfertigt, von informeller Plastik zu sprechen. So entspricht der Auflösung des klassischen Formprinzips in der informellen Malerei in der Plastik die Tendenz zur Entgrenzung bzw. Auflösung des plastischen Kernvolumens und zur Durchdringung von plastischem Binnen- und Außenraum – am konsequentesten umgesetzt in den Werken von Hans Uhlmann und Norbert Kricke. Vergleichbar ist weiterhin die „Handschriftlichkeit“, also die Stofflichkeit und Texturierung, die sowohl die informelle Malerei etwa eines Emil Schumacher oder



Abb. 4: Bernard Schultze, *Verwesende Vogel-Steife*, 1975



Abb. 5: Norbert Kricke, *Raumplastik*, 1960

eines Gerhard Hoehme auszeichnen als auch die Plastiken eines Ernst Hermanns oder eines Emil Cimiotti. Eine weitere Verbindung liegt darin, dass der Schaffensprozess im Hinblick auf das bildnerische Ergebnis offen ist, die Form also spontan und intuitiv im Arbeitsprozess gefunden wird – was keinesfalls bedeutet,

dass rationales Kalkül ausgeschlossen wäre.

Meine These ist, dass die informellen Bildhauer bestimmte Gestaltungselemente wie Struktur, Rhythmus und Geste als Mittel zur Dynamisierung des Raumes einsetzen und dies das Verständnis und die Möglichkeiten von Plastik nachhaltig verändert und erweitert hat.⁸ Skulptur ist traditionell ein statisches Medium – Ausnahmen sind beispielsweise die kinetische Plastik, die prozesshafte Plastik oder auch das breite Spektrum der Aktions- und Körperkunst. Auch bei den informellen Plastiken handelt es sich um statische, in soliden und dauerhaften Materialien ausgeführte Gebilde. Die Dynamisierung des Raumes ist eine imaginierte. Sie ist eine Frage der Wahrnehmung und findet also im Auge und im Kopf des Betrachters statt. Dies sei im Folgenden am Beispiel von Norbert Kricke, Emil Cimiotti und Otto Herbert Hajek überprüft.

Im Zentrum des Werkes von Norbert Kricke steht die Auseinandersetzung mit Raum und Bewegung. „Für Norbert Kricke“, schreibt Eduard Trier, „wird der imaginäre Raum durch imaginierte

Bewegungen erfahrbar.“⁹ Kricke selbst formuliert 1954: „Mein Problem ist nicht Masse, ist nicht Figur, sondern es ist der Raum und es ist die Bewegung – Raum und Zeit. Ich will keinen realen Raum und keine reale Bewegung (Mobile), ich will Bewegung darstellen. Ich suche der Einheit von Raum und Zeit eine Form zu geben.“¹⁰ Krickes sogenannte „Raumplastiken“

sind offene Gebilde aus filigranen Metallstäben, die einzeln oder in Bündeln oder Schichtungen den Raum dynamisch durchqueren. In der Arbeit *Große Raumkurve* aus dem Jahr 1980 schwingt sich ein 27 Meter langer Edelstahlstab, auf die streng horizontal und vertikal gegliederte Gebäudefassade reagierend, in einem großen freien Schwung diagonal nach oben (Abb. 3). Trotz des Stabdurchmessers von 13,5 Zentimetern wirkt die Skulptur äußerst filigran und eher wie eine mit großer Geste ausgeführte Raumzeichnung – Spur einer Bewegung. Linearisierung und Entmaterialisierung charakterisieren Krickes Arbeiten.

Das zeigt sich auch in der *Raumplastik* von 1960 aus gebogenem und mit Silberlot geschweißtem Edelstahldraht im Besitz der Kunsthalle Mannheim (Abb. 5). Volker Adolphs beschreibt Krickes Werkentwurf treffend wie folgt: „Indem er die Plastik entschiedener als irgendein anderer Künstler als eine offene Struktur definierte, die sich mit dem Umraum verbinden und so an ihrer Selbstaufhebung im und in den Raum mitwirken sollte, formulierte er ein neues Verständnis der Skulptur. Seine ‚Raumplastiken‘ sollten den Raum nicht mehr besetzen und verdrängen, sondern ihn freisetzen und öffnen. Die Plastik sollte nicht mehr als meßbarer Gegenstand den Raum verstellen und ihm seine Koordinaten aufzwingen, der Blick sein Ziel nicht mehr in der Plastik finden, sondern von ihr aus in die Unbegrenztheit des Raums gelenkt werden. Die Plastik verstand Kricke somit nicht als Selbstzweck, sondern als ein Instrument, das die Erfahrung der Bewegung im Raum und des Raums durch die Bewegung ermöglichte.“¹¹

Der im Zitat gefallene Begriff der Struktur ist neben Rhythmus und Geste zentral für das Verständnis informeller Malerei und Plastik. Karl Otto Götz und Emil Cimiotti äußern sich dazu, und Umberto Eco verwendet Struktur in seinem Buch *Opera aperta (Das offene Kunstwerk)* von 1962 geradezu als Synonym für das informelle Formprinzip.¹²

Emil Cimiottis informelles Frühwerk beginnt mit zwei 1955 und 1956 datierten Bronzeplastiken, die *Familiengruppe* und *Familiengruppe II* (Abb. 6) betitelt und nur 36 bzw. 48 Zentimeter hoch sind. Sie sind in der uralten Technik des Wachsausschmelzverfahrens



Abb. 6: Emil Cimiotti, *Familiengruppe II*, 1956

hergestellt, das der Künstler bis heute verwendet. Dem in der Nachkriegsplastik nicht ungewöhnlichen Thema der Figurengruppe gewinnt Cimiotti durchaus ungewöhnliche formale Lösungen ab: An die Stelle blockhaft geschlossener Körper treten schmale, vertikal aufstrebende Wülste, die eine drei- bzw. vierteilige Figurenformation bilden und sich in der mittleren und oberen Zone durch Querverstrebungen zu einer Art offenem Gitterwerk räumlich verschränken. Die gestreckten Körper erscheinen zwar anthropomorph, haben aber keinen Bezug zu menschlichen Proportionen. In der Öffnung der plastischen Masse und des Umrisses und der Durchdringung von Innen- und Außenraum manifestiert sich eine neuartige Raumauffassung in der Plastik. Die Suche nach einer neuen Raumkonzeption beschäftigte Cimiotti Anfang der 1950er-Jahre sehr intensiv: „Meine Vorstellung: man müsse grundsätzlich den Raum ganz anders besetzen können. [...] Es bedurfte ganz neuer Überlegungen hinsichtlich der Konzeption des Raumes.“¹³

Diese neuartige Raumauffassung findet eine konsequente Weiterentwicklung in der Plastik *Sirenen* von 1956/57, die Eberhard Roters zu Recht als „erste vollgültige Strukturplastik im Werk Cimiottis“¹⁴ bezeichnet hat (Abb. 7). Die festen Wülste sind einer amorphen Masse gewichen, einem filigranen, vielfach durchbrochenen, oben ausladenden Gebilde, das, nur an wenigen Punkten auf einem Sockel auf sitzend, fragil, leicht und beweglich wirkt. Die „Massigkeit des Gebildes löst sich [...] durch Ein- und Durchblicke in filigrane Scheinvolumina auf.“¹⁵ Auch diese Plastik lässt sich als ineinander verwobene Figurengruppe lesen, zumal ihr Titel einen Hinweis auf die Fabelwesen der griechischen Mythologie gibt.

Ein Stipendium ermöglicht Emil Cimiotti 1959 einen neunmonatigen Aufenthalt an der Villa Massimo in Rom. Zu den dort entstandenen Werken zählt *Walpurgis* aus der Kunsthalle Mannheim (Abb. 8). Lamellenartige, bewegte, dicht gedrängte Gestalten scheinen über dem Grund zu schweben. Die Plastik bezieht ihre Spannung aus dem Gegensatz von oben und unten, aus dem Wechselspiel von Stehen und Schweben, Leichtigkeit und Schwere, Statik und Dynamik. 1962 formuliert der Künstler: „Schwebende Landschaft,

Berge, anthropomorph. Materie, aber nicht das Beständige daran, das Kompakte, sondern das Vorübergehende, das Temporäre. Offene Strukturen.“¹⁶

Auch in Otto Herbert Hajeks von ihm selbst so bezeichneten *Raumschichtungen* und *Raumknoten* steht nicht mehr der plastische Körper im Vordergrund, „sondern der dynamisierte und strukturierte Raum“¹⁷. Die *Raumknoten* (Abb. 9) bestehen aus unregelmäßigen Gitterstrukturen mit rauen, spröden Oberflächen. Hajek baute diese Gebilde aus dünnen Holzstäben auf, die er dann mit Wachs ummantelte, knetete, mit Spachteln und Messern bearbeitete und schließlich im Wachsauflöschverfahren in Bronzeunilate umsetzte. So wie Emil Cimiotti lässt auch Hajek absichtsvoll die Spuren des Arbeitsprozesses stehen, womit dieser im Werk ablesbar und für den Betrachter nachvollziehbar wird. Die *Raumknoten* „sind der Versuch, Körper und Raum so miteinander zu verzahnen, dass weder der Eindruck des Hohlraums noch der des raumverdrängenden Volumens überwiegt“¹⁸. Hajek selbst formuliert hierzu: „Meine Konstruktionen sind Raumknoten, in denen der Raum geschichtet und verflochten wird, wobei die Struktur des Materials die Verzahnung des Räumlichen mit dem Plastischen erleichtert.“¹⁹ Und an anderer Stelle: „Ich modelliere nicht nur Wachs und Bronze, sondern auch den Raum.“²⁰

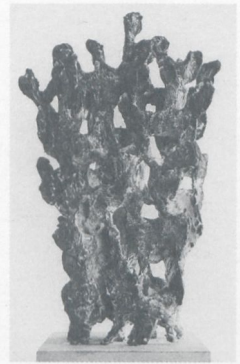


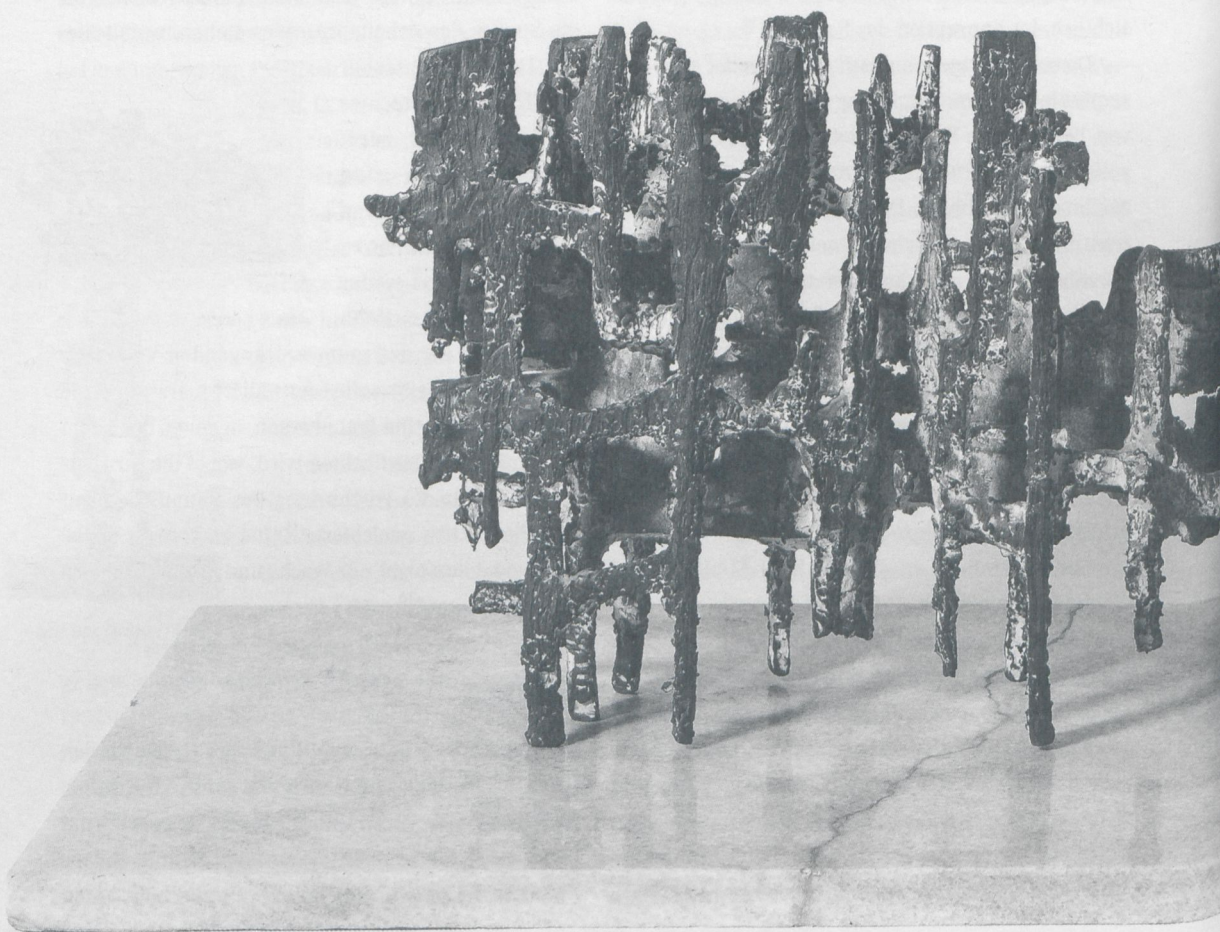
Abb. 7: Emil Cimiotti, *Sirenen*, 1956/57



Abb. 8: Emil Cimiotti, *Walpurgis*, 1959

AUSBLICK

Norbert Kricke, Emil Cimiotti und Otto Herbert Hajek sind herausragende Repräsentanten der informellen Plastik. Ihre Generationsgenossen Ernst Hermanns, Matschinsky-Denninghoff und andere Künstler wie etwa die heute weniger bekannten



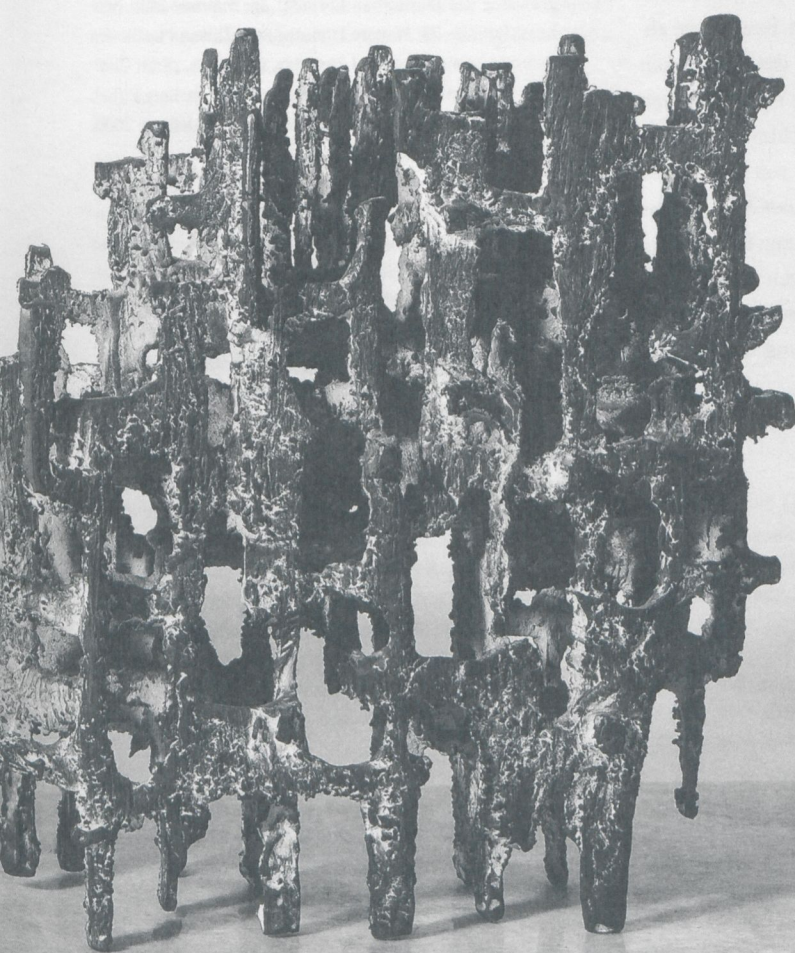


Abb. 9: Otto Herbert Hajek, *Raumknoten*, 1958

Jochen Hiltmann, Paul Reich, Christa von Schnitzler und Friedrich Werthmann beschäftigten sich mit ähnlichen Problemen, fanden aber zu andersartigen Lösungen. Generell gilt, dass Struktur, Rhythmus und Geste zentrale Gestaltungsmittel sind – in der informellen Plastik ebenso wie in der informellen Malerei –, mit denen ein neues Verständnis der Skulptur formuliert wird. Im Zentrum dieses neuen Verständnisses der Skulptur steht eine neuartige Raumauffassung, eben ein dynamischer Raum. Das plastische Kernvolumen wird entgrenzt, sogar tendenziell aufgelöst, der Binnenraum der Plastik und der Umraum durchdringen einander, werden verschränkt. Doch die Dynamisierung des Raumes ist kein physikalisches Phänomen. Weder wird der Raum in Bewegung gesetzt, beschleunigt noch setzen sich die Skulpturen selbst in Bewegung. Es ist vielmehr ein Phänomen der Wahrnehmung durch den Betrachter. Christoph Wagner hat mit Blick auf die Malerei von Hann Trier von der bewegten Wahrnehmung, von der Ästhetik des beschleunigten Blickes, vom prozessualen Bild gesprochen.²¹ Im Lichte solcher Überlegungen erweist sich die Dynamisierung des Raumes in der Plastik des Informel letztlich als eine Dynamisierung des Blickes.

- 1 Vgl. Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2., unveränderte Auflage, Bielefeld 2008; Günzel, Stephan (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010.
- 2 Riedl, Peter Anselm, in: *Plastiken des deutschen Informel*, Ausst.-Kat. Galerie Rothe, Frankfurt am Main 1999, o.S. Hervorhebung im Original.
- 3 Vgl. Zuschlag, Christoph, „Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei“, in: *Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen*, hg. von ders./Gercke, Hans/Frese, Annette, Ausst.-Kat. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg/Heidelberger Kunstverein 1998/99, Köln 1998, S. 38–45; Zuschlag, Christoph, „Zur Kunst des Informel“, in: *Informel. Zeichnung – Plastik – Malerei*, hg. von Schwalm, Hans-Jürgen/Schwinzer, Ellen/Steimann, Dirk, Ausst.-Kat. Kunsthalle Recklinghausen/Märkisches Museum Witten/Gustav-Lübcke-Museum Hamm, Bönen 2010, S. 9–17.
- 4 Vgl. zu Schumacher jüngst die Monografie von Güse, Ernst-Gerhard, *Emil Schumacher. Das Erlebnis des Unbekannten*, Ostfildern-Ruit 2012 (Schriften der Emil Schumacher Stiftung, Bd. 2).
- 5 Bernard Schultze, zitiert nach Trier, Eduard, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Neuausgabe, völlig neu bearbeitete, verbesserte und erweiterte, 5. Auflage, Berlin 1999, S. 289.
- 6 Trier, Eduard, „Zur Plastik des Informel“, in: Schneider, Ulrich (Hg.), *Festschrift für Gerhard Bott zum 60. Geburtstag*, Darmstadt 1987, S. 283–294, hier S. 283.
- 7 Wille, Hans, *Emil Cimiotti*, Göttingen u.a. 1966, (Niedersächsische Künstler der Gegenwart, Bd. 8), S. 21. Vgl. Steimann, Dirk/Schönenberg, Erik, „Erkenntnis im Raum: Die Entgrenzung des plastischen Körpers“, in: *Informel 2010* (wie Anm. 3), S. 71–75. Weitere Literatur zum Thema Plastik des Informel ist aufgelistet bei Zuschlag, Christoph, „Emil Cimiotti – Das plastische und zeichnerische Werk“, in: Bergenthal, Theo/Stracke, Joachim (Hg.), *Emil Cimiotti*, Heidelberg 2005, S. 7–17, hier S. 16, Anm. 20.
- 8 Nur am Rande sei erwähnt, dass Erwin Panofsky in ganz anderem Zusammenhang ebenfalls von der Dynamisierung des Raumes spricht. In seiner medienkritischen Auseinandersetzung mit dem Kino definiert Panofsky die „spezifischen Möglichkeiten des Films [...] als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*“ (vgl. Panofsky, Erwin, „Stil und Stoff im Film“, in: *Filmkritik*, 11. Jg., 1967, Heft 6, S. 343–355, hier S. 345). Im klassisch-physikalischen Sinne lässt sich Raum, verstanden als eine Art Behälter für Materie, nicht dynamisieren, also nicht beschleunigen. Vielmehr ist der Raum nach der Definition von Isaac Newton absolut und unveränderlich, also auch unbeeinflusst von den sich in ihm abspielenden physikalischen Vorgängen. Diese Definition des Raums wurde von Albert Einstein widerlegt, der nachwies, dass der Raum durch die darin befindliche Masse gekrümmt und verzerrt wird. Heute wissen wir, dass sich der Raum aufgrund des Drucks der sogenannten Dunklen Energie sogar beschleunigt ausdehnt und das Universum immer schneller wächst.
- 9 Trier 1999 (wie Anm. 5), S. 113; vgl. zu Kricke zuletzt Norbert Kricke und Emil Schumacher – *Positionen in Plastik und Malerei nach 1945*, hg. von Schumacher, Ulrich/Lotz, Rouven, Ausst.-Kat. Emil Schumacher Museum, Hagen, Bönen 2013.
- 10 Norbert Kricke, zitiert nach Leinz, Gottlieb, „VII Linie und Rhythmus in Eisen und Stahl“, in: *Europäische Plastik des Informel 1945–1965*, hg. von Brockhaus, Christoph/Leinz, Gottlieb, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Oberhausen 1995, S. 141 f., hier S. 142.

- 11 Adolphs, Volker, „Norbert Kricke 1922 - 1984“, in: Belgin, Tayfun (Hg.), *Kunst des Informel - Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln 1997, S. 132 f., hier S. 132.
- 12 Vgl. auch *Struktur. Cimiotti und Zeitgenossen*, Ausst.-Kat. Galerie Maulberger, München 2013; Bergenthal, Theo/Stracke, Joachim (Hg.), *Emil Cimiotti. Strukturen/Structures*, Bielefeld 2013.
- 13 Cimiotti, Emil, „Notizen zur informellen Plastik“, in: *Europäische Plastik des Informel 1945 - 1965* 1995 (wie Anm. 10), S. 41 - 45, hier S. 41.
- 14 Roters, Eberhard, *Emil Cimiotti*, Hannover 1989 (Niedersächsische Künstler der Gegenwart, Neue Folge, Bd. 36), S. 31.
- 15 Blomberg, Katja, „Zur Plastik des Informel in Deutschland“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 23, 1993, S. 43 - 54, hier S. 47.
- 16 Emil Cimiotti, in: Blume, Dieter/Brusberg, Dieter (Hg.), *Emil Cimiotti. Ausgewählte Zeichnungen 1957 bis 1984*, Berlin/Hannover 1984 (Brusberg Dokumente, Bd. 13), S. 46.
- 17 Steimann/Schönenberg 2010 (wie Anm. 7), S. 73.
- 18 Ebd.
- 19 Hajek, Otto Herbert, zitiert nach *Brennpunkt Informel 1998/99* (wie Anm. 3), S. 144.
- 20 Hajek, Otto Herbert, zitiert nach Blomberg, Katja, „Das Ich und die Welt - Zur Plastik des Informel in der Bundesrepublik“, in: *Europäische Plastik des Informel 1945 - 1965* 1995 (wie Anm. 10), S. 29 - 39, hier S. 37.
- 21 Vgl. Wagner, Christoph, *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*, Berlin 1999.